

mensile
di informazione
e cultura
musicale

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

febbraio 2015

€ 5,00

anno XXXI
numero 322

gdm

il giornale della musica

Tutto al mondo è Falstaff

Il baritono Ambrogio Maestri ha interpretato il personaggio arguto ma burlato di Verdi più di duecentocinquanta volte (esordendo con Riccardo Muti nel 2001)

Contemporanea: a Milano si fa in rete

COSA ASCOLTEREMO NEL 2215
STEVE LEHMAN
VERDNA
IL FOLK DEL FUTURO

ISSN 1120-6195

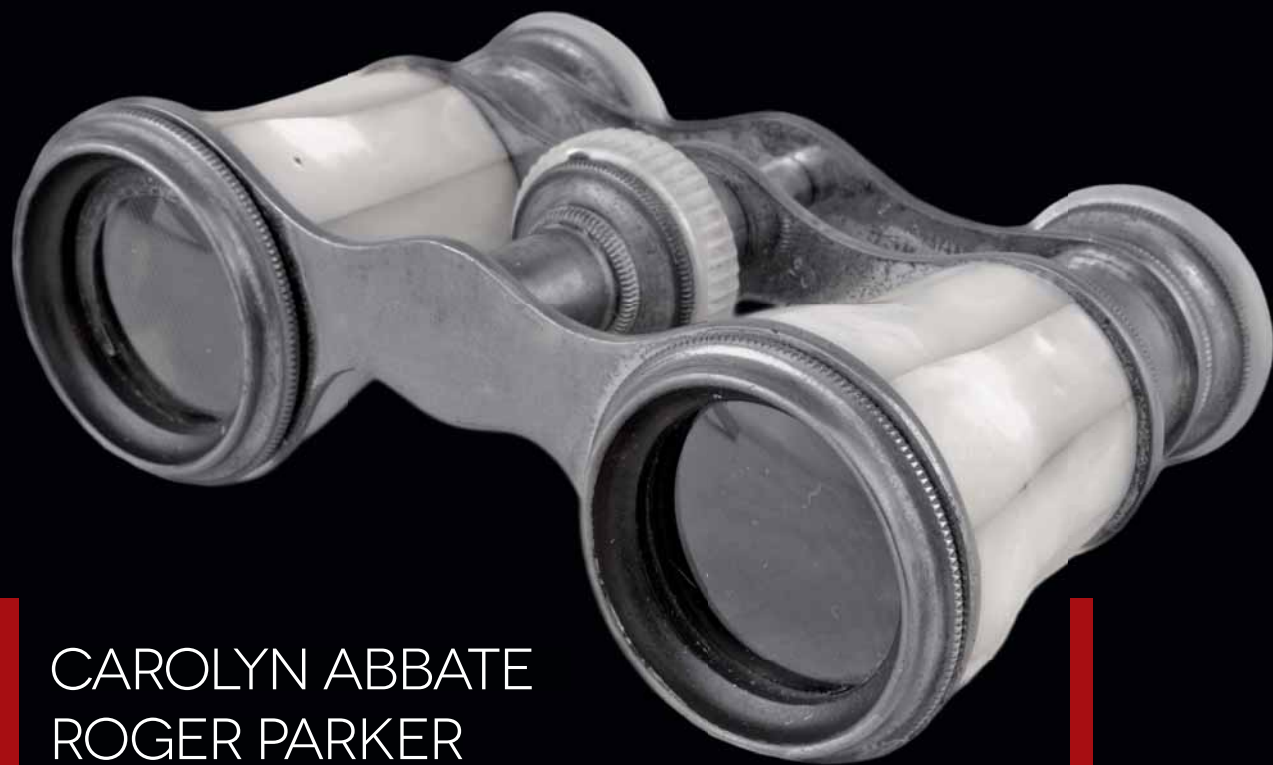
50322



9 771120 619007

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. ”

Questi trent'anni di "gdm"

Il numero del "giornale della musica" che state leggendo è l'ultimo. Dal dicembre del 1985 questo mensile ha fatto informazione e cultura musicale, e nel corso di questi trent'anni sono ovviamente capitate molte cose. Nel 1990 è nato il primo sito web italiano, nel 2000 si è diffusa la banda larga in fibra ottica; progressivamente nel corso di un decennio per tutta l'informazione su carta stampata è cominciata una emorragia di lettori e di ricavi che non si è mai interrotta, e che tuttora costringe il giornalismo a ridurre il suo ruolo di costruttore professionista di informazione e pubblica opinione.

Nella seconda metà del 2008 si è aggiunta la crisi economica mondiale che oggi, all'inizio del 2015, non è ancora di fatto finita.

Nel giugno 2014 "il giornale della musica" è cambiato, aggiornando il suo progetto editoriale, rendendo complementari il sito web di informazione quotidiana e la rivista di approfondimento in formato magazine; il "gdm magazine" è piaciuto ai lettori e agli inserzionisti, ma i suoi conti non hanno fatto in tempo a risalire quanto era necessario.

Così, dal 1° marzo 2015, non troverete più in edicola "il giornale della musica": ci dispiace tanto, poiché per trent'anni ci abbiamo provato, a fare giornalismo culturale. Ringraziamo di cuore tutti gli inserzionisti e i lettori che ci hanno sostenuto sino a oggi. Il nostro lavoro quotidiano per l'informazione e la cultura musicale continuerà sul nostro sito www.giornaledellamusica.it

Restiamo su Facebook, Twitter e LinkedIn. E resta la nostra newsletter, per chi vuol continuare a ricevere comodamente sulla propria mail dal "gdm" aggiornamenti sul mondo della musica classica, jazz, pop, world. Trasformarci in voce della rete forse è il modo più concreto per accettare che le cose cambiano irrimediabilmente, che ci piaccia o no.

m—

in copertina

Ambrogio Maestri interpreta Falstaff con la regia di Damiano Michieletto al Festival di Salisburgo 2013 (foto © Silvia Lelli)

ouverture

2 Il sorriso di Falstaff

di Susanna Franchi

Il baritono **Ambrogio Maestri** ha interpretato Falstaff più di 250 volte: racconta la sua simbiosi con il personaggio ma anche quanto gli piacciono i ruoli da cattivo: «Per fare Falstaff devo sudare sette camicie, per fare un cattivo più stai fermo meglio è»

attualità

8 Network contemporaneo

di Alessandro Turba

A Milano sei associazioni che operano nella musica contemporanea si associano per fare rete e dividere spazi e costi: un'occasione unica anche in vista dell'Expo

16 Una sfida per Madrid

di Fabio Zannoni

Al Teatro Real va in scena l'opera di Mauricio Sotelo tratta da *El Público*, che Federico Garcia Lorca scrisse a Cuba nel 1930, dopo il viaggio a New York. Il libretto è dello scrittore Andrés Ibáñez

professioni

22 Il silenzio del "Pergolesi"

di Lucia Fava

L'Istituto musicale di Ancona, senza soldi da Stato e Comune, è stato chiuso e gli studenti costretti a cercare altre sedi

culture

28 Immaginare il futuro

di Benedetta Saggiotti

Quest'anno la Red Bull Academy a Parigi farà ascoltare cosa hanno ideato tredici artisti per quelli che verranno nel 2215... Oggi si va dai satelliti ai "devices corporei", da app in grado di generare musica dalle cose (ne parla con noi l'ideatore Bruno Zamborlin) a nuovi "soundscapes" o "sound sculptures" (come quelle di Pinuccio Sciola)

44 Lehman sulla città

di Enrico Bettinello

Fra i musicisti più interessanti e innovativi della nuova generazione c'è il sassofonista e compositore Steve Lehman: la nostra intervista

52 Alieni fra di noi

di Francesco Vignani

Tornano i Verdena con il nuovo disco *Endkadenz*, e si confermano al vertice del rock italiano

56 Il folk del futuro

di Ciro De Rosa e Jacopo Tomatis

Il progetto FolkMus ha costituito un'orchestra con giovani di tutta Europa. Il Duo Bottasso ha pubblicato il suo disco d'esordio, mentre prosegue il progetto Folkestra & Folkoro...

Il sorriso di Falstaff

Il baritono **Ambrogio Maestri** ha interpretato Falstaff più di duecentocinquanta volte (la prima volta con Muti nel 2001): racconta la sua simbiosi con il personaggio ma anche quanto gli piacciono i ruoli da cattivo: «Per fare Falstaff devo sudare sette camicie, per fare un cattivo più stai fermo meglio è»

SUSANNA FRANCHI

I primi complimenti, come cantante, gli arrivarono dal Vescovo di Pavia, o meglio, il Vescovo i complimenti li fece a suo padre... Ambrogio Maestri, 44 anni, due metri circa di altezza, peso intorno ai 150 chili, 48 di piede, professione baritono, racconta ridendo: «Avevo nove anni e cantai l'*Ave Maria* in chiesa, a Pavia, ero accanto all'organista, nella balconata, quindi nessuno mi vedeva e dopo la funzione scesi insieme a mio padre e il Vescovo si avvicinò per fargli i complimenti per la bella voce! Allora gli spiegammo che quel vocione era il mio!».

Ma il piccolo Ambrogio tra scuola, pianoforte e pallacanestro cosa sognava di fare?

«Ero un bambino spensierato, non avevo sogni particolari, giocavo a pallacanestro (sono arrivato fino ai campionati juniores nazionali con l'Annabella di Pavia), forse volevo fare il macellaio, come mio padre».

Ascoltava musica lirica?

«Mi ricordo che da piccolo ascoltavo il 45 giri di "Un amore così grande" cantato da Del Monaco, mio padre ascoltava i dischi di musica lirica, a me piaceva Pavarotti: avevo buon gusto».

E poi come decise di diventare cantante?

«Io aiutavo i miei genitori, servivo ai tavoli all'Osteria Dai Mace (abbreviazione di macellaio) ad Albuzzano a sette chilometri da Pavia. C'era un pianoforte, io accompagnavo i clienti che cantavano e cantavo anch'io, canzoni melodiche, c'era sempre qualcuno che piangeva pensando a un amore passato... E i clienti mi dicevano "Con quella voce dovresti studiare, perché non studi seriamente? Perché non fai il cantante?". E allora ho deciso di iniziare a studiare, avevo 21 anni, con il tenore Umberto Grilli. Ho fatto sei anni di vocalizzi! Lui mi ha detto che ne aveva fatti nove.

Ogni tanto cantavo un verso di una romanza per vedere se era pronta la voce, non era mai pronta! Ma io non avevo fretta, avevo il mio lavoro, ero tranquillo».

Poi sono iniziati i concorsi.

«Sì, ho cominciato a fare concorsi internazionali, ho vinto l'AsLiCo di Milano 1996/'97 ma non ho debuttato perché volevano farmi cantare da basso e io ho detto "no grazie", forse è stata la mia fortuna: ho continuato a studiare e non ho cominciato facendo cose che non mi piacevano. Ho fatto un'audizione all'Arena di Verona e mi hanno preso come cover per tutte le opere della stagione, non ne sapevo nessuna ma le ho imparate tutte e quattro: fortunatamente non si è ammalato nessuno, se no avrei fatto il muto! Però a Verona mi aveva ascoltato Daniel Oren e mi chiamò a Trieste a fare Germont e debuttai in *Traviata*».

Poi è arrivato l'incontro con Riccardo Muti.

«Mi avevano detto che il maestro Muti cercava dei baritoni e c'era un'audizione alla Scala: eravamo trenta baritoni. Io ero arrivato per ultimo, la sera prima avevo cantato *Traviata* a Trieste, ero partito alle cinque del mattino ma c'era uno sciopero ed ero arrivato a Milano alle 13, stanco morto. Le audizioni si svolgevano in teatro, proprio sul palcoscenico, io sentivo che alla fine dell'audizione il maestro diceva "grazie, arrivederci" e basta. Io ero l'ultimo, cantai "Eri tu" dal *Ballo in maschera* e vedevo che il maestro si alzava, andava in fondo, ai lati, voleva capire se la mia voce correva in sala. Alla fine mi ha domandato: "Ha cinque minuti?" e io gli ho risposto "Tutto il pomeriggio!". Così mi ha proposto di cantare nella *Forza del destino* che la Scala avrebbe portato a settembre in Giappone. Io avevo cantato Fra' Melitone in Arena, avevo vinto anche il Premio Zenatello, >>>



Ambrogio Maestri in *Falstaff* (foto Teatro Colón - Maximo Parpagnoli)

quindi rispondo: “Melitone lo so!” e lui, “No, lei canterà Don Carlo di Vargas”. E così è stato».

L'incontro con Muti ha significato anche il debutto come Falstaff, il ruolo che adesso si identifica con il Suo nome: lo ha interpretato più di duecentocinquanta volte.

«Sì, dopo avermi proposto *La Forza del destino* Muti mi disse: “Falstaff lo studiamo” e così io ho iniziato a studiarlo. Avevo la possibilità di lavorare con i maestri preparatori della Scala, e ogni tanto il maestro mi sentiva, mi dava consigli, mi correggeva. Poi è arrivato il momento in cui mi ha detto: “Ora lo sai bene, però adesso ti devi divertire, se no fai solo un compitino, togliti dalla musica, fai il personaggio. Pensa di essere nella tua osteria...”. Questo mi aiutava molto, se mi aveva scelto voleva dire che qualcosa in me c'era, e lui lo doveva tirare fuori. Certo, adesso, dopo tanti anni il mio Falstaff è cambiato, noi cambiamo, cambiano i personaggi, ma l'imprinting di Muti è stato molto importante. Il lavoro di preparazione è durato un anno, ho iniziato ad aprile 2000 e ho debuttato nel marzo 2001 alla Scala e a Busseto: era lo storico allestimento di Giorgio Strehler che era stato ripreso da Marina Bianchi: Falstaff è un lumacone che si stira dormendo, sta seduto sul suo seggiolone sornione e si guarda in giro. Mi ricordo benissimo che prima dell'ante-generale Muti ci disse: “Ragazzi, quando si apre il sipario voglio sentire quella puzza che si sente nella stanza di un ubriaco, fatemi sentire quell'odore, magari bevete qualche bicchiere di vino...”. Non lo abbiamo ascoltato, io avevo bevuto solo acqua, ma rendeva benissimo l'idea. Fu un bel successo, uscirono belle recensioni, certo ero consapevole che avevo ancora tanta strada da fare, qui non si finisce mai di imparare».

Ambrogio Maestri in Scarpia a Barcellona (foto A. Bofill)



Falstaff è così diventata la Sua seconda pelle, lo ha cantato ovunque, con grandi direttori e grandi registi: quanto è cambiato, da allora?

«Parecchio, prima era più superficiale, vedeva solo il bello della vita, adesso vede soprattutto il brutto. È una persona sola: alla fine della tua vita se hai fatto delle cose buone ti trovi accanto compagni e amici, se no sei solo e basta, come quei funerali che fanno vedere nei film dove dietro la bara c'è solo un cane. Può succedere. È cambiata la mia percezione: è un ruolo buffo perché non muore nessuno, ma lui “muore dentro”. Adesso è più arido, meno burroso, all'inizio lo facevo più saltellante, ma è un vecchio, non è giovane.

Ci sono registi che mi dicono: alzati di scatto, accavalla le gambe. Ma loro non sanno cosa voglia dire pesare 150 chili! Ci sono cose che non puoi fare! Io sto cercando di dimagrire, per la mia salute

(non ho un buon rapporto con la bilancia, mi peso vestito e poi tolgo cinque chili!), ma anche se diventassi molto più magro continuerei a muovermi, a essere come Falstaff. Certi registi poi per un mese di prove stanno lì a fare i precisini: fai qui, fai là, poi la sera della generale vengono in camerino e mi dicono “fai il personaggio che hai sempre fatto: è sempre andata benissimo”. Certo che ho letto Shakespeare, ma io faccio quello di Verdi e Boito. So che in Shakespeare è stato in guerra, ha ucciso delle persone, bisogna far capire che è un uomo di spada, bisogna far capire perché ci tiene all'onore, ma adesso non ha più soldi e deve inventarsi degli espedienti. Lui ha l'intelligenza, difatti canta “l'arguzia mia crea l'arguzia degli altri”».

Però Le piacciono tanto anche i ruoli da cattivo.

«Mi piacciono un sacco perché non c'è niente da fare! Per fare Falstaff sudi sette camicie, per fare un cattivo no, più stai fermo meglio è. Si dice “can che abbia non morde”: è lo stesso per il cattivo, non devi avere paura del cane che ti viene in contro abbaiano, ma di quello che sta fermo e poi ti azzanna. Mi piace Scarpia perché ha il potere. Jago è più difficile, è più subdolo, è la personificazione del male, vuole il male per tutti, chissà perché. Ho cercato di capire Jago facendo Falstaff, so che sembra folle ma vengono dalla stessa penna, prima da Shakespeare poi da Verdi e da Boito, poi c'è un bivio: uno è cattivo, uno è buono, ma la vocalità è identica, non c'è nessun cambiamento, trovo tante cose uguali anche nella scrittura della musica, nella tonalità, nella mia gola non sento differenze. Ma in Jago non ti devi muovere, Falstaff invece corre dietro alle donne, è dura, si butta via un sacco di tempo... Jago corre dietro un fazzoletto, che però sta fermo».

Anche per Amonasro è già a quota centocinquanta recite, un ruolo che il pubblico considera cattivo perché ostacola la storia d'amore di Aida.

«Amonasro è un guerriero: pensa al bene del suo popolo e rovina l'amore della figlia, è uno strano padre verdiano perché non è il classico padre che per la figlia darebbe un braccio, questo dà la figlia in cambio della vittoria del suo popolo. Mi piace molto, è un ruolo forte ma corto, sa cosa dicono nell'ambiente? “Amonasro ruba i soldi”. Ma è un ruolo difficile: se hai la vocalità viene bene, se no è un problema. È un ruolo al quale sono legato anche perché cantando Amonasro al Maggio Musicale Fiorentino ho conosciuto Ferzan Ozpetek che curava la regia di quell'*Aida*,

«Terminata l'audizione Riccardo Muti mi disse: “Ha cinque minuti?” e io risposi: “Tutto il pomeriggio!” così cominciai a studiare Falstaff»

poi il regista turco mi ha chiamato a fare l'attore in un suo film: *Magnifica presenza*».

Ha recitato accanto a Elio Germano, Beppe Fiorello, Margherita Buy... che esperienza è stata?

«Ozpetek è una persona straordinaria, e lo ringrazio tantissimo perché mi ha dato una splendida opportunità. Non sapevo come si fa un film, ora lo so. Devo essere sincero: è un po' noioso perché ci sono tanti tempi morti, stai tutto il giorno sul set e poi dici una battuta, devi essere sempre concentrato, per noi cantanti è più semplice: basta rimanere concentrati per le tre ore dello spettacolo».

Altri padri verdiani: Nabucco, Simone Boccanegra.

«Nabucco: che bel ruolo, che soddisfazioni, pensi che vocalmente mi piace più di Simone, Simone è più "castigato", è un padre che canta piano, Nabucco è più sanguigno, poi la cabaletta "O prodi miei seguitemi" è la "Pira" di noi baritoni!».

E Rigoletto?

«L'ho cantato una volta a Parigi, ma con il mio fisico faccio ridere, non posso star lì a cantare "ridatemi mia figlia", sono un omeone, spaccherei tutto... Ho questo fisico, non posso nascondermi. Vocalmente mi piace molto e lo faccio in concerto, ma non sulla scena».

Per ora niente Mozart?

«Per ora no, mi piacerebbe cantare il Conte delle *Nozze di Figaro*, per adesso ho studiato l'aria...».

Nel Suo repertorio c'è anche il Verismo, come mai?

«Me lo chiedono, e poi è sanguigno, è bello cantarlo, dà soddisfazione. Non puoi ascoltare l'*Intermezzo di Cavalleria rusticana* senza che ti venga una lacrima: arriva direttamente al cuore, ci sarà meno tecnica ma più cuore. A marzo farò Alfio con la direzione di Thielemann al Festival di Pasqua di Salisburgo».

Quindi con quali criteri sceglie il Suo repertorio?

«Non vado fuori dal seminato. Mi hanno offerto Don Basilio, c'è anche la versione della "Calunnia" per baritono, ma ho detto di no. Non mi piace essere etichettato in un solo repertorio. Mi piace fare il verismo ma fare anche Schicchi o Don Pasquale, mi piacciono i ruoli seri e quelli comici, è bello fare Dulcamara, non avere sempre morti in scena e vendere un po' di elisir, ma è bello anche fare Jago, magari facendo una risata dietro le quinte prima di andare in scena».

Che consiglio darebbe a un giovane cantante? Quali errori non dovrebbe fare un giovane baritono?

«Non bisogna affrontare i ruoli drammatici troppo presto, bisogna lasciar maturare la voce per certi personaggi. Io dieci anni fa non avevo in gola Jago, non basta lo studio, ci vuole pazienza».

Parliamo di direttori d'orchestra: partiamo da Muti.

«Dopo l'esperienza del *Falstaff* non ho lavorato moltissimo con lui. Nel 2016 canterò *Falstaff* a Chicago, in forma di concerto, con lui e la sua orchestra. Avevo studiato Jago con Muti alla Scala nel 2001, ma poi cantai le ultime due recite che diresse Rizzi Brignolli, il protagonista era Plácido Domingo... anche da lui ho imparato moltissimo: entrava in scena e sembrava che avesse vinto la Coppa dei Campioni! Che carica emotiva!».

Altri direttori?

«Non posso citarli tutti! Zubin Mehta bravissimo, Daniel Oren un grande amico, un bel direttore d'orchestra, James Levine un grande artista. Mi piacciono i direttori che ti guardano con il sorriso, ti dirigono con il sorriso, ti fanno

capire "io sono qui", è importantissimo per noi cantanti. Non ho mai incontrato nessun "dittatore", ho sempre lavorato, discusso, collaborato».

Registi?

«Anche qui tantissimi. Mi sono trovato benissimo con Carsen, con Michieletto che è un regista molto interessante, con Martone. Per esempio nel *Falstaff* Martone aveva capito benissimo lo spirito del personaggio e nel secondo atto la cesta era davanti e tutti gli altri dietro, così il pubblico poteva vedere il terrore nei miei occhi, era molto bello. Bastano piccole cose, piccole idee, ma fanno la differenza. Poi è stato un onore lavorare con Ronconi».

Ascolta registrazioni di altri baritoni? Chi Le piace?

«Certo! Ne ascolto tantissimi. Se penso a cosa hanno fatto Bastianini, Cappuccilli... poi non si sta a giudicare chi è il più bravo: hanno fatto la storia! Poi penso a Bruson, Nucci, Pons, splendidi cantanti con 30-40 anni di carriera alle spalle, non puoi fare una graduatoria, sono nella storia. Ognuno ha i suoi gusti personali, nella lirica ci sono i callassiani e i tebaldiani, come si dividevano gli sportivi tra Coppi e Bartali. A me piacciono tutti: c'è sempre da imparare da chi viene prima di te, impari l'appoggio, il modo di porgere la frase, il respiro. Io poi ascolto tutto, non solo lirica, dalla Pausini a Ranieri».

Parliamo di pubblico e teatri: com'è cantare all'Arena di Verona?

«C'è una bellissima acustica, non è vero che ci vuole la "voce areniana", ci vuole la voce avanti come in tutti i teatri. È molto emozionante entrare in scena e vedere tutta quella

>>

AMICI DELLA MUSICA
FIRENZE

MASTER CLASSES

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

Amici della Musica di Firenze Premio "Franco Abbiati" 2006

CHRISTOPHE ROUSSET

In collaborazione con l'Istituto Francese di Firenze

Clavicembalo

15 - 17 Febbraio 2015

STEFANO FIUZZI

In collaborazione con l'Accademia Bartolomeo Cristofori

Pianoforte e Fortepiano

9 - 12 Aprile 2015

SARA MINGARDO

Canto

23 - 24 Febbraio 2015

ALESSANDRO CARBONARE

Clarinetto

8 - 10 Maggio 2015

STEPHEN BURNS

Tromba e Musica d'Insieme

per Ottoni

21 - 25 Marzo 2015

RADOVAN VLATKOVIC

Corno

18 - 20 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

FESTIVAL
'AIX
EN PROVENCE

FESTIVAL
D'AIX-EN-PROVENCE
2 – 21 LUGLIO 2015

ALCINA

Georg Friedrich Händel

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Wolfgang Amadeus Mozart

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Benjamin Britten

IOLANTA / PERSÉPHONE

Piotr Ilitch Tchaikovsky / Igor Stravinsky

SVADBA

Ana Sokolović

CONCERTI

ACADÉMIE DU FESTIVAL D'AIX

BIGLIETTI +33(0)4 34 08 02 17

f t www.festival-aix.com

HSBC

CIC

FONDATION
TOTAL

KPMG

fondation
LA POSTE

SOCIÉTÉ
GÉNÉRALE

france
musique

arte

© Joe Pinelli, 2014



Teatro alla Scala 2001: **Maestri** e Muti al termine di *Falstaff*

gente davanti e anche così vicina in gradinata. Mi ricordo che una volta in *Trovatore* si sentiva odore di cipolle in scena: era uno spettatore che stava mangiando un panino lì vicino, e un'altra volta c'era un pipistrello e si sentiva il battito delle ali tanto era il silenzio del pubblico».

Il cantante "sente" il pubblico? Percepisce pubblici diversi?

«Sì, lo senti subito. Per esempio ho cantato *Otello* al Regio di Torino e il pubblico della domenica capisci immediatamente che è diverso da quello delle altre sere perché applaude subito, partecipa in un altro modo. Anche alla Scala ci sono serate diverse, quelle caldissime e quelle dove applaudono o gridano "bravo" solo alla fine. Il pubblico del Metropolitan di New York ride volentieri: ho cantato *Falstaff* e ogni sera ho inventato una gag diversa per farli ridere: era un piacere! Rideva persino Levine in buca. Dieci recite dieci invenzioni: è bello e loro le percepiscono, ridono nella pausa della musica, non sulla musica. In Sud America il pubblico è come in Italia cinquant'anni fa: si alzano a dire "bravo", chiedono il bis alla fine. A San Paolo del Brasile mi è successa una cosa incredibile: alla fine di *Falstaff* eravamo tutti sul palco per gli applausi finali e il pubblico continuava a gridare bis! Così abbiamo rifatto tutta la fuga con John Neschling, il direttore, che dirigeva dal palcoscenico! Paz-zesco! Da noi una cosa del genere non succederebbe mai. A Vienna, a Monaco di Baviera il pubblico è molto attento, se fai bene sei premiato con tutti gli onori».

Lei è uno dei cantanti più attivi su Facebook, sul suo sito ha anche lanciato "Win the tickets and see Ambrogio live", cos'è?

«Facebook anche per noi cantanti è la nuova frontiera, è come quando Caruso capì l'importanza del disco, se lo capisci ne fai un buon uso, è un modo di comunicare con le persone, il pubblico deve sapere che di là c'è un amico. "Win the tickets" è un quiz: io posto una domanda, ad esempio sull'opera che sto interpretando, e il primo che risponde esattamente vince due biglietti per una recita e una cena con me dopo lo spettacolo. Vincono giovani, italiani e stranieri, competentissimi, che sanno tutto, hanno visto tutto, ne sanno quasi più di me e sono anche molto spiritosi».

Cos'è il progetto filantropico "A voice for the world"?

«È un Progetto che sto realizzando insieme all'Università di Pavia. Questo è il primo anno: ho fatto un concerto il cui ricavato è stato interamente dedicato al finanziamento di una borsa di studio per il perfezionamento in studi di laringoiatria. Uno specialista proveniente da un Paese emergente andrà all'Università di Pavia a perfezionarsi e poi tornerà nel suo Paese con competenze e strumentazione medica. Pensi che ci sono Paesi dove si può morire per non essere stati operati di tonsille».

Ambrogio Maestri è l'unico baritono che ha pubblicato una sua ricetta sul sito del Met?

«È vero! Io mi diletto a cucinare, sono specializzato in risotti, cacciagione, brasati, lessi. Mentre cantavo *Falstaff* al Met Renée Fleming mi intervistò in diretta tv presentando il mio risotto, ovviamente non lo avevo fatto io perché cantavo, e aveva anche uno strano colore...ma il successo fu tale che il Met mi chiese di pubblicare la ricetta del mio risotto salsiccia e funghi. A San Paolo del Brasile mi misero a disposizione una cucina professionale e dei cuochi e preparai una cena italiana per tutto il cast, c'erano gli sponsor, il sindaco, altro che cucina brasiliana!»

Come si immagina a 70 anni?

«Credo che canterò gli ultimi *Falstaff*, finché mi sento bene e mi diverto canterò. Insegnare è un'altra cosa, è difficile, magari terrò qualche masterclass sull'interpretazione, sarebbe bello raccontare quello che ho appreso e anche i miei sbagli. Mi piacerebbe».

m—

L'agenda di Sir John

Fino al 6 febbraio Ambrogio Maestri è il cattivissimo Scarpia nella "Tosca" di Puccini alla Wiener Staatsoper nello storico allestimento di Margherita Wallmann con la direzione di Marco Amiliato. *Falstaff* lo aspetta dal 12 febbraio alla Bayerische Staatsoper di Monaco con Asher Fisch sul podio e la regia di Elke Gramss. Alla Scala arriverà l'11 marzo per *Aida* diretta da Zubin Mehta, mentre dal 28 marzo sarà Alfio nella *Cavalleria rusticana* firmata da Philippe Stölzl e diretta da Christian Thielemann per il Festival di Pasqua di Salisburgo. Il 2015 del baritono lombardo prevede poi *Elisir d'amore* e *Forza del destino* a Monaco di Baviera, *Tosca* a Siviglia, *Falstaff* al Covent Garden, *Nabucco* a Barcellona e *Rigoletto* a Vienna. Nel 2016 tornerà al Metropolitan di New York, dopo il successo del *Falstaff* del 2013, per debuttare in *Don Pasquale* ed è poi atteso a Vienna per *Falstaff* con la regia di David McVicar e a Monaco di Baviera per *Tosca*.

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**

MUSICA D'OGGI 1

Network contemporaneo

A MILANO SEI ASSOCIAZIONI CHE OPERANO NELLA MUSICA CONTEMPORANEA SI ASSOCIANO PER FARE RETE E CONDIVIDERE SPAZI E COSTI: UN'OCCASIONE UNICA ANCHE IN VISTA DELL'EXPO

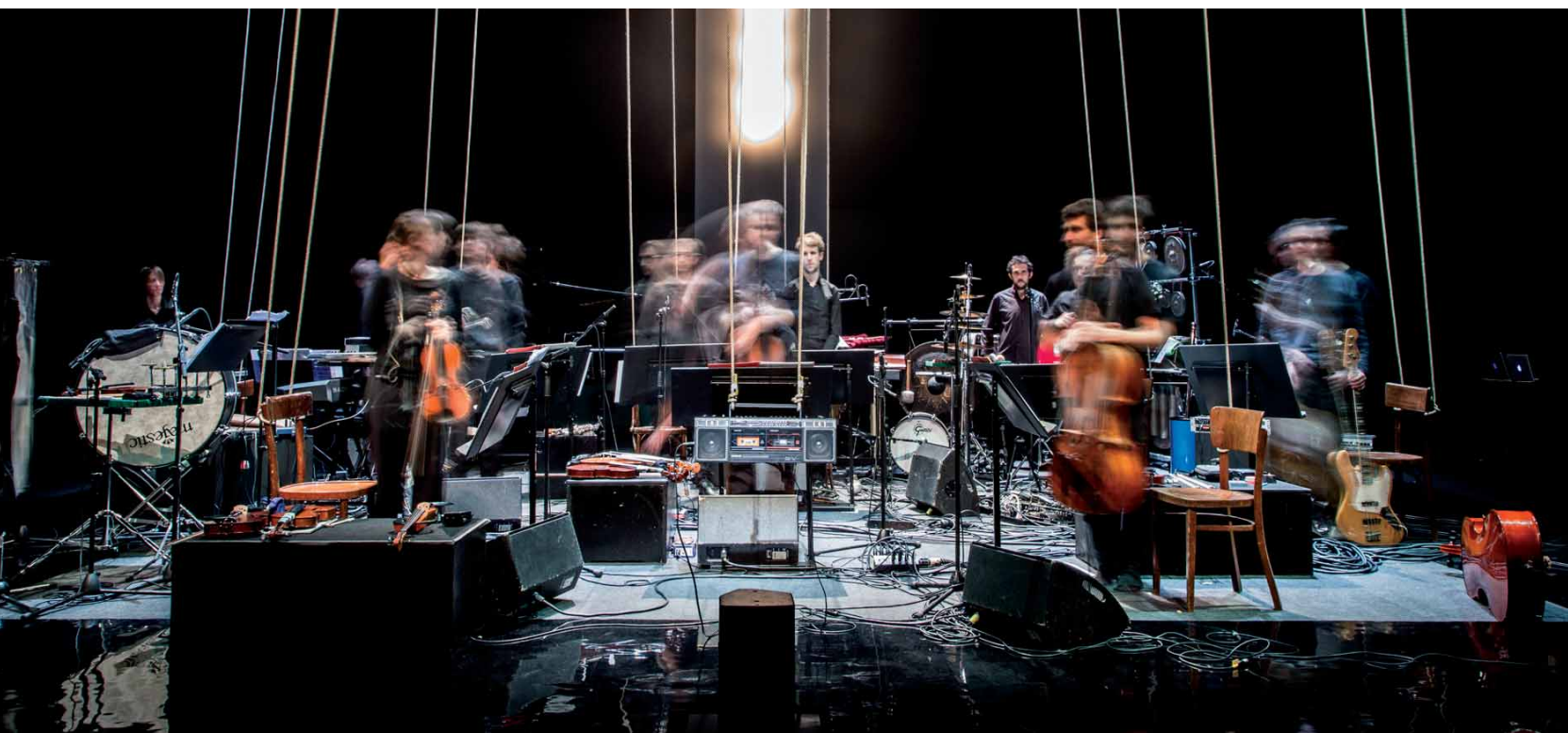
ALESSANDRO TURBA

Agon-Acustica Informatica Musica, Divertimento Ensemble, mdi ensemble, MMT Creative Lab, RepertorioZero e Sentieri Selvaggi: sei associazioni musicali tra le più conosciute a livello europeo attive a Milano nell'ambito della musica contemporanea, pur operando e perseguendo autonomamente i propri obiettivi, hanno dato vita al Contemporary Music Hub Milano. Non solo un'associazione di secondo livello che riunisce le "6 sorelle", ma anche un network che, lungi da un grigio consociativismo, potrà allargarsi a analoghe realtà che emergeranno sulla scena milanese, nonché costituire un imprescindibile interfaccia e un consorzio che, forte dell'esperienza delle associazioni che già lo compongono, possa favorirne la crescita e affinarne gl'indirizzi di ricerca. Dovrebbe poi andar da sé che la possibilità, ora a portata di mano, che l'Hub possa "griffare" produzioni artistiche appetibili per i festival e le istituzioni concertistiche europee sarà capace di attrarre sponsor e mediapartner tra quanti intuiranno le potenzialità di questo nuovo soggetto, unico nel suo genere in Italia. Il primo obiettivo che l'Hub si è posto è stato, ovviamente, l'individuazione di una sede dove poter condividere tali progetti e che soddisfi le speci-

ficità e le diversificate esigenze delle sei associazioni. Sede che, grazie alla sensibilità della Città di Milano (che si è pure impegnata a corrispondere all'Hub un finanziamento per startup), è stata individuata all'interno di quella fucina di giovani energie creative che è la Fabbrica del Vapore. Proprio qui, il 18 dicembre scorso, un happening ha salutato il varo di questo ambizioso progetto. Alla serata hanno aderito addetti ai lavori (confusi tra il pubblico abbiamo adocchiato anche Giacomo Manzoni e Luca Francesconi), ma anche molti giovani allertati dal tam-tam sulla rete.

È stata, questa, l'occasione per conoscere Paolo Fumagalli, classe 1978, violista del mdi ensemble, che collabora anche con RepertorioZero, nonché presidente del neonato Hub, del quale ci ha messo a parte anche della sua preistoria: «A chiamare a raccolta le sei associazioni e a gettare le basi dell'Hub è stato Andrea Minetto, consulente presso l'Assessorato Cultura, il quale, a monte di uno studio di fattibilità condotto qualche anno fa dalla Bocconi e dall'Accademia della Scala, aveva analizzato la realtà di alcune factories musicali sparse in Europa. Le associazioni hanno siglato lo statuto del Contemporary Music Hub Milano nel maggio scorso, non da ultimo per risolvere comuni problemi infrastrutturali (sale prove e di registrazione)

L'ensemble
RepertorioZero



e abbattere i costi di gestione (unificando, per esempio, i rispettivi uffici stampa), ma, soprattutto, per creare un polo di formazione e di divulgazione dedicato alla musica contemporanea».

Non ci resta allora che presentare le "6 sorelle". A fornirci un loro identikit e un bilancio preventivo delle attività che intendono svolgere in seno all'Hub saranno i loro stessi rappresentanti, chiamati a rispondere alla seguente intervista multipla: Massimo Marchi, presidente di Agon; Sandro Gorli, direttore artistico e musicale del Divertimento Ensemble; Giorgio Casati, violoncellista del mdi ensemble; Walter Prati, compositore e poliedrico musicista dell'MMT Creative Lab; Carlo Ciceri, giovane compositore di RepertorioZero, e Andrea Rebaudengo, pianista dell'ensemble Sentieri selvaggi.

Chi siete, da quanto tempo operate a Milano e dove svolgete attualmente la vostra attività concertistica e/o di ricerca?

MARCHI: «Agon è stata fondata venticinque anni fa. La sua sede è sempre stata in zona Bicocca, attualmente nell'Area ex Breda. La nostra attività non è solo concertistica in senso stretto, poiché produciamo anche installazioni e spettacoli teatrali, molto spesso in unione con la video art o la danza. Il fil rouge che lega le nostre attività è comunque l'impiego della tecnologia».

GORLI: «Divertimento Ensemble ha un organico variabile, da 8 a 15 esecutori, fondato nel 1977. Dal 2004 organizza "Rondò": il programma 2015 prevede 18 concerti in città e 9 a Bobbio e nel Monferrato, questi ultimi legati a corsi di formazione. Ogni anno il Divertimento Ensemble accoglie un compositore in residence: questa è la volta di Daniele Ghisi».

CASATI: «Il mdi ensemble, gruppo di sei giovani musicisti intenzionati ad approfondire lo studio della musica da camera del nostro tempo, è nato nel 2002. Non siamo "stanziali": ci esibiamo in Italia come all'estero, anche se da anni siamo presenti con continuità nel cartellone milanese, dalla rassegna Koinè ai festivals MITO e Milano Musica, del quale siamo Ensemble in residence».

PRATI: «MMT Creative Lab è nata nel 1990, operando da subito nel panorama italiano e internazionale (Teatro alla Scala, Akademie der Künste Berlin, CCA Glasgow) per la produzione e la diffusione della musica elettronica e sperimentale e collaborando, tra gli altri, con Giancarlo Schiaffini, Sandro Gorli, Evan Parker, Thurston Moore e Robert Wyatt. In questi ultimi anni MMT ha sviluppato numerosi progetti nei campi del teatro musicale, delle installazioni multimediali e dell'esecuzione di musiche elettroacustiche e alternative (improvvisazione, rock sperimentale)».

CICERI: «RepertorioZero è un gruppo internazionale di compositori e musicisti fondato nel 2008. In questi anni RO ha presentato i propri concerti e i risultati delle proprie ricerche, legate anche alla sperimentazione di una "nuova liuteria", in Italia e all'estero. In particolare, dopo il suo debutto al Festival MiTo, RO è stato ospite, nel 2011, della Biennale Musica di Venezia e ha appena terminato il suo triennio di Artist in residence presso il Festival Milano Musica. RO è inoltre regolarmente invitato dai Tage für Neue Musik di Zurigo e dal Festival Archipel di Ginevra».

REBAUDENGO: «Sentieri Selvaggi è un'associazione culturale che nasce nel 1997. Dal 1998 presentiamo una stagione di concerti, che si svolge ora nelle sale del Teatro

Elfo Puccini. Sentieri Selvaggi nasce per divulgare la musica di oggi, per cui, oltre all'ensemble musicale, abbiamo spesso partecipato a coproduzioni teatrali, produzioni discografiche ed editoriali. Inoltre, Sentieri Selvaggi suona nelle più prestigiose sale italiane ed europee».

«C'è musica e musica»... Quale repertorio o ambito d'indagine privilegiate? Pianificate il Vostro cartellone collegialmente o avete un direttore artistico?

MARCHI: «Più che un vero e proprio repertorio, Agon coltiva ambiti di ricerca nei campi della tecnologia, della ricerca sul suono e dell'interazione, correlandoli a spazi e ambienti specifici. Perciò la realizzazione di produzioni di una certa entità è impensabile senza un lavoro di team».

GORLI: «La nostra attenzione è rivolta soprattutto ai giovani compositori, quelli che intendono il comporre come un processo di conoscenza, che si mettono in gioco fino in fondo e che non fanno compromessi fra la propria ricerca e il mercato. Nella stagione in corso, il Divertimento effettuerà inoltre, al Museo del 900, 6 concerti monografici dedicati ad altrettanti compositori viventi: quattro di loro (De Pablo, Sciarrino, Gubajdulina, Lachenmann), il giorno precedente le date dei rispettivi concerti, incontreranno il pubblico negli spazi del PAC e del GAM. Sono molti gli esecutori del Divertimento che mi coadiuvano nella stesura della programmazione di "Rondò"».

CASATI: «Lavoriamo prevalentemente su musiche di compositori viventi, interagendo direttamente con loro. L'ampliamento delle possibilità tecniche degli strumenti classici, la messa in discussione del rapporto tra suono e rumore, nonché l'interazione e l'impiego di strumenti elettronici, amplificati e concreti - grazie alla collaborazione di RepertorioZero - sono gli ambiti di ricerca che più privilegiamo. La direzione artistica del gruppo è decisa collegialmente tra i membri dell'ensemble, anche se da alcuni anni chiediamo agli stessi compositori con i quali collaboriamo di curare specifici progetti che mettano in relazione la musica con altri linguaggi».

PRATI: «Il nostro lavoro è principalmente indirizzato alla sperimentazione e all'incontro tra generi musicali differenti. Abbiamo un'attività concertistica molto limitata; il nostro intento è creare modalità produttive innovative da proporre a istituzioni musicali che operano nel campo della musica contemporanea e di ricerca».

CICERI: «RO sperimenta strumenti elettrici e non convenzionali di nuova concezione, l'impiego dell'amplificazione e l'indagine di nuove forme di spettacolarità in collaborazione con performers, scenografi, video makers e stage/light designers. I contenuti artistici e le linee generali di ricerca sono delineati da un comitato artistico internazionale che si rinnova ogni tre anni».

REBAUDENGO: «Benché presti ascolto ai suggerimenti di noi strumentisti, le scelte artistiche spettano a Carlo Boccadoro, presidente e direttore artistico di Sentieri Selvaggi. Pur nascendo per divulgare musiche poco frequentate in Italia (come quelle del repertorio anglosassone e dei compositori postminimalisti e neoromantici), il nostro repertorio si è di molto allargato nel corso degli anni».

La cooperazione con giovani o già affermati compositori è in parte anche finalizzata a scopi didattici? Quali progetti avete in cantiere al riguardo?

MARCHI: «Agon propone attività formative fin dal 2000: workshop e corsi d'introduzione all'informatica per uso artistico, seminari e laboratori avanzati. Nel >>

A Torino l'Orchestra Rai omaggia Boulez

Formula che vince non si cambia: anche Rai NuovaMusica 2015 vedrà all'Auditorium Rai di Torino la collaborazione tra l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Xplosiva e Club to Club Festival. Così come è avvenuto gli scorsi anni i concerti della rassegna dedicata alla musica contemporanea ospiteranno un live set prima dell'inizio e nell'intervallo del concerto: una formula che ha portato nuovo pubblico in Auditorium. La rassegna propone tre concerti dal 6 al 20 febbraio (tutti trasmessi da Radio3). Inaugurazione il 6 febbraio con Tonu Kaljuste sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai con pagine di Claudio Ambrosini, Arvo Pärt, Eino Juhani Rautavaara, Sofija Gubajdulina. Il 13 febbraio prima italiana per *Le silence des sirènes* di Unsuk Chin, prime assolute per *Vardzia per orchestra* di Gabriele Cosmi e *Tres piezas para orquesta* di Luis de Pablo (in programma anche *Storia di altre storie* di Sciarrino): dirige Francesco Lanzillotta con Donatienne Michel-Dansac (soprano) e Davide Vendramin (fisarmonica). Il concerto del 20 febbraio è dedicato a Pierre Boulez che quest'anno compirà novant'anni: Stefan Anton Reck sul podio per pagine di Boulez, Messiaen e Webern.

S.F.

Walter Prati



corso del 2015 vareremo, presso la nostra sede, il progetto "OpenAgon", che prevede performances, installazioni, incontri con gli autori e laboratori formativi».

GORLI: «Proseguono anche quest'anno alcuni nostri consolidati progetti di talent scouting e di formazione: il Concorso di composizione riservato agli studenti di conservatorio, gli Incontri internazionali "Franco Donatoni", il Corso di direzione d'orchestra per il repertorio da camera dal primo '900 a oggi, il "Call for young performers", una masterclass dedicata all'esecuzione dei Klavierstücke di Stockhausen e, in settembre, la prima edizione dell'International Workshop for Young Composers (Stefano Gervasoni e Michael Jarrell tutors)».

CASATI: «Già da due anni il mdi ensemble collabora con il Conservatorio di Milano per gli esami finali di Composizione».

PRATI: «Parte delle nostre attività sono indirizzate a workshops e laboratori, nei quali vengono messe a confronto idee differenti e sperimentate nuove metodologie e forme d'interazione proposte dagli stessi giovani musicisti che vi partecipano».

CICERI: «Numerose sono state le esperienze con giovani compositori che hanno avuto la possibilità, non solo di essere eseguiti da R0, ma anche di partecipare dall'interno a tutte le fasi delle produzioni. R0 ha inoltre tenuto master classes sulla nuova liuteria e workshops di composizione».

REBAUDENGO: «Ogni anno invitiamo un compositore di fama internazionale a tenere una master class destinata ai giovani studenti di composizione, al termine della quale il docente è chiamato a segnalarci giovani compositori meritevoli di trovare spazio all'interno della nostra programmazione. Così è nata, per esempio, la nostra stretta collaborazione con Mauro Montalbetti».

Per quest'anno avete intessuto proficui rapporti di collaborazione con l'organizzazione dell'Expo Milano 2015? Lo avete fatto di comune accordo con le altre anime dell'Hub?

MARCHI: «Sappiamo che altre associazioni dell'Hub realizzeranno alcuni progetti in seno all'Expo. Da parte nostra, abbiamo in cantiere uno spettacolo dedicato a Leonardo da Vinci che andrà in scena alla fine di aprile, proprio a ridosso dell'inaugurazione dell'Expo, al Teatro Franco Parenti».

GORLI: «Abbiamo ideato e proposto il Concorso di composizione "Nutrire la musica". Delle oltre seicento partiture ricevute, la giuria internazionale del Concorso ha selezionato cinquanta compositori. I loro lavori, composti ad hoc, verranno eseguiti dal Divertimento e da Sentieri Selvaggi al Padiglione Italia tra maggio e giugno 2015. Anche i concerti di "Rondò" rientrano nel cartellone di "Expo in città"».

CASATI: «mdi ensemble opera solo straordinariamente come organizzatore autonomo di eventi. Pertanto non abbiamo programmato iniziative dedicate all'Expo, anche se, nel quadro delle attività dell'Hub, stiamo pianificando delle attività didattiche e di divulgazione in sintonia con le tematiche dell'Expo».

PRATI: «"Expo in città" ha accolto un nostro progetto musicale specificamente legato all'utilizzo di smartphones e di altri devices tecnologici. Insieme alle altre associazioni dell'Hub, stiamo inoltre progettando una serie di attività musicali, per lo più di carattere pedagogico».

CICERI: «No, benché proprio in questi giorni stiamo

mettendo a punto nuove produzioni internazionali che andranno in scena nel corso di quest'anno».

REBAUDENGO: «Durante l'Expo saremo coinvolti, insieme al Divertimento Ensemble, nell'esecuzione delle partiture finaliste del Concorso "Nutrire la musica". La sinergia con Divertimento Ensemble è stata fondamentale per compire questo ambizioso progetto, complesso dal punto di vista organizzativo».

Per Voi stessi e in collaborazione con le altre Associazioni coinvolte nel Contemporary Music Hub Milano, cosa contate (e sognate) di realizzare all'interno di una "casa comune"?

MARCHI: «Una volta approntata la sua sede, l'Hub rappresenterebbe, non solo per Milano, un luogo unico e originale, da vivere tutti i giorni, aperto a tutti e dove tutti possano trovare un punto di riferimento per le attività legate alle performing arts contemporanee».

GORLI: «Abbiamo aderito con entusiasmo al progetto, nella convinzione che la vicinanza fisica delle realtà ivi coinvolte possa far nascere sinergie, progetti in comune e nuove idee. Le sei associazioni hanno attività e direzioni di ricerca diverse, ma una reciproca stima: si troveranno, quindi, nelle migliori condizioni per una proficua collaborazione. Rimaniamo pertanto in attesa che ci vengano accordati gli spazi per realizzare il nostro progetto».

CASATI: «Pensiamo l'Hub come un catalizzatore che garantisca: agli operatori milanesi del nostro settore di realizzare al meglio e più velocemente i propri progetti; al pubblico di essere informato e raggiunto in maniera più efficace; agli studiosi un centro di documentazione e un archivio relativo alle nostre attività. Infine, sogniamo che alcuni progetti artistici di più ampio respiro, che eccedono dalle forze dei singoli operatori, possano germogliare nell'humus dell'Hub».

PRATI: «Prima di tutto, una serie di facilities di carattere produttivo e comunicativo e la costituzione di un comitato di fundraising che agevoli il lavoro di ciascuna delle associazioni dell'Hub. Sarebbe molto interessante, poi, riuscire a costruire insieme nuovi progetti musicali che nascano da nuove istanze estetiche, sociali e di comunicazione sonora».

CICERI: «Ci auguriamo che l'Hub diventi l'occasione per attirare ancora di più l'attenzione del mondo musicale europeo su Milano. L'unione delle energie e della ricchezza d'idee delle sei associazioni potrebbe trasformare l'Hub in un punto di forza e di riferimento, capace di produrre eventi di respiro internazionale, tali da incrementare i contatti fra Milano e le avanguardie musicali europee».

REBAUDENGO: «Attrarre giovani compositori e incentivare la divulgazione della musica d'oggi presso i giovani, ma anche condividere tra le altre associazioni i rispettivi organici strumentali per la piena realizzazione dei progetti coltivati da ciascuna di esse (sin da ora le sei associazioni stanno sperimentando un reciproco scambio "alla pari" dei propri musicisti). Per riuscirci concretamente, credo, però, che ora sia più sensato partire dai piccoli passi e progredire man mano nei sogni e nelle aspettative. Ma sono ottimista: senza l'antica stima e la fiducia reciproche che ci accomunano, questo Hub non sarebbe mai nato».

m—

La rete del Cemat

Risale al 1996 la nascita della Federazione Cemat (Centri Musicali Attrezzati), con lo scopo di promuovere l'attività dei centri italiani di ricerca e produzione nel settore delle tecnologie informatiche applicate alla musica. Da qui l'azione a favore di questi centri sia in ambito nazionale che internazionale, nonché nei confronti di giovani interpreti e compositori, anche attraverso convegni, workshop, pubblicazioni, cd, dvd, ecc. Dal 1999 la Federazione è diventata Ente di promozione della Musica Contemporanea Italiana.

La fondatrice e attuale Presidente Gisella Belgeri con estrema semplicità ci spiega innanzitutto come la crescita del Cemat sia stata legata all'importante cammino che nel corso degli anni hanno compiuto i centri associati: da Musica Verticale a Edison Studio, per restare in abito romano, mentre in quello milanese, per esempio, ci sono realtà quali IRMus - Accademia Internazionale della Musica o la Fondazione Musica Musicisti & Tecnologie. Tra le attività istituzionali, già il Progetto Sonora, per la promozione della musica italiana nel mondo, o RadioCemat, basterebbero per aprire un discorso estremamente ampio e interessante.

In ogni caso il sito internet (www.fondazioneceemat.it), oltre a fornire tutte le informazioni, si conferma come 'vetrina' delle molteplici attività in corso. Tra queste merita di essere menzionato il progetto Favolosa Musica, per promuovere la conoscenza della musica d'oggi nelle fasce giovanili e infantili. «Questo progetto – chiarisce la Belgeri – è disponibile per tutti sul sito ma i bambini si divertono decisamente di più quando fanno questa attività collettivamente nelle scuole dove ci rechiamo di persona. Abbiamo testimonianze incoraggianti soprattutto per la loro spontaneità: "una giornata bellissima e molto insegnativa" ha commentato un alunno di una quarta elementare.

Insomma è necessario lavorare sui giovanissimi per portare l'abitudine all'ascolto della musica, anche di quella di oggi».

Una domanda riassuntiva: come sta andando la musica contemporanea?

«Bene. Devo dire che nonostante tutte le difficoltà in questo momento le cose vanno abbastanza bene. Questo anche perché diverse associazioni hanno scoperto la musica contemporanea come valore del personaggio e cercano di pensare iniziative per i giovani. Quando iniziano a muoversi protagonisti del calibro della Società del Quartetto di Milano, l'Istituzione Universitaria dei Concerti e l'Accademia Filarmonica Romana nella capitale, anche se le iniziative non sono dedicate alle proposte più sperimentali, ebbene questo dimostra un'attenzione sicuramente non paragonabile a quella che c'era una decina di anni fa. Come si parlava di musica contemporanea subito i fucili erano puntati addosso, invece oggi c'è l'orgoglio, per esempio, di riuscire a trovare un talento. Cito anche la neonata Associazione Farulli che ha promosso un concorso internazionale di composizione per quartetti di bambini. Mi sembra un segnale importante. Va molto bene anche il settore della musica contemporanea insieme ad altre cose, come arti visive, installazioni, ma anche cinema: per esempio "Edison Studio", nostro associato, si è specializzato sul cinema muto. Pure questo testimonia l'ampiezza delle possibilità che esistono per la diffusione della musica d'oggi».

Giorgio Cerasoli

MUSICA D'OGGI 2

Le voci del mercato

AL TEATRO MASSIMO DI PALERMO DEBUTTA IL QUADRO NERO, "OPERA PER MUSICA E FILM" DI MARCO BETTA E ROBERTO ANDÒ ISPIRATA ALLA VUCCIRIA DI GUTTUSO E A UNO SCRITTO DI CAMILLERI

CHIARA DI DINO

Marco Betta, compositore, insegna al Conservatorio di Palermo. Da poco è stato nominato accademico di Santa Cecilia. Predilige il genere della musica per i film: ha scritto colonne sonore per Giuseppe Tornatore e Roberto Andò. Il 7 febbraio al Teatro Massimo di Palermo andrà in scena *Il quadro nero, ovvero la Vucciria*, il grande silenzio palermitano, un'opera per musica e film firmata da Betta e Andò. L'opera è nata da un progetto promosso dalla Fondazione Guttuso e il Teatro Massimo. Quest'opera trae ispirazione dal quadro *La Vucciria* di Guttuso, e ingloba un testo di Camilleri in cui lo scrittore ha raccontato le suggestioni ispirate dal dipinto. In scena saranno due attori, l'Orchestra e il Coro del Teatro Massimo. Paesaggi di suoni, voci registrate evocano le emozioni che animano il dipinto; la musica scorrerà come un flusso di energia in contrappunto al testo di Camilleri e alle immagini del film, un rampicante di linee sonore che si sovrapporranno e intersecheranno con le apparizioni di personaggi del dipinto. L'opera dura un'ora: le voci dalla strada,

dal mercato, sono state registrate e montate da Hubert Weskemper; gli attori palermitani Francesco Scianna e Giulia Andò recitano il testo di Camilleri. L'opera sarà diretta da Tonino Battista. Abbiamo incontrato Marco Betta e incuriositi da questa sua vocazione di compositore per la musica da film, gli abbiamo posto alcune domande.

Qual è stato il tuo esordio come compositore di musica per film?

«Credo che la mia prima colonna sonora significativa sia *Il manoscritto del principe*, del 2000, con regia di Roberto Andò, un film prodotto da Giuseppe Tornatore. Lì credo di aver veramente compreso quali fossero i meccanismi compositivi o, almeno una serie, per la musica applicata ai film. Tornatore e Andò sono stati due maestri, che mi hanno insegnato quale tipo di disegno della musica adottare dentro le immagini, la sincronizzazione».

Come è cominciata la collaborazione fra te ed Andò?

«Con Andò iniziammo a lavorare insieme nel 1990 in uno spettacolo che si chiamava *la Sabbia del sonno*, una sorta di musica per opera e film; c'erano dei suoi filmati. Uno spettacolo

in cui il regista coinvolse alcuni compositori: Luciano Berio, Francesco Pennisi, Aldo Bennici e me. Il mio pezzo era *In ombra d'amore*, il mio primo pezzo pubblicato da Ricordi. Lì nacque una sorta di sinergia fra me e il regista. Con Andò abbiamo fatto anche *Sette storie per lasciare il mondo*. Roberto inoltre è anche uno scrittore, oltre a essere un regista».

Quali sono gli altri scrittori con i quali hai lavorato e come vedi il rapporto fra musica e testo?

«L'idea di questa condivisione fra letteratura e musica è per me centrale, quando compo. Fra gli scrittori con cui ho collaborato ci sono Roberto Andò, Rocco Mortelliti, librettista di tutte le opere su testo di Camilleri che ho messo in musica, Camilleri con cui abbiamo fatto *Magaria*, per voce recitante e orchestra, Daniele Martino con cui abbiamo fatto *l'Averroé*, Dario Oliveri con cui facemmo *Sorpresa*, aria per soprano e orchestra, Roberto Alaimo con il quale abbiamo fatto *l'Almanacco delle morti presunte*: quest'opera apre una importante finestra sul sociale. L'idea di questa condivisione di contenuti culturali (letteratura e musica) applicata al sociale mi è sempre stata cara».

Pensi che la musica possa avere una influenza sul sociale?

«Certo, ho scritto tanta musica applicata al sociale, ho vissuto in una città ferita che è Palermo. Fin da giovane ho pensato di scrivere musica impegnata nel sociale».

Quali sono le esperienze che hai fatto in questo ambito?

«Ho collaborato per il *Requiem delle vittime della mafia*: eravamo 7 compositori invitati da Marco Tutino. Poi, coinvolto da Fabrizio Festa, scrissi *Orizzonte*, per celebrare le vittime della strage di Bologna. Le musiche per il film *Con gli occhi di un altro* di Antonio Raffaele Addamo, che raccontava la storia di un magistrato ucciso, un documento per far vedere che c'è una società che non si adagia al grande silenzio. Il fatto di poter contribuire al miglioramento sociale come musicista mi inorgogliesce».

Marco Betta (foto Lia Pasqualino)



MUSICA D'OGGI 3

Il cibo dell'Amore

CARLO GALANTE RACCONTA IL SUO *THE FOOD OF LOVE* (DA SHAKESPEARE) CHE HA SCRITTO PER LA FILARMONICA DELLA SCALA

ALESSANDRO TURBA

Commissionando a Carlo Galante *The Food of Love*, la Filarmonica della Scala ha inteso celebrare degnamente l'Expo, senza, per questo, presentare un pezzo d'occasione pretestuosamente suggerito dalle tematiche dell'evento dell'anno. Questo lavoro per grande orchestra verrà eseguito in prima assoluta il 23 febbraio al Teatro alla Scala. Sul podio della Filarmonica ci sarà, per la prima volta, Daniele Rustioni. Nell'incontrare Galante abbiamo approfittato per domandargli qualcosa sulla sua ultratrentennale carriera. A partire dai suoi esordi... un po' turbolenti, in quei primi anni Ottanta (anni di riflusso ideologico, nonché musicale), durante i quali Galante si ritrovò alfiere della cosiddetta corrente neoromantica. Osteggiatissima dalla critica.

Allora ci fu chi scrisse: «I cosiddetti nei (romantici, espressionistici o banali che siano) risultano garbate galanterie ovvero chincaglierie, mercificabilissime». Si era nel 1982 e Lei si era da poco affacciato sulla scena musicale internazionale. All'epoca, che cosa significava, per Lei, essere ed essere ritenuto un compositore neoromantico?

«Polemiche ed etichette d'altri tempi... Quella polemica, così feroce all'epoca, aveva, però, delle ragioni forti: basti pensare all'insopportabile rigidità ideologica di tanta musica contemporanea che si ascoltava, musica vuota e accademica all'inverosimile. Credo che le perorazioni del movimento neoromantico portò avanti (transitività della musica, rapporto con il passato musicale e contaminazione con altri generi musicali) abbiano portato una boccata d'aria fresca e che tutta la musica contemporanea ne abbia beneficiato. Il passare del tempo, l'applicazione inesausta a certi temi e suggestioni che mi sono cari, il desiderio di approfondimento mi hanno, poi, insegnato la sostanziale vanità dell'iscrizione a questo o a quel "partito estetico"... ».

Nel frattempo, qualcosa è cambiato nel Suo stile?

«Mi sembra che il mio modo concepire la musica sia molto cambiato da quell'epoca or-

mai remota, ma non per negazione, quanto, piuttosto, per accrescimento: a un lessico musicale che sento di possedere profondamente, cerco costantemente di aggiungere nuovi vocaboli, che si traducano in appassionanti sfide tecniche e poetiche. La passione e la curiosità sono i due destrieri aggiogati al carro della mia musica».

Veniamo a *The Food of Love*, il cui titolo è tratto dalla commedia *La dodicesima notte* di Shakespeare.

«Alla musica è negata la possibilità di raccontare una storia, l'astrazione in cui l'arte musicale vive non contempla questa possibilità: i suoni non possiedono un'immediata evidenza di significato; ma possono diventare potenti



Carlo Galante

nell'evocare una storia, un'emozione e perfino un concetto. *The Food of Love* non vuole essere un'illustrazione del testo di Shakespeare, ma legarsi a quest'ultimo in un rapporto di "affinità" e di mutuo disvelamento. La dichiarazione shakespeariana, secondo la quale «la musica è il cibo dell'amore», mi sembra particolarmente pregnante riguardo al grande tema dell'Expo. Certo, il cibo di cui parliamo è immateriale e serve a saziare i sensi, l'intelletto e (forse) l'anima, piuttosto che il corpo. Ma, se è vero che l'Amore è il motore di tutto e che la musica lo alimenti, allora l'Amore è certamente fonte di gioia ed entusiasmo per il musicista, chiamato in prima persona a placarne l'appetito. Fino alla sazietà».

m—

Emploi



Hes·so

Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz

La HES-SO Genève ouvre, pour la Haute école de musique de Genève (HEM), un poste de :

Professeur-e de tuba (chargé-e de cours HES)

Succession du professeur Pierre Pilloud

Déai de candidature : 15 février 2015

Entrée en fonction : 1er septembre 2015

La HES-SO Genève / HEM adopte une politique de recrutement en faveur de l'égalité. Le profil détaillé de ce poste est disponible sur www.hesge.ch

Les dossiers de candidature complets sont à adresser à :

M. Philippe Dinkel, directeur

Haute école de musique de Genève

CP 5155 - 1211 Genève 11

www.hemge.ch

hem

Haute école de musique
Genève



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.



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.

CINEMA
FESTIVAL DEL CINEMA
EUROPEO, 16ª ED.
Lecce

13 / 18 aprile



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.

april

TRADIZIONE
SETTIMANA SANTA
IN PUGLIA
In tutta la Puglia

La fede prende vita in gesti teatrali e la sacra liturgia si confonde con il trasporto popolare, dando vita a suggestivi riti processionali.




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.

maggio

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

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



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

maggio

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



Ph. Nunzio Pacella



08 maggio

TRADIZIONE
PALIO DI TARANTO, 24ª ED. Taranto

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

ARTE E CULTURA
IL LIBRO POSSIBILE
14ª ED.
Polignano a Mare (BA)

Il libro come punto di partenza per dibattiti su temi di attualità, un festival unico nel panorama culturale pugliese.

luglio



luglio

TRADIZIONE
NOTTE DELLE LUCI Scorrano (LE)

L'espressione di una delle forme più belle dell'artigianato artistico dell'Italia meridionale. Una galleria di luci e suoni per entrare nel cuore della tradizione pugliese.

MUSICA
BARI IN JAZZ, 11ª ED.
Bari

Una delle manifestazioni di punta dell'estate pugliese. Una rassegna di musica e incontri, produzioni esclusive e ospiti internazionali.

giugno



giugno

ENOGASTONOMIA
MASSERIE SOTTO
LE STELLE, 5ª ED.
In tutta la Puglia

Per una notte, l'attività contadina prende vita al chiarore delle stelle, per riscoprire i valori e le tradizioni del mondo rurale attraverso i laboratori e i percorsi didattici delle aziende pugliesi.



ARTE E CULTURA
PREMIO PINO PASCALI
18ª ED.
Polignano a Mare (BA)

Il Premio viene assegnato ogni anno ad un artista o ad un personaggio del mondo dell'arte, di respiro internazionale, scelto da una giuria di esperti, storici e critici d'arte.

giugno / luglio



Ph. Aurelio Amendola



luglio

MUSICA
FESTAMBIENTESUD, 11ª ED. Monte Sant'Angelo (FG)

La Festa di Legambiente per il Sud Italia. Concerti, teatro, danza, masterclass, reading, degustazioni e laboratori.



UNIONE EUROPEA
PROGRAMMA DI SVILUPPO
REGIONALE 2014-2020
SICILIA-REGIONE CALABRIA



REGIONE PUGLIA
ASSOCIATO AL MEZZOGIORNO
SUD ESTERNO



Teatro
Pubblico
Pugliese



Puglia
PROMOZIONE
REGIONALE

WE INVEST IN YOUR FUTURE.

OPERA

Una sfida per Madrid

AL TEATRO REAL VA IN SCENA L'OPERA DI MAURICIO SOTELO TRATTA DA *EL PÚBLICO*, CHE FEDERICO GARCIA LORCA SCRISSE A CUBA NEL 1930, DOPO IL VIAGGIO A NEW YORK. IL LIBRETTO È DELLO SCRITTORE ANDRÉS IBÁÑEZ

FABIO ZANNONI

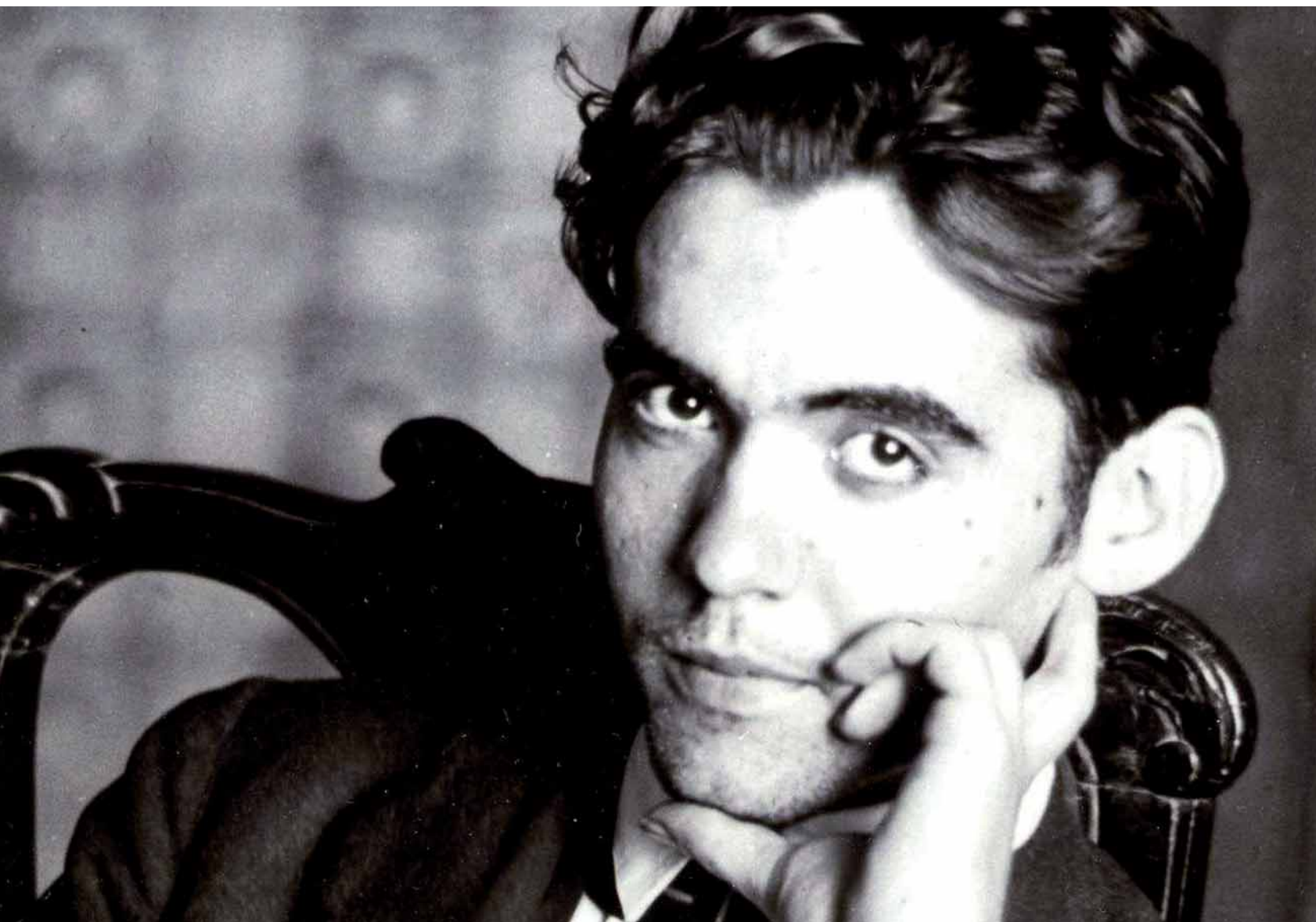
Garcia Lorca torna al Teatro Real di Madrid: lo abbiamo visto qualche anno fa come personaggio/protagonista in un'opera di Osvaldo Goljov a lui dedicata, *Ainadamar*; ora fa la sua comparsa come autore, con la presentazione di una novità assoluta, un'opera tratta dal suo lavoro teatrale *El público* (dal 24/2 al 16/3): non si tratta certo di una delle sue pièces teatrali più popolari e conosciute, quasi come se l'ostracismo che l'aveva tenuta lontana dalle scene durante la dittatura franchista, per più di cinquant'anni,

proseguisse: tenuta in una sorta di limbo, quasi ignorata e non considerata da una cultura ufficiale, che preferisce di Lorca un'immagine di poeta un po' sdolcinata e convenzionale. La portata rivoluzionaria di questo lavoro, scritto a Cuba nel 1930, dopo il viaggio a New York, lo spirito fortemente dissacrante, con una decisa impronta surrealista, ha spesso scatenato scandali e ripulse. I temi sono quelli della libertà amorosa, dell'omosessualità, così come dell'ipocrisia borghese di un pubblico che al teatro chiedeva solo svago e distrazione, di quello che lui chiamava "teatro all'aria aperta", al quale

contrapponeva la verità di un "teatro sotto la sabbia"; per un teatro che in definitiva potesse in qualche modo essere strumento di trasformazione della realtà. Sono stati probabilmente questa serie di elementi che hanno affascinato e colpito Gerard Mortier, come ci spiega Mauricio Sotelo, il compositore a cui è stata affidata la commissione di mettere in musica *El público*:

«Fu quando nel 2010 Gerard Mortier venne nominato direttore artistico del Teatro Real che venni a sapere che lui aveva in mente di affidarmi un importante incarico. È che in realtà non sapevo quello che lui aveva in testa! Io pensavo

Federico Garcia Lorca



di presentargli un lavoro su Giordano Bruno... L'idea del *Pubblico* di Garcia Lorca come opera in musica fu una sua geniale trovata! Sì, perché lui riteneva che fosse un soggetto che potesse in qualche modo assumere le caratteristiche di una sua idea di teatro, con una forte funzione sociale, con diversi elementi polemici, e che avrebbe potuto in qualche modo fondare l'opera spagnola moderna del nuovo millennio».

In effetti anche in Spagna non è un lavoro molto conosciuto!

«Io fui infatti molto sorpreso quando notai come egli conoscesse così bene l'opera e quanto avesse chiari tutti gli elementi della drammaturgia: già dal primo momento mi dette l'impressione di avere in proposito le idee molto chiare!»

El público non è propriamente un libretto: come è stato adattato per la musica? Inoltre si presenta come un labirinto di riferimenti ed implicazioni, alcune evidenti altre molto private. Ci sono tematiche privilegiate o più enfatizzate, piuttosto di altre omesse od occultate?

«Diedi l'incarico allo scrittore Andrés Ibáñez, perché sapevo che era un grande conoscitore di Lorca, soprattutto molto competente in fatto di opera e perché sapevo che poteva essere un librettista fedele e rispettoso della sua opera. Lo stesso Mortier alla prima stesura ne rimase entusiasta. Egli ha sicuramente fatto un ottimo lavoro, noi non volevamo omettere nessuna delle tematiche presenti in quest'opera, nemmeno quelle più surrealiste che potevano sembrare contraddittorie. Nel libretto abbiamo cercato di mantenere tutto, per così dire, come depurato, distillato. Poiché penso che in definitiva si debba mantenere tutta la complessità, presente in questo lavoro, anche a livello scenico. Mortier, che considerava l'opera come una sorta di rappresentazione della vita umana, del mondo in generale, mi diceva che per lui probabilmente solo attraverso la musica potesse emergere, in tutta la sua pienezza, il contenuto visionario di quest'opera».

Quindi si può dire di più con la musica si aggiungono altri livelli interpretativi, per aprire ulteriori spiragli?

«Io mi ricordo che Mortier mi diceva: "Io amo questo testo, però sinceramente non lo capisco: tu hai il compito di rivelarci il senso di questo testo... a me e al pubblico!". Questo mi portò a elaborare un'ulteriore riflessione intorno alla comprensione del testo, rinunciando a determinate concezioni proprie della musica più avanzata. Per fare questo pensai di ricorrere ad un parlato/cantato, sul modello di quello adottato da Debussy in *Pelléas e Mélisande* ma anche pensando all'uso della parola cantata in Mozart nelle *Nozze di Figaro*. Una volta fissato il testo, con le sue linee, ho cercato di definire il suo orizzonte, il suo spazio sonoro, come una sorta di risonanza, senza tuttavia voler forzare

l'interpretazione: in Lorca non ci sono emozioni puramente definite, tutto si trova al limite, come in una zona di confine».

Cerchi in definitiva qualcosa di nuovo che emerga direttamente dal testo stesso?

«Esatto! Qualcosa che non esprima solamente una mia emozione, triste o allegra che sia, ma che indichi, come diceva spesso Luigi Nono, quella che può prospettare l'apertura di una possibilità».

E riguardo al tema dell'omosessualità, che anche diversi studiosi di Lorca preferiscono ignorare?

«Uno degli elementi importanti che emergono, in riferimento con il tema dell'omosessualità, è il trattamento del desiderio erotico e della forza sessuale. In tal senso in questo lavoro di Lorca si possono vedere innumerevoli piani: come quello della violenza, della tenerezza filtrati attraverso la dimensione della sessualità. Ma non è l'unico: a questo si unisce quello del teatro contemporaneo, determinando un tema centrale: quello dell'apparenza e della maschera».

C'è qualche particolare strategia musicale che hai adottato in proposito?

«In alcuni momenti ho inserito dei tanghi, svolti sia in chiave flamenco sia con la presenza di una fisarmonica: momenti molto belli che però si trasformano in qualcosa dal sapore un po' kitsch: nel testo stesso del resto costantemente si entra e si esce da luoghi strani, insoliti! Credo che vi sarà una parte del pubblico che ne sarà incantata, un'altra che si scandalizzerà. Credo però che in questa parte vi siano delle trovate che siano tra le più frequenti in tutta l'opera. Inoltre non ho utilizzato nessun tipo di vocalità estranea al senso poetico del canto: vi sono arie, un coro meraviglioso, con momenti che possiedono un particolare sapore o un fetore - come dice letteralmente il personaggio del direttore - che è quello del vero teatro».

Già, infatti fai molto uso nella tua musica di elementi del flamenco.

«Sicuro: nell'opera saranno presenti artisti come Arcangel a interpretare il Primo cavallo e la chitarra di un musicista come Juan Manuel Canizares. Devo dire a questo proposito che a suo tempo fu Luigi Nono che mi aprì gli occhi e mi spinse a guardare nella direzione che lui definiva "la musica delle cattedrali di Spagna", la musica dei cantaores di flamenco. E lui non si riferiva al folklore, ma a una musica che superava i limiti della scrittura, poiché era una scrittura mandata a memoria, per il fatto che i musicisti flamenco non avessero partiture».

Per quanto riguarda la direzione musicale e la messa in scena?

«Devo dire che quando venni a sapere che il direttore musicale sarebbe stato Pablo Heras Casado, un granadino che al tempo già stava



Mauricio Sotelo (foto Gemma Romero)

avviandosi verso una carriera incredibile, ne rimasi entusiasta. Per la regia la scelta di Robert Castro fu favorita da Peter Sellars, conosciuto come esperto di Lorca negli Stati Uniti. Per la scenografia poi la scelta cadde su Alexander Polzin, che aveva già firmato numerosi allestimenti per Mortier e che conosceva bene sia il progetto, che l'opera di Lorca. Posso dire sicuramente che Mortier fu il vero demiurgo di quest'opera, il suo creatore in tutti i suoi aspetti e mi addolora profondamente che Gerard, al quale l'opera era dedicata nel suo sessantesimo compleanno, non abbia la possibilità di ascoltarla».

L'idea di presentare *El público* al Teatro Real di Madrid contiene in definitiva un messaggio concreto al pubblico vero del Teatro Real, ovvero alla sua parte più conservatrice?

«Certamente quest'opera è uno specchio nel quale si guarda il pubblico e nel quale, a nostra volta, noi vediamo tutto: sicuramente ci può essere chi può guardare con assoluta tranquillità, sereno per goderne appieno e chi non apprezzerà nulla e rifiuterà tutto».

Insomma, possiamo dire che è stato l'ultimo messaggio di Mortier al pubblico del Real?

«Realmente *El público* è il grande progetto che Mortier aveva in serbo per Madrid e lo dico con grande umiltà. Non è tanto l'opera del compositore Mauricio Sotelo, piuttosto l'opera di Gerard Mortier, il suo contributo all'opera e alla cultura spagnola. Lui diceva che *El público* era il substrato ideale per diventare una sorta di baluardo di una nuova Spagna, decisamente moderna, *absolument moderne*, come diceva Rimbaud». **m—**



Il soprano **Annette Dasch** è protagonista a Zurigo nell'opera *Juliette ou la clé des songes* di Bohuslav Martinu

OPERA

Daphne si trasforma

IL REGISTA CHRISTOF LOY, GRANDE ESPERTO DEL TEATRO DI RICHARD STRAUSS (E HOFMANNSTHAL) FIRMA IL NUOVO ALLESTIMENTO DI BASILEA/ STEFANO NARDELLI

«Mi sono avvicinato alle opere di Richard Strauss sempre attraverso i versi di Hugo von Hofmannsthal. Il disegno preciso dei personaggi, le loro posizioni all'interno di determinati ambienti, la loro esistenza, che si muove tra l'adattamento e la voglia di "trasformarsi", come Hofmannsthal direbbe, coincidono molto con i miei interessi di regista» ha dichiarato il regista Christof Loy, che può vantare un lungo rapporto con il teatro del compositore bavarese, iniziato con un *Rosenkavalier* allestito a Bruxelles nel 2001 e consolidato con apprezzate produzioni di *Ariadne auf Naxos* al Covent Garden, *Arabella* a Göteborg e Francoforte, *Intermezzo* al Theater an der Wien per arrivare fino alla *Frau ohne Schatten* vista a Salisburgo nel 2011. A questi, si aggiungerà la nuova produzione

di *Daphne*, frutto tardivo della parabola compositiva di Strauss, in cartellone a Basilea dal prossimo 13 febbraio. Poche le anticipazioni sulla produzione, ma si sa che la danza avrà particolare rilievo (le coreografie sono firmate da Thomas Wilhelm). Il soprano svedese Agneta Eichenholz sarà Daphne, la giovane donna contesa da Apollo (Marco Jentsch) e Leukippos (Rolf Romei). Nel cast figura anche la veterana Hanna Schwarz nel ruolo di Gaea. La direzione musicale sarà affidata al giovane ceco Tomáš Hanus, già allievo di Jiří Bělohlávek, affermatosi negli ultimi anni come una delle personalità musicali più interessanti sulla scena europea. Numerose le repliche in programma fino al 23 giugno. Nel 2016, questa *Daphne* si vedrà all'Opera di Stato di Amburgo, che co-produce lo spettacolo.

m—

Juliette è un sogno?

A ZURIGO, CON LA DIREZIONE DI FABIO LUISI, L'OPERA CHE BOHUSLAV MARTINU TRASSE NEL 1938 DAL TESTO TEATRALE DI GEORGES NEVEUX

Sulle tracce di una giovane donna misteriosa incontrata anni prima e la cui canzone torna insistentemente nei suoi sogni, il libraio parigino Michel torna nella piccola città portuale francese. Tutto però è cambiato. Attratto dal fascino di un mondo onirico e surreale che non ha alcuna memoria del passato, Michel ritrova Juliette ma i confini fra realtà e immaginazione diventano sempre più sfumati e l'uomo si smarrisce progressivamente mentre tutto pare dissolversi attorno a lui: «Tutto ciò che è reale sembra immaginario e cioè che è immaginario assume la forma della realtà... Desiderio e ricerca sono i temi dell'opera» scriveva Bohuslav Martinu nella prefazione alla sua opera *Juliette ou la clé des songes* (Juliette o la chiave dei sogni), tratta dalla pièce omonima del 1930 di Georges Neveux, così soddisfatto dal trattamento musicale di Martinu da dichiarare

finalmente compiuto il suo testo. Andata in scena per la prima volta al Teatro Nazionale di Praga nel 1938 e raramente eseguita, in occasione del 125° anniversario della nascita del compositore l'opera torna in scena in un nuovo allestimento all'Opernhaus di Zurigo dal 14 febbraio (repliche sono in programma fino all'8 marzo). Il soprano Annette Dasch vestirà i panni della sfuggente protagonista, mentre Michel sarà interpretato dal giovane tenore canadese Joseph Kaiser. A firmare il nuovo allestimento, che avrà scene e costumi di Christian Schmidt e le luci di Franck Evin, sarà il sovrintendente del teatro Andreas Homoki. Sul podio della Philharmonia di Zurigo ci sarà il direttore musicale del teatro Fabio Luisi. Per *Juliette*, dunque, si riformerà quello che la Radiotelevisione Svizzera ha definito un "quasi" dream team.

S.N.

OPERA

Una Zarzuela aperta

IL DIRETTORE ARTISTICO DEL TEATRO MADRILENO, **PAOLO PINAMONTI**, È AL TERZO ANNO DI MANDATO: TRA I SUOI PRINCIPALI OBBIETTIVI C'È QUELLO DI TENERE APERTA LA CURIOSITÀ PER TUTTI I REPERTORI "LEGGERI" E DERIVE DI EMARGINAZIONE, TROVANDO NELLA *BELLA MUGNAIA* DI SCHUBERT IL LINGUAGGIO GIUSTO

ALBERTO BOSCO

Paolo Pinamonti è alla sua terza stagione al vertice del Teatro de la Zarzuela di Madrid. Il suo progetto culturale per il secondo teatro d'opera della capitale spagnola sta dando i suoi frutti: questa sala, storicamente legata al repertorio romantico spagnolo, si va sempre più aprendo anche a lavori di altre epoche e altri Paesi.

Qual è il bilancio di questi primi tre anni alla Zarzuela?

«Da quando sono stato nominato direttore artistico di questo teatro il mio impegno è stato quello di scoprire e aggiungere nuovi titoli a quelli intorno ai quali si era ormai cristallizzato il gusto del pubblico, cercando non solo nel campo della musica spagnola, ma anche in quei generi equivalenti alla Zarzuela che si producevano negli stessi anni in Europa e nel mondo. In questo modo ho voluto da un lato rompere con lo stereotipo oleografico con cui purtroppo si identifica spesso l'opera spagnola e dall'altro rimettere in dialogo queste opere con quanto avveniva fuori dalla Spagna, mettendo in risalto gli scambi e i legami che gli artisti spagnoli avevano con i colleghi e le tendenze straniere. Posso dire che il pubblico sta appoggiando questa impostazione: abbiamo avuto nelle prime due produzioni di quest'anno un teatro sempre tutto esaurito e si è anche visto un abbassamento dell'età media degli spettatori, il che significa che la programmazione sta attirando un nuovo pubblico».

Che cosa ci può dire della versione spagnola di *Carmen* con cui avete inaugurato quest'anno?

«Ecco, questa *Carmen* è un esempio dello sguardo cosmopolita che i compositori di Zarzuela avevano e che è un errore ignorare. La versione che abbiamo proposto, infatti, è un adattamento spagnolo del 1888. Fu fortemente voluto da Gerónimo Giménez, uno dei più celebri compositori di zarzuela, che, avendo conosciuto l'originale a Parigi, decise di proporla una versione a Madrid rispettando la separazione tra cantato e parlato tipica dell'opéra-comique francese e della zarzuela spagnola. Si trattava di una scelta controcorrente, perché a quell'epoca la *Carmen* faceva sì furore in tutta Europa, ma nella versione con i recitativi orchestrati e cantata in italiano, tant'è che al Teatro Real di Madrid, teatro di

tradizione italianeggiante, fu questa la versione data in quello stesso anno per fare concorrenza a quella prodotta al Teatro de la Zarzuela».

Quest'anno in cartellone c'è un altro titolo francese, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach.

«Sì, anche in questo caso la scelta rispecchia un forte legame storico, perché la *Grande-Duchesse* fu data a Madrid in forma di zarzuela già nell'anno successivo alla prima parigina, cioè nel 1868, ovvero prima che a Vienna o Berlino. In questo caso era stato il direttore del Teatro de los Bufos madrileño, Francisco Arderius, ad avere l'intuizione di portare qui il capolavoro di Offenbach. Questo ci dice che Madrid non era una scena così marginale in quel periodo, tant'è vero che lo stesso Offenbach vi fu chiamato a dirigere con grande successo. La pro-

duzione che proporremo noi è quella che Pizzi ideò per il festival della Valle d'Itria in quello che fu l'ultimo spettacolo di Lucia Valentini Terrani».

Queste aperture di repertorio Le hanno portato critiche?

«Sì, c'è stato qualcuno che ha borbottato nel vedere nel cartellone di quest'anno *Lady be good*, il primo musical di Gershwin, o che vorrebbe vedere invece di una zarzuela pre-romantica come la *Clementina* di Boccherini, che daremo in maggio sotto la direzione di Andrea Marcon, qualche titolo più convenzionale. Ma nel complesso, il pubblico risponde bene e c'è molto interesse per questo nuovo corso del teatro e per la presa di coscienza della dimensione internazionale di un genere ritenuto a torto un fenomeno provinciale».

m—

Teatro de la Zarzuela di Madrid: *Los sobrinos del Capitán Grant* di Manuele Fernández Caballero (stagione 2011/2012)



PARIGI

Opéra di passaggio

AL TEATRO PARIGINO UNA STAGIONE DI TRANSIZIONE PRESENTA RIPRESE DI SPETTACOLI MOLTO BELLI (IL *PELLÉAS ET MÉLISANDE* DI BOB WILSON, LA *RUSALKA* DI ROBERT CARSEN E L'*ALCESTE* DI GLUCK SECONDO OLIVIER PY) E POCHI DIVI (ROBERTO ALAGNA CANTERÀ IN DUE OPERE). STÉPHANE LISSNER È AL LAVORO PER IL FUTURO

ALESSANDRO DI PROFIO

Il taglio del nastro di una nuova stagione teatrale non segue a Parigi il rituale italiano e ancor meno quello scaligero. Non c'è nessuna data fatidica da rispettare e il titolo di partenza non è necessariamente l'opera più importante del cartellone annuale e tanto meno l'evento imperdibile. Anzi, solitamente gli smoking si tolgono dall'armadio solo qualche mese dopo. Per tradizione (fissata dal botteghino), l'Opéra de Paris è il primo dei teatri lirici parigini ad aprire. Subito dopo i festival estivi. Si comincia i primissimi di settembre e quest'anno l'inaugurazione è stata trina. Ben tre le opere scelte per il lancio, con una caratteristica che non è sfuggita a nessuno: è stato il grande (ovvero, "popolare") repertorio italiano ad essere stato propulso alla ribalta. Ma (ovviamente) tutta la nuova stagione non parla italiano. Ci mancherebbe. Ce n'è un po' per tutti i gusti.

Con molti piatti (succulenti, comunque) riscaldati per un cartellone di transizione, in attesa di quello pienamente deciso dalla nuova direzione.

L'avvio è stato dato, quasi in concomitanza, da *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia* e da *Tosca*. Una quarta opera italiana è seguita a ruota: *La bohème*. Per l'opera di Verdi, la regia è stata affidata a Benoît Jacquot, per quella di Rossini a Damiano Michieletto. L'uno affiancato, sul podio, da Dan Ettinger, l'altro da Carlo Montanaro. Pierre Audi ha firmato la regia di *Tosca*, diretta, in alternanza da Daniel Oren (probabilmente, il più italiano dei direttori non italiano...) e da Evelino Pidò. Jonathan Miller e Mark Elder si sono fatti carico, rispettivamente, di regia e di direzione d'orchestra de *La bohème* che ha segnato il trionfo parigino del tenore Vittorio Grigolo (mentre, da dietro le quinte, Dante Ferretti, Gabriella Pe-

scucci e Guido Levi si sono occupati di scene, costumi e luci).

Per il prossimo titolo italiano a tutti gli effetti, bisognerà attendere giugno. Spetterà infatti ad *Adriana Lecouvreur* di Cilea di chiudere la stagione ad estate inoltrata (recite dal 23 giugno al 15 luglio). Ritorna per l'occasione Daniel Oren. Mentre la regia sarà di David McVicar. È annunciata Angela Gheorghiu, nel ruolo eponimo ormai suo cavallo di battaglia, che troverà in Marcelo Alvarez il suo Maurizio. Anche Alessandro Corbelli figura nel cast.

Nei prossimi mesi, l'unica vera novità, cui si assisterà a Bastille o a Garnier, sarà una nuova produzione del *Faust* di Gounod, diretto da uno dei maestri del repertorio francese: Michel Plasson. Jean-Romain Vesperini curerà la regia di questo spettacolo dal cast senza stelle: Piotr Beczala e Michael Fabiano (*Faust*) e Krassimira Stoyanova (*Marguerite*). Per il resto, si tratta di riprese, certo di rango, ma pur sempre di riprese. Ritornano, tra gli altri titoli, il *Pelléas et Mélisande* di Bob Wilson, la mitica *Rusalka* di Robert Carsen (che firma un meno riuscito *Flauto magico*, pure riproposto) e l'*Alceste* (in francese) di Gluck nella versione di Olivier Py. Côté grandi divi, va segnalato che Roberto Alagna comparirà a Bastille in due opere: *Le Cid* di Massenet (insieme a Sonia Ganassi e ad Annick Massis) e *Le roi Arthur* di Chausson (con la regia di Graham Vick e con un cast di lusso: Thomas Hampson e Sophie Kock asseconderanno il tenore francese).

Questa stagione dell'Opéra de Paris è, comunque, un po' la figlia di nessuno: la cui paternità sarebbe di Nicholas Joel che però nel frattempo se n'è andato (e i suoi diretti collaboratori sono stati licenziati), mentre il già insediato Stéphane Lissner pensa agli anni a venire. Il primo teatro lirico francese attende, insomma, la stagione 2015 per svelare il suo nuovo volto. O almeno, così è annunciato.

m—

Metastasio al capolinea

A Dresda si conclude il triennale percorso di Lucia Ronchetti nella drammaturgia metastasiana. Ultima tappa sarà l'opera da camera per solisti e piccolo ensemble strumentale *Mise en Abyme* che va in scena in prima assoluta nello spazio Semper 2 della Semperoper il prossimo 22 febbraio.

Come già per le prime due tappe, *Contrascena* e *Sub-plot*, l'intermezzo metastasiano *L'impresario delle Canarie* in una nuova versione musicata della stessa Ronchetti, dopo quelle di Domenico Sarro e Giovanni Battista Martini, sarà la cornice della vicenda che si immagina aver luogo alla vigilia della prima della Didone abbandonata, l'opera seria composta da Domenico Sarro su un libretto di Pietro Metastasio per il Teatro San Bartolomeo di Napoli nel 1724, e rielaborata da Ronchetti in *Sub-plot*. Discussioni teoriche e memorie teatrali tratte dal ricco carteggio metastasiano costituiscono l'ossatura di un lavoro che Lucia Ronchetti definisce un «reality-show comico registrato durante la

preparazione della prima nel 1724». Il gioco di specchi evocato nel titolo del nuovo lavoro della compositrice romana non solo rimanda alla riflessione sulla drammaturgia musicale del passato, già oggetto di suoi lavori come *Lezioni di tenebra*, ma gioca con il teatro nel teatro prediletto nel Settecento e, nell'intreccio simultaneo di opera seria e buffa, inevitabilmente evoca il gioco dell'*Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal. Come già per i due lavori precedenti, l'opera avrà la regia di Axel Köhler, che ci anticipa che «per *Mise en Abyme* si trattava di cercare una chiave che differisse marcatamente dalle prime due parti; in questo caso siamo partiti dalla figura di Metastasio e dall'idea che il genere commedia non è adatto alla scena». Sul podio dei 12 strumentisti della Projektorchester si ritroverà Felice Venanzoni. Repliche in programma fino a giugno.

S.N.



© iStock, scanrail

Registrala 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 PianeZZa 17, 10149 | TORINO; fax 011 2307035

DATI PERSONALI

cognome*

nome*

indirizzo

cap* località*

prov. anno di nascita*

e-mail*

lavori nel campo della musica? SI NO

specificare

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

specificare*

*campi obbligatori

Ho preso visione dell'informativa

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

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

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

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

Si prende atto dell'informativa resa ex art. 13 del D.Lgs n. 196/2003 e si autorizza al trattamento dei dati personali indicati da parte di EDT S.r.l. - Via PianeZZa 17 - 10149 - Torino, la quale tratterà i dati come autonomo titolare del trattamento. I dati resi saranno trattati, con modalità prevalentemente elettroniche, ed utilizzati, previo consenso, per l'invio gratuito di newsletter, periodici ed informazioni commerciali. L'inserimento dei dati contraddistinti da (*) sono obbligatori, la mancata indicazione degli altri dati non pregiudica il diritto di ottenere quanto richiesto. I dati resi verranno, altresì, utilizzati anche per attività di profilazione del cliente. I dati raccolti per finalità di profilazione o di marketing verranno conservati per un periodo non superiore, rispettivamente a 12 mesi o 24 mesi dalla loro registrazione, salvo la richiesta di un nuovo consenso ovvero la loro trasformazione in forma anonima. Per l'elenco dei Responsabili del trattamento contattare privacy@edt.it. 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.322

ISTITUTI SUPERIORI

Il silenzio del "Pergolesi"

ANCONA: SENZA FINANZIAMENTI DA STATO E COMUNE, CON GLI INSEGNANTI CHE ASPETTANO GLI ARRETRATI DA PIÙ DI DUE ANNI, L'ISTITUTO MUSICALE DELLA CITTÀ È STATO CHIUSO E GLI STUDENTI SONO ORA COSTRETTI A CERCARE ALTRE SEDI

LUCIA FAVA

Chiuse le iscrizioni, messo in mobilità il personale docente, scaduto a dicembre il mandato del presidente-commissario Maria Grazia Camilletti, scaduto da vari mesi quello del direttore-commissario Maurizio Tarsetti: lo storico istituto musicale Pergolesi di Ancona, che dal 2001 aveva ottenuto il pareggiamento divenendo uno degli Istituti Superiori di Studi Musicali italiani, ha definitivamente chiuso le porte agli studenti.

Il processo di statizzazione degli Istituti Superiori di Studi Musicali previsto dalla Legge quadro 508 non è in realtà mai avvenuto, e lo Stato si è limitato ad erogare a questi istituti, equiparati ai conservatori statali per quel che riguarda l'offerta formativa, gli obblighi istituzionali e l'ordinamento, un sostegno finanziario ad integrazione di quello degli enti locali. Dal 2008 un progressivo allontanamento dalla scena dei vari attori: prima lo Stato, poi, ad Ancona, la Provincia e la Regione, lasciando il Comune unico sostenitore di una scuola che giuridicamente si configura come ente pubblico. Ma da agosto 2012 anche il Comune smette di erogare finanziamenti, ponendo come conditio sine qua non del proprio sostegno l'avvio del processo di statizzazione.

«A fine 2013- spiega Maria Grazia Camilletti- il Ministro Carrozza aveva emesso un finanziamento di 5 milioni di euro per tutti gli Istituti Superiori di Studi Musicali italiani, che hanno dato un piccolo sollievo alla scuola: con i 165.000 euro arrivati al Pergolesi sono stati pagati cinque mesi di stipendio agli insegnanti, a fronte dei due anni di arretrati....in quell'occasione il Comune aveva promesso un contributo di 100.000 euro, che non è mai arrivato».

Ecco quindi la situazione di stallo: il Ministero, nonostante le richieste di pronunciarsi sulla situazione dell'istituto, tace, mentre la Legge di stabilità 2014 ha confermato a fine dicembre i 5 milioni di euro per i Pareggiati; il Comune non è disposto a spendere più un centesimo per una scuola che costa diverse centinaia di migliaia di euro l'anno se non vede concretizzarsi la statizzazione, mentre i sindacati gridano allo scandalo per il paradosso di docenti con contratto a tempo indeterminato che non percepiscono lo stipendio e che nonostante ciò hanno continuato a lavorare fino a settembre 2014: rifiutarsi di prendere servizio avrebbe significato essere licenziati, e gli insegnanti hanno tenuto duro, continuando a lavorare regolarmente e arrivando, insieme agli studenti, ad occupare la sede dell'istituto nel dicembre del 2012.

«La chiusura di una scuola appartenente al sistema dell'Alta Formazione Artistica - dice Manuela Carloni, segretario generale della FLC Cgil Marche- cioè pubblica a pieno titolo è un problema gravissimo. Ed è un problema che a breve sarà di tutti gli istituti analoghi. Sono state inviate al Ministero diverse lettere di diffida, ma il ministero non si pronuncia. A questo punto dovrebbe nominare un commissario liquidatore, ma regnano il silenzio e l'indifferenza più totale. Il sindaco Mancinelli d'altra parte in più di un'occasione pubblica si è dichiarata non interessata a mantenere un' istituzione di alta formazione "perché cosa di competenza statale"».

L'assessore alla cultura Marasca, poi, intervistato da una televisione locale ha sparato a zero contro l'istituto, attribuendo «manie di grandezza» a chi vuol sostenerlo e affermando che «si possa fare un percorso di formazione musicale molto più rilevante sostenendo invece una scuola civica, lavorando più sul vivaio che sulla pretesa a tutti i costi di avere un "Conservatorio" in una regione dove già ne esistono due». L'assessore afferma anche «che in dieci anni l'Istituto non è stato fulcro di nessuna attività musicale» quando invece circa seicento sono stati gli studenti ad aver conseguito un titolo professionale e di studio, come reso evidente dalle statistiche pubblicate nel sito del Ministero.

«Il Comune di Ancona- afferma l'ex direttore Tarsetti-

Drappi neri alle finestre dell'Istituto "Pergolesi" di Ancona





Dicembre 2012: docenti e allievi occupano l'Istituto Pergolesi

non brilla quanto ad attenzione alla cultura e alla formazione. La situazione è certamente problematica per molti istituti pareggiati, ma altrove, invece di tagliare completamente i fondi, le amministrazioni comunali, che in alcune sedi per mantenere i propri istituti musicali pareggiati arrivano ad erogare cifre ben superiori al milione di euro, stanno cercando e trovando accordi di "transizione", in attesa di una definizione finale del quadro della formazione artistico-musicale in Italia. È certamente un caso, ma in genere per gli enti i cui organi di gestione (consigli di amministrazione, presidenza, ecc.) nascono da scelte politiche alla fine si trova sempre una soluzione e, ancorché in crisi, non chiudono mai. L'amministrazione comunale si era impegnata, anche con una delibera, a concedere 100.000 euro a patto che lo stato fornisse il proprio contributo. Così è iniziato un continuo rinvio: dopo che il Ministro Carrozza si era impegnato verbalmente l'amministrazione comunale ha detto di aspettare atti scritti, poi, dopo che lo Stato aveva messo a bilancio i fondi, non fidandosi, ha detto di volere il decreto del ministro, emanato il quale si doveva attendere il decreto di ripartizione; emanato anche il decreto di ripartizione... i soldi non sono arrivati lo stesso!»

«Nonostante le forze di minoranza e alcuni consiglieri di maggioranza in consiglio comunale siano a favore dell'Istituto,- continua la Camilletti- il sindaco Mancinelli e l'assessore alla cultura rifiutano ogni tipo di sostegno. Con la scorsa amministrazione un passo avanti lo si era fatto, arrivando quasi alla firma per rendere il Pergolesi una sezione staccata del Conservatorio "Rossini" di Pesaro. Ma poi tutto si è fermato. Oggi, in seguito alla richiesta di mobilità del personale, che sono stata costret-

ta a presentare nel luglio scorso, alcuni docenti hanno ottenuto l'utilizzazione per un anno in istituti analoghi, altri insegnano nelle scuole secondarie, due sono ancora disoccupati. Sono stati indicati al ministero persino i conservatori dove si sono liberate delle cattedre in seguito a pensionamenti, nel tentativo di collocare i nostri docenti di ruolo, ma le graduatorie nazionali hanno la precedenza, compresa quella dei precari. Docenti di ruolo, vincitori di un regolare concorso, sono in un "limbo" assoluto, in una condizione senza precedenti! Ciò che ci preoccupa, oltre naturalmente alla situazione dei docenti, è la totale insensibilità ed indifferenza a livello politico ed istituzionale verso un Istituto che costituisce il naturale sbocco accademico in una città dove esistono delle Scuole Medie a Indirizzo Musicale e un liceo musicale. I nostri studenti quest'anno non hanno potuto iscriversi, hanno visto interrotto il proprio percorso formativo, sono stati costretti a trasferirsi in altre città, con tutti i sacrifici che ciò comporta per i giovani e le loro famiglie. Altro problema è l'archivio di questa scuola, che ha compiuto nel 2014 novant'anni. Dove sarà collocato, e chi lo gestirà? Se uno studente o un docente dovrà richiedere in futuro un documento, a chi si dovrà rivolgere? Andrà al macero il patrimonio librario e documentario e con esso un pezzo di storia di Ancona!».

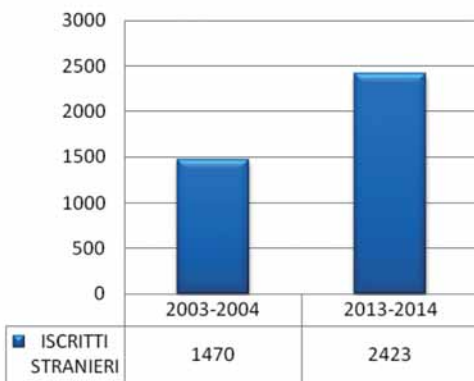
m—

ALTA FORMAZIONE

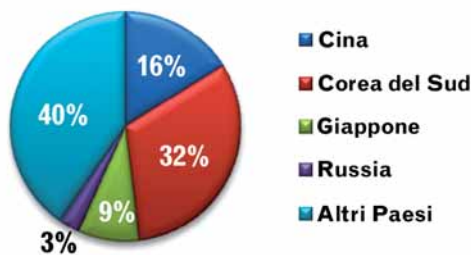
Conservatorio senza frontiere

MENTRE IL "CANTIERE AFAM" CHIEDE LA NASCITA DEI "POLITECNICI DELLE ARTI" CHE RAZIONALIZZINO LA PRESENZA DEGLI ISTITUTI SUL TERRITORIO, ANALIZZIAMO CON ANDREA MELIS (DIRETTORE DELLA CIVICA SCUOLA DI MILANO) I DATI SUGLI ISCRITTI E SULLA PERCENTUALE DI DIPLOMATI E LE PRESENZE DI STUDENTI STRANIERI (IL 40% SONO CINESI)

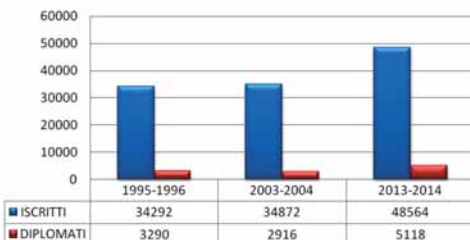
Iscritti stranieri CONSERVATORI/EX IMP
2003-2013



Iscritti stranieri EX IMP 2013/14



CONSERVATORI/EX IMP
1995-2014



Rilevazioni dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (Ufficio di Statistica - Miur)
<http://statistica.miur.it/normal.aspx?link=datiafam>

VALENTINA ESTER CROSETTO

Siamo sempre stati il Paese dell'arte, della musica, del design, della bellezza. Con una lunga tradizione che parte dalle botteghe del Medioevo e del Rinascimento e arriva alle Accademie e ai Conservatori dei giorni nostri. Secondo stime recenti, la cultura varrebbe addirittura cinque punti percentuali di PIL, e il suo indotto, fatto di turismo, nuove imprese, localizzazioni straniere e investimenti esteri, frutterebbe 68 miliardi di euro ogni anno, offrendo lavoro ad oltre 1 milione e mezzo di persone. Eppure non investiamo abbastanza»: si apre con questa presa di coscienza il documento "Chiamata alle arti", con cui il Cantiere Afam, istituito lo scorso ottobre per volontà del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (Miur), ha incoraggiato il rilancio interno e internazionale del sistema dell'alta formazione musicale in Italia. Una macchina, quella dei Conservatori e degli ex Istituti Musicali Pareggiati, rimasta impannatata nei vincoli di una burocrazia lenta, farraginosa e deficitaria che, a quindici anni da una riforma pressoché incompiuta, continua a impedire operazioni imprenditoriali in grado di valorizzare e aumentare l'impatto all'estero del nostro patrimonio artistico e musicale. L'auspicio, da parte dei dieci estensori del documento (fra cui soltanto due musicisti, Bruno Carioti, già presidente della Conferenza dei direttori, e Domenico Codispoti) è a riconsiderare il sostegno alle arti e alla musica non solo in termini di sviluppo di una sensibilità e di un'identità storica di tutti i cittadini (con particolare attenzione alle nuove generazioni), tale da consentire la sopravvivenza di istituzioni storiche e prestigiose, ma come opportunità imprescindibile di esportazione redditizia del made in Italy.

Se la parola d'ordine per mantenere e far fruttare il credito maturato in secoli di primato italiano sembra essere quella dell'«internazionalizzazione», l'istruzione musicale superiore in Italia è però ancora lontana dall'esaudire le richieste di svecchiamento che il documento ha avanzato in tal senso.

Quando si dice che internazionalizzare significa non solo «facilitare o spostare l'insegnamento all'estero di questo o quello studente o docente», ma «costruire istituzioni allenate a confrontarsi regolarmente con il meglio di ciò che produce il resto del mondo», bisogna fare i conti sia con l'eccessiva frammentazione sul territorio di Conservatori ed ex IMP, la quale negli anni ha agevolato il provincialismo anziché l'apertura verso l'estero, sia con la complessità di un'offerta formativa che con i suoi cinque ordinamenti (fra vecchio e nuovo) e una popolazione studentesca compresa fra gli 8 e i 40 anni, non consente evidentemente facili paragoni con il mondo delle Università. Un esempio? Mentre all'Università la percentuale di abbandono si misura su scala da 3 a 5 anni, per i Conservatori la misurazione va estesa a 10-11, quanti sono effettivamente gli anni necessari al completamento del percorso formativo. Un percorso lungo e selettivo, quello verso il raggiungimento del diploma, che, come rivelano le statistiche sugli iscritti e i diplomati offerte dalla banca dati del Miur, ha conosciuto negli ultimi dieci anni una leggera tendenza al rialzo, anche se molto resta da migliorare in merito all'attrattività degli istituti che l'Italia può far valere verso l'estero. Ne abbiamo discusso con Andrea Melis, direttore della Civica Scuola di Musica di Milano, recentemente accreditata come istituzione Afam.

Da che cosa dipende l'alta percentuale di mortalità fra gli iscritti?

«La mortalità degli iscritti è sempre stata molto alta. Ciò non significa che si tratti di un dato fisiologico da accettare, piuttosto di un dato su cui ragionare, legato alla funzione stessa del Conservatorio. Prima della riforma, si iscrivevano coloro che intendevano intraprendere una carriera musicale. Ma considerati gli innumerevoli casi di studenti impegnati a frequentare Conservatorio e università al contempo, nei fatti così non era. Per diverse ragioni, alcuni Conservatori non sono riusciti a compensare la duplice richiesta di un percorso professionalizzante, da costruire

e gestire negli anni, e quella di una formazione di base, anche di ottimo dilettantismo, che il Conservatorio ha sempre svolto suo malgrado. Se si restasse soltanto agli studenti che intraprendono uno studio musicale per diventare professionisti le cifre sarebbero ancora più basse. Non si può vivere come un fallimento il fatto che chi ha intrapreso lo studio con finalità amatoriali non giunga poi all'alta formazione. Negare questo tipo di vocazione o, comunque, nasconderla fra le pieghe, è una delle chiavi per comprendere il significato di questi numeri».

Nel documento diffuso dal Cantiere Afam viene auspicata la creazione di un progetto rimasto sulla carta da 15 anni, vale a dire quello dei Politecnici delle Arti, in grado di razionalizzare la presenza degli istituti sul territorio e di favorire la contaminazione fra le arti e l'industria secondo il modello delle Hochschule tedesche. Si tratta di una proposta ancora valida?

«La riforma del 1999 era costruita più sulle classi di concorso che non sull'esigenza ordinamentale degli istituti musicali. L'introduzione delle classi di concorso provenienti dal vecchio ordinamento ha dato origine ai problemi occupazionali di cui la mancata attuazione della riforma è responsabile. Ciò è stato fortemente pregiudiziale nel momento in cui sono stati ripensati gli ordinamenti: il quadro è rimasto estremamente obsoleto rispetto a quel che veniva richiesto nella riforma, ma i passi in avanti sono stati indiscutibilmente fatti e ciascun conservatorio ha cercato di introdurre da sé elementi di innovazione».

Non a caso, Lei stesso ha parlato in un recente articolo di «un arcipelago in cui esistono delle isole di funzionalità in un contesto fortemente disomogeneo».

«È impensabile avere 80 istituzioni riconosciute, fra Conservatori ed ex IMP, le quali offrono tutte formazioni universitarie ad alto livello. Nessuno vuole sentirsi declassato, ma se esistesse un contesto nazionale in grado di garantire una formazione musicale di base, intermedia o di altissima qualità, si potrebbe immaginare un futuro in cui alcuni conservatori si emancipino totalmente dalla formazione di base, intermedia e pre-accademica e si dedichino esclusivamente all'alta formazione. Purtroppo, così non è. Inevitabilmente, gli studenti continueranno ad andare dove ritengono di poter usufruire di una formazione musicale buona, che interromperanno al punto che più o meno coincide con le loro ambizioni».

Una formazione che venga anche riconosciuta all'estero, senza rimanere in un'ottica strettamente nazionale. Solo l'internazionalizzazione può rendere veramente competitiva la cultura musicale italiana.

«Esattamente. Non esistono ancora riflessioni in questo senso. La questione della formazione musicale di base e pre-accademica

non può essere disgiunta da quella della trasformazione. Se un piccolo Conservatorio non è in grado di riorganizzarsi al proprio interno perché non ha sufficiente massa critica, allora dovrà per forza interagire col territorio e ragionare meglio su cosa ne è della riforma che ha creato, per esempio, i licei musicali. I licei musicali sono diventati luogo di polemica e di dissenso perché non sono ritenuti sufficientemente propedeutici alla formazione in Conservatorio. Pertanto, l'unica soluzione possibile consiste nel lavorare sul territorio consorziandosi con altre realtà che possano accentrare l'offerta formativa superiore in macro-centri specializzati. Non dimentichiamo poi che la formazione di base è indispensabile anche nel caso in cui lo studente non trovi un'occupazione in ambito musicale. Si possono formare anche i migliori musicisti del mondo, ma se non esiste un pubblico di spettatori e appassionati che è stato preparato, fatto maturare, accompagnato, allora il lavoro resta a metà. Bisogna costruire una pluralità di canali interconnessi, non totalmente ignari l'uno dell'altro, come in parte è accaduto anche in alcuni grandi Conservatori».

Nonostante il numero degli iscritti stranieri sia aumentato negli ultimi dieci anni e il rapporto rispetto alle statistiche universitarie sia migliore, l'Italia è meta di studio privilegiata da parte di studenti cinesi (41%), sud-coreani (19%) e giapponesi (6%), concentrati per lo più nel biennio del nuovo ordinamento. Da cosa dipende la scarsa attrattività da parte del resto d'Europa?

«Riporto un esempio dell'istituto in cui insegno. Alla Civica Scuola di Milano esistono corsi di musica antica fra i più rinomati nel panorama internazionale. Si tratta di una realtà antesignana, cresciuta nei decenni a partire dagli anni Ottanta, sorta prima ancora che l'ordinamento dei Conservatori prevedesse l'inserimento di questa disciplina. Tuttavia, più della metà degli studenti di musica antica sono stranieri, di cui moltissimi gli europei provenienti da realtà affini alla nostra. Diventa, pertanto, fondamentale ragionare sulla vocazionalità dei singoli Conservatori. Per un sistema così polverizzato come il nostro (in Francia le sedi dedicate all'alta formazione sono tre in tutto: Parigi, Lione, Strasburgo) è prioritario che si costruiscano e si valorizzino regione per regione le eccellenze di ciascun Conservatorio, altrimenti si andrà incontro ai risultati che conosciamo».

È possibile intensificare gli accordi fra istituzioni italiane e straniere oppure aprire filiali o sedi dei Conservatori italiani all'estero, come proposto dal Cantiere Afam?

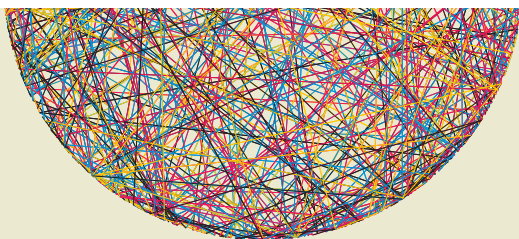
«Si possono addirittura trovare finanziamenti all'estero. La nostra didattica è molto

richiesta nei Paesi stranieri. La musica potrebbe essere un'ottima ambasciatrice della cultura e del brand Italia. Tuttavia, esiste parecchia miopia politica e imprenditoriale nonostante i proclami. La carta vincente sarebbe creare un consorzio fra conservatori preferibilmente non troppo distanti territorialmente, capace di stabilire una politica economica di scala e di trovare per ciascuna area o gruppo di conservatori una propria specificità su cui puntare nel futuro, che si tratti di musica antica, jazz o di repertorio moderno e contemporaneo. Se si riuscisse ad operare in tal senso si superebbe il fatto che molti studenti europei non vengono in Italia perché non trovano, al di là del singolo docente preparato, un contesto di approfondimento, una determinata area stilistica o di repertorio, che possa interessarli».

L'interesse rinnovato del nuovo Governo fa sperare in un'inversione di rotta?

«I ministri che si sono susseguiti negli ultimi quindici anni hanno sempre sostenuto che "con la cultura non si mangia", ma fortunatamente all'estero possiamo ancora contare su un'immagine forte, luminosa, brillante. La nostra tradizione musicale è un veicolo straordinario di promozione ed esportazione di immagine. Sono certo che diffondere la nostra didattica all'estero, in luoghi anche molto lontani, troverebbe senza difficoltà il sostegno di investimenti stranieri. Per raggiungere lo scopo si dovrebbe agganciare il segmento della formazione musicale superiore a progetti specifici dedicati alla professionalità, immaginare che esistano delle camere di compensazione, delle passerelle, che non gettino immediatamente nell'arena lo studente giunto al termine dei propri studi, ma che lo accompagnino anche nella fase di post-diploma e di avviamento al lavoro. L'interprete ha bisogno di figure collaterali preparate, manageriali o di maestranza, che ne sostengano l'espressione. Da solo può arrivare solo fino a un certo punto».

m—



RONDÒ 2015 DIVERTIMENTO ENSEMBLE

DIRETTORE ARTISTICO SANDRO GORLI

19 CONCERTI A MILANO
6 INCONTRI CON I GRANDI
COMPOSITORI DEL NOVECENTO
7 CONCERTI IN MONFERRATO
3 CONCERTI A BOBBIO

Prossimi appuntamenti a Milano

4.02 Nuovo Auditorium San Fedele
*musiche di Cage, Zender, Combier,
Sannicandro e Ghisi*

7.02 PAC incontro con Daniele Ghisi

26.02 Showroom Fazioli

incontro con Ivan Fedele

27.02 Teatro Litta *musiche di Laganà,
Mala, Podzorova, Birman, Akshelyan, Fedele*

GRADUATORIE

Questione di idoneità

ZENNI E CASTALDO intervengono sulla questione dell'attribuzione degli incarichi in Conservatorio

Del nuovo decreto sulle graduatorie ("Costituzione delle graduatorie nazionali per l'attribuzione di incarichi a tempo determinato per il personale docente delle istituzioni Afam") che tanto ha fatto discutere docenti e allievi ci siamo occupati nel numero di dicembre 2014 con un primo intervento di Fabrizio Emer; seguiamo la discussione ospitando l'opinione di Stefano Zenni e Angelo Castaldo.

Si è tanto parlato di "docenti vip" o di "star" (chissà perché quasi tutti di jazz) scontenti del famigerato DM 526 del 30 giugno 2014, che ha istituito il bando e le successive graduatorie (in qualche caso lo scontento si è manifestato dopo l'uscita delle graduatorie...). Il bando nasceva dall'attuazione della legge 128/2013 che risponde alle giuste aspettative di tutto il personale docente precario che per oltre un decennio ha svolto con competenza e professionalità servizio nell'Afam. Veniva richiesto un requisito di minimo tre anni di insegnamento, secondo una direttiva dell'Ue che chiede agli stati membri di assumere in ruolo il personale con oltre tre anni di contratti a tempo determinato, per mettere fine ad un abuso definitivamente sanzionato dalla recente sentenza (del 26/11/2014) della Corte di Giustizia Europea. Il casus belli sarebbe l'assenza dei titoli artistici nella valutazione degli insegnanti. Si tratta di una falsità: infatti per oltre un decennio i docenti sono stati verificati e selezionati decine di volte da concorsi per titoli, pubblici e su base nazionale. Senza quell'idoneità all'insegnamento questi docenti non avrebbero neanche potuto chiedere l'inserimento nelle graduatorie nazionali. E la stessa Legge 128, all'art. 19, comma 2, recita: «i docenti [...] inclusi nelle graduatorie di istituto - avendo superato un concorso selettivo [corsivo nostro] - che hanno maturato almeno tre anni accademici di insegnamento sono inseriti, [...] in apposite graduatorie nazionali».

Per cui la bassa posizione in graduatoria di pochi presunti "vip"

è la conseguenza di una precisa scelta professionale. Ci sono docenti che hanno deciso di girare l'Italia per insegnare in vari conservatori, racimolare un compenso dignitoso e accumulare titoli di servizio; altri hanno scelto di dedicarsi ai concerti, con impegni e difficoltà non meno gravosi. Ma con questa scelta questi ultimi hanno rinunciato ad essere valutati per l'attività didattica, sia con i titoli artistici sia con quelli di servizio. In realtà gran parte dei docenti in graduatoria sono riusciti a tenere in piedi entrambe le attività, cosa che non ci pare affatto un demerito. Evitiamo le cadute di stile di chi riporta nomi e cognomi solo per farne "casi personali": scorrendo gli elenchi delle graduatorie si potrà capire il valore di tantissimi musicisti in esse inseriti e soprattutto di quelli che si collocano ai primi posti, che sono un vanto della qualità musicale italiana. Citiamo solo Danilo Rea, che è in posizione bassa nella graduatoria di Pianoforte jazz, ma è primo in quella di Tastiere elettroniche, materia nella quale ha insegnato per anni, accumulando legittimi titoli artistici e di servizio. Come tutti i docenti che sono rientrati nella graduatoria.

Angelo Castaldo

Coordinamento nazionale precari Afam;
docente di Organo
Conservatorio "Palestrina" di Cagliari

Stefano Zenni

docente di Storia del jazz
Conservatorio "Martini" di Bologna



www.divertimentoensemble.it

STRUMENTI

Piano futuro

IL PIANISTA **GERGELY BOGANYI** RACCONTA IL NUOVO PIANOFORTE CHE HA IDEATO E FATTO COSTRUIRE UTILIZZANDO MATERIALI CHE VENGONO UTILIZZATI IN AERONAUTICA

FRANCO SODA

Venti anni fa il pianista Gergely Boganyi vagheggiava un nuovo pianoforte. Così ha riunito intorno a sé un team di esperti che usando materiali all'avanguardia ha costruito per lui il piano del ventesimo secolo. Lo strumento futuribile, il Bogányi Piano, è stato presentato a Budapest il 20 gennaio.

Perché ha sentito la necessità di uno strumento nuovo?

«Ho grande rispetto per il pianoforte. Mi sento affine allo spirito di Liszt, sulla scia di Bach e Beethoven che vollero migliorarlo. Istintivamente ho sempre desiderato qualcosa in più. Oggi esistono materiali incredibili. Questo mi ha fatto pensare che fosse arrivato il momento giusto».

Come ha iniziato a sviluppare il progetto?

«Già venti anni fa mi frullava l'idea ma non ero riuscito a concretizzarla. Dieci anni fa ho scoperto che c'erano materiali innovativi per le auto da corsa, nella ricerca spaziale ed aeronautica. Pensai che il piano avrebbe potuto beneficiarne per migliorare il suono. Iniziai a sperimentare. Allora era un hobby. A poco a poco impegno temporale ed economico si accrebbero. Ad un certo punto sacrificai il mio vecchio pianoforte con l'obiettivo di migliorare l'anima dello strumento: la cassa di risonanza. La sostituimmo con uno in fibra di carbonio. Il risultato fu affascinante. Tre anni fa, passammo alla realizzazione del prototipo. Un anno dopo, il nuovo strumento era pronto».

Qual è la particolarità del nuovo piano?

«Il nostro obiettivo è sempre stato il suono. Ma gli effetti collaterali sono molti: robustezza, resistenza al fattore climatico (umidità, irradiazione solare...), manutenzione limitata. Effetti... indesiderati ma positivi».

Dovuti al materiale della cassa di risonanza. Qual è la sua peculiarità?

«Questo è il nostro segreto! È fatta in multi-strato composito di fibra di carbonio. Altra innovazione è l'attacco dei ponticelli. La cassa di risonanza è... galleggiante: non lavora sotto pressione ma risuona libera. Così il suono si diffonde meglio ed è più ricco. Significa che la cassa di risonanza è fissata allo stesso modo

alle gambe ma i ponticelli non le trasmettono pressione».

C'è un'innovazione negli appoggi a terra?

«Design e appoggi sono al servizio del suono. Il piano sembra galleggiare: contrariamente allo strumento tradizionale che è ben piantato a terra, sembra che il nuovo si libri. Si combatte sempre con il legato e la potenza del suono, viste le dimensioni delle sale da concerto. E il legato è la cosa più difficile ottenere».

Anche l'accordatura beneficia dell'innovazione?

«Certo! L'accordatura è più semplice e lo strumento resta accordato più a lungo. Le corde sono fatte a mano, prodotte per lo strumento e il nuovo design permette di mantenere l'accordatura».

Ha anche esteso la tastiera... Perché?

«Ci sono pezzi di Bartók, Kodály e di altri compositori che richiedono delle note al di sotto delle note più gravi. Inoltre i pochi centimetri in più della tastiera assicurano una cassa di risonanza un po' più grande che sostiene la qualità del suono, soprattutto la potenza».

Qual è il costo dello strumento?

«Onestamente è pronto soltanto il prototipo e non sono ancora in grado di dirlo. Per la qualità e novità dei materiali non sarà economico. Non abbiamo voluto costruire un pianoforte simile al precedente ma uno strumento completamente differente basato sulla tradizione del pianoforte. I due strumenti non sono comparabili per i materiali. Sarebbe come paragonare un'auto di formula uno con una utilitaria».

Uno strumento che deve ringraziare la ricerca spaziale?

«Ha le ali di un aereo ma è un'astronave!»

m—



Il Bogányi Piano

Genova: Paganini in finale

Sono trentuno i violinisti ammessi alla nuova edizione del "Premio Paganini". Il prestigioso concorso internazionale di violino torna dopo cinque anni di assenza, affidato alla direzione di Fabio Luisi e con cadenza triennale. Nei mesi scorsi si sono svolte le preselezioni a Genova, New York, Vienna e Tokyo. I candidati ammessi arrivano da Canada (1), Cina (7), Germania (2), Giappone (8), Lettonia (1), Russia (3), Corea del Sud (3), Ucraina (2) e Stati Uniti (4).

Le prove si svolgeranno al Carlo Felice dal 28 febbraio all'8 marzo. Nelle preliminari i concorrenti eseguiranno pagine di Bach e Paganini; i semifinalisti (non più di 16) affronteranno Paganini, una Sonata di Brahms, una pagina virtuosistica scelta in un ampio repertorio e una composizione appositamente commissionata a Ivan Fedele, *Thrilling Wings*; i finalisti (non più di 6) eseguiranno un Concerto di Paganini (*n.1 o n.2*) e un altro scelto fra Beethoven, Brahms, Čajkovskij e Sibelius. La giuria sarà presieduta da Fabio Luisi.

La nuova edizione del Premio sarà "preparata" da diverse manifestazioni violinistiche: concerti di Joshua Bell (5 febbraio), Viktoria Mullova (13 febbraio), Sergej Krylov (26 febbraio) e Bin Huang, prima donna orientale vincitrice, nel 1994, della competizione. La Huang, il 7 febbraio eseguirà a Palazzo Ducale i *24 Capricci* di Paganini e dall'11 al 14 febbraio terrà una masterclass presso il Conservatorio "Paganini". La masterclass, aperta a violinisti di qualunque età, sarà articolata in due giornate di lezione (12 e 13) più una giornata (14 febbraio) per il concerto finale degli allievi.

(Per le modalità di iscrizione e pagamento si rimanda al sito del Conservatorio: www.conservatoriopaganini.org)



"Electrical Walks" a Tallinn, 2011 (foto Christina Kubisch)

Immaginare il futuro

Quest'anno la Red Bull Academy a Parigi farà ascoltare cosa hanno ideato tredici artisti per quelli che verranno nel 2215... Oggi si va dai satelliti ai "devices corporei", da app in grado di generare musica dalle cose (ne parla con noi l'ideatore Bruno Zamborlin) a nuovi "soundscapes" o "sound sculptures" (come quelle di Pinuccio Sciola)

BENEDETTA SAGLIETTI

In quali modi si faceva musica l'altro ieri? Un esempio, tra i tanti possibili, è *Le Noir de l'Étoile* di Gérard Grisey (1990), un brano misterioso e bellissimo per sei percussionisti nel quale il ritmo di una pulsar, una stella che emette periodicamente brevi impulsi di radioonde, interagisce con strumentisti e nastro magnetico. A partire dal celebre disco d'oro "maxi-singolo" a 12 pollici con immagini, saluti, suoni e musiche terrestri, mandato in orbita nel 1977 con la sonda Voyager 1 (che si ascolta qui: <https://archive.org/details/Voyager1>), lo sfruttamento dello spazio cosmico a fini musicali non sembra sia ancora declinato. Delle idee innovative colpisce quanto a lungo possano durare e riapparire ciclicamente con variazioni minime e, allo stesso tempo, quanto in fretta paiano obsolete: nello spazio interstellare viaggia ancora il disco d'oro dal mega formato che sulla terra non è più in commercio! Perciò quando la Red Bull Music Academy - che nel 2015 si terrà a Parigi, ci si iscrive online - ha aperto a Tokyo un capitolo dedicato al futuro (future.redbullmusicacademy.com), chiedendo a tredici tra artisti, scrittori, musicisti, architetti, di immaginare come sarà la musica fra 200 anni, immancabilmente sono arrivate due "fantasie interstellari": la *Glass Bead Orchestra* di Douglas Vakoch - che lavora all'istituto SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence) - una musica delle sfere, inudibile alle orecchie umane, inviata attraverso frequenze radio a forme di vita extraterrestri, e il satellite concepito dall'artista Yoshi Sodeoka, che 24 ore su 24 produrrebbe autonomamente musica nello spazio, poi trasmessa sulla terra in una specie di global surround, in perenne interazione con una serie di dati inviati dai terrestri.

L'innovazione, così com'è l'ha immaginata il gruppo intervistato, è divisibile in pochi, grandi filoni: oltre allo spazio cosmico, si aggiungono come prevedibile nuovi strumenti musicali, sebbene Dave Smith, ingegnere e famoso instrument designer (ad es. di Prophet 5, un sintetizzatore analogico con modalità polifoniche), uno dei due papà del midi, ritiene che un sintetizzatore sia dotato di tastiera pure nel 2224 - e la cosa delude un po' - anche se si potrà agire direttamente sugli algoritmi. La "solita" multisensorialità è la carta giocata dall'artista new age Iasos, che immagina un anfiteatro regno di profumi e telepatia, non molto distante dalle idee di Skrjabin o dei

futuristi. Infine la valorizzazione dello spazio fisico riveste un ruolo preponderante in "Gan", pensato dallo scrittore Adam Harper: una sorta di campo da golf nel quale il reciproco influenzarsi uomo-paesaggio-installazione sonora genererebbe, a seconda del percorso compiuto, l'esperienza musicale. Il paesaggio inteso come "cocreatore" non è di certo una novità (le soundscape compositions nacquero negli anni Settanta per mano di Barry Truax e Luc Ferrari), in un'epoca in cui anche la musicologia - o meglio l'ecomusicologia - si occupa del fenomeno: basti citare i dialoghi Ecomusics & Ecomusicologies alla University of North Carolina, Asheville (2/6 ottobre 2014), e il relativo gruppo di studio dell'American Musicological Society dedicato all'ecocriticism, o il convegno internazionale "Music and ecologies of sound. Theoretical and practical projects for a listening of the world", Paris 8 (27/29 maggio 2013). Anche l'Ircam (vedi più oltre) ha un gruppo dedicato allo studio dello spazio, in senso acustico e cognitivo. La British Library, invece, ha messo a disposizione un bell'archivio, di cui una parte è dedicata al paesaggio sonoro (sounds.bl.uk/Environment/Soundscapes).

Sempre in ambito paesaggistico, le sound sculpture si trovano al labile confine tra arte e musica: un esempio è il High Tide Organ (15 m.) a Blackpool, nel quale l'energia delle onde del mare è l'interprete, o il visionario Singing Ringing Tree (3 m.), suonato dal vento a Burnley, concluso nel 2006 dagli architetti Mike Tonkin e Anna Liu: entrambe si trovano nel Lancashire, in Inghilterra. In Italia maestro di quest'arte è Pinuccio Sciola, le cui opere di pietra, da lui incise parallelamente, diventano sculture e acquistano una voce. Potremmo definirle strumenti percussivi "gentili" perché Sciola, di fatto, le accarezza: sono visibili nel suo parco di San Sperate, in provincia di Cagliari, ma anche all'Auditorium Parco della Musica, a Roma e in giro per mezza Europa. Sciola sostiene che i suoni prodotti dalle sue sculture non siano suoi, ma che sia la pietra ad avere una sua memoria, sonora: il calcare ha un suono liquido, il basalto quello della terra e del fuoco. Roberto Favaro ne ha tratto un libro *Suoni e sculture. Le pietre e le città sonore di Pinuccio Sciola* e uno spettacolo di danza *La sinfonia delle pietre* (4/5 novembre 2014, Teatro Oscar, Milano), Beat D. Hebeisen ha girato la scorsa estate il bel video vimeo.com/102061815.

>>

Nel futuro immaginato per la Red Bull Music Academy la più grossa fetta dell'immaginario musicale - forse la meno futuribile, a dire il vero - è costituita da strumenti che hanno un rapporto diretto col corpo umano, come i device (periferiche "esterne"): il Clone 101 - reality player del genio della techno Jeff Mills, un fluido, sorta di "abito" liquido spalmabile, trasparente, che mediante microscopici sensori trasmette al corpo le vibrazioni musicali o The Spine, immaginato dal musicista Seth Woods, un esoscheletro wireless che mappa i movimenti del performer traducendoli in musica; oppure quelle modificazioni corporee in senso cyborg-musicale che prevedono l'inserimento di un dispositivo nel corpo.

Ma è qui che la realtà supera già l'immaginazione: avevamo scritto ("il giornale della musica" n.313, aprile 2014, p. 24) di Neil Harbisson, l'uomo che per mezzo di un dispositivo può ascoltare i colori, le cui frequenze codificate sono trasformate in suoni. A ciò s'aggiungano le intelligenti sperimentazioni del media-artist, musicista-ingegnere Dmitry Morozov, tra cui il "tatuaggio musicale" - si vede qui: votl.cc/filter/works/reading-my-body - che somiglia a un codice a barre, uno spartito corporeo attivato tramite un sound controller appoggiato al braccio, piuttosto rudimentale, creato come altri suoi congegni, tipo la Metaphase Sound Machine, ricorrendo alla scheda Arduino Nano e a un controller per la Nintendo Wii.

Il corpo è un ottimo laboratorio di sperimentazione musicale: sfruttando il biofeedback, il sistema di monitoraggio delle funzioni vitali del corpo umano, e un software collegato a uno stetoscopio elettronico, inventato dal musicista jazz e terapeuta olistico newyorkese Milford Graves, il batterista Greg Fox ha composto le varie track del suo Mitral

Transmission. Attraverso alcuni sensori, applicati al suo corpo e collegati a un computer, Fox ha ascoltato la musica prodotta dal suo corpo: da questo canovaccio sonoro, costituito dal ritmo e dalle diverse altezze del battito cardiaco e del movimento muscolare, ha tratto il suo album (store.datagarden.org/album/mitral-transmission).

Il risultato è una musica poliritmica, che coniuga il biofeedback alla generative music teorizzata da Brian Eno.

È noto anche l'impiego di nuovi materiali in ambito compositivo, in particolare l'acqua, nel *Water Concerto* (1998) e nella *Water Passion* (2000) di Tan Dun, o nelle waterbowls amplificate con microfoni subacquei cui ricorre Tomoko Sauvage - un misto tra glassarmonica e campane tibetane - che si è ascoltata lo scorso 3 dicembre al Superbuddha, a Torino, insieme al Collettivo Musica Elettroacustica Torino (CoMet: <http://cometkru.wordpress.com>). L'acqua è sfruttata anche nella composizione klangNarbe (la cicatrice del suono) di Marina Khorkova, interpretata dal Trio Accanto ai Ferienkurse di Darmstadt 2014 vimeo.com/110361251. O ancora le installazioni dell'artista e compositrice Christina Kubisch che, già a partire dalla fine degli anni '70, sfruttavano circuiti elettromagnetici, rendendo udibile per induzione il flusso magnetico che si ascoltava attraverso un mixer (vimeo.com/54846163).

Oggi lo stesso principio si è evoluto nelle sue Electrical Walks, la più recente a Bruxelles 27/30 giugno 2013, a Milano nel 2009, passeggiate urbane, condotte con l'ausilio

di una mappa, per ascoltare letteralmente la voce - soprattutto - della città. Il fine è consentire l'esplorazione uditiva del background acustico-elettromagnetico nascosto in ogni dove. Cercate il bel documentario di Anna Katharina Wohlgenannt, *What we don't see* (Austria 2014).

Per restare in tema di vibrazioni il Data Garden Quartet, première al Philadelphia Museum of Art nel 2012, è fatto da impulsi elettronici generati da quattro piante tropicali, poi amplificati (Sam Cusumano, elettronica e ingegneria, Joe Patitucci, sound Design, Alex Tyson, grafica: datagarden.org/6422/quartet). Dal 1998 c'è la Vegetable Orchestra viennese, di cui sono certa avete già sentito parlare: suonano frutta e verdura. Poi quelli del Quiet ensemble (Fabio Di Salvo e Bernardo Vercelli) si sono messi in ascolto dell'energia elettrica contenuta nella frutta: *Natura morta*, *Wired* (2014). Il bernoccolo della natura ce l'hanno sempre avuto: hanno cominciato col far dipingere e suonare 25 lumache su una lastra di plexiglass che si vedono all'opera nell'ipnotico video *Oriente*; è qui ora, che decido di fermarmi. Associando a ogni lumaca millesimi di secondo di suoni, pre-registrati in studio con microfoni di precisione, e abbinando il suono alla velocità delle chiocciole, alla fine hanno dato a ogni chiocciola la propria "voce" che corrisponde al loro movimento: l'effetto è allo stesso tempo danza, pittura astratta e musica. Avevano già sonorizzato dei pesci (*Quintetto*, 2011) e fatto suonare una ninna nanna a dei topolini che correvano su delle ruote, la loro opera più nota, Orchestra da camera, 2013. Lo scorso ottobre, al RoBOT Festival 07, a Bologna c'è stata la prima nazionale di The Enlightenment: questa volta hanno messo al centro della composizione strobo e neon che fanno "musica".

Suoni strani dalla rete

Non affronterò qui il discorso dei sistemi di distribuzione musicale in streaming tipo Spotify o in abbonamento, con tutte le polemiche connesse alle royalties (Thom Yorke e Taylor Swift tolgono le loro canzoni da Spotify, la Global Music Rights fa causa a Youtube etc.), però un cenno a nuove forme di creazione va fatto: Jonathan Dagan ha creato the DNA-Project - jviewz.com - un'album-making-experience della durata di 10 mesi che ha un sito internet da urlò (realizzato da Hello Monday!). Partito lo scorso 19 settembre, l'album - si è alla track 2, nella quale si trovano sia un cavolo sonorizzato sia il battito cardiaco -, è un work in progress condiviso passo passo, concepito sul modello della timeline lineare o del dna reticolare, e aperto alle sollecitazioni di chiunque voglia dire la sua. «Il making of di un album è un processo bellissimo di cui la maggior parte delle persone non fa esperienza» è il principio ispiratore. Open source, remix continuo, condivisione, connessione con l'audience sono le parole chiave. La creazione non è collaborativa perché i fan gli danno solo degli input - di solito like! - e non del materiale, e il deus ex machina dietro il progetto resta comunque sempre Dagan. Similmente PJ Harvey, memore delle esperienze di Marina Abramovič, dal 16 gennaio sta componendo il suo prossimo album in un'ala di vetro unidirezionale - può essere vista, ma non vedere chi la guarda - della Somerset House a Londra.

Sul versante live avevamo anche visto la performance-concerto interattivo per esecutori e pubblico di Luke Dahl, Jorge Herrera, Carr Wilkerson, Robert Hamilton, Tweet, per pubblico, Twitter e iPad controllers (Politecnico di Milano, sede Bovisa, MITO 2010: vimeo.com/14812119), in

Suonano le pietre e l'acqua, gli oggetti, lo spazio cosmico e i corpi umani, le piante e le lumache, la frutta e la verdura, i pesci e i topolini, i flussi elettromagnetici e le città che attraversiamo camminando...

cui i tag dei tweet erano trasformati live, generando un tessuto sonoro-ritmico visibile sul twitter wall.

La frontiera delle app

Un'altra frontiera è quella delle app. Ce ne sono a centinaia: l'Orchestra App consente di avere a disposizione la londinese Philharmonia Orchestra guidata da Esa-Pekka Salonen; Audive permette a una comunità di creare musica in senso collaborativo; Figure per iPhone e iPad serve a scrivere musica pop in modo semplice in tre minuti. Molto discusso è Mogeegs, plays the world che ha già superato due fasi importanti: un crowdfunding di successo attraverso la piattaforma Kickstarter conclusosi lo scorso 19 marzo e i primi 2000 pezzi per iOS venduti a chiusura della campagna di finanziamento.

Ne parliamo con il suo creatore, Bruno Zamborlin, nato in provincia di Vicenza, da quattro anni a Londra.

Iniziamo dal principio: hai frequentato un dottorato in cotutela tra Centre Pompidou (Ircam), dove fai parte del gruppo Sound Music Movement Interaction, e il Goldsmiths College di Londra. I tuoi studi son serviti come incubazione al progetto?

«L'idea di base era quella di portare in modo semplice la musica elettronica nelle strade. Studiando tecnologie informatiche applicate all'ambito musicale, ho maturato - come accade a molti - l'idea durante il dottorato, finito il quale ho

fondato la startup. Brevettare la proprietà intellettuale comunque non è stato facilissimo».

Hai aperto la società con 1 sterlina...

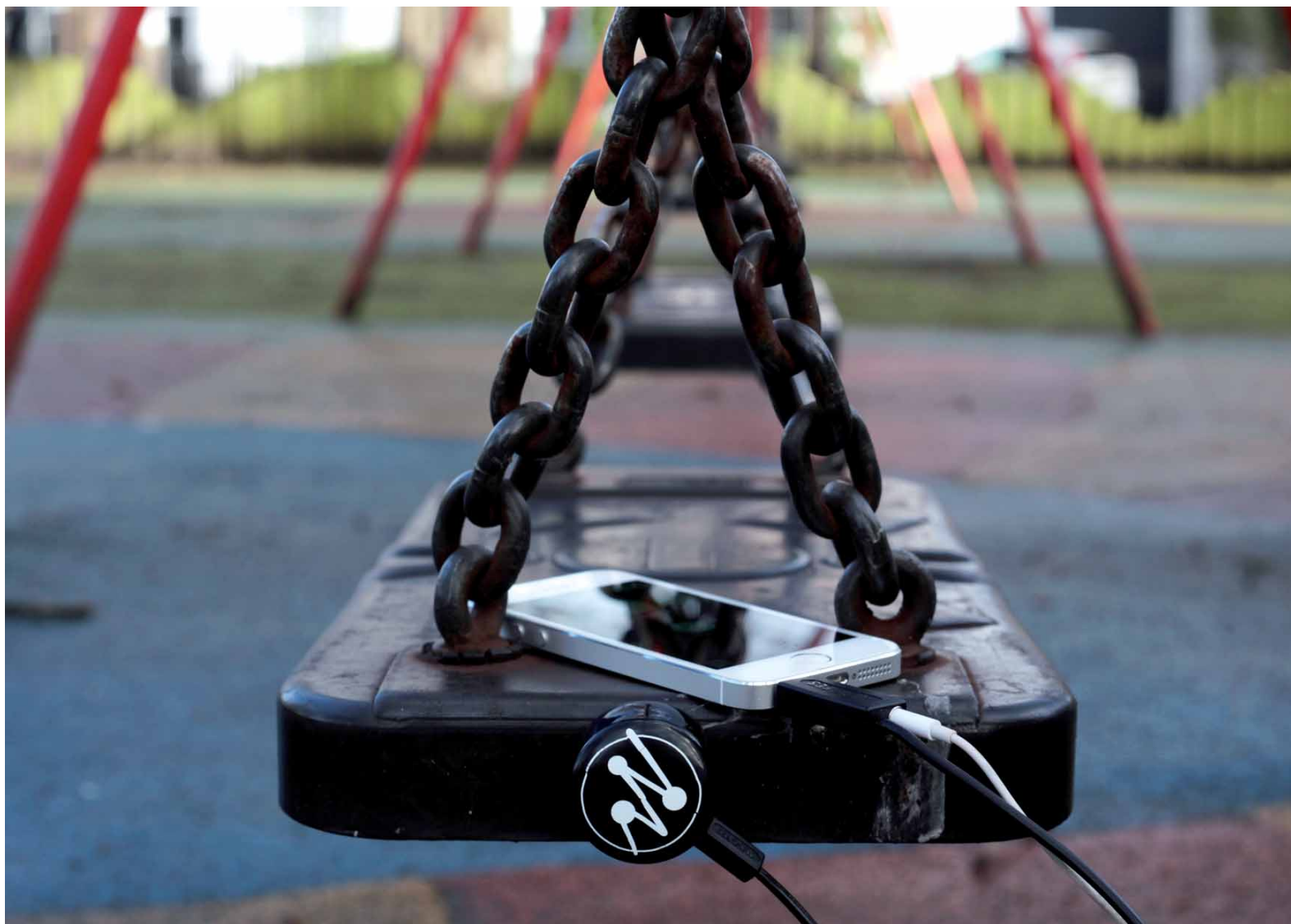
«Ho fondato la startup a Londra: la mia impresa è completamente inglese - scrivilo! - con dei fondi americani e italiani. La limited company è stata aperta versando il capitale sociale - 1 sterlina - con Anthony Walton, il mio CEO. I fondi iniziali sono arrivati da parenti e amici, poi David Zicarelli ha finanziato una parte della compagnia, ed è diventato uno dei direttori. Recentemente siamo stati anche finanziati da un ente italiano, M31, capitanato da Ruggero Frezza. Però senza ricerca le startup non esistono! Il dottorato credo mi abbia insegnato il modo giusto di pensare: la ricerca soprattutto nella sua fase iniziale va finanziata. All'estero è così, viene dato per scontato, non ci sono grossi problemi. Ma poi l'esperienza di Kickstarter mi ha davvero cambiato la vita: dall'oggi al domani avevo trovato i miei clienti. (E per la precisione 96.338 sterline inglesi delle 50.000 auspiccate, 1.641 sostenitori, tagli da 1 sterlina a 150).

Cos'è Mogeegs (acronimo di «modal gestural surface»)?

«È un sensore da applicare alle superfici degli oggetti che va collegato alla presa delle cuffie tramite un cavetto

>>

Mogeegs è l'app ideata da Bruno Zamborlin



analogico creato su misura, e di qui allo smartphone (Apple e prossimamente Android)».

Cosa fa Mogees?

«Il sensore converte le vibrazioni prodotte toccando un oggetto in un segnale audio e questo è istantaneamente trasformato da un software in suono. Il software riconosce cinque gesti e le collega a cinque note di una scala, da definirsi. Maggiore o minore, microtonale...»

Cosa significa "accordare" un oggetto?

«Che con un clic oppure manualmente posso scegliere un' accordatura diversa (via midi)».

Entriamo nel dettaglio...

«Pitch e timbro sono gestiti in maniera indipendente. Le note si suonano secondo tre criteri: il Free Mode, in cui un gesto è riconosciuto e associato alle cinque note possibili, è quindi il gesto a scegliere liberamente la nota e il timbro; col Song Mode si compone prima una melodia (ad esempio col software Sibelius), si salva in midi, poi la si suona con Mogees, e qui il pitch è precomposto. Infine con la terza modalità si controlla tutto via midi e solo l'ampiezza del timbro è libera».

Quando arriverà la nuova release?

«Metà 2015».

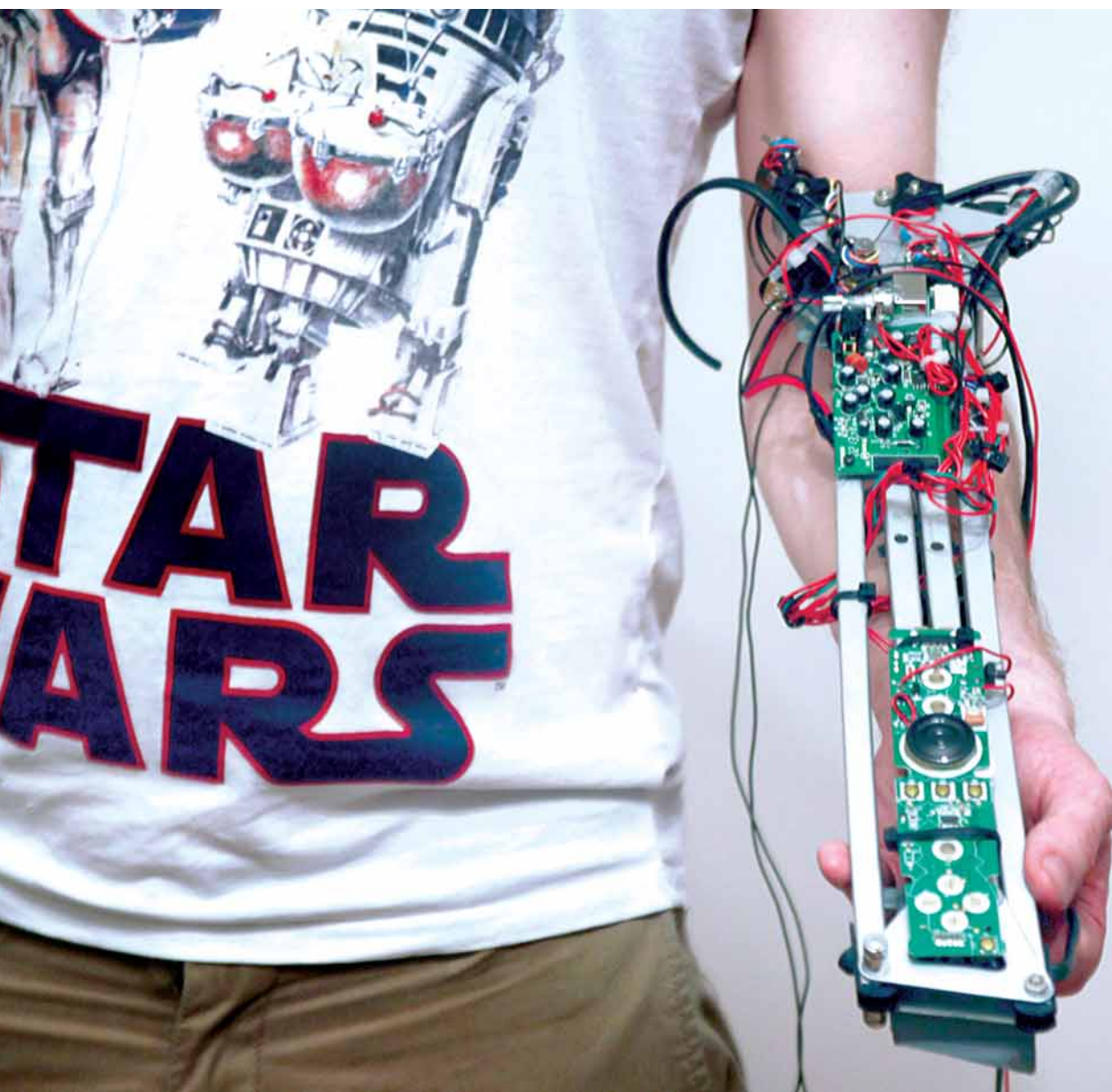
I compositori saranno interessati a usare uno strumento del genere? Che futuro immagini per la tua app?

«Uno strumento che non presenta nessuna regola predefinita per un performer o un compositore significa libertà assoluta. Secondo l'Interactive Machine Learning sono i musicisti che dettano le regole di come si potrà suonare lo strumento, sfruttando il loro talento. (Sul sito mogees.co.uk/gallery/videos/ si vedono i diversi utilizzi che un breakdancer, una ballerina di Kathak, un percussionista e un giocoliere hanno fatto del sensore)».

Agli Mtv Digital Days lo scorso settembre a Torino hai avuto a disposizione la Galleria Grande della Reggia di Venaria...

«Che onore! L'evento alla Reggia si è tenuto di giorno nella sezione dei Digital Days dedicata alle startup. Uno spazio incredibile! Due le performance: per riempire uno spazio così grande e delicato l'installazione doveva essere "facile": abbiamo semplicemente tirato dei cavi di acciaio,

Un "tatuaggio musicale"



che arrotolati stavano in uno zaino, e insieme alla compagnia BlucinQue li abbiamo fatti suonare: digitaldays.mtv.it/video/la-performance-di-mogees-e-compagnia-blucinque»

Come sarà la musica di domani? Diciamo nel 2054...

«Quel che mi pare chiaro è che la tecnologia invecchia molto rapidamente. Il “collo di bottiglia” non è più la quantità di dati che una macchina può elaborare e a che velocità, ma la nostra capacità di elaborazione. Ciò su cui si dovrebbe soprattutto riflettere, secondo me, è cosa si aspetterà il pubblico dalla musica di domani. La vera sfida è creare strumenti che mantengano un rapporto forte tra il gesto del performer e che sia intrinseco al gesto stesso; le capacità del musicista devono restare (o tornare) al centro, anche nel mondo di domani. La tecnologia dovrebbe sparire: sarà semplicemente incorporata nello strumento».

Ricercatori del futuro

Se c'è un posto dove sbirciare il futuro in divenire questo è l'Ircam. Ci sono sette gruppi di ricerca, uno dei quali il già citato Sound Music Movement Interaction, contraddistinto da una forte interdisciplinarietà e gravitante intorno a quattro aree: il modeling e l'analisi di suoni e gesti dei performer in senso teorico; l'applicazione pratica che si concretizza nello sviluppo di tecnologie connesse all'interazione multimodale e alla visualizzazione, ad es. strumenti per la sincronizzazione cfr. ismm.ircam.fr/category/videos; i metodi di elaborazione del suono che hanno come oggetto di studio larghi corpi sonori, e infine i sistemi per la cattura del gesto (gestural interfaces) e gli strumenti aumentati. Merita una menzione “Legos”, legos.ircam.fr ovvero Sensori-motor learning in gesture-based interactive sound systems, il sistema di controllo del suono attraverso i gesti che può avere diverse applicazioni: in ambito riabilitativo, si può imparare un gesto attraverso un feedback audio, o viceversa produrre un suono per mezzo del movimento, come negli strumenti musicali digitali, e ancora trova applicazione nel sound design interattivo. Un altro team - anasynth.ircam.fr - fa ricerca su analisi, sintesi e trasformazione dei suoni, ovvero cosa si può estrarre da un suono, come la frequenza fondamentale o l'evoluzione spettrale. Tali tecniche di trasformazione e sintesi sono state inizialmente create per venire incontro alla richiesta da parte dei musicisti di nuovi suoni, ma poi hanno trovato applicazione nella realtà virtuale, nei video giochi, etc. Una squadra dell'Ircam che si dedica alla rappresentazione musicale - repmus.ircam.fr - ha sviluppato OpenMusic, un software che consente di disegnare processi compositivi ricorrendo alla programmazione visuale (CAC, computer assisted composition).

Un ulteriore campo di ricerca concerne la percezione dei fenomeni sonori e del sound design (Perception et Design Sonores, pds.ircam.fr): gli oggetti di studio sono 1) le fonti sonore, ovvero i suoni ambientali, e le modalità di descrizione delle loro caratteristiche psicoacustiche (progetto LoudNat), 2) i segnali acustici, usati nella vita di tutti i giorni, 3) le interazioni dinamiche sonore, ovvero come le fonti sonore e i segnali acustici interagiscono con oggetti della vita quotidiana. Un esempio è il *jardin d'écologie sonore* (2006-2011) realizzato a Parigi dal compositore Jean-Luc Hervé. Ma anche a Torino, dal 2013, esiste agreatsymphony.net, progetto di colonna sonora urbana attraverso la realtà aumentata che sonorizza le installazio-

ni delle Luci d'artista, progetto voluto da British Council e Xplosiva (direzione del dj e compositore Kode9). In particolare tra il 1999 e il 2006, lo spazio cognitivo e acustico è stato affrontato anche esaminando gli effetti della propagazione e della stimolazione acustica attraverso tecniche di spazializzazione e di cognizione spaziale uditiva nel contesto dell'interazione multisensoriale. Infine gli specialisti di acustica strumentale si occupano di strumenti musicali, di qualsiasi età o provenienza, studiando fenomeni a essi connessi: un progetto in corso è dedicato alla creazione di nuovi strumenti ibridi acustici-elettronici, un altro riguardante la geometria differenziale e la sintesi sonora studia la propagazione non lineare nel Reissner Beam.

Il gruppo di analisi delle pratiche musicali studia ricezione, composizione e performance dal punto di vista delle scienze umane (musicologia, ergonomica cognitiva, psicologia). Di speciale interesse la serie di documentari “filmare la creazione musicale” (2007-2012), osservare le opere nel loro divenire: apm.ircam.fr/films. E siccome è ormai chiara la somiglianza di temi e motivi riguardanti contemporaneità e prossimo futuro, la stessa idea ha tenuto banco nel workshop di Peter Ablinger “Composition Beyond Music” a Darmstadt 2014, documentato da Christine Schörkhuber.

hanno collaborato Marco Apostoli e Valentina Manchia

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

Luca Bragalini

Storie poco standard

Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz



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

Collana Risonanze, pp. 224, € 12,50

edt.it 

canto

I misteri della voce umana

MARCO BEGHELLI

Marcello Del Monaco: il maestro dei tenori

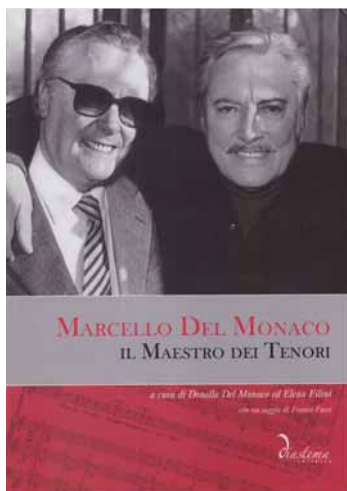
a cura di Donella Del Monaco ed Elena Filini
DOSSON DI CASIER (TV), DIATESTA 2014,
240 PP. + 2 CD, € 25,00

Silvia Lorenzi

Svelare la voce.

Confessioni di un vocal coach

MILANO, MONDADORI 2014, 142 PP., € 14,90



È opinione comune che il pubblico del teatro d'opera sia in lento, costante esaurimento, senza un naturale ricambio generazionale, almeno in Italia. Eppure l'editoria legata alla didattica del canto non era da tempo tanto viva come in quest'ultimo decennio. Del pari crescono le scuole di canto, sempre più diversificate e contrapposte fra loro, e i giovani alla disperata ricerca di un insegnante che sappia davvero indicare la strada da percorrere, per dedicarsi magari poi al genere pop o rock con una preparazione tecnica di base.

Fra i titoli più recenti, due volumi che si contrappongono per criterio e linguaggio sin nel titolo, là dove il primo è un'articolata monografia su un importante maestro di canto del passato, l'altro raccoglie i pensieri e le suggestioni di un vocal coach dei giorni nostri. In comune hanno solo l'avallo di Franco Fussi, oggi il più noto foniatra italiano, ricercatissimo dai cantanti di ogni genere e stile.

Dire «Del Monaco» è ancor oggi rievocare una voce tenorile senza epigoni, un timbro bronzeo marchiato su una lama affilata, un approccio viscerale alle passioni umane espresse col canto. Mario Del Monaco (1915-1982), cantante e pittore, era tuttavia soltanto il centro di una famiglia tutta votata all'arte. Il fratello Marcello (1919-1984), poeta e maestro di canto, è l'oggetto di un ricco volume curato dalla figlia Donella, cantante anch'essa, in collaborazione con la giornalista Elena Filini. Allievo insieme a Mario di quell'Arturo Melocchi (1879-1960) che al Conservatorio di Pesaro attirava schiere di aspiranti tenori, Marcello ne raccolse l'eredità didattica attivando a Montebelluna prima, a Treviso poi, una propria scuola privata che si fregiava degli allori mietuti per tutto il mondo dal celebre fratello: Josella Ligi, Rita Lantieri, Maria Luisa Nave, Silvano Carroli, Robert Kerns fra i suoi allievi, ma soprattutto tenori (come già per Melocchi): Angelo Mori, Amedeo Zambon, Nicola Martinucci, Gianfranco Cecchele, Giorgio Casellato Lamberti, Oslavio Di Credico, Giuseppe Giacomini, Maurizio Frusoni, Bruno Sebastian, Aldo Bottion, per limitarsi ai nomi più noti.

A tratteggiarne per iscritto la sua tecnica, un altro tenore oggi votato alla didattica, An-

tonio Marcenò, che sulla scorta di appunti e registrazioni sbobinate ci rivela i pensieri pedagogici del suo maestro. Un metodo particolarissimo basato sulla "verticalizzazione del suono", che va comunemente sotto il nome di "Tecnica dell'affondo", osannato da alcuni per la potenza vocale e i suoni maschi capace di sprigionare, criticato da altri per lo sforzo innaturale che richiede alla laringe e al diaframma, possibile soltanto a pochi eletti. Lo stesso Mario Del Monaco confesserà una sorta di distanziamento dai principi trasmessigli: «Capii che la continua ricerca di ampiezza e profondità avrebbe a lungo andare pregiudicato l'integrità del mio organo vocale».

Il volume è ricco di belle foto inedite e tante testimonianze di chi quegli anni e quegli insegnamenti ha vissuto in prima persona. Non ultimi, 2 cd zeppi di arie eseguite da alcuni fra i più famosi allievi di Del Monaco, a testimonianza concreta del lavoro svolto (non trascurabili, due poesie di Marcello declamate da Mario).

Da tutt'altro pianeta sembrano provenire le *Confessioni di un vocal coach* di Silvia Lorenzi, soprano bergamasco fuori da ogni schema, votata alle più svariate forme di teatralizzazione della voce. Nel suo libro si parla di canto ma anche di corpo gesto mente psiche sessualità, a metà fra le esperienze di vita e il monologo interiore. Non un trattato didattico, dunque, anche se pizzicando qua e là si colgono i principi in cui l'autrice crede. E una volta di più tocca concludere che non si impara a cantare leggendo i libri che ne parlano...

m—

pianoforte

Satie è notturno

ENRICO MARIA FERRANDO

Erik Satie (1866-1925) scrisse i suoi *Notturmi* tra fine estate e autunno 1919. I primi tre, nella stessa tonalità, furono concepiti come un ciclo (molte composizioni di Satie sono formate da gruppi di tre pezzi). In una lettera a Valentine Hugo il musicista scrive: «Ho appena finito il mio terzo *Notturmo*. Ve lo dedico. I tre non sono male. Il 1° serve da preludio; il 2°, più breve, è molto tenero, molto notturno; il 3°, il vostro, è un notturno drammatico, più rapido, un po' più lungo del 1°. I tre, insieme, formano un tutto di cui sono molto soddisfatto». Satie li pubblicò come una sorta di trittico, sia pure in fascicoli separati, presso Rouart, Lerolle e Cie. L'editore li depositò ufficialmente il 13 dicembre 1919, ma furono effettivamente resi disponibili nel successivo mese di febbraio. Il quarto e il quinto furono pubblicati nel mese di maggio da E. Demets, che annunciò anche un sesto *Notturmo* (il contratto con Satie ne prevedeva in effetti anche un settimo).

Con i *Notturmi* - i cui modelli sono, ovviamente, Field e Chopin - Satie continua il confronto con la musica del Settecento e dell'Ottocento, cominciato nel 1917 con la *Sonatine bureaucratique*. Ma, diversamente dalla *Sonatine* - una presa in giro neoclassica che si colloca nella dimensione dissacrante tipica di Satie - ai *Notturmi* è stranamente estranea qualsiasi intenzione irriverente. In effetti il titolo provvisorio del primo (*Faux Nocturne*) e le chiose che lo accompagnano nel manoscritto (*La nuit est silencieuse/ La mélancolie est énorme/Le Feu Follet trouble le tranquille paysage/Quel raseur! C'est un vieux Feu Follet/Il avait bien besoin de venir/ Reprenons notre rêverie, s'il vous plaît*) lasciano trasparire l'idea di realizzare un parodia, evidentemente abbandonata nel corso della composizione. Si potrebbe osservare che negli anni intercorsi tra la *Sonatine* e i *Notturmi* Satie era stato segnato dagli strascichi, anche giudiziari, dello scandalo del balletto *Parade*. Ridicolizzato dalla critica, amareggiato per la rottura dell'amicizia con Debussy, avvilito dalla povertà, era caduto in uno stato di depressione: «Sono molto cambiato negli ultimi mesi, sto diventando serio, troppo serio...» scrisse alla cantante Paulette Darty. Questa condizione spirituale potrebbe aver-

gli ispirato una composizione introspettiva, da affrontare senza maschere, mettendo finalmente a nudo la propria anima musicale. Lo stacco rispetto al consueto atteggiamento compositivo si riflette tra l'altro, a livello di linguaggio, in un ricercato controllo della relazione tra melodia e accompagnamento, che lo porta a sviluppare un'armonia nella quale è evitato per quanto possibile l'intervallo di terza come elemento portante della struttura accordale, per sviluppare invece accordi costruiti per quarte. I manoscritti dei primi quattro *Notturmi* sono parzialmente incompleti e solo abbozzati per quanto concerne dinamiche e fraseggio; del quinto non ci è pervenuto alcun autografo. Ciò fa pensare che le prime edizioni - la principale fonte disponibile - fossero basate su una stesura intermedia andata perduta. Anche del sesto *Notturmo*



Erik Satie Nocturnes

A cura di Ulrich Krämer;
diteggiatura di Pascal Rogé
MÜNCHEN · G. HENLE VERLAG 2014
VIII-20 PP. · € 7,00

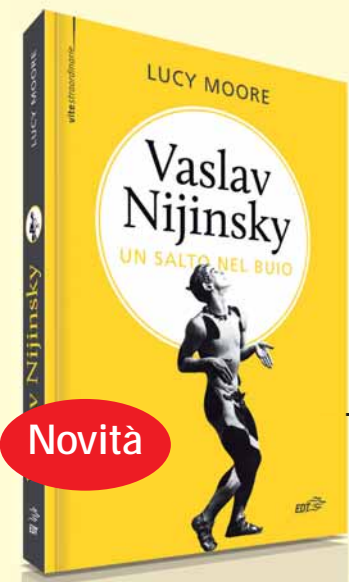
esiste un manoscritto, analogamente incompleto (verosimilmente Satie non ne curò mai la stesura definitiva): il brano fu pubblicato a cura di Robert Orledge preso Max Eschig nel 1994 (basandosi su un abbozzo di 12 battute Orledge ha anche realizzato una versione congetturale del settimo *Notturmo*). Ulrich Krämer, in considerazione degli interventi necessari per renderlo pubblicabile, ha ritenuto preferibile non includere il sesto nella sua edizione dei *Notturmi*, recentemente pubblicata da Henle nella consueta impeccabile veste editoriale, e con apparati critici meticolosi ed esaurienti. **m—**

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

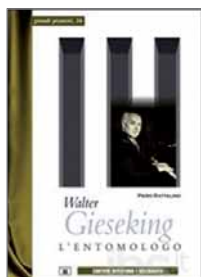
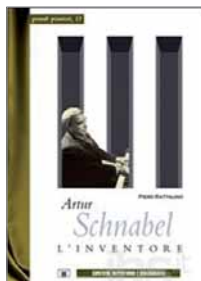
Collana Vite straordinarie, pp. 368, € 25,00

edt.it 

pianisti

L'inventore e l'entomologo

PIERO RATTALINO ALLUNGA LA SUA SERIE DI RITRATTI DI GRANDI PIANISTI PER L'EDITORE ZECCHINI: ORA È LA VOLTA DELLA COPPIA ARTUR SCHNABEL - WALTER GIESEKING



Piero Rattalino

Artur Schnabel. L'inventore

VARESE, ZECCHINI 2014, 152 PP., € 12,75

Walter Giesecking. L'entomologo

VARESE, ZECCHINI 2014, 224 PP., € 16,15

EMANUELE ARCIULI

Con i volumi su Artur Schnabel e Alfred Giesecking si completa – almeno stando alle intenzioni attuali dell'editore – la serie sui grandi pianisti scritta da Piero Rattalino per Zecchini; sedici numeri in tutto.

Su queste colonne avevo riferito, anni fa, delle precedenti sortite su Arrau, Paderewski e Rubinstein, lodandone l'impostazione critica, la chiarezza espositiva e la dovizia di informazioni.

I volumi più recenti confermano in toto l'impressione di allora, e si lasciano leggere con piacere non solo dai pianisti, ma anche da chiunque desideri cogliere le dinamiche storiche che stanno alla base di una interpretazione. Naturalmente, è bene ricordarlo, bisogna resistere agli eccessi di determinismo, le ragioni di una esecuzione o di una nuova composizione non sono la semplice somma algebrica di situazioni e fatti che le precedono, e quand'anche lo fossero dovremmo conoscere davvero ogni anfratto del passato per comprenderle, il che è utopistico; però non è pensabile capire, e soprattutto giudicare, un pianista ignorandone il contesto storico, culturale e persino affettivo-sentimentale.

Oltre che come interprete di riferimenti per Mozart, Schubert e Beethoven, Artur Schnabel è ricordato, da noi, per l'edizione critica delle Sonate di Beethoven, tuttora nel catalogo Curci, e tuttora consigliata da alcuni insegnanti, per quanto l'affermarsi delle edizioni originali (Urtext) abbia pesantemente indebolito quello che, fino agli anni Sessanta, era – nei nostri Conservatori – una sorta di duopolio incontrastato Casella/Schnabel. La versione di Schnabel, ce lo ricorda Rattalino nella prima parte del suo libro, era assieme rigorosa e rivoluzionaria, perché introduceva il criterio della fedeltà al testo, ma al contempo lo contraddiceva con integrazioni e aggiunte (legature, indicazioni espressive, pedali, diteggiatore etc). Peccato che, per una precisa scelta editoriale, i libri in questione rinunciano agli esempi musicali, perché il raffronto proposto fra le edizioni di Bülow e Schnabel a proposito dell'*op.57* di Beethoven sarebbe stato ancora più efficace, testo alla mano. Persino più interessante, secondo me, il volume

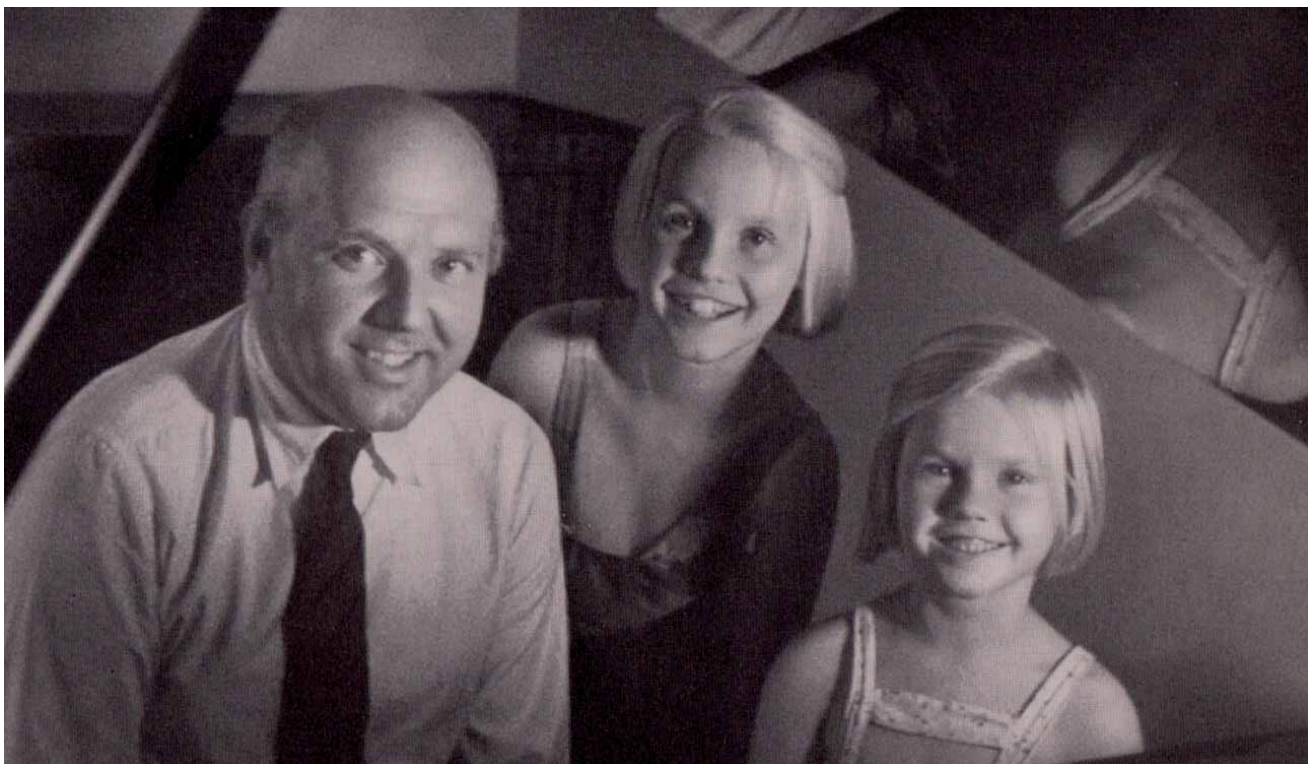
su Giesecking, perché – sempre a mio avviso – è più interessante il musicista e l'uomo di cultura Giesecking. Schnabel aveva concentrato la sua attenzione e il suo repertorio su soli cinque-sei autori: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, poi Schumann e Brahms in misura più ridotta. Con Giesecking siamo dinanzi a un repertorio enciclopedico, che non solo comprende praticamente tutto quello di Schnabel, ma che ammette agli onori della storia del pianoforte musicisti come Casella, Castelnuovo-Tedesco, Grieg, Hindemith, Pizzetti, Petrassi, Szymanowski, persino Walter Piston, grande e misconosciuto autore americano; e soprattutto sublima Debussy e Ravel in interpretazioni che costituiscono ancor oggi una pietra miliare, specie per una invenzione timbrica che ha del miracoloso e che il disco, pare, riesca a restituirci solo in parte. Di Giesecking è avvincente, poi, il racconto delle vicende biografiche; come nel caso di Schnabel, pure qui c'è di mezzo il nazismo, ma in un altro senso: Giesecking non aveva mai reagito al regime, e – alla fine della guerra – fu sottoposto a inchieste e circondato da sospetti, anche dei colleghi (Horowitz per tutti) che lo accusarono, pare ingiustamente, di connivenze col nazismo. I volumi sono corredati da un dettagliatissimo elenco del repertorio e delle registrazioni.

In sintesi, due letture avvincenti che meriterebbero un seguito: una serie di grandi pianisti non dovrebbe, a mio avviso, ignorare Kempff, almeno. Poi ci sono Samson François, Yves Nat (pur se meno famoso da noi), Clara Haskil, György Cziffra, ma il gioco dei nomi potrebbe continuare...

m—



in alto **Artur Schnabel**
in basso **Walter Giesecking** con le figlie
Jutta e Freya



31° Concorso Internazionale

Valsesia Musica 2015

Violino e Orchestra

28 Aprile

3 Maggio

iscrizioni entro

30 Marzo

Canto Lirico

16°

29 Settembre

Concorso

3 Ottobre

Internazionale

iscrizioni entro

Valsesia Musica

2 Settembre

Juniors 2015

sezioni

Pianoforte, Archi

Musica da Camera

30 Maggio - 2 Giugno

iscrizioni entro 6 Maggio

Montepremi Complessivo

€ 31.500

INFORMAZIONI E ISCRIZIONI

Associazione Culturale

Valsesia Musica

Corso Roma, 35 C.P. n. 40

13019 Varallo (VC)

Tel. (+39) 0163-560020

info@valsesiamusica.com

www.valsesiamusica.com

www.facebook.com/valsesiamusica

compositori

Funghetto Schubert

SIAMO CERTI CHE LE RAGIONI DEL SUO FALLIMENTO COME ARTISTA INTEGRATO NELLA VITA MUSICALE AUSTRIACA DIPENDESSERO SOLAMENTE DALLE SUE FRAGILITÀ? CHE L'INTIMITÀ DOMESTICA E LA SERENITÀ RASSICURANTE DEGLI AMBIENTI BORGHESI IN CUI SI MUOVEVA FOSSERO DAVVERO LA PROVA MIGLIORE DELLA SUA «VIENNESITÀ»?

VALENTINA ESTER CROSETTO

Per oltre un secolo e mezzo le biografie schubertiane si sono nutrite di cliché, falsificazioni e rimozioni trasfigurando la vita del compositore viennese in un romanetto sentimentale per signore. Per primi, furono gli amici, con i loro ricordi edulcorati, a coniare l'immagine idillica del "principe del Lied", impareggiabile miniaturista della melodia, più che maestro nelle grandi forme strumentali e dell'opera.

È vero, l'assenza di incarichi importanti e ben remunerati in grado di svincolarlo dall'appoggio morale e materiale degli amici sembra giustificata a priori dalla proverbiale insignificanza della persona, «funghetto» grassoccio, occhialuto, timido e grossolano, che l'amore non corrisposto per la nobile Karoline Esterházy, le privazioni della povertà (niente casa, famiglia, mecenati, allievi, viaggi e, persino, pianoforte) e l'insana abitudine del bere condussero alla malattia e alla morte. Ma siamo certi che le ragioni del fallimento di Schubert come artista integrato nella vita musicale austriaca dipendessero solamente dalle sue fragilità? Che l'intimità domestica e la serenità rassicurante degli ambienti borghesi in cui Schubert si muoveva fossero davvero la prova migliore della sua «viennesità»?

Ciò che l'iconografia ufficiale e la letteratura critica hanno sempre passato sotto silenzio emerge con chiarezza dall'analisi appassionata e rivelatrice dell'ultimo anno di vita del compositore, cui il giornalista e storico della musica Sandro Cappelletto ha dedicato il suo terzo lavoro edito da Accademia Perosi (nel cd allegato, il *Quartetto per archi op. 163* eseguito dal Quartetto Perosi). Scopriamo così che, nonostante il dono dell'unico concerto interamente dedicatogli (nel giorno del primo



Sandro Cappelletto
Da straniero inizio il cammino.
Schubert, l'ultimo anno

BIELLA, ACCADEMIA PEROSI 2014,
240 PP., € 24,00

anniversario della morte di Beethoven, il 26 marzo 1828), i contemporanei di Schubert non furono sempre così indulgenti a proposito della sua eccezionale statura di musicista: gli rimproveravano l'eccessiva prolissità e difficoltà nelle opere strumentali (Schumann sarà il primo a intuire la «divina lunghezza» della *Grande Sinfonia*), la pallida sudditanza al sonatismo beethoveniano e un'idea di teatro inconciliabile con la suddivisione in numeri chiusi tipica dell'opera rossiniana. Non gli furono risparmiate nemmeno allusioni esplicite ai suoi insaziabili e degradanti appetiti sessuali, come a voler dimostrare che proprio la convivenza in lui di due anime opposte, una candida, l'altra profondamente corrotta, aveva prodotto quel caratteristico binomio serenità-malinconia su cui si regge tutta l'opera di Schubert.

Ma se i sintomi inequivocabili della sifilide non lasciano dubbi sull'origine venerea della malattia che in sei anni si porterà via il compositore appena trentenne, non esistono prove che attestino una corrispondenza fra omosessualità (l'attrazione per i «giovani pavoni» su cui si sono interrogati decine di studiosi, da Solomon a Sablich) e vena creativa. Mentre, secondo Cappelletto, è più probabile che ne esista una fra creatività e malattia: la fecondità miracolosa che nell'ultimo anno di vita ispirò a Schubert capolavori come le tre Sonate per pianoforte, il *Quintetto per archi*, i cicli liederistici *Winterreise* e *Schwanengesang* e la *Messa in mi bemolle maggiore* manifestano non solo la fiducia di poter alleviare la disperazione e la sofferenza con la musica, ma la consapevolezza di aver portato a «perfetto compimento» il periodo classico, e di averlo fatto sotto il segno già romantico della solitudine e dello straniamento. **m—**

poi le parole **Irene Chias**

Quando Bach mi tolse la paura

LA NOTTE, IN UNA PANTELLERIA DESERTA, IL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO FUNZIONA PIÙ DI MARVIN GAYE

Ho sempre pensato che la musica adatta a un'isola in autunno fosse quella barocca. Così quando il mio amico F, di origine pantasca, mi ha offerto casa sua perché vi trascorressi dieci giorni di ferie in ottobre, sono andata sul sicuro e, preferendolo al clavicembalo di Berben, nel variegato condominio di residenti mp3 del mio lettore ho caricato il *Clavicembalo ben temperato* di Bach nell'esecuzione (al piano) di Glenn Gould.

La casa è a Mueggen, isolata, lontana dalla costa, alle falde di Montagna Grande che nel pomeriggio toglie il sole alle stanze avvolgendole in una tetra malinconia. La gioia della luce la si godrebbe al mattino, ma io al mattino dormivo. È uno dei pochissimi dammusi della zona, non si vedono luci umane e io ci finii proprio nel periodo di luna nuova. F mi aveva assicurato l'assenza di maniaci e assassini fuori stagione a Pantelleria. Non avevo paura di rientrare a casa la sera attraversando il buio più nero, bastava alzare lo sguardo ed essere rassicurata sulla vanità del mio passaggio terrestre dalla dolce indifferenza del firmamento. Il problema nasceva ritornando alla dimensione umana, dentro casa. Anche perché la madre di F, che per gratitudine al mio arrivo ero andata a salutare a casa sua a nord dell'Isola, mi aveva raccontato che aveva deciso di lasciare Mueggen quando una notte sentì una mano fredda toccarle il viso.

Nelle notti solitarie in casa dovevo solo stare calma, il trucco era non pensare alle mie valvole della paura: la frase della medium di Profondo rosso «Avverto una presenza...» e il tipico spettro dei film horror coreani o giapponesi, bambina con capelli lunghi e bagnati davanti alla faccia. Quindi musica: nella selezione casuale, dopo Marvin Gaye che non mi aiutò affatto, arrivò la *Fuga n.5* del libro I del *Clavicembalo* che cancellò qualunque idea di separazione fra me e il fantasma e quindi la paura. Ogni sera al rientro la tenevo pronta. E poi a seguire tutta la raccolta di preludi e fughe.

Ho ripensato alla storia della mano fredda solo dopo il rientro a Milano.



Irene Chias, nata in Sicilia nel 1973, vive e lavora a Milano. Ha pubblicato diversi racconti; nel 2010 è uscito il suo romanzo *Sono ateo e ti amo* (Elliot) e nel 2013 *Esercizi di sevizia e seduzione* (Mondadori), vincitore del Premio Mondello 2014.

opera

Esotismi francesi tra teutonici e islamici

ELISABETTA FAVA

André-Modeste Grétry

La caravane du Caire

Katia Velletaz, Cyrille Dubois, Tassis Christoyannis, Julien Véronèse, Reinoud van Mechelen, Alain Buet; Les Agrémens, Chœur de Chambre de Namur, direttore Guy van Waas

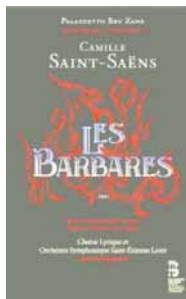
PALAZZETTO BRU ZANE (2 CD)

Camille Saint-Saëns

Les Barbares

Catherine Hunold, Julia Gertseva, Edgars Montvidas, Jean Teitgen; Chœur Lyrique et Symphonique Saint-Étienne Loire, direttore Laurent Campellone

PALAZZETTO BRU ZANE/EDICIONES SINGULARES



Non sempre i tentativi di rilancio di opere dimenticate sortiscono l'effetto sperato; di solito l'iniziativa resta episodica, un po' perché di solito qualche ragione nell'uscita dal repertorio c'è, un po' perché spesso si tratta di registrazioni di servizio; a questo si aggiunge la difficoltà di gustare un lavoro di cui poco o nulla si conosce: genesi, fortuna, curiosità, caratteri interni, vocalità eccetera. Da qui il valore delle collane patrocinate dal Palazzetto Bru Zane di Venezia, dedicate a titoli rari del repertorio francese, proposti con cura non comune sia nell'esecuzione sia nella presentazione critica. Per esempio, una delle ultime uscite, *La caravane du Caire* di Grétry (1784), fece furore ai suoi tempi per la bravura con cui metteva in musica un soggetto esotico. A quei tempi, infatti, l'esotismo era già di moda in letteratura; proprio in Francia la traduzione delle *Mille e una notte* era stata un elemento propulsore fondamentale e una miniera di soggetti turcheschi; ma da un punto di vista squisitamente musicale non era altrettanto affermato, se si escludono le pionieristiche *Cinesi* di Gluck e naturalmente il *Ratto dal serraglio*. *La caravane du Caire* rimase nella memoria anche in anni successivi, come modello del filone esotico; anche oggi è spesso citata; è molto bello, quindi, che uno studente possa andare oltre il

nome e procurarsi una registrazione, ben fatta e corredata di notizie storiche precise e documentate. Credo che nessun ascoltatore resterà indifferente a una scena madre dell'opera (fra l'altro, una *comédie lyrique* interamente musicata, quindi un incrocio fra la *tragédie lyrique* altolocata e il nascente *opéra-comique*, che però ricorreva al parlato in modo massiccio): scena, dicevamo, in cui le belle europee portate al mercato del Cairo da un intraprendente faccendiere cantano e danzano per un illustre cliente, il pascià d'Egitto: l'italiana si produce in una virtuosistica aria con il da capo; la tedesca si porta dietro tutto un coretto, ben disciplinato in una sorta di corale laico; e poi tutte insieme danzano accompagnate da sole arpe in un brano sinceramente entusiasmante.

Affianca quest'uscita (ottimamente interpretata dalla compagnia vocale e dal complesso belga Les Agrémens di Namur) un lavoro di oltre un secolo dopo, *Les Barbares* di Saint-Saëns: qui l'esotismo è dipinto alla rovescia, nella barbarie dei Cimbri e dei Teutoni che minacciano le Gallie; situazione da Asterix, se non che all'epoca della composizione (1900) l'antitesi era tutt'altro che innocua: Cimbri e Teutoni erano ovviamente gli odiati tedeschi vincitori a Sedan. La committenza dell'opera veniva dal Teatro di Orange, romano, prescelto all'epoca per diventare una specie di anti-Bayreuth, da cui la Francia contrapposesse orgogliosamente le sue radici latine. Anche in questo caso i cd sono corredata non solo da una bella edizione del libretto, ma da alcuni veri e propri saggi critici (qualche piccola rivista verrà facilmente individuata, come l'improbabile attività concertistica di Saint-Saëns fatta coincidere con l'intero arco della sua esistenza, a partire dal 1835, quando tutt'al più il musicalissimo lattante avrà tenuto qualche concerto privato di vagiti). Un'ottima occasione per familiarizzarsi con un momento poco esplorato di vita culturale nella Francia *fin de siècle* e con un'opera dall'impianto tutt'altro che scontato, in cui si riconosce l'orma di Berlioz e si anticipano novità della drammaturgia novecentesca.

m—

Camille Saint-Saëns



pianoforte

Quattro modi d'essere Chopin

ISABELLA MARIA

Per festeggiare il compleanno di Chopin, che cade giusto in febbraio, qualche mirabilia equamente suddivisa tra preziose conferme e belle novità. Si comincia con il cofanetto dei *Complete piano works* a firma di Pietro De Maria: non fosse questo straordinario e generoso artista appena appena entrato nella maturità, la si direbbe l'opera di una vita. Sei anni di lavoro (dal 2007 al 2012), registrazioni a ritmo serrato e tanti concerti che hanno costruito nel tempo una lettura di grande coerenza stilistica e freschezza emotiva, davvero un caposaldo da consigliare a tutti gli amanti del compositore e del pianoforte in genere. Uno Chopin dallo spirito giovane, appassionato, nobile e romantico nel senso spesso più estremo, preludante e anticipatore degli sviluppi che apparterranno ai decenni successivi. La musica di un coetaneo, per De Maria, e di una mente, lo si intuisce, affine: sperimentale e rigorosa insieme. La resa delle Mazurke, piccoli pezzi apparentemente semplici e per questo straziate da generazioni di intrattenitori da salotto, è emblematica: vi si respira l'oscura e difficile libertà

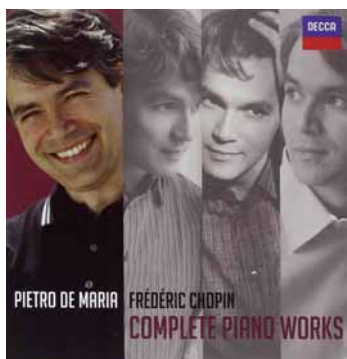
artistica di un musicista molto più astratto di quanto in genere si ritenga, e insieme la rinuncia a soluzioni facili e ammiccamenti assortiti. Anzi, il canto tutto strumentale e intimo e la frusta ritmica convivono senza prevaricarsi a vicenda, colorando questi piccoli gioielli di una luce struggente, cifra inconfondibile della mano del loro creatore e forse anche, come spesso si dice con un luogo comune in cui c'è del vero, di un intero popolo.

Alla prova della mazurka regge con disinvoltura anche la giovane Eliana Grasso, brillante pianista accompagnatrice del Teatro alla Scala che di De Maria, tra gli altri, è stata allieva. Due mazurke appunto, e poi due valzer, due studi, due notturni e la *Sonata in si*: quasi un compendio dell'arte chopiniana, proposto con sensibilità e acume. Anche questo, un bel disco e oltretutto registrato benissimo.

Per il versante concertistico, da segnalare anche il ruggito del vecchio leone Vladimir Ashkenazy, che ripropone il *Concerto n.1* a cinquant'anni di distanza dalla sua prima incisione, effettuata nel 1963 con la London Symphony per la bacchetta di Lorin Maazel. Solo che questa volta ci torna in veste di di-

rettore, alla guida della Filarmonica di San Pietroburgo, mentre alla tastiera siede Ingolf Wunder, promessa del concertismo internazionale dopo aver ottenuto nel 2010 il secondo premio al concorso Chopin di Varsavia. Il disco, registrato live nel 2012 durante una serata al Festival delle Notti Bianche, comprende anche il *Primo Concerto* di Čajkovskij. Esecuzioni entrambe di alto livello, non particolarmente originali ma solide e molto curate, come è lecito aspettarsi.

Per finire, un altro giovane lanciattissimo, che a 25 anni è già al suo secondo disco con la Sony Classical: Alexander Krichel, insieme alla Polish Chamber Philharmonic Orchestra diretta da Wojciech Rajski, propone un originale e virtuosistico programma che accosta il raro *Rondò da concerto "Krakowiak" op. 14* alla fantasia *Il corno magico* di Oberon di Hummel, per passare al *Concerto in la maggiore K414* di Mozart e chiudere ancora con uno Chopin da parata, le *Variazioni su "Là ci darem la mano"*. Ascolto piacevolissimo e intrigante. **m—**



Frédéric Chopin
Complete piano works
pianoforte Pietro De Maria
DECCA (13 CD)



Eliana Grasso
plays Chopin
SHEVA COLLECTION



Tchaikovsky & Chopin
St. Petersburg Philharmonic
Orchestra; direttore Vladimir
Ashkenazy, pianoforte Ingolf
Wunder
DEUTSCHE GRAMMOPHON



**Chopin, Hummel,
Mozart**
pianoforte Alexander Krichel;
Polish Chamber Philharmonic
Orchestra
direttore Wojciech Rajski
SONY CLASSICAL

Block Nota

cd da leggere



IN TUTTE LE LIBRERIE

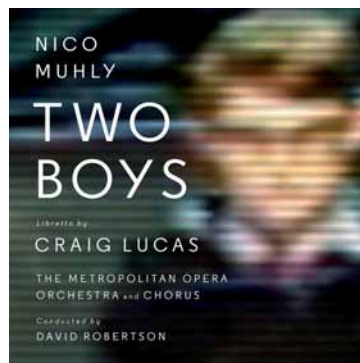
edt.it **EDT**

contemporanea

Nico Muhly

Two Boys

NONESUCH (2 CD)



Realizzato nel 1924 in collaborazione con Dudley Murphy e Man Ray, per le musiche del suo film *Ballet mécanique* Fernand Léger si affidò ai suoni futuristi del compositore americano George Antheil, bad boy incontrastato della prima avanguardia americana. Inventore e scrittore, oltre che compositore, il musicista è ricordato per aver generato, insieme all'attrice e scienziata Hedy Lamarr, un sistema per il controllo rapido delle torpedini che consisteva in una sorta di guida dei siluri via radio indecifrabile dai sommergibili nemici, incapaci di intercettarli, attraverso un metodo che è anche alla base della moderna telefonia mobile (nel 1942 valse ai due un brevetto da parte del Pentagono). Da lì a poco il mondo delle telecomunicazioni entrò velocemente anche nelle opere dei compositori, come il telefono nella *Voix humaine* (1958) di Francis Poulenc o *The telephone* (1947) di Giancarlo Menotti, fino alla più recente – e quindi tecnologicamente più aggiornata – *Chat-Opera* (2002) di Francesco Antonioni.

Ambientata nel 2001 in una non meglio specificata città industriale del nord dell'Inghilterra, l'opera in due atti *Two Boys* (2013) del compositore americano Nico Muhly (numerose le sue collaborazioni, da Björk a Philip Glass, Antony and the Johnsons, Sigur Rós, David Lang, Ben Frost) prosegue – è proprio il caso di dirlo – lungo questo filo conduttore trovando il proprio perno attorno a vicende realmente accadute. Registrata dal vivo al Met di New York dalla Metropolitan Opera Orchestra diretta da David Robertson, l'opera esplora il lato oscuro della rete e ciò che si cela dietro al mondo delle chat e delle relazioni online, con una struttura narrativa simile a un'indagine di polizia sulla scena di un crimine in un libretto a firma del drammaturgo americano Craig Lucas.

Paolo Tarsi

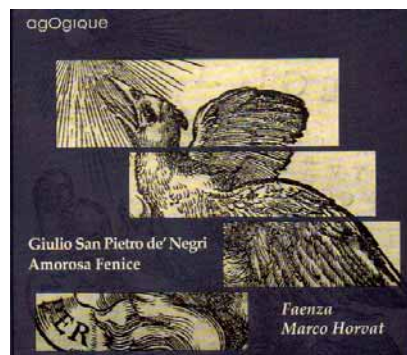
antica

Giulio San Pietro de' Negri

Amorosa Fenice

ensemble Faenza, direttore Marco Horvat

AGOGIQUE



Ventuno brani appassionati indagano un repertorio inesplorato del primo Seicento che strizza l'occhio alle innovazioni monteverdiane: si tratta dell'opera di Giulio Santo Pietro de' Negri (del Negro), compositore e cantante italiano poco conosciuto, rivelatrice delle sfumature della musica italiana nel genere della monodia accompagnata. Il recupero di Marco Horvat, acuto indagatore delle bellezze musicali del barocco italiano, con il suo ensemble specializzato Faenza, sottolinea le preziosità del compositore di origini genovesi ma nato in Salento e attivo soprattutto nel nord della penisola. Il musicologo Robert Kendrick nel libretto evidenzia come la musica di San Pietro de' Negri illustri bene gli ambienti nobiliari di Puglia, Lombardia e Liguria, affollati da dame ricordate nelle dediche e gentiluomini dilettanti, virtuosi interessati a sperimentare nuove tecniche musicali e danze alla moda: un mondo musicale quasi di sottofondo al repertorio ufficiale coevo delle corti e delle cattedrali. Si ascolta, in questa proposta discografica - la prima interamente dedicata a de' Negri -, un'ampia selezione da tre delle sue stampe superstiti: *Il Terzo libro dell'amorose canzonette* (1607, stessa data dell'*Orfeo* monteverdiano), *Canti accademici concertati* (1620) e *Grazie ed affetti di musica moderna* (1613), insieme ad assaggi di contemporanei come Giovanni Ghizzolo o Ottavio Valera. Accurata e avvicente l'interpretazione vocale e strumentale di Faenza, un gruppo particolarmente attento alla ricerca timbrica e alla prassi esecutiva sorretta da una costante indagine musicologica, con la voce incantatrice di Olga Pitarch (soprano), insieme a Brigitte Vinson (mezzo-soprano) Jeffrey Thompson (tenore) Emmanuel Vistorky (basso) e dello stesso Marco Horvat che guida elegantemente l'insieme con tiorba, chitarra barocca e lirone.

Giulia Anna Romana Veneziano

indimenticabile

di Emanuele Arciuli

**“Once”
upon a time...**

Parlano di musica d'avanguardia - quella che negli anni Sessanta rivoluzionò il modo di pensare, comporre e ascoltare - la mente va immediatamente ai Ferienkürse di Darmstadt, che esistono ancora oggi, ma che in quel periodo eroico costituivano una sorta di imprimatur per ogni compositore che volesse sentirsi al passo coi tempi. Senonché gli integralismi di Stockhausen, Boulez e compagni non rappresentavano l'unica via possibile, e in America un gruppo di straordinarie personalità percorreva strade differenti, aperte, visitava paesaggi infiniti che si offrivano alla percezione comunicando un immediato senso di libertà.

Dunque mi piace proporre all'attenzione degli ascoltatori un cofanetto della New World Records - mai nome fu più azzeccato - che documenta in cinque cd gli anni di "Once", un festival che si tenne ad Ann Arbor-Michigan dal 1961 al 1966, e i cui influssi benefici si sentono ancora oggi.

Ann Arbor è una piccola cittadina universitaria con una straordinaria tradizione musicale, specie in ambito compositivo; lì un gruppo di simpatici e folli compositori che risiedevano, almeno per una parte dell'anno, in quella cittadina vicino Detroit, decise di dar vita a un festival laicissimo, in cui alla musica americana nelle sue infinite declinazioni si alternasse quella europea, anche la più intransigente - come Boulez, ma alla prima edizione parteciparono pure Cathy Berberian con Luciano Berio. Si trattava di Robert Ashley, Donald Scavarda, Roger Reynolds, Gordon Mumma e George Cacioppo.

Il risultato è strepitoso e memorabile, una carrellata di composizioni in parte aleatorie, in parte rigorosamente scritte, in alcuni casi (come in *Cassiopeia* per pianoforte di George Cacioppo) utilizzando le costellazioni come notazione - Cage docet. Tra gli esecutori in ensemble si segnala un giovanissimo Bob James, divenuto famoso poi come pianista di jazz rock.



Lehman sulla città

Disco dell'anno annunciato, *Mise en Abîme* consacra definitivamente il newyorkese **Steve Lehman** come compositore fra i più originali della sua generazione. La nostra intervista, fra progetti futuri e filosofie della musica

ENRICO BETTINELLO

Quando, nel numero di settembre del “giornale della musica”, abbiamo recensito il disco *Mise en Abîme* del sassofonista e compositore Steve Lehman, ci eravamo sbilanciati nell’ultima frase a eleggerlo con inusitato anticipo – il 2014 era ancora lontano dall’essere concluso – “disco dell’anno”. Come noi, evidentemente, l’hanno pensato in molti, a giudicare dagli esiti degli immancabili referendum di fine anno, che hanno visto Lehman e il suo formidabile lavoro vincitore (o tra i più votati e citati) un po’ ovunque nel Vecchio e nel Nuovo Continente.

Senza volerci appuntare una risibile medaglia da Nostradamus delle classifiche jazz, va comunque notato che questo trionfo del musicista newyorkese, se da un lato racconta la scintillante evidenza della forza espressiva della sua musica, dall’altro rappresenta comunque una piccola “sorpresa”, dal momento che Lehman è un artista schivo e lontano dai riflettori, non particolarmente rincorso dai grandi festival, dalla personalità forte e certamente poco incline a facili progettualità.

Proprio l’ottetto che ora riceve i meritati elogi, è una formazione con cui Lehman lavora già da diversi anni e ha all’attivo un altro, sempre splendido, disco, *Travail, Transformation and Flow*, del 2009. A testimonianza di un processo creativo che ha solide basi e ancor più forti strutture di sostegno della pratica condivisa, una pratica che Lehman declina sia in un nucleo essenziale come quello del trio (con Matt Brewer al contrabbasso e Damion Reid alla batteria), che in duo (ad esempio quello con il bassista Stephan Crump) o in una incessante ricerca delle possibilità dell’elettronica.

Musicista formatosi sia in ambito jazz che contemporaneo – tra i suoi insegnanti troviamo Anthony Braxton e Alvin Lucier, Tristan Murail e Jackie McLean – Lehman si è fatto notare nell’ultimo decennio per il rigore del linguaggio, l’originalità del fraseggio al sax contralto, la voglia di incrociare intuizioni e sensibilità differenti, come testimonianza ad esempio il lavoro nel trio paritetico Fieldwork o quello accanto a Vijay Iyer, musicista cui lo accomuna, oltre l’amicizia, l’eccelsa qualità del pensiero (non solo musicale) e l’originalità di approccio alle tensioni sonore contemporanee.

Tra i musicisti che completano l’ottetto di *Mise en Abîme* troviamo alcuni tra i più stimolanti protagonisti del jazz newyorkese di oggi, dal batterista Tyshawn Sorey al trombettista Jonathan Finlayson, passando per i suoni scuri della tuba di José Davila e del contrabbasso di Drew Gress e per la finezza di improvvisatori magari meno noti, ma ideali per questa musica, come Mark Shim al sax tenore, Tim Albright al trombone e Chris Dingham al vibrafono.

Dopo esserci tanto entusiasmanti per il disco e sbilanciati, non potevamo non dedicare a Lehman un po’ di spazio per raccontare i suoi percorsi musicali.

Il tuo disco in ottetto *Mise en Abîme* ha ottenuto riconoscimenti critici quasi unanimi ovunque, come uno dei dischi più originali e innovativi dell’anno scorso. Ti aspettavi un’accoglienza di questo tipo? Quale potrebbe essere una possibile chiave di lettura per questo successo e dove posizioneresti il tuo linguaggio nell’ampio panorama del jazz contemporaneo?

«Se devo essere sincero, non mi potevo certo aspettare che un numero così alto di persone si relazionasse al disco in un modo così forte. E tutto questo è, come puoi immaginare, davvero molto gratificante. Detto questo, devo dire che anche il primo disco dell’ottetto, *Travail, Transformation and Flow*, aveva ottenuto una ricezione entusiastica sia in Europa che negli Stati Uniti. Credo che, in molti casi, questo possa spingere le persone a dedicare più attenzione a un artista e ad ascoltare ancora meglio il disco successivo. Per quanto riguarda la scena del jazz contemporaneo, quello che posso dirti è che il mio obiettivo principale quello di proporre qualcosa che sia davvero rappresentativo dell’originalità del mio approccio, con il rispetto di tutti gli aspetti essenziali della musica, il mio linguaggio come sassofonista, la mia concezione ritmica, quella armonica, il tipo di strumentazione e orchestrazione, la forma improvvisativa, la melodia, l’elettronica. È una bella rognia per tutti... ma credo sia lo standard nel 2015».

Hai studiato con il compositore francese Tristan Murail e le tue strategie compositive includono la tecnica spettralista. Nel tuo sito è disponibile anche un articolato saggio su questo, ma volendo provare a sintetizzare, cosa significa questo in termini di opportunità di scrittura e di possibilità per l’improvvisazione?

«Lo spettralismo si occupa di soglie musicali. Quell’attimo in cui una singola nota inizia a risuonare in modo più complesso, sembrando quasi un accordo. O quando un suono elettronico inizia a venire percepito come acustico e viceversa. E ancora quando lo scorrere del tempo e la durata iniziano a suonare in modo ritmico. Ci sono molti modi di fare questo e di integrare questo tipo di idee in un approccio compositivo».

Una dichiarata ispirazione per il disco è stato anche Bud Powell. In che modo ti ha influenzato la musica di questo straordinario pianista?

«Il sassofonista Jackie McLean è stato una delle mie più significative guide e Bud Powell lo è stato per McLean. Proprio come me, Bud è cresciuto a New York, ha passato molto tempo in Francia e ha sentito una forte connessione con la tradizione classica francese. Nel suo caso si trattava di Frédéric Chopin. Per me Tristan Murail e Gérard Grisey. È una linea di continuità che mi è sembrata interessante da esplorare».

In più di qualche recensione del lavoro in ottetto si fa riferimento proprio agli strepitosi dischi Blue Note di McLean, così come a quelli di Bobby Hutcherson o di Grachan Moncur III, quasi a cercare una sorta di precedente sonoro per la tua musica. Conoscendo la tua acutezza nell’analizzare i rapporti fra tradizione e linguaggi contemporanei, mi farebbe piacere una tua opinione su questo.

«Che dirti? Sono portato a credere che si tratti di un punto di vista sacrosanto e ridicolo al tempo stesso. I dischi che Jackie McLean ha fatto con Hutcherson sono ovviamente fondamentali per me e l’idea di usare il vibrafono come unico strumento armonico è qualcosa che ho scoperto proprio grazie a quelle registrazioni. Ma credo anche che focalizzarsi sulla strumentazione sia una >>>

<<Il mio obiettivo principale è quello di proporre qualcosa che sia davvero rappresentativo dell’originalità del mio approccio>>

cosa piuttosto facile, così come dedurre dalla presenza del vibrafono che ci siano delle affinità superficiali tra la mia musica, quella di Jackie o quella di Dave Holland. Non mi pare sia una cosa davvero radicata in un ascolto attento, anche se sono pienamente cosciente che la "sonorità" che si sceglie di utilizzare ha un grande peso sul mood in cui ci si accosta a una musica. Quindi mi sa che devo accettare tutto questo e rifletterci sopra. Un collega come John Hollenbeck, ad esempio, ha creato un suono di gruppo unico nel suo genere, solo per il fatto che ha saputo sentire come la fisarmonica, il clarinetto e il vibrafono potessero funzionare assieme. È fantastico. Molte altre cose che riguardano la sua musica sono molto originali. Nemmeno questa è una brutta cosa, eh».

In che modo la personalità dei musicisti del tuo ot-tetto influenza la musica del gruppo?

«È un fattore molto importante, al punto che ritengo la scelta stessa dei musicisti con cui lavorare come un elemento fondamentale dell'atto del comporre».

L'ultima volta che ci siamo incontrati a Venezia, eri coinvolto in un bellissimo progetto con il trombonista George Lewis, e il disklavier e l'elettronica rivestono un ruolo molto importante nel tuo mondo musicale. Come lavori su questi terreni?

«Grande parte del mio lavoro in questo ambito riguarda l'improvvisazione guidata da un computer. E i modi in cui gli strumenti elettronici e le sempre nuove applicazioni informatiche ci possono aiutare a scoprire nuove cose riguardo l'improvvisazione. Devo aggiungere anche che il mio lavoro in questo ambito risalta ulteriormente perché sono particolarmente interessato a lavorare con informazioni predefinite come il tempo o il ritmo, mentre gran parte delle esperienze di questo tipo utilizza la libera improvvisazione come mezzo principale».

Quali sono i tuoi prossimi progetti? Il trio Fieldwork con Vijay Iyer e Tyshawn Sorey è ancora attivo?

«Il progetto Fieldwork è in piena forma e sono pronto a iniziare un nuovo progetto in collaborazione con il sassofonista francese Matthieu Lasserre e due MC hip-hop, il newyorkese HPrizm e il senegalese Gaston Bey. Un territorio completamente nuovo per me e quindi una prospettiva che mi elettrizza».

Si dice che il jazz oggi soffra un po' di ricambio generazionale, con pubblici spesso troppo poco giovani e una scarsa capacità di raggiungere nuovi spettatori. Che ne pensi?

«Devo dire che non ho avuto necessariamente questa impressione negli ultimi tempi. Abbiamo suonato regolarmente negli Stati Uniti e in Europa, così come in Sud America e ho visto un po' tutte le tipologie di pubblico, vecchi, giovani, uomini, donne. Credo onestamente che la mia sia in qualche modo una musica specialistica, ma ho sempre la speranza che un numero ampio di persone riesca a relazionarsi con essa. Per farti un esempio, ho fatto lo scorso novembre qualche data europea con il mio trio, davanti a pubblici che spesso non avevano alcuna familiarità con la mia musica o con il mio nome. Eppure ogni volta le persone hanno trovato un modo significativo di dedicarsi a quello che ascoltavano e hanno risposto con grande entusiasmo. Ovviamente ci è anche capitata l'esperienza opposta, eh, con un pubblico che si aspetta qualcosa di diverso da quello che gli offriamo e che quindi resta deluso. Ma sono particolarmente stimolato da quelle situazioni in cui un pubblico nuovo per la nostra musica se ne va via portando con sé qualcosa di speciale».

m—

Metastasio jazz

Ci aveva visto lungo Metastasio Jazz, che aveva portato a Prato l'ottetto di Steve Lehman già nel 2011. Non per nulla la rassegna, curata da un nome ben conosciuto su queste pagine, quello di Stefano Zenni, è sempre riuscita a offrire cartelloni stimolanti e indicativi delle più stimolanti traiettorie del jazz di oggi. Inaugurata alla fine di gennaio dal concerto di Enrico Rava con la Camerata Strumentale Città di Prato, l'edizione 2015 segna una tappa importante per la rassegna toscana, quella dei vent'anni di vita, celebrati con altri tre concerti di assoluto rilievo nel mese di febbraio. Il 9 sarà la volta del

pianista Craig Taborn, alla testa del nuovo quartetto Heroics, con Chris Speed alle ance, Chris Lightcap al contrabbasso e Dave King alla batteria. Il 16 tocca invece a On Dog, eccellente quintetto che unisce musicisti danesi e italiani: i sassofonisti Francesco Bigoni, Beppe Scardino e Piero Bittolo Bon incontrano il chitarrista Mark Solborg e il batterista Mark Lohr per una musica dal'ampio respiro compositivo e improvvisativo. Spazio a Ravi Coltrane il 23 febbraio. Ravi è uno di quegli artisti cui il cognome scomodo non ha impedito di sviluppare un proprio linguaggio e una propria personalità ben definita e di assoluta eccellenza. Nel quartetto

che salirà sul palco del Teatro Metastasio troviamo al pianoforte quel David Virelles che è stato una delle più belle sorprese degli ultimi tempi. Tra le altre attività in programma segnaliamo una conferenza dello stesso Zenni su Coleman Hawkins e Lester Young, un recital del pianista Fabrizio Puglisi sul repertorio di Billy Strayhorn e la presentazione del dvd *Jazz e altre visioni*, che raccoglie due storici lavori sul jazz del compianto regista Gianni Amico.

E.B.

vecchia Chicago

Jack DeJohnette
Made In Chicago

ECM



Torna alle proprie radici chicagooane, Jack DeJohnette. Carta bianca dal Chicago Jazz Festival del 2013, e il batterista raccoglie in un quintetto stellare alcuni dei più illustri nomi dell'avanguardia della *Windy City*, da Muhal Richard Abrams al piano ai sassofoni di Roscoe Mitchell e Henry Threadgill, completando la formazione con il contrabbassista Larry Gray. Reimpatriata riuscita davvero bene, tanto che ora esce la testimonianza discografica di quella performance e il quintetto sarà anche in tournée tra la primavera e l'estate (Rovereto in aprile e UmbriaJazz in luglio, ad esempio). Si sa, non necessariamente l'unione di tanti talenti porta ad un esito interessante, ma non si può negare che i musicisti coinvolti (ciascuno dotato tra l'altro di una distinta e fortissima personalità di leader) abbiano accettato la "sfida" con un'energia e un'apertura che non fanno sospettare il carico di anni complessivo (senza contare Gray, gli altri fanno quasi 300 anni in quattro!). Dalle braci sempre belle calde della storia AACM escono composizioni rigorose (su tutte la bellissima "This" di Mitchell e "Leave Don't Go Away" di Threadgill) e improvvisazioni che, pur nel solco della storia di questi giganti, riservano sempre piccole sorprese. Il pubblico del concerto è giustamente entusiasta e con lui immagino lo saranno tutti gli appassionati delle stagioni più avventurose del jazz di Chicago, che qui si tolgono lo sfizio di avere una bella *all-star band* per cui fare il tifo.

E.B.

riscoperte

Keith Jarrett/Charlie Haden/Paul Motian
Hamburg '72

ECM



Quando dischi come questo vengono tirati, come si suol dire, "fuori dal cassetto" dell'archivio, un po' ci si chiede chi fosse stato così crudele dal chiuderceli per tutto questo tempo. Amburgo 1972, concerto registrato dalla radio tedesca, il trio di Jarrett con Charlie Haden al contrabbasso e Paul Motian alla batteria, una meraviglia. Il quartetto "americano" senza Dewey Redman, ma – come accade spesso in quegli anni – è lo stesso Jarrett a utilizzare in alcuni momenti il sax soprano, il flauto e le percussioni. Dalla sensuale cantabilità di "Rainbow" si passa alla sospensione terzomondista della prima parte di "Everything That Lives Laments" e all'acidula scorribanda al soprano di "Piece For Ornette". "Take Me Back", che Jarrett registrerà di lì a poco su "Expectations", accende il consueto avvilupparsi del piano su ostinazioni *funky*, mentre la più breve e rapsodica "Life, Dance" è un gioiello di visionarietà tascabile. Chiusura affidata a una lunga versione di "Song For Che", classico di Haden che qui si slabbra in una ritualità quasi dolorosa e ineluttabile. Altri tempi, altre voci, altre stanze, parafrasando Truman Capote. Tre giganti del jazz degli ultimi decenni del Novecento. Due purtroppo oggi non ci sono più, ma hanno continuato negli anni a intrecciare con Jarrett la propria inconfondibile sensibilità. Che era anche ritmo e un furore che, quello sì, non ritornerà. Ben riaperto, cassetto!

E.B.

clarinetti

Madeira Blue
Ultramarine

JAZZYLOGIC

Marco Colonna/Agusti Fernandez
Desmadre

FONTEROSSA

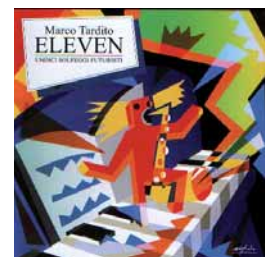
Marco Tardito
Eleven. Undici solfeggi futuristi.

CMC

Il clarinetto può vantare di essere tra gli strumenti che hanno visto e fatto la nascita del jazz. Eppure dalla rivoluzione bop in poi è stato marginalizzato, nonostante grandi musicisti come Tony Scott, Jimmy Giuffrè, John Carter o i contemporanei Ben Goldberg, Ken Peplowski e Don Byron. In Italia ha avuto invece un ruolo maggiore, ma in particolare sui terreni dell'ibridazione con la classica e il folk. Tre dischi usciti da poco invece ci presentano altrettanti possibili percorsi all'interno del jazz e della musica improvvisata.

Il magnifico clarinetto di Daniele D'Agaro tra il vellutato, l'arcigno e il lunare che ascoltiamo in *Ultramarine* si accompagna alla marimba di Luigi Vitale e a chitarra acustica e banjo di Denis Biason. Una formazione dai caldi timbri dei legni che propone gloriosi pezzi hot e swing e una corposa selezione ellingtoniana non banale ("Azure", "The Tattoo Bride" e "Music Is My Mistress") oltre a brillanti incursioni su terreni più liberi.

Alla più completa libertà improvvisativa è votato invece il duo tra il pianista catalano Agusti Fernandez, nome importante del free europeo, e il romano Marco Colonna di *Desmadre*. Musica esuberante e spigolosa che non teme avventurosi salti nel vuoto. Colonna ha maturato una padronanza dell'intera famiglia dei clarinetti, con una predilezione per quello basso, e una personalità davvero notevoli. Ascolto impegnativo ma con pochi momenti di stanchezza. Il piemontese Marco Tardito infine ha pubblicato un corposo lavoro di scrittura e arrangiamento a partire dai solfeggi del



compositore futurista Balilla Pratella. In *Eleven* è all'opera un compatto setto con l'aggiunta di due voci recitanti e alcuni ospiti. Il leader suona con misura lasciando spazio a tutti, ma marca il clima di gran parte dei brani con i suoi interventi e si ritaglia un bell'assolo in "Aereopittura". La musica è ariosa, ben congegnata ed eseguita con gusto e con freschezza. Tra echi novecenteschi, eredità zappiana, e tutta la lezione di trent'anni di jazz (rock) europeo (in particolare inglese). Splendida la copertina del pittore Ugo Nespolo.

Flavio Massarutto

nuova Chicago

Antropologia del Midwest

LUCA CANINI

Chicago città del vento. Dei grandi laghi, delle acciaierie e dei mattatoi. Da sempre crocevia di uomini e di musiche. È a Chicago che il blues è diventato grande; è a Chicago che il jazz, risalito il Mississippi partendo da New Orleans, è entrato nell'era dei solisti: dei King Oliver e dei Louis Armstrong, dei Benny Goodman e dei Jelly Roll Morton. Anni Venti del secolo scorso o giù di lì. Da allora ne è passata di acqua sotto le decine di ponti mobili della capitale del Midwest: nuove generazioni, crisi profonde e radicali cambiamenti economici, stravolgimenti delle geografie sociali e culturali. Ma Chicago non ha mai smarrito la propria identità profonda di metropoli-laboratorio, confermando nel tempo la vocazione a rinnovarsi sperimentando, pur difendendo tenacemente i confini della propria riconoscibilità. Lo dimostra il recente coagularsi di un eterogeneo drappello di jazzisti attorno a coordinate storiche ben definite: l'onda lunga degli afro-futurismi di Sun Ra, la lezione più che mai attuale dell'AACM (che l'8 maggio taglierà il traguardo del mezzo secolo di vita: siete pronti a festeggiare?), il contributo fondamentale della scena post (avant) rock, quella galassia composita di acrobati e funamboli che dalla fine degli anni Ottanta ha contribuito ad allargare, e non di poco, gli orizzonti del lecito e del possibile (da Steve Albini ai Tortoise, passando per David Grubbs e Jim O'Rourke).

Due nuove uscite dalla città del vento, metropoli-laboratorio che si rinnova nel tempo con coordinate sempre diverse

Dell'eterogeneo drappello fanno parte, a pieno titolo e con pieno merito, Rob Mazurek e Matana Roberts. Cornettista, di chiare origini polacche, in prima linea da due decenni e mezzo su svariati fronti, Mazurek è tra i più infaticabili aggregatori di talenti ed energie, tra le menti più incredibilmente lucide che ci siano in circolazione.

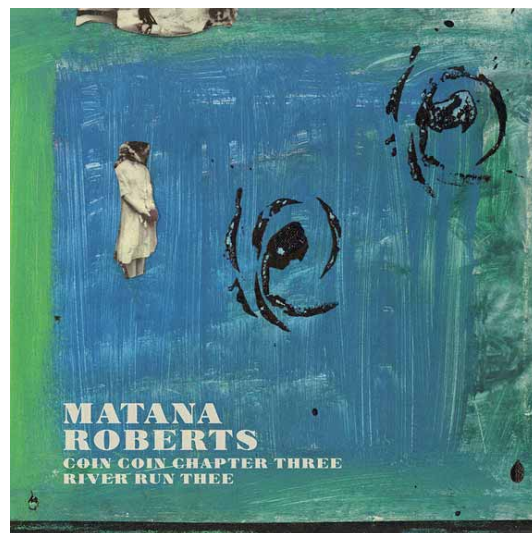
Clarinetista e sassofonista afroamericana, cresciuta nel South Side in orbita AACM, newyorchese ormai a tempo pieno, la Roberts è invece emersa soltanto da un paio d'anni come una delle voci più originali e potenti del jazz a stelle e strisce, dall'alto di un'indole guerriera che la rende unica. Sensibilità distanti? Innegabile. Lontanissime. Eppure c'è un legame profondo tra i due, che corre sul filo della stessa inossidabile coerenza, della medesima convinzione che fare musica, e più in generale essere artisti, abbia ancora a che fare con l'onestà, l'urgenza, il rigore, la fiducia nella possibilità di raccontare e raccontarsi. Poco importa quali siano gli intenti, quanto universale sia il messaggio, quali possano essere le conseguenze: quel che conta è la totale dedizione alla propria ispirazione, ai propri impulsi.

Rob Mazurek & Black Cube SP Return The Tides

CUNEIFORM RECORDS

Matana Roberts Coin Coin Chapter Three: River Run Thee

CONSTELLATION RECORDS



Che nel caso dell'ultimo disco pubblicato da Mazurek, *Return the Tides*, uscito per la Cuneiform, sono figli di uno stato d'animo particolare: il dolore per la perdita della madre, scomparsa un paio di settimane prima che il cornettista riunisse in studio il sestetto brasiliano Black Cube SP. Ossia una versione extra large del São Paulo Underground trio, con i fedeli Mauricio Takara (batteria e cavaquinho) e Guilherme Granado (elettronica e tastiere) affiancati da Thomas Rohrer (rabecca, elettronica e sax soprano), Rogerio Martins (percussioni) e Rodrigo Brandão (voce). Quattro le tracce in scaletta, tutte al di sopra del quarto d'ora. Per un viaggio commovente tra rabbia, smarrimento, dolci ricordi infantili, tenerezza, lacrime e tiepidi sorrisi. L'iniziale "Oh Mother", quasi un'invocazione, è scandita da uno struggente ostinato che si staglia sul tappeto minaccioso e brulicante imbastito dall'elettronica e dalle percussioni; l'infuocata "Return the Tides" alza ritmicamente il tiro, puntando sul volume e sull'impatto; "Let the Rain Fall Upwards" vira di nuovo a tutto sfrigorare verso il cupo, l'introspeffivo; la conclusiva e orientaleggiante "Reverse the Lightning", bucata da un paio di minuti di quasi silenzio, schiude gli orizzonti dell'altrove, del metafisico, lasciandoci alla fine storditi e svuotati. Ma anche più leggeri. Come se partecipando alla tormentata catarsi di Mazurek siano state alleviate anche le nostre di sofferenze. Un'illusione? Forse. Ma alla fine del mondo, faccia a faccia con la morte, cosa resta oltre alle illusioni?

Di tutt'altro genere gli impulsi che hanno spinto Matana Roberts a dare alle stampe, sempre per la canadese Constellation, il terzo capitolo della saga antropologico-musicale *Coin Coin*. Il più austero e scorbutico del lotto, registrato in completa solitudine (sax, elettronica, voce e *field recordings*) sull'onda delle emozioni suscitate da un viaggio-ricerca nel Sud degli Stati Uniti. Il risultato, *River Run Thee*, è un disco tetro, angosciante; dodici tracce che si aggirano come fantasmi disperati tra le macerie dell'America di Obama, prigionieri di nuove ansie e paure ancestrali. Non c'è redenzione per il popolo afroamericano, non c'è salvezza. E non c'è redenzione per l'ascoltatore, costretto a muoversi in spazi angusti, in assenza di luce e di ossigeno. Qua e là fanno capolino un ritaglio di canzone, una melodia che per un attimo fa sperare, parole che sembrano dare un senso allo stratificarsi della materia sonora. Peccato che si tratti di miraggi, di chimere. Quasi subito si torna all'oppressione, all'inquietudine. Difficile voler bene a un disco del genere, impossibile amarlo. La guerriera Matana ha spalancato le porte dell'inferno, ha affrontato i propri demoni con coraggio immenso. Fedele fino in fondo alla propria ispirazione, lucida e rigorosa. Anche se il prezzo da pagare stavolta è altissimo.

m—

sonatine

di Stefano Zenni



Mommy e le collisioni musicali

C'è un adolescente affetto da disordine di deficit di attenzione. C'è una mamma, sola, che lavora come e quando può, e che cerca di tenerlo vicino; e c'è una seconda donna, silenziosa, inibita, che entrerà nella loro vita disordinata, eccessiva, carica di affetto e violenza, a formare un inedito nucleo familiare che qualcuno ha definito "post-edipico". È il nocciolo narrativo ed emotivo di *Mommy*, quinto film di Xavier Dolan, talentuoso regista del Québec, che a venticinque anni ha spartito il Gran Premio della Giuria a Cannes con Jean-Luc Godard (di cui abbiamo già parlato qui).

Nella travolgente, vitalistica vicenda di Steve, di sua madre Diane e della vicina Kyla, la musica agisce da vettore drammaturgico. Lo stesso Dolan ha concepito il film ascoltando "Experience" di Ludovico Einaudi. E la dichiarazione di poetica è chiara fin dalla sequenza dell'incidente: il rapido montaggio della musica in macchina, il rumore dello scontro, lo spiazzante Vivaldi nel bar, ci dicono dall'inizio che la musica racconta le collisioni e la perdita di controllo dei personaggi. È proprio Steve ad ascoltare due cd in contemporanea per viverne più intensamente le emozioni.

Ma la musica è anche collante e liberazione affettiva: la nuova famiglia si coagula, letteralmente, ballando in cucina "On ne change pas" di Celine Dion, e poi Steve corre sullo skateboard ascoltando in cuffia "Wonderwall" degli Oasis. Qui Dolan non sincronizza i gesti di Steve con la canzone: è come se il ragazzo danzasse su un altro pezzo, con un effetto contrappuntistico liberatorio, mentre con le braccia allarga lo schermo dall'asfittico 1:1 alla visione panoramica... Qui accade qualcosa di nuovo nel cinema. Tocca poi al karaoke su "Vivo per lei" di Bocelli e Giorgia segnare una svolta drammaturgica, diventare testo della sceneggiatura, e a portare al finale aperto, con la voce di Lana Del Rey in "Born to Die" che implora "Feet don't fail me now / Take me to the finish line"...



Alieni fra di noi

A quattro anni da *Wow* (disco di platino), dopo una pausa tornano i **Verdena**. Il nuovo *Endkadenz*, fra richiami al grunge degli esordi e psichedelia, li conferma come il vertice del rock italiano di oggi

FRANCESCO VIGNANI

FOTO PAOLO DE FRANCESCO

Pare sempre poco elegante parlare di cifre, ogni qual volta il discorso va a cadere sulla scena indipendente (di fatto o, per così dire, di ispirazione) nostrana. Eppure le trentamila copie di *Wow* dei Verdena, dal 2011 a oggi, riassumono meglio di altro il clima attorno a *Endkadenz*, probabilmente il disco italiano più atteso del 2015: per il dato numerico, ovvio, ma anche per il campione demografico che vi si nasconde dietro, mai così trasversale prima d'ora. Il disco che metteva d'accordo (praticamente) tutti, evento infrequente per una scena italiana che del suo essere settaria sembra talvolta aver fatto una bandiera. Di come dargli un seguito, degli onnipresenti anni Novanta così come del loro essere un'anomalia di lungo corso nella scena nazionale abbiamo parlato con Roberta Sammarelli, bassista, e Alberto Ferrari, voce e chitarra del trio.

Ormai è prassi consolidata, ma siete praticamente scomparsi una volta calato il sipario sul tour di *Wow*. Metà 2012, giusto?

SAMMARELLI: «Esatto, dopo le date con i Flaming Lips, già di loro qualcosa di estemporaneo. A maggio però eravamo già in sala prove con qualcosa di pronto e la scrittura è proseguita fino al maggio successivo. Da lì in poi abbiamo cominciato a registrare, tenendoci gli ultimi sette mesi per i testi».

Visto come sono ben poco intercambiabili i vostri ultimi dischi, iniziate un lavoro con un'idea precisa di dove volete arrivare?

SAMMARELLI: «No, contano i suoni e per *Endkadenz* ne abbiamo utilizzati di nuovi: una nuova pedaliera per la voce, ad esempio, in modo da averla sempre effettata - dalla saturazione al delay - come un nuovo distorsore per cui Alberto era impazzito, tanto che su tutti i pezzi finiva per utilizzare solo quel pedale. L'identità di un disco è sempre figlia di quelle cose lì».

Più ancora che di un titolo che, nello storpiare la parola decadenza, pare a modo suo ironico. Un po' come intitolare un brano "Inno del perdersi" e attaccargli in coda degli applausi scroscianti...

SAMMARELLI: «Certo, non voleva aver nulla di apocalittico. La linea è quella del paradosso, ci diverte realizzare questi contrasti, anche per non prendere le cose troppo sul serio. Del titolo ci piaceva soprattutto l'immagine che c'è dietro, quella di un musicista che si tuffa di corpo dentro il suo strumento. Nasce tutto da un disegno che avevamo trovato, un disegno neppure troppo chiaro ma che ci divertiva per la sensazione che trasmetteva. Arriva da una performance di un compositore tedesco degli anni Trenta che mischiava musica e teatro e che all'ultimo colpo del concerto costringeva il timpanista a rompere la pelle del suo strumento per buttarvisi dentro».

In qualche modo il clima enigmatico di *Endkadenz* è anche una reazione al successo e alla solarità di certe atmosfere di *Wow*?

FERRARI: «Non saprei, sicuramente è andato benissimo: disco d'oro, il nostro primo, e coi tempi che corrono... Ma non credo sia una reazione al suo successo, secondo me è un lavoro che procede in scia con quanto proponiamo da *Requiem* in poi. Noi in fondo siamo molto egoisti nel fare musica, non pensiamo tanto alle aspettative della gente che ci ascolta quanto all'essere noi per primi felici di

quello che sentiamo. Il che non significa che non siamo grati di avere un pubblico e un'etichetta».

La Universal, che a questo round ha scelto di dividere *Endkadenz* in due, con una seconda parte in uscita in estate. Più un bene - per come un lavoro meno immediato del precedente può venire assorbito dal pubblico - o un male, nel suo costringervi a ripartire due volte da capo in un anno?

SAMMARELLI: «Era già stata una lotta non indifferente nel 2011, ce l'avevamo fatta ma ormai l'etichetta ha deciso di non pubblicare più doppi. E questo sarebbe stato ancora più lungo, sono due lavori di un'ora, così che non vedo grossi problemi nel pubblicarlo in due momenti separati. Una volta registrati entrambi, il grosso della fatica era finito, per noi. Al massimo il lato positivo è che adesso partiremo in tour e dovremo impararne solo 13 e non 26... Ci dà l'illusione di avere più tempo per assimilarli tutti, questo sì».

Già solo dalla prima parte è evidente l'intento di provare a vedere quanto è stiracchiabile il suono dei Verdena senza per questo snaturarlo. "Vivere di conseguenza" mischia chitarre elettriche, fiati alla *Sgt. Pepper* e in coda una tastiera da pop italiano da classifica, per dire.


FERRARI: «Quello è stato un pezzo che ha subito tantissimi cambiamenti, è stato un disastro! Divertente, intendendo, ma non c'era l'intenzione di citare le sonorità che dicevi tu: è successo tutto in modo molto naturale, >>>

Acquista
 su www.edt.it
 CONSEGNA GRATUITA

Marco Aime Emiliano Visconti


Je so' pazzo

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



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

Collana Risonanze, pp. 176, € 12,00

edt.it 

abbiamo fatto il possibile perché non risultasse studiato».

SAMMARELLI: «L'effetto che citi è dovuto anche al fatto che per alcuni brani non sentivamo alcuna necessità di tornare indietro a quanto già scritto. Ce ne uscivamo con un nuovo riff, lo aggiungevamo e ci passava la voglia di rivedere quanto già avevamo: poi un cambio portava a un altro, i brani continuavano a mutare e questo è il risultato. Abbiamo provato a scrivere in modo semplice – strofa e ritornello – ma l'idea di tornare sui nostri passi per modificare uno dei due ci annoiava rispetto a quella di trovare un'altra via di uscita».

C'è persino un brano – “Sci desertico” – in cui le tastiere vi portano a un passo dall'R'n'B, mentre “Contro la ragione” mette a confronto *exotica* e Battisti. Scelte consapevoli?

FERRARI: «In realtà cerchiamo di non fare caso ai riferimenti, o almeno non sono mai intenzionali. Ma d'altro canto ogni persona con cui stiamo parlando vede il disco in modo completamente diverso, ne sto rimanendo spiazzato. Tutto l'opposto di *Wow*, lì le interviste più o meno si ripetevano tutte».

Non un male, no?

FERRARI: «No, certo, è che diventa difficile anche per noi capire com'è questo disco, visto che per farlo io ho bisogno di parlarne con i giornalisti e la gente. So solo che sono assuefatto da *Endkadenz*, ora come ora: mi sa che le sue qualità le capirò fra tre anni... Figurati che oggi mi han detto che sembriamo i Camaleonti, giuro! Mischiare metal e pop classico italiano? Ben venga, se il brano funziona. Però quest'anno abbiamo cercato di essere influenzati solo da noi stessi, persino gli ascolti esterni sono stati nulli. Per tre anni abbiamo ascoltato solo quanto da noi prodotto».

O al massimo i Flaming Lips, visto il tour a cui accennavamo prima. Certe libertà negli arrangiamenti e

l'allargarsi dello spazio dato a synth e tastiere passano anche di lì? Ricordo che dicevate di invidiare loro la rilassatezza.

FERRARI: «Ecco, loro sono un punto di riferimento. Anche musicale, sicuramente musicale anzi, ma soprattutto per l'attitudine. Che è poi quella degli anni Novanta, quella con cui siamo cresciuti in pratica: i Melvins, i Nirvana. Per me quello è il punk-rock, che magari al giorno d'oggi non è un atteggiamento che ha una traduzione sonora strettamente legata alle origini quanto piuttosto in qualcosa di musicalmente... matto, come i Flaming Lips. Solo che noi non siamo come loro, sempre tranquilli: noi litighiamo, e parecchio, mentre scriviamo».

Citi gli anni Novanta: avete cominciato in quegli anni di esplosione della scena indipendente nostrana e ora vi trovate in cartellone di fianco ad artisti dell'epoca impegnati in reunion o riletture di dischi classici. Quanto vi sentite un'eccezione?

FERRARI: «Per me conta essere attuali e esser attuali vuol dire scrivere musica nuova. Ma d'altronde non abbiamo grandi legami con i gruppi di qua, non riusciamo a entrare nel circuito. Sarà che siamo un po' isolati, anche geograficamente, ma non mi sento sicuramente parte della scena».

Tanto che mi pare che il vostro unico aggancio con essa passi per il tramite di un outsider di talento come Marco Fasolo dei Jennifer Gentle, vostro ospite nel disco così come talvolta voi lo accompagnate sul palco.

FERRARI: «Non invidio il suo ruolo di outsider, invidio quello che scrive. Io mi sento fuori da certi giochi esattamente come lui ma per il resto siamo naturalmente bene insieme, condividiamo le stesse idee, la stessa attitudine punk-rock. Siamo coetanei e cresciuti negli stessi anni. So solo che mi fa impazzire: scrive cose geniali, davvero».

m—

Il disco

Diventati maggiorenni (data di nascita della band: 1995), fanno ormai le cose in grande. Già *Wow*, quattro anni fa, era un album doppio. E così è pure *Endkadenz*, sezionato tuttavia in porzioni singole: la seconda verrà servita in estate, mentre la prima può essere gustata ora. Con soddisfazione, aggiungiamo subito: se occorre una conferma che nell'ambito “rock” nazionale i Verdena oggi non hanno rivali, eccola. Permangono tracce di ciò che agli esordi li rese celebri sull'onda del grunge (dall'iniziale e solenne “Ho una fissa” all'irrequieta “Derek”), ma l'orizzonte frattanto si è fatto molto più vasto, esplorando la dimensione psichedelica (qui evidente in “Vivere di conseguenza”) e contemplando persino digressioni

verso l'ampollosità del *prog* (le orchestrazioni di “Diluvio” e “Inno del perdersi”), ma soprattutto affrontando senza reticenza alcuna la sfida con la melodia pop (nitidissima in “Un po' esageri”). Affine sovente a quello contenuto in *Wow*, il materiale nuovo se ne distanzia per l'utilizzo diffuso del pianoforte, che introduce una ballata ispirata e ariosa come “Puzzle”, accompagna il crepuscolare epilogo di “Funeralus” e scandisce fraseggi degni di Nyman in “Contro la ragione”. A parole, infine, i Verdena giocano come d'abitudine sul filo del nonsense (si veda un titolo come “Sci desertico”), citano sostanze psicoattive (dal litio all'efedrina) e confermano di essere davvero “Alieni fra di noi”.

Alberto Campo

Verdena
Endkadenz
UNIVERSAL



ritorni

Il nostro caro D'Angelo

ALBERTO CAMPO

Dopo essersi fatto attendere per anni – quattordici dal precedente e cinque dal momento in cui si cominciò a parlarne – è uscito inopinatamente a metà dicembre, tipico fulmine a ciel sereno. Ad accelerarne la pubblicazione, sostengono gli *insiders* (visto che l'interessato non rilascia dichiarazioni pubbliche dal 2000), è stato il “non luogo a procedere” decretato nei confronti del poliziotto responsabile della morte del giovane nero Michael Brown a Ferguson. *Black Messiah* doveva essere sottoposto ancora a un'ultima rifinitura, pare, e invece è stato messo in circolazione «ancora caldo, appena uscito dal forno», come ha detto Russell Elevado, produttore di fiducia di colui che Robert Christgau descrisse tempo fa sul “Village Voice” come «il Gesù dell'R&B». Quasi sinonimo – sarà un caso? – dell'espressione che intitola il disco: Messia Nero. L'autore specifica però che «riguarda noi tutti, il mondo intero»: indizio di una condizione di maturità e consapevolezza. Ma come ci è arrivato? Il tragitto è stato tutt'altro che lineare e privo di ostacoli...

Figlio di un pastore pentecostale e allevato in una famiglia immersa nell'esperienza religiosa, Michael Eugene Archer rivelò molto precocemente il proprio talento, arremggiando col pianoforte a casa e con l'organo in chiesa. Dopo essersi fatto le ossa a Richmond, in Virginia, sua città natale, a 17 anni vinse un concorso amatoriale nel leggendario Apollo Theatre di Harlem e di lì in avanti divenne artista concupito da impresari e case discografiche. Inizialmente si fece notare scrivendo canzoni di successo per conto terzi (“U Will Know” per i Black Men United e “Overjoyed” per il Gospel Choir Of Harlem), poi scelse di esporsi in prima persona. L'album con cui esordì nel giugno 1995, *Brown Sugar*, ci mise un po' a imporsi, ma nel giro di otto mesi varcò il traguardo del milione di copie vendute, equivalente allora al titolo di “disco di platino”. Più di questo, tuttavia, vale il ruolo di apripista che ebbe per il cosiddetto “neo soul”: rielaborazione di quel canone classico della *black music* aggiornato al tempo dell'hip hop.

L'affermazione definitiva giunse cinque anni più tardi con *Voodoo*, accolto unanimemente come un capolavoro e capace di salire immediatamente al primo posto nell'hit parade statunitense, complice il video conturbante di “Untitled”, che trasformò D'Angelo in sex symbol. Una metamorfosi che in qualche modo condizionò l'andamento della tournée successiva: il pubblico – soprat-

Torna dopo quattordici anni di “ritiro” D'Angelo, maestro della black music: il nuovo disco *Black Messiah* dopo i fatti di Ferguson



tutto quello femminile – voleva idolatrarlo, mentre lui – musicista virtuoso e ambiziosissimo – aspirava alla consacrazione artistica. La frizione tra i due opposti moventi mandò in tilt il suo equilibrio psichico; conclusa la serie di concerti, sparì dalla circolazione: niente più interviste, men che meno esibizioni dal vivo, giusto qualche sporadica apparizione in dischi altrui. Continuava comunque a concepire musica, essendo tuttavia ostaggio di un perfezionismo patologico (alla maniera di Prince) e di una divorante paranoia alimentata dagli eccessi (tipo quella che si era impadronita di Sly Stone, uno dei suoi maestri, durante la sofferta lavorazione dell'epico *There's a Riot Going On*): un genio conclamato, ma vulnerabile (come trapela dalla voce in falsetto).

A un certo punto, nel 2005, D'Angelo faceva più notizia in cronaca che sulle pagine degli spettacoli: arrestato in gennaio per guida senza patente sotto l'effetto di alcool e droghe, disturbo della quiete pubblica e possesso improprio d'arma da fuoco, oltre che di marijuana e cocaina, e in seguito vittima di un rovinoso incidente d'auto da cui uscì con numerose costole rotte. Un calvario al termine del quale accettò di farsi ricoverare nel centro di disintossicazione Crossroads, aperto sull'isola di Antigua da Eric Clapton. Le avvisaglie del risveglio datano 2009, quando cominciarono a circolare le prime notizie relative al sospirato terzo album, a quei tempi intitolato *James River*, benché un brano allora inedito, "Really Love", fosse già affiorato in versione provvisoria due anni prima, dopo esse-

re stato trasmesso da una radio australiana: sorte analoga toccata nel 2010 al provino di "1000 Deaths", apparso fuggacemente online. Aggiungendo a ciò le indiscrezioni fatte filtrare via via dai collaboratori più fidati, il citato Elevated e Amir "uestlove" Thompson, si ottiene l'aura da araba fenice che nel tempo si è creata intorno al disco. Intanto D'Angelo era ricomparso – dopo dodici anni! – in pubblico, proponendo uno show in cui figuravano alcune canzoni – "Sugah Daddy", "The Charade", "Ain't That Easy" e "Another Life" – destinate al fantomatico album nuovo, edito infine – e in un certo senso sorprendentemente – nel dicembre scorso. Altri concerti sono in arrivo, adesso: sedici di fila in Europa, a partire da Zurigo, il prossimo 11 aprile, giorno del suo quarantunesimo compleanno. Auguri!

m—

Il disco

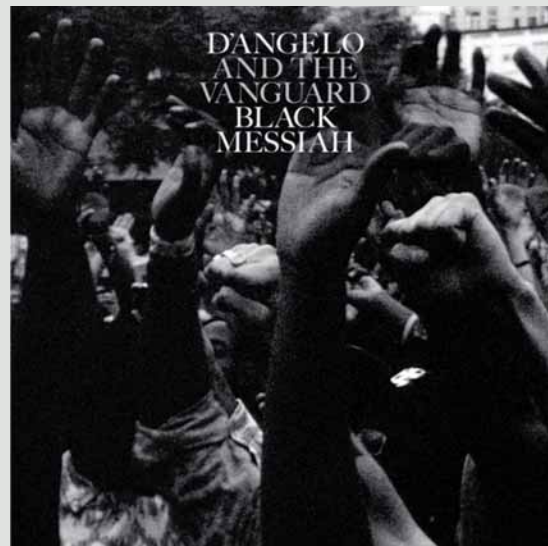
«Che razza di nome per un album», leggiamo sulle note di copertina redatte dall'autore. «Molti penseranno che riguardi la religione e alcuni salteranno alla conclusione che io chiami me stesso Messia Nero». E invece: «Riguarda la gente che si solleva a Ferguson e in Egitto, quella di Occupy Wall Street e di ogni altro luogo in cui una comunità ne ha avuto abbastanza e decide di mettere in pratica il cambiamento». Un disco politico, allora? Non proprio e non solo, per quanto in "The Charade" D'Angelo interpreti il disagio dei neri statunitensi cantando «Volevamo solo avere la possibilità di parlare / e invece disegnano il nostro contorno col gesso» e "1000 Deaths" si apra con la voce di Fred Hampton, leader delle Black Panthers in Illinois, assassinato nel 1969. È quest'ultimo l'episodio musicalmente più potente e avventuroso dell'intera raccolta,

articolato su un groove cupo e claustrofobico che rimanda tanto al Miles Davis di *Bitches Brew* quanto allo Sly Stone di *There's a Riot Going On*. Siamo dunque all'altezza degli arcani maggiori della *black music*, come il Marvin Gaye emulato nella conclusiva "Another Life" o il Curtis Mayfield campionato in "Really Love": esemplari dimostrazioni del soul seducente di cui D'Angelo è specialista assoluto. E sta appunto nella dialettica fra impulso attivista e sensualità ostentata il richiamo più nitido alla migliore stagione della musica nera, tale anche nell'orgogliosa rivendicazione della natura vintage del suono: «In queste registrazioni non è stato usato alcun *plug-in* digitale». *Black Messiah* è un album straordinario poiché riesce a essere insieme contemporaneo e radicato nella Storia della cultura afroamericana.

A.C.

D'Angelo and the Vanguard Black Messiah

RCA



avant-pop

Panda Bear

Panda Bear Meets the Grim Reaper

DOMINO



Panda Bear, ovvero Noah Lennox degli Animal Collective, la band di Baltimora diventata celebre con alcuni album (il più elogiato: *Merrweather Post Pavillion*, 2009) all'insegna di una neopsichedelia ibrida e – ovviamente – visionaria. "Orso Panda incontra il Tristo Mietitore" è la quinta fatica solista di Lennox, ormai trentaseienne, papà di due bambini e residente nella quieta Lisbona. Come per il suo quarto lavoro (*Tomboy*, 2011), produttore è Sonic Boom, leader negli anni Ottanta degli Spacemen 3: ricco di campionamenti e dichiaratamente ispirato ad artisti hip hop anni Novanta come J Dilla e A Tribe Called Quest, il risultato è più godibile e meno sperimentale che in passato, anche se nei testi, più o meno indirettamente autobiografici, è centrale il tema della morte (e delle difficoltà della vita adulta). Il nostro momento preferito è "Tropic of Cancer", onirico e struggente, in cui campiona un frammento dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij e rievoca la morte del padre. Ma non vanno dimenticati le atmosfere allucinatorie di "Mr Noah", i synth malinconici di "Selfish Gene", l'ariosità di "Boys Latin" (dove l'elettronica incontra i Beach Boys) o "Come To Your Senses" (che sembra uscire da *Screamadelica* dei Primal Scream).

Paolo Bogo

ritorni

Belle and Sebastian

Girls In Peacetime Want To Dance

MATADOR



Se gli scozzesi Belle and Sebastian sono diventati una delle band indie pop più amate, è grazie all'album *If You're Feeling Sinister* che, con i modi delicati, gli arrangiamenti raffinati e i testi preziosi, sembrava un mix tra Smiths, Donovan e Simon & Garfunkel. Poco più di 18 anni dopo, concluso il progetto God Help The Girl del leader Stuart Murdoch (prima un album, poi un film visto al Sundance 2014), eccoli qua con il loro nono lp. A produrlo (in quel di Atlanta) Ben H Allen, collaboratore fisso degli Animal Collective. Se pezzi come "Allie" e "Ever Had A Little Faith" manderanno in visibilo i fans della prima ora, in compenso l'album sorprende in positivo per lo spirito danzericcio che anima molti brani. "The Party Line" e la lunga "Enter Sylvia Plath", ad esempio, ricordano i Pet Shop Boys, mentre "Play For Today" (ospite: Dee Dee Penny delle Dum Dum Girls) mescola calypso, pop anni Sessanta e disco anni Ottanta. Quando non è Murdoch la voce solista (in "Nobody's Empire" racconta la sua lotta con la sindrome da fatica cronica, nella semi-jazz "The Everlasting Muse" scatena gli applausi), il ruolo spetta alla tastierista Sarah Martin o, in un caso, al chitarrista Stevie Jackson ("Perfect Couples", tra dancehall e David Bowie).

P.B.

canzone italiana

Colapesce

Egomostro

42 RECORDS



Dice di aver trascorso tre anni in giro "a raccogliere mostri". E come biglietto da visita del suo secondo album ha scelto una canzone – detto per inciso, splendida – intitolata "Maledetti italiani". Lorenzo Urciullo descrive tuttavia un paese diverso da quello – "mostruoso" – immortalato negli anni Sessanta al cinema da Dino Risi: si fanno "Le vacanze intelligenti" (qui sotto forma di Biennale, osservata con ironia velenosa ma garbata), si ascoltano i Talk Talk ("Dopo il diluvio") e su "Internazionale" si legge per prima cosa – nella circostanza a ritmo di reggae – l'oroscopo di

"Brezsny". Un popolo di hipster che si rappresenta con Skype e autoscatti, smarrito però nei propri labirinti esistenziali e turbato da emozioni che neanche "Copperfield" – su pigro ritmo ionico – può far sparire. Basterebbe da sola l'arguzia dei testi a certificare il valore del cantautore siciliano, che si conferma d'altra parte non meno avveduto in senso musicale, perfezionando un ibrido fra sofisticato pop nostrano, umori mediterranei e memorie d'indie rock angloamericano sostenuto da una costante ispirazione melodica. La ricchezza delle orchestrazioni, dimostrata dalla presenza di strumentisti quali Alfio Antico (tammorra) e Vincenzo Vasi (theremin), è senz'altro maggiore rispetto al precedente *Un meraviglioso declino*: mai comunque gratuita, piuttosto funzionale al risultato finale, com'è evidente negli episodi che rendono prezioso *Egomostro*, da "Sottocoperta" a "Sold Out".

A.C.

nella foto: Colapesce





Il folk del futuro

Due progetti mostrano la vivacità degli ensemble folk alle prese con la composizione: **FolkMus** ha costituito un'orchestra composta da giovani musicisti "tradizionali" da tutta Europa. **Folkestra & Folkoro** è la creatura del **Duo Bottasso** (fresco di debutto discografico): una grande formazione di giovani che si inventa una propria musica popolare "contemporanea"

CIRO DE ROSA

Possono conoscenza e diffusione di musiche di tradizione orale passare per la creazione di un'orchestra di undici musicisti provenienti dal sud e dal nord, da est e dall'ovest dell'Europa, che integri stili, strumenti e prassi musicali? È sempre un bell'azzardo, ma ci sono operatori culturali che ci credono fermamente - e noi con loro. Dopo un lusinghiero primo progetto finanziato dall'UE, sviluppato nel biennio 2010-12, che aveva riunito giovani musicisti italiani, greci, norvegesi ed estoni, il secondo programma culturale, denominato "FolkMus - Young musicians and old stories, folk music in musEUms and more" (www.folkmusicproject.eu), con undici artisti originari di Spagna, Portogallo, Italia, Grecia ed Estonia, ha preso forma nel maggio 2013 per concludersi il prossimo aprile. I partner sono Roma Capitale, coordinatore del progetto per mezzo della partecipata Zétema, l'Archivio Aurunco, il centro di musica tradizionale estone, l'associazione culturale portoghese d'Orfeu, la catalana Fira Mediterrània de Manresa e il dipartimento di solidarietà sociale della regione dell'Egeo Meridionale in Grecia. L'intento è dare visibilità e dignità alle musiche di tradizione orale favorendo conoscenza e pratica reciproca dei repertori. Ciascun artista, infatti, contribuisce con materiali e tecniche strumentali e vocali propri. Non secondaria è la promozione dell'educazione interculturale mediante la disseminazione del progetto, attraverso più interventi: "un concept-prodotto multimediale", attività didattiche nelle scuole e un "concept show" proposto in centri culturali e luoghi dove di solito non si ascolta musica tradizionale, come i musei. I frutti dell'esperienza sono fissati nelle quattordici tracce del cd intitolato *Folk Music in Museums*, realizzato con la produzione esecutiva di Erasmo Treglia, musicista, responsabile dell'Archivio Aurunco e dell'etichetta discografica Finisterre. L'album mette insieme gli spagnoli Pau Figueres (chitarra), Manu Sabaté (*gralla*, clarinetto basso, voce), i portoghesi Manuel Maio (violino e mandolino), Sara Vidal (voce, *adufe* e tamburello galiziano) e João Pratas (voce, flauto, *cavaquinho*, mandolino, *adufe*), gli italiani Gian Michele Montanaro (voce, tammorra, tamburello, cucchiai) e Valerio Rodelli (organetto e tamburello), gli estoni Toomas Oks (fisarmonica estone e voce) e Katariin Raska (voce, *torupill*, scacciapensieri, sax soprano), i greci Yannis Pantazis (*tsambouna*, sax tenore) e Nikos Tsantanis (voce, *tsambouna* e clarinetto). Canti e danze rituali e devozionali dei cicli festivi sono riletti con articolazioni strumentali, innesti vocali e adattamenti timbrici, che conducono a una sorta di scomposizione del brano "originale", poi ricostruito per soddisfare la funzionalità dell'organico orchestrale. Non mancano composizioni d'autore con la fusione di tecniche chitarristiche del flamenco e le forme della sardana catalana ("Sardana Flamenca", inserita nella composita "Suite n.4") o in "Taranfun", dove il ritmo ternario sembra accumunare le culture degli artisti.

Capiamo meglio le procedure di questo intervento interculturale, dando la parola agli artisti coinvolti. La trentaseienne cantante portoghese Sara Vidal ha un lungo percorso nelle musiche tradizionali del suo Paese, e una frequentazione della musica della vicina Galizia: per anni è stata la vocalist dei Luar na Lubre. Vidal mette l'accento, anzitutto, sull'empatia generata da FolkMus: «Abbiamo

imparato molto gli uni dagli altri, perché se è vero che ciascuno possiede una propria personalità e un modo di "respirare" la musica, in un progetto culturalmente eterogeneo è importante il rispetto delle differenze, ma anche e imparare da queste. Qualcosa che è stato raggiunto sin dal primo incontro e in un modo molto naturale. E poi avere un mentore come Erasmo Treglia ha facilitato senz'altro le cose». Condivisione è la parola chiave usata da Valerio Rodelli, uno dei due partecipanti italiani, organettista dalla lunga frequentazione con la musica popolare, ma con alle spalle studi di pianoforte classico. Se nel background di Rodelli c'è un rapporto con il mondo popolare mediato dai gusti dei genitori che lo hanno avvicinato alle feste popolari, per il fiatista Nikos Tsantanis, nativo dell'isola di Paros, la tradizione ha significato apprendimento secondo procedure della cultura orale della zampogna in un territorio dove danza e musica sono ancora espressioni vitali di rituali. Per Tsantanis l'aspetto più espressivo è rappresentato dal fare conoscere e circolare musiche non molto diffuse: «La Grecia non è solo sirtaki e bouzouki. Abbiamo portato al pubblico musica che parla di cose reali, non folclore per i turisti». Invece, Manuel Maio, che di formazione classica, non si considera un musicista tradizionale, ma uno che ama «costruire ponti tra musica vecchia e nuova», enfatizza l'universalità della musica come «linguaggio di comunicazione: una seconda lingua e uno strumento di traduzione», di là da oggettive differenze di stili e approcci. Non di sola musica si tratta, sostiene l'estone Katariin Raska: inizialmente sassofonista e studiosa della cornamusa scozzese, si è poi convertita alla cornamusa estone *turupill*. «Oltre alla musica ho appreso tanto sulla vita, sui cibi sulle consuetudini di diversi luoghi - dice Katariin - tutti questi aspetti contribuiscono a creare la musica».

I musicisti hanno lavorato insieme in incontri residenziali, nei quali è stato messo a punto il repertorio. Ascoltiamo ancora Vidal: «Ha dovuto rispondere al tema del sacro, di riti, cerimonie e feste. Da lì, ogni musicista ha scelto le canzoni considerate musicalmente più rappresentative del suo Paese. La maggior parte sono temi tradizionali, ma ci sono anche alcune composizioni originali. È interessante vedere come ci sono ancora giovani musicisti che si ispirano alla tradizione musicale per comporre. Attraverso FolkMus siamo riusciti a demistificare la mancanza di interesse nelle nuove generazioni di musicisti: possiamo essere un esempio e motivarle». Sul processo creativo interviene anche Ruska: «Dai brani proposti da ciascuno di noi, abbiamo iniziato a costruire la struttura. Spesso abbiamo lavorato in sezioni. Il terreno comune è stato sviluppato durante i pasti... un buon momento per conoscerci l'un l'altro!». L'aspetto ludico è rilevato da Rodelli: «È stato interessante vedere come ognuno di noi interpretava in maniera personale, e a volte assurda, i brani non appartenenti alla propria tradizione, non avendo ovviamente una conoscenza diretta e specifica di repertori non propri. Gradualmente, con tante risate ma anche tanta fatica, siamo arrivati a costruire un terreno comune sul quale sperimentare liberamente». L'ascolto empatico >>>

«Abbiamo imparato molto gli uni dagli altri, perché se è vero che ciascuno possiede un proprio modo di "respirare" la musica, è importante il rispetto delle differenze, ma anche imparare da queste»

ha consentito di superare le bizzarrie iniziali, sottolineate anche da Manuel e da Nikos. Ciò nonostante, non sono mancate le difficoltà nel combinare strumenti tradizionali, spesso limitati sul piano armonico, come la zampogna greca o il *torupill*, o con accordature e scale diverse. Incline a enfatizzare il dialogo è Sara, per la quale «che la cornamusa estone possa accompagnare un inno della regione portoghese di Beira-Baixa, è la prova della possibilità del dialogo. Come conviene Rodelli: «È stato funzionale lo scegliere un direttore, un leader per ogni pezzo; qualcuno cioè che si assumesse la responsabilità di guidare e di dare l'ultima parola al brano assegnato alla sua direzione che, di solito, era anche il brano da lui proposto. Diciamo: una democrazia con un leader». Raggiungere diversi tipi di pubblico, anche mediante concerti collocati in luoghi che non sempre ospitano musica tradizionale, è uno dei motivi del progetto. Vidal osserva come la partecipazione del pubblico sia sempre stata entusiastica e come i concerti siano stati caratterizzati da un'energia palpabile, che «dal palco ha raggiunto gli spettatori», chiosa Katariin. Maio ricorda particolarmente quella di Syros in Greece, mentre Nikos serba nella memoria la performance al festival estone di Viljandi. Chi sembra porsi in una diversa prospettiva è Rodelli: «Alcune esibizioni sono state grandiose, altre meno: il rischio di una big band composta da giovani che si vedono ogni sei mesi è quella di sembrare un saggio sco-

lastico e, forse, in un'occasione questo è davvero successo. Nella media, però abbiamo fatto dei bei concerti, con grande energia, divertimento ma anche concentrazione e professionalità.

In definitiva, tutti concordano sui benefici derivati dal confronto di stili e repertori spesso non conosciuti, ma anche sulla consapevolezza dei punti comuni rintracciabili nelle musiche tradizionali. Da nordica, Ruska è rimasta colpita da quanto appreso rispetto alle culture dell'Europa mediterranea, aspetti che l'avevo profondamente sorpresa inizialmente. «Come violinista, dice Maio, amo lo stile greco di suonare il violino, che è molto difficile per me da imitare. Magari un giorno sarò capace di suonare un po' greco...». Chiudiamo ancora con il nostro Rodelli, che a provare a chiarire il portato dell'esperienza FolkMus, rileva: «Non mi sento di stilare un elenco di un materiale interiore così vasto. Preferisco tenere questa sensazione di arricchimento per me e portarla nella mia musica».

m—

qui sotto: i musicisti di **FolkMus** (foto FolkMus);
nella pagina a lato: il **Duo Bottasso**



JACOPO TOMATIS

Una giovane generazione del folk italiano sta crescendo, e arrivando verso una maturità musicale che fa ben sperare per il futuro. Musicisti di venti o trent'anni che, forti di una tecnica invidiabile sugli strumenti tradizionali (grazie anche al lavoro didattico e sulla liuteria fatto dalla generazione precedente), sono oggi in grado di "usare" i materiali popolari senza chiusure o preconcetti. Musicisti del ventunesimo secolo che viaggiano, ascoltano e si formano confrontandosi con coetanei (e non) da tutto il mondo, senza limite di genere.

I due fratelli Bottasso da Boves (CN), Simone e Nicolò, rispondono in pieno a questo identikit: Simone soprattutto, il più vecchio dei due (classe 1987), è da diverso tempo un nome noto agli appassionati di folk italiano come organettista in Abnoba (insieme, fra gli altri, al quasi coetaneo Vincent Boniface), Folk Messengers, Stygiens e Triotonico, trio "all star" di organetti con Riccardo Tesi e Filippo Gabetta. *Crescendo*, il debutto discografico del duo, spinge la formula organetto-violino verso direzioni molteplici, grazie agli ospiti (Elena Ledda, Mauro Palmas, Gilson Silveira, Christian Thoma, Manuel Zigante, per citarne alcuni), ma soprattutto per la qualità e la raffinatezza delle composizioni, che quasi "mascherano" il virtuosismo dei musicisti e lo mettono al servizio della progettualità del tutto.

Il duo qualche anno fa ha dato anche vita al progetto Folkestra & Folkoro, grande formazione "popolare" attiva a Bricherasio. Abbiamo colto l'occasione per fare una chiacchierata con Simone, che si trova ora a Rotterdam, dove ora studia composizione jazz e contemporanea.

«Il disco - racconta - è frutto di un anno di lavoro. Era molto tempo che dovevamo farlo, anche perché essendo sempre legati alla musica tradizionale da ballo, non ci ispirava tanto l'idea di fare un disco da ballo: è musica che ci interessa, ma è molto legata alla performance».

Nel campo delle musiche popolari tanti musicisti girano grazie alla musica da ballo, e il circuito resiste meglio di altri alla crisi. Forse mancano spazi per un certo tipo di composizione "folk"?

«È difficile. Io suono l'organetto da vent'anni, e la musica da ballo da quindici, e sento l'esigenza di fare altre cose. La cosa interessante della musica da ballo è quel "cerchio" che si forma fra gli esecutori e i ballerini, ma la percezione musicale di un ballerino non è tutta sulla musica, deve governare i piedi, muoversi... Quando componi per la musica da ballo devi metterti dei limiti che frenano la tua libertà compositiva, e quindi abbiamo optato per superare questi schemi nella maggior parte dei brani. Altri - che abbiamo tenuto dal vecchio repertorio - sono frutto dei tredici anni passati a suonare insieme. Anche gli ospiti del disco sono frutto degli incontri di questi anni».

Ad esempio, Elena Ledda e Mauro Palmas... Come è nata la collaborazione?

«Con gli Abnoba eravamo stati invitati da loro in Sardegna per un paio di concerti, e si è creata un'amicizia fantastica, tanto che Elena era diventata la "madrina" dei nostri progetti... si è definita lei così! Si era parlato allora dell'idea di far incontrare "artificialmente" due musiche tradizionali, la sua e la nostra, e si è pensato di scrivere un nuovo testo per un brano, di fare un *contrafactum*, insomma. Elena poi ha partecipato ad una produzione con

Folkestra & Folkoro l'anno scorso, e ci è voluto un attimo per mettersi d'accordo. Sua sorella ha scritto un testo in sardo per "Reina", che è una canzone per le spose che viene da Casteldelfino, in Valle Varaita. La cosa interessante è che il testo che ha scritto si avvicina molto all'originale, che non aveva letto prima. Forse nella musica c'era già un po' quell'idea...».

Se Elena è la madrina, chi sono gli altri "padrini" del progetto? Il primo nome che mi viene in mente è quello di Riccardo Tesi.

«Ovviamente Riccardo è il "padre" dell'organetto, e non solo in Italia. È il primo che ha composto nuova musica usando l'organetto in modo non tradizionale. Si è inventato un modo di comporre totalmente innovativo, inventando anche tecniche esecutive sullo strumento, ad esempio l'"apri-e-chiudi", o quella ritmica che è la sua firma... Nel disco non compare, ma ci ha dato una grossa mano, moltissima fiducia, consigli e incoraggiamenti. Ha fatto veramente tanto per noi. Poi, il mio primo maestro di organetto - più sulla musica tradizionale - è Silvio Peron, con cui ho studiato il repertorio delle valli occitane. E come li fa lui quei pezzi, non li fa nessuno. Alla mia ultima >>



lezione mi ha detto “fai che non venire più, non ho più pezzi da insegnarti”, e in quell’occasione mi ha regalato il suo cd *Compagnon Roulants* [del gruppo Jan senso terro, FolkClub/Ethnosuoni 2000]. Nel disco facciamo “Scottish sfasà”, preso da quel lavoro. E poi altri riferimenti sono Filippo Gambetta, che ha un modo di comporre allucinante, molto istintivo. È molto “popolare” nella musica contemporanea che fa, certe cose gli vengono ad orecchio. E poi molti altri. Per Nicolò, ad esempio, il violoncellista Manuel Zigante del Quartetto di Torino, con cui ha studiato quartetto d’archi, e che è ospite sul disco».

Nel disco c’è anche qualche manipolazione elettronica, che in ambito “folk” ha una ricca tradizione soprattutto sulla ghironda, Grégory Jolivet su tutti. Che tipo di lavoro hai fatto sul tuo strumento?

«L’organetto non è come la ghironda, schiacci il bottone ed esce il suono. Sull’organetto elettroacustico ci sto lavorando, qui a Rotterdam. Mi manca un po’ la possibilità di trattare il suono, costruirlo, come se suonassi delle corde. Nel disco abbiamo inserito alcuni presagi di ciò che succederà, ma ogni brano potrebbe dare vita ad un album a sé stante, ci sono molte direzioni che vorremmo prendere. Abbiamo deciso di fare un disco di questo tipo rischiando anche che diventasse troppo sconnesso».

Parliamo della composizione per grandi organici, come Folkestra. Che tipo di modelli hai?

«Si viaggia abbastanza nel vuoto, è un incontro fra diversi generi musicali, ed è sempre molto difficile trovare una collocazione. Finora, quello che ho fatto è stato pensare a quello che avrei fatto in Abnoba, anche perché Pietro Numico - che suona in Abnoba - è direttore e compositore di Folkoro. L’idea di orchestrazione è più o meno quella, poi il background di scrittura per ensemble jazz, che ho studiato al Conservatorio di Torino, mi ha dato la spinta. Purtroppo a scuola non avevamo un’orchestra a disposizione: si scriveva su computer, e si faceva suonare la partitura da Sibelius... Gli stessi insegnanti ci esortavano a creare degli ensemble per poterli suonare. Io ovviamente non potevo creare una big band perché non era quello che mi interessava, e mi sono creato questo gruppo di musicisti, che inizialmente era un gruppo amatoriale. Ora non saprei dire: convivono diversi livelli, ma il livello generale sta diventando alto, anche grazie all’ingresso di molti musicisti di Conservatorio che sono entrati per lavorare con un compositore contemporaneo - cosa che in Italia capita molto raramente - e poi per scoprire un diverso mondo musicale. I musicisti folk imparano a leggere la musica, a interfacciarsi con un direttore e con altri musicisti, a non pensare individualisticamente, mentre i musicisti classici vengono per imparare la musica tradizionale, l’improvvisazione... Io spingo tutti a uscire dalla propria “comfort zone”, e a buttarsi in universi diversi».

Come dirigete la logistica dell’orchestra?

«La gestione è complicata: sono 45 elementi, di cui 14 attivi anche come Folkey, “sottogruppo” folk-rock di musica da ballo diretto da Nicolò. Io sono a Rotterdam, e Pietro studia direzione corale a Weimar. Ma fortunatamente si è creato un direttivo, un’associazione, che si occupa di gestire molte cose. La metodologia comunque è sempre la stessa. È organizzato come un corso di musica, con un incontro un weekend al mese. Si prova, si leggono le parti, e ci si diverte un casino. È logisticamente complicato, e ci sono - ovviamente - momenti di scontro, ma se inizial-



Duo Bottasso

Crescendo

VISAGE MUSIC

mente l’ensemble era di tipo ludico - si andava a Folkestra per suonare ma anche per divertirsi e fare festa - ora mi sembra che il piacere venga sempre di più dall’aspetto artistico. C’è una maggiore serietà, che è ricompensata da una maggiore qualità musicale. Il primo concerto a cappella del coro, poco tempo fa, è stato emozionante. Mi spiace che non ci sia l’interesse di altri musicisti non-folk: quelli entrati sono arrivati per passaparola, ma non vedo un interessamento da parte del mondo dei musicisti classici, della nuova musica. In Conservatorio non trovo tutta questa voglia di mettersi in gioco con il presente: siamo in carenza di archi, ogni anno c’è gente che va e viene...».

Ovviamente, in altre parti d’Europa ci sono enti, anche pubblici, che formano musicisti “folk”, e facilitano la nascita di formazioni del genere.

«A Rotterdam ad esempio c’è un dipartimento di world music, in cui rientrano tutti quegli strumenti che in Italia non hanno niente da fare. O si trovano una Folkestra dove andare a imparare a suonare con gli altri, o si fanno il gruppettino, ma non hanno una modalità di apprendimento, o un riconoscimento del loro percorso formativo. Anche l’idea dell’orchestra è nata dal mio suonare l’organetto, strumento per cui non sarò mai riconosciuto come musicista: in Italia l’unico modo per insegnare musica è prendere un diploma. L’obiettivo è anche quello di sensibilizzare alla possibilità degli incontri fra la musica popolare e la musica colta. Noi lo facciamo suonando della musica piuttosto contemporanea, e per niente facile, che va da sempre oltre il limite di ognuno dei musicisti coinvolti. E siccome chi compone dirige anche - io, Pietro, a volte anche Nicolò - riusciamo veramente a scrivere per le persone. Da tutti cerchiamo di tirare fuori il massimo, spesso anche stuzzicandoli, scrivendo delle parti che siano troppo difficili per il loro livello, per costringerli a mettersi alla prova. È questa mediazione a rendere la cosa vivente, e interessante».

TRADIZIONI

Identità creola

LA **SÉGA**, IL GENERE DI MUSICA "NAZIONALE" DI **MAURITIUS** È DIVENTATO PATRIMONIO DELL'UNESCO

LUIGI DI FRONZO

Non è inusuale che un genere musicale assurga all'onore imperituro di un posto eletto nel patrimonio dell'Unesco. Note, danze rituali e consuetudini sociali così fragili nella loro essenza incorporea - tramandata sull'onda lunga delle generazioni - che vanno salvaguardate per evitare la radicale, drammatica scomparsa. Né più né meno di specie animali, organismi e piante vegetali. Musiche che si trasformano repentinamente in classici, da coltivare come evergreen: un prêt-à-porter immediato per simboleggiare il luogo e catturare l'essenza, il significato, lo spirito profondo. Suoni che da un giorno all'altro passano il guado e vanno improvvisamente a primeggiare con quello che il Bach luterano ha rappresentato da due secoli per un renano, lo Chopin pianistico per un polacco, Čaikovskij e Korsakov per un russo sul Don, e Verdi per ciascuno di noi.

L'ultimo dei riconoscimenti tocca ades-

so la *séga* mauriziana. Genere che rischiava di eclissarsi proprio come il dodo, il goffo e frugivoro uccello dell'isola dell'Oceano Indiano estintosi nel Sei-Settecento con l'arrivo di coloni portoghesi e olandesi: sopravvissuto soltanto nel mondo più astratto di fumetti, cartoni animati e videogiochi. Sull'isola dove annualmente, a dicembre si tiene un roboante Festival International Kreol (e l'ultima volta la festa è scattata a pochi giorni dalla proclamazione dell'Unesco Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage) questo mix di canto, danza e folklore sembra fra i pochi, autentici segni di identificazione per un mauriziano che si rispetti. Tutto in un luogo pacifico, che inneggia ovunque alla convivenza di etnie e religioni diverse. Musica fitta di richiami, ridanciani e scurrili, ai testi creoli. Con l'eco del *ravanne* (il tamburo che rinforzava l'umore degli schiavi, attorno al falò acceso, dopo una giornata di lavoro nelle piantagioni), il brusio dei *maravannes* (le sca-

tole di semi che producono suoni ronzanti) e il rintocco del triangolo.

E come tutti i generi consacrati, ormai anche la *séga tipik* ha i suoi nuovi miti che l'hanno declinata per pubblici variopinti. Trascinatori d'eccezione come Yannick Noah (l'ex-tennista trionfatore del Roland Garros dell'83, ormai passato al filone imbastardito del "Seggae" filocaraibico), o il compianto Ti Frère (morto nel 1992 a di 92 anni) che ha lasciato un'eredità fortemente autentica. Per non parlare della deriva ragga (house, musica indiana, reggae) che si è conquistata un nuovo capitolo con altre figure emergenti. In un'isola dove la musica classica occidentale sbarcò quasi in orario - 1740, in una sala costruita per la borghesia bianca dal generale Labourdonnais e poi ravvivata dagli allestimenti di *Norma*, *Africana*, *Pescatori di perle* e *Barbiere di Siviglia* nell'Ottocento - anche la *séga*, giustamente, vuol conquistarsi un posto al sole. Magari togliendosi di dosso quella patina superficiale, per turisti, che è tanto in voga sulle spiagge, come nei localini trash per viaggi organizzati. E così nel Guinness dei Primati mauriziano - terzo riconoscimento dell'Unesco dopo il massiccio montuoso di Le Morne (teatro di epiche fughe di schiavi come nel romanzo *Georges* di Dumas) e il magazzino dell'immigrazione Aapravashi Gaat di Port Louis - adesso anche la *séga* va a stabilire l'ennesimo emblema d'eccellenza. Giusto su un'isola (metà della nostra Val d'Aosta) che il nuovo ministro socialdemocratico del Turismo Luc Duvall vuol rilanciare, attraverso l'arte e la cultura locale. E chissà che un giorno qualche autore d'occidente voglia ispirarsi alla musica di questo angolo nel mondo, come fece a suo tempo Ravel nelle *Chansons madécasses* del vicino Madagascar.

m—



Yannick Noah durante lo scorso Festival International Kreol a Mauritius (foto MTPA)

Brasile

San Paolo, metropoli antropofaga

MARCELLO LORRAI

Diversi degli album del 2014 che ci sono rimasti più impressi arrivano da San Paolo: si potrebbe dire che ci sarebbe da stupirsi del contrario, trattandosi di una città di 11 milioni di abitanti in una regione metropolitana che ne conta 20, cioè della terza area metropolitana del mondo, straordinario crocevia di umanità e culture con una grande tradizione di avanguardia sul piano culturale, artistico e politico, e uno dei grandi poli della odierna globalizzazione. Paulista era Oswald de Andrade, che alla fine degli anni venti col suo *Manifesto Antropófago* propugnò l'ingestione delle culture interne (ame-

riodia, di origine africana, e portate dalla colonizzazione e dall'immigrazione europee) ed esterne (europea e statunitense), come fonte di un'autonomia culturale brasiliana. E dopo che da decenni la musica brasiliana non cessa di rispecchiare in modi via via nuovi l'ipotesi/profezia di Oswald de Andrade, tutta una scena musicale della città culla del *Manifesto Antropófago* ne offre delle nuove, corroboranti esemplificazioni.

Naturale che rispetto all'epoca del *Manifesto*, il pasto a disposizione del cannibale del nuovo millennio sia diventato ancora più vario. Così Bixiga 70, una brillante band (fiati, tastiere, chitarra, basso, batteria e percussio-

ni) nata nel 2010 nel bairro paulista di Bixiga, guarda ad un'Africa "interna" - le musiche delle religioni afrobrasiliane - ma anche a diverse Afriche "esterne" - l'afrobeat di Fela Kuti, l'ethio-jazz di Mulatu Astatke, il *soukous* congolese, le musiche della Guinea e del Mali: e così, più specificamente, tra candomblé e afrobeat, Bixiga 70 (il numero è un omaggio ad Africa 70 di Fela) è anche a cavallo fra un mondo yoruba "interno" e uno "esterno", persino esterno anche all'Africa come l'afrobeat degli statunitensi Antibalas. Ma oltre che di tutte queste Afriche i Bixiga fanno tesoro di una quantità di esempi brasiliani, da Baden Powell a Gilberto Gil, da Hermeto Pascoal a



PREMIO ZANFI
X° CONCORSO PIANISTICO
INTERNAZIONALE
"FRANZ LISZT"
2 - 7 Novembre 2015
Conservatorio di Musica "A. Boito" Parma
Presidente di Giuria: M. Roberto Cappello
Montepremi: € 14.000
www.conservatorio.pr.it

**Bixiga 70**

Ocupai

MAIS UM DISCOS

**Metá Metá**

Metal Metal

MAIS UM DISCOS

**Criolo**

Convoque seu Buda

STERNS BRASIL

Chico Science, nonché del Miles Davis elettrico o del funk di Bootsy Collins. Splendido l'originale gusto melodico e l'epica orchestrale del brano di apertura: da solo vale un album che ha tra i suoi pregi quello di suonare non tanto riconoscibilmente "brasiliiano".

I tre membri fondatori di Metá Metá, uno dei gruppi di punta della più aggiornata scena musicale di San Paolo, sono tutti adepti del *candomblé*, ma se nel loro album fanno riferimento all'olimpico degli *orishas* non è con una intenzione religiosa ma, prendendo spunto dalle divinità afrobrasiliane, per raccontare delle proprie storie. In ogni caso il primo brano è, come si conviene, intitolato ad Exú, visto che, equivalente nel *candomblé* brasiliano di Eleguá nella santeria afrocubana, Exú è la divinità che apre le porte, che indica il cammino: e sembra in effetti aver messo Metá Metá sulla buona strada. La vicenda di Metá Metá è già piuttosto lunga: comincia nel '99, quando la vocalist Juçara Marçal, che sta girando per il Brasile alla ricerca di musica indigena e di matrice africana, incontra il chitarrista Kiko Dinucci, che proprio in quel periodo sta scoprendo il *candomblé*: nel 2006 registrano poi assieme un album imperniato su musiche e culture religiose brasiliane influenzate dall'Africa. Quindi nel 2007 invitano a suonare con loro come ospite in un concerto il sassofonista Thiago França: l'intesa funziona subito, ed ecco nato il trio Metá Metá, che adesso al suo secondo album si avvale di Marcelo Cabral al basso, che proviene dal rock alternativo degli anni Novanta, e di Sergio Machado alla batteria. Dentro la musica di *Metal Metal* (che si può ascoltare interamente su YouTube), c'è - come dentro il Brasile - di tutto, in uno psichedelico mix di post-punk, rock alternativo, canti afro-brasiliani, afrobeat (in due brani alla batteria c'è proprio Tony Allen, l'inventore del peculiare ritmo reso popolare da Fela Kuti); anche qui ci sono echi di ethio-jazz, e poi naturalmente samba, ed effetti sonori, folklore, nonché jazz, anche in una dimensione che simula epici slanci orchestrali. In brani a volte ipnotici, onirici, la musica, di forte temperamento ma anche molto comunicativa, è spesso distorta, grezza, con l'aria di un vitale semilavorato, non troppo perfezionato, anche come voluto specchio del disagio, delle contraddizioni, delle difficoltà della vita di una metropoli, come appunto San Paolo.

Da segnalare che nel 2014 Juçara Marçal ha pubblicato *Encarnado*, suo primo album personale, scaricabile gratuitamente nel sito della cantante, e che in aprile al Centro Cultural di São Paulo Dinucci è stato il direttore musicale di *Do Silêncio ao grito!*, uno spettacolo (documentato su YouTube) destinato a rievocare musiche e canzoni che dopo il golpe del '64 assunsero ad inni della resistenza contro la dittatura militare.

La Marçal, Dinucci, França, Cabral e Machado si ritrovano con altri nel nuovo album di Criolo, cantante e rapper nato in una favela di São Paulo nel 1975. Oltre che come strumentista, Cabral figura anche come produttore accanto a Daniel Ganjaman: assieme i due avevano già prodotto il secondo album di Criolo, *Nó na orelha*, uscito nel 2011, molto premiato e considerato da "Rolling Stones" il miglior album brasiliano dell'anno. Il brano di apertura e che dà il titolo al disco è rapato e scandito su un ritmo tipicamente hip hop: però a dargli un respiro particolare è poi l'emergere dell'originale vocalità della Marçal. Il secondo brano è subito del tutto diverso, con una insinuante dimensione orchestrale, un intelligente arrangiamento di sapore jazzistico, un ritmo sottilmente incalzante, e una straniante venatura di chitarra che sembra uscita da uno spaghetti western. E se andiamo al terzo pezzo siamo al funky birbante di un Prince in trasferta brasiliana. Fermiamoci qui. La prima cosa che piace di questo terzo album di Criolo è in effetti la spontaneità e la spigliatezza nel proporre tutta una varietà di situazioni, e anche la naturalezza del dialogo della musica di impronta popolare moderna con spunti che provengono da esperienze per esempio di rock alternativo o di jazz d'avanguardia. Ma poi piace che con questa freschezza e questa vivacità la musica di Criolo parli delle contraddizioni della società brasiliana e rappresenti gli ultimi: fra rap e rock, "Plano de vô" guarda ai bambini di strada; "Cartão de visita", il brano di sapore "princiano", ci invita ad un party di ricchi visto attraverso gli occhi di un povero diavolo che lavora nella servitù; e proprio il brillante e sofisticato brano di impronta orchestrale che abbiamo citato, "Casa de papelão", cioè "casa di cartone", ci porta ad incontrare un homeless che si fa di crack.

m—

nord Italia

Liguriani Stundai

FELMAY



Bel nome, Liguriani: suona al contempo più antico di "liguri", e più ancorato ad una sorta di futuro remoto che non vedremo. Di certo con custodi e inventori così sapienti di tutto ciò che chiamiamo "tradizione" questa enclave di suonatori che vengono da diverse esperienze musicali, storie personali e gusti, gli esiti del tramandare sono garantiti. *Stundai* è il loro secondo disco, dopo tre anni di concerti in giro per l'Europa: è una parola dell'antica lingua-dialetto dei genovesi che affascinò anche Capitan De André, e pressoché intraducibile, come spesso succede con gli aggettivi più frizzanti che gli antichi dialetti nascondono. Significa grossomodo "tipi strani, vagamente lunatici, pressoché imprevedibili". Sembra una descrizione di quanto vanno facendo in musica i Liguriani, con un apparato strumentale che sembra epitome di quanto è stato imbracciato nei secoli da un lato all'altro della striscia di terra affacciata sul mare, e su su, nelle vie delle convalli che collegavano le genti di montagna con quelle di pianura: flauti e violini, chitarre e mandolini, organetti diatonici e cornamuse. E, ospite, il piffero di Stefano Valla, gran custode di quanta musca sia ancora nell'aria del cruciale territorio delle "Quattro Province". Ninnananne, bisagne, gighe (anche con sapori di Asturie!) polche, monferrine, valzer, ballate e marce: il catalogo liguriano è questo.

Guido Festinese

parola di **Simone Gramaglia** (Quartetto di Cremona)

Indissolubili

«STUDIARE E SUONARE INSIEME UN'INTEGRALE DEI QUARTETTI DI BEETHOVEN È UN'ESPERIENZA UNICA. FARLA IN QUATTRO, CONDIVIDENDO DIFFICOLTÀ, INSIKUREZZE, TENSIONI VARIE E, PER FORTUNA, ANCHE SODDISFAZIONI FA PENSARE CHE NON SI STIA PERDENDO LA SOSTANZA INSEGUENDO L'OMBRA»



Il Quartetto di Cremona nasce nel 2000 presso l'Accademia Stauffer: si perfeziona con Piero Farulli e Hatto Beyerle. Oggi è uno dei più attivi gruppi cameristici italiani in tutto il mondo. Ne fanno parte Cristiano Gualco (violino), Paolo Andreoli (violino), Simone Gramaglia (viola) e Giovanni Scaglione (violoncello)

Sembra ieri quando ci siamo incontrati in un bar di un quartiere genovese per decidere le sorti del Quartetto di Cremona.

Suonavamo insieme già da quasi due anni quando, poco prima del Natale del 2001, il Quartetto di Cremona si era trasformato nel Duo di Cremona avendo, due dei membri, deciso di lasciare nello stesso momento il gruppo, senza ah e senza mah.....

Ricordo che io e il primo violino ci guardammo non molto sicuri sul da farsi. Ma tutto sommato due anni di quartetto ci avevano già dato la cifra di quanto fosse bello quel mondo e decidemmo di tentare. Iniziammo così "febrili consultazioni".... Dopo una serie di esperimenti andati maluccio ci ritrovammo, appunto, nel bar genovese, con altri due ex compagni di conservatorio e genovesi anche loro. Giovani e temerari, con un senso del tempo molto diverso da quello che abbiamo adesso (sei mesi ci sembravano un'eternità), decidemmo di provare a vedere come si sarebbe evoluta la nostra situazione da gennaio a giugno. Le cose non andarono poi male. Un concorso vinto e quattro concerti di cui uno mai pagato. Ma per le nostre esigenze andava benone e ci demmo altri sei mesi. E di sei mesi in sei mesi siamo arrivati fino ad oggi, con quindici anni di attività (circa la metà della vita media di un quartetto che riesce a convivere per così tanto tempo).

Ne abbiamo viste e passate un po' di tutti i colori e crediamo che altre continueremo a vederne e passarne. Ma la musica, e questa musica in particolare, lega in modo molto forte e, verrebbe da dire, quasi indissolubile. Studiare e suonare insieme un'integrale dei Quartetti di Beethoven è, ad esempio, un'esperienza unica. Farla in quattro, condividendo difficoltà, insicurezze, tensioni varie e, per fortuna, anche soddisfazioni fa pensare che non si stia perdendo la sostanza inseguendo l'ombra. E allora... avanti tutta!

gdm
il giornale della musica

www.giornaledellamusicait
gdm@giornaledellamusicait

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



direttore responsabile:
Enzo Peruccio

condirettore:
Daniele Martino
(tel. 0115591803)

caporedattrice:
Susanna Franchi
(tel. 0115591804)

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

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

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

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

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

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

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

ECM

Jack DeJohnette *Made In Chicago*

Henry Threadgill, *sassofono contralto, flauto basso*
Roscoe Mitchell, *sassofoni, flauti*
Muhai Richard Abrams, *pianoforte*
Larry Gray, *contrabbasso, violoncello*
Jack DeJohnette, *batteria*



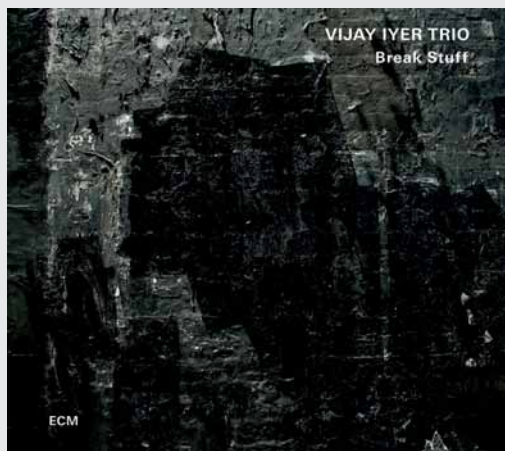
ECM 2392

Kenny Wheeler *Songs for Quintet*

Kenny Wheeler, *flicorno*
Stan Sulzmann, *sassofono*
John Parricelli, *chitarra*
Chris Laurence, *contrabbasso*
Martin France, *batteria*



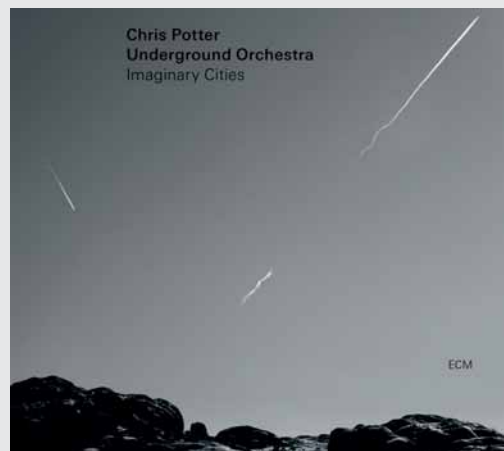
ECM 2388



ECM 2420

Vijay Iyer Trio *Break Stuff*

Vijay Iyer, *pianoforte*
Stephan Crump, *contrabbasso*
Marcus Gilmore, *batteria*



ECM 2387

Chris Potter Underground Orchestra *Imaginary Cities*

Chris Potter, Adam Rogers, Craig Taborn, Steve Nelson, Fima Ephron, Scott Colley, Nate Smith, Mark Feldman, Lois Martin, Joyce Hammann, David Eggar.

Distribuzione esclusiva



DUCALE snc Via per Cadrezzate, 6 - 21020 BREBBIA (VA)
Tel: 0332 770784 - 770189 Fax: 0332 771047
info@ducalemusic.it www.ducalemusic.it

www.ecmrecords.com

GRANDI STORIE

Storia del Jazz

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

TED GIOIA

  
www.edt.it

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

 EDT