

MU Mag[®]

M U S I C M A G A Z I N E

Anno V N. 3 - dicembre 2020

Franco Mussida
Silvia Donati (Encresciadam)
Vinicio Capossela
Luigi Borghi
Così ridevano
Embodiment
Cinzia Tedesco
Lucio Dalla
King Crimson
Mr. Thelonious Monk

Wayne Shorter

**LIRISMO E MODERNITÀ
DELLA COMPOSIZIONE**



MuMag
Anno V N. 3 (dicembre 2020)
Periodico di informazione musicale

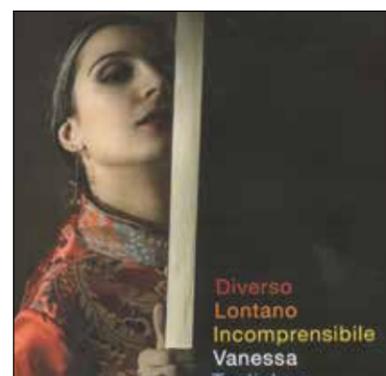
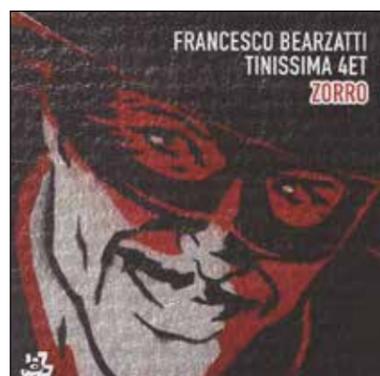
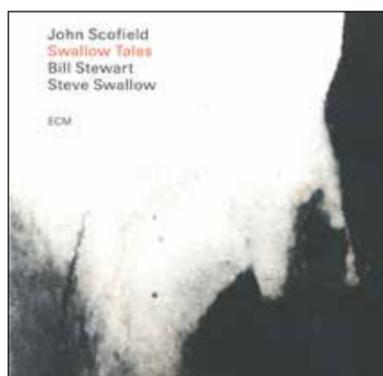
In copertina
Wayne Shorter

Direttore editoriale Francesco Peluso
Direttore tecnico Pietro Graziano
Caporedattore Annibale Rainone
Artistic supervisor Fabrizio Ciccarelli
Consulente di Scienze e Media Raffaele Cascone

Editore Editalia

Collaboratori
Antonio Catalano
Daniela Vellani
Fabio Nappi
Marco del Vaglio
Paolo Vaglieco
Pasquale Totaro
Stefano Cazzato

Un particolare ringraziamento a:
Parole e Dintorni (foto di Franco Mussida)



sommario

Music Magazine 3 - dicembre 2020



4 GUIDA ALL'ASCOLTO
Wayne Shorter
Lirismo e modernità della composizione
di Francesco Peluso



6 LA LENTE
Franco Mussida
Suonare è davvero una cosa meravigliosa
di Pasquale Totaro

10 JAZZ LIVES
Silvia Donati 5et
Encresciadam (nuova musica ladina)
di Antonio Catalano, foto di Claudio Coticoni

14 Live Reports
Vinicio Capossela
Nelle fibre dell'invisibile... Pandemonium
di Fabio Nappi, foto di Marisa Gasperotti

18 PALCOSCENICO
Luigi Borghi
Percorsi Barocchi tra Napoli e l'Europa
di Marco del Vaglio, foto di Area Arte Associazione

20 HALF THE PICTURE
Così ridevano
di Antonio Catalano

22 Corporeità e Comunità del sé
di Raffaele Cascone

26 INTERVISTA A...
Cinzia Tedesco
Jazz e Opera Lirica...
di Fabrizio Ciccarelli, foto di Claudio Longo



30 FUORI TEMPO
Hegel, Battisti, Panella
e la fenomenologia della Musica
di Stefano Cazzato

32 POETICHE D'AUTORE
Dalla 1980-2020, Il profumo della notte
di Annibale Rainone

34 DEJA VU
Island (King Crimson)
di Paolo Vaglieco

36 L'ANGOLO DEL VINILE
a cura di Francesco Peluso

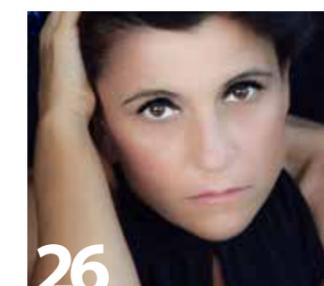
38 RECENSIONI: CD CLASSICA
a cura di Marco del Vaglio

39 RECENSIONI: CD JAZZ (ristampe)
A cura di Fabrizio Ciccarelli, foto di Claudio Longo

40 MY FAVORITE BLUES
a cura di Pasquale Totaro

41 NOTE DI CONFINE
a cura di Fabrizio Ciccarelli

42 PAGINE DI MUSICA
Mr. Thelonious Monk (Giulia Lorenzoni) a
cura di Daniela Vellani



Nato a Newark il 25 agosto 1933, Wayne Shorter è, senza dubbio alcuno, da considerarsi un virtuoso del sassofono tenore e soprano, nonché un'icona vivente della composizione dalla seconda metà del Novecento ai nostri giorni. Dopo aver studiato quattro anni presso la New York University ed aver ottemperato all'obbligo del servizio militare dal 1956 al 1958, entra nell'orchestra di Nat Phipps e in quella di Maynard Ferguson, nella quale collabora per la prima volta con Joe Zawinul.

L'esordio discografico avviene nel novembre 1959 al fianco di Art Blakey, quando prende il posto di Hank Mobley nei Jazz Messengers, restando nel prestigioso organico sino al 1964 e ricoprendo, in ragione della personale sensibilità di arrangiatore e compositore, anche il ruolo di direttore musicale.

La fervida vena creativa si affina negli anni trascorsi nel "Quintet" di Miles Davis raggiungendo, dal 1964 alla fine dei Sessanta, uno dei vertici assoluti del Jazz degli anni d'oro in compagnia di Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams e dello stesso genio Miles. Nei leggendari album di quel periodo la scrittura di Shorter ha rappresentato un valore aggiunto alle architetture di quei capolavori, vedi **Miles Davis: The Complete Columbia Recordings 1965-1968**. Negli anni a venire, Shorter si dedicherà sempre più al sax soprano di scuola coltraneiana, favorendo, al pari di altri fuoriclasse della sua generazione, l'uso di questo strumento al fine di ampliare lo spettro timbrico della famiglia delle ance per veleggiare verso nuove frontiere del Jazz. Con Freddie Hubbard, Lee Morgan, Bobby Timmons, solo per citarne qualche partner, incide nelle vesti di leader o sideman per la Blue Note di Alfred Lion. **Speak No Evil** (1965) e **Adam's Apple** (1966) ne sono una superba testi-

monianza. La copertina d'autore del primo, che ritrae il volto della moglie Teruka "Irene" nel segno dello stile grafico Blue Note Records, ed il cast di musicisti che affiancavano Shorter (Freddie Hubbard, tromba; Herbie Hancock, pianoforte; Ron Carter, contrabbasso; Elvin Jones, batteria), donano un valore aggiunto al contenuto di un disco imperdibile che trova il suo vertice nell'incantevole *Infant Eyes*. Uguale attenzione va riservata al secondo album, in cui Herbie Hancock (pianoforte), Reggie Workman (contrabbasso), Joe Chambers (batteria), assecondano Wayne Shorter in un percorso di vibranti tensioni ritmiche proposte dalla iniziale *Title track* alle notissime *El Gaucho* e *Footprints*.

In seguito, il distacco da Miles Davis ed il nuovo sodalizio con Joe Zawinul e Miroslav Vitous nel fumabolico organico dei Weather Report lo consacrano presso un vastissimo pubblico: **I Sing the Body Electric** (1972), **Sweetnighter** (1973), **Mysterious Traveller** (1974), **Heavy Weather** (1977) ed il live in terra nipponica *8:30* (1979), sono indimenticabili produzioni pubblicate dalla Columbia Records e rappresentano l'apice di una carriera a dir poco travolgente.

La lezione del maestro Coltrane, riconducibile ai '60 e facilmente riscontrabile nelle lunghe frasi e nei contrasti parossistici, si stempera via via lasciando scorgere un personale verbo intriso di note tronche, di variabile e dinamica punteggiatura, di struggente lirismo: elementi di un marchio di fabbrica propri di un grande protagonista della musica afroamericana.

Negli anni '80 **Atlantis** (1985) e **Phantom Navigator** (1986), entrambi pubblicati dalla Columbia Records, lo vedono alla testa di un quintetto che predilige la presenza di nuovi talenti, fra cui le percussioniste Marilyn Mazur e Terri Lyne Carrington. L'utilizzo sem-

pre più frequente del sax soprano e del lyricon (sax computerizzato dall'intonazione più acuta del soprano) e la maniacale ricerca di un suono quanto più distante da comuni stereotipi, lo porteranno verso un'espressività plurivocale, in cui l'accompagnamento e l'assolo faranno parte di un eloquio interdipendente e, al contempo, autonomo nel suo torrenziale manifestarsi.

Con la Verve Records e, successivamente con la nuova Blue Note Records, dagli album live **1+1** (1997), in duo con Herbie Hancock, e **Footprints Live!** (2002), passando per **Alegria** (2003), **Beyond the Sound Barrier** (2005) e **Without a Net** (2013) fino ad **Emanon** (2018), Wayne Shorter, affiancato dal pianista panamense Danilo Perez, dal contrabbassista italo-americano John Patitucci e dal batterista Brian Blade (per molti il Numero Uno mondiale del suo strumento) ha confezionato una sequenza di produzioni che possono definirsi a buona ragione dei riferimenti assoluti per la musica di questo nuovo Millennio.

Se nelle collaborazioni con Davis ed i Weather Report si è tuffato a perdifiato in quelle contaminazioni stilistiche relative a quei progetti, negli ultimi trent'anni Wayne Shorter si è impegnato senza sosta nella proposizione della sua musica che, scevra da scontati e banali manierismi, ha sempre offerto una vena innovativa ma non trasgressiva, decisamente dinamica e distinta da forme diversificate eppure mai avulse dalle radici del Jazz. Per questo, il peculiare timbro delle voci del tenore e del soprano di Shorter, a prescindere dal contesto in cui operino, è fra i più apprezzati e riconoscibili, intrisi di un Nostalgico lirismo innervato da bagliori linguistici che ne fanno un indiscusso virtuoso sia nell'approccio strumentale che nella creatività compositiva, per bellezza, modernità ed eclettismo. ■



WAYNE SHORTER

LIRISMO E MODERNITÀ DELLA COMPOSIZIONE

di Francesco Peluso

FRANCO MUSSIDA

SUONARE È DAVVERO UNA COSA MERAVIGLIOSA

di Pasquale Totaro

Guardando oggi il filmato di un'esibizione live della PFM degli anni Settanta emerge subito la contrapposizione tra le due anime del gruppo: il batterista cantante che salta come uno "sciamannato" per tutto il palco e il chitarrista, alto, con quella chioma che da sempre ha una connotazione tra il grigio e il bianco e, soprattutto, fermo, quasi statuario. Se non fosse per le espressioni del viso, che testimoniano la completa partecipazione emotiva al brano in esecuzione, e per le dita, che volano sulla tastiera stregando anche l'ascoltatore più ostile, si direbbe quasi assente e con un tocco di aristocratica presunzione. Quel chitarrista, che rappresenta un insperato punto di arrivo per i giovani che si avvicinano alle sei corde, risponde al nome di **Franco Mussida**.

Ripercorriamo allora, in grande sintesi, i passi di una brillantissima quanto invidiata carriera.

Tra il 1969 e il 1970 Mussida (da tempo basta solo il cognome per identificarlo) suona in alcuni dei maggiori successi di Lucio Battisti. In quegli anni con il suo gruppo,

I Quelli, stato embrionale della Premiata Forneria Marconi, viene coinvolto nella realizzazione de **La Buona Novella** di Fabrizio De André e suona le chitarre nel terzo album di Francesco Guccini **L'Isola non Trovata**, disco con il quale Guccini entra nel novero dei grandi cantautori italiani. Nel gennaio 1972 ha inizio, con l'album **Storia di un Minuto**, l'avventura della Premiata Forneria Marconi. *Impressioni di settembre, E' Festa, La Carrozza di Hans* sono brani che resteranno nella storia della musica rock italiana. Il suono è prevalentemente acustico con interventi di chitarra che spaziano tra il classico, il jazz e il rock. Gli anni immediatamente successivi sono quelli della consacrazione internazionale della PFM, **Per un Amico**, album elettrico manifesto del Progressive italiano, diventa **Photos of Ghosts** ed esce per l'etichetta Manticore, la stessa degli *Emerson, Lake and Palmer*, con testi scritti da Pete Sinfield, paroliere dei King Crimson. Il 1974 è l'anno de **L'Isola di Niente**. Il suono si conferma elettrico, bellissimo e sognante è il lungo assolo di chitarra in chiusura del brano omonimo. Nello stesso anno esce il resoconto dell'avventura

oltreroceano **Live in USA** con una grande chitarra in *Alta Loma*.

Il rientro in Italia è scandito dalla pubblicazione di **Passpartù** nel 1978. Il suono è molto più essenziale e i testi assumono maggiore importanza rispetto agli album precedenti, le atmosfere sono decisamente mediterranee. Mussida torna a preferire l'acustica, come in **Storia di un Minuto**, alternando all'uso della Martin, l'Ovation o una Ramirez classica per un prezioso lavoro ritmico e solista. La nuova fase apre anche a ulteriori collaborazioni. La più importante di tutte è sicuramente quella che rivede la PFM con Fabrizio De André: il tour tra il 1978 e il 1979 propone le canzoni del cantautore genovese in modo assolutamente nuovo, arrangiate in un equilibrio inimmaginabile tra il suono rock del gruppo e la delicatezza acustica dei brani originali. Sono da antologia gli arpeggi di chitarra in *La Canzone di Marinella* e *Il Testamento di Tito* e l'assolo, mitico, in *Amico Fragile*. In quel periodo, prevalentemente con la chitarra acustica, Mussida partecipa alle registrazioni di **Un Gelato al Limon**, uno dei più noti successi di Paolo Conte e, con la PFM, ad **Alberto Fortis** con



la famosa *Milano e Vincenzo*. Poi, è la volta della colonna sonora di **Attila Flagello di Dio**, scherzo davvero di alta classe. Nel 1984 torna a suonare con De André in **Creuza De Ma**, suo l'intervento in *A Dumeneva* con la chitarra classica e il mandolino. L'assolo finale, unico di chitarra nel disco, è particolarmente efficace e sembra essere sottolineato, durante la sua esecuzione, da una fugacissima approvazione di Fabrizio.

Sempre nel 1984 la passione per la didattica di Mussida si concretizza in quella splendida avventura del Centro Professione Musica e, tre anni dopo, in un laboratorio musicale nel carcere di San Vittore per favorire il percorso di riavvicinamento alla vita sociale dei detenuti. L'esperienza sarà ripetuta più volte anche in altri istituti. L'evoluzione, con la collaborazione del CPM e del Ministero della Giustizia, è il progetto CO2 in quattro carceri italiane: Monza, Opera, Rebibbia e Secondigliano. Da queste esperienze, nel 2016, nasce il libro **Le Chiavi Nascoste della Musica: CO2**.

Instancabile l'impegno per chi vive situazioni di disagio, soprattutto i più giovani. Mussida collabora con la comunità Exodus di Don Mazzi e, nel 1996, partecipa alla raccolta fondi per ACNUR (Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati) con la direzione artistica del CD **Fatto Per Un Mondo Migliore**. Suoi i brani: *L'allegria Giornata di Giuliano D.*, in trio acustico con Dodi Battaglia e Maurizio Solieri, e *In Mezzo alla Corrente*, assolutamente da ascoltare. Agli inizi dei 90 suona ne **Il Ladro** di Angelo

Branduardi, la chitarra acustica in *Madame* è inconfondibile, e confeziona, nel 1991, il suo primo lavoro solista: **I Racconti dalla Tenda Rossa**. Il disco ha un sound prevalentemente acustico anche se in alcuni brani come *Zanoobia*, la tentazione elettrica viene comunque appagata. I racconti sono una vera e propria introspezione del musicista; i testi, dello stesso Mussida, sono semplici quanto efficaci e la musica è lontana dalle atmosfere rock della Premiata. La natura intimistica risalta già dalle note di copertina: "un pensiero particolare a Giuliano, al Centro Professione Musica, ai ragazzi del C.O.C. di San Vittore ai quali devo molti degli stimoli che mi hanno indotto a realizzare questo lavoro". Musicalmente le influenze mediterranee si fondono col jazz fino ad abbracciare un approccio *word* decisamente entusiasmante. Il solo all'unisono col sax de *La Cava di Sabbia*, i suoni in *Himalaya*, l'efficacia di piccoli cammei come *La Tempesta*, la successiva quiete de *La Discesa di Michele*, ne fanno un vero *concept album*.

La sperimentazione del connubio tra musica e arte grafica, con il pittore Tino Stefanoni, porta alla successiva pubblicazione di **Accordo**, vero e proprio commento sonoro alle opere pittoriche. Nel 1996 Mussida è ancora con De André in **Anime Salve**. Il brano è *Smisurata Preghiera*, uno dei più significativi e probabilmente il "testamento spirituale" di Faber. È bellissimo il tappeto sonoro durante l'intero brano ottenuto con la sua chitarra acustica che nel finale emerge gradualmente in primo piano. Più volte era stato speri-

mentato questo tipo di tappeto ritmico, come in **Pfm?Pfm!** con una Gibson Chet Atkins.

Nel triennio in chiusura del secolo scrive la **Sinfonia Popolare per 1000 Chitarre** che nella rappresentazione in Piazza del Duomo ha visto la performance di più di mille esecutori. Non è l'unica composizione a largo respiro, nel 2005 con la PFM pubblica l'opera rock **Dracula**.

Gli anni del nuovo millennio sono caratterizzati da un maggior impegno nella didattica e nella scultura con due installazioni permanenti: *L'Altro Mondo* presso il CPM Music Institute e *Il Suono di Sole* in Svizzera. Presso la triennale di Milano nel giugno 2015 espone un nuovo ciclo di opere dal titolo *Musica: Respiro Celeste*. Per le sue opere riceve nel 2013 il premio "Lorenzo il Magnifico" alla IX Biennale di Firenze.

Nel 2015 lascia definitivamente la Premiata.

Un ultimo capitolo è quello relativo ai libri, oltre a **Le chiavi nascoste della musica**, pubblica **La musica ignorata**, **La musica è fortuna** e il recente **Il pianeta della musica. Come la musica dialoga con le nostre emozioni** che è un'analisi del complicato rapporto tra musica e ascoltatore fatta da un profondo conoscitore di quest'arte magnifica. Queste pubblicazioni, avvenute nell'ultimo decennio, riflettono l'evoluzione dell'impegno didattico di Mussida. Partito dall'insegnamento della chitarra, il suo interesse si è spostato verso la musica nella sua accezione più profonda: il mezzo per conoscere, stimolare e "raccontare" le proprie



emozioni. Nella guida alla lettura dell'ultimo libro si legge "La musica e le sue conseguenze, sensazioni, emozioni, sentimenti, stati d'animo e clima emotivo che provoca quando la si ascolta, costituiscono uno stupefacente dialogo con la persona", una vera e propria dichiarazione di intenti. Questo messaggio, volutamente o no, purtroppo manca in molti musicisti contemporanei, fare musica per centrare il tormentone estivo o contare un *download* in più è facile, anche se non sempre ci si riesce. Fare musica riuscendo a carpire ciò che ci emoziona, a raccontarlo e a trasmetterlo all'ascoltatore è invece frutto di uno studio profondo: della musica, sicuramente, ma soprattutto di se stessi. E questo credo sia molto più difficile quanto auspicabile.

A proposito di evoluzioni o trasformazioni, nel mio piccolo avevo ini-

ziato questo articolo con l'intento di scrivere di tecnica chitarristica, delle chitarre e delle mirabolanti imprese di un *guitar hero* che ha legato il suo nome ai migliori dischi pubblicati in Italia dagli anni Sessanta ad oggi. Poi, gradualmente, il testo si è evoluto in qualcosa di diverso ed emerge chiaramente che ritenere Franco Mussida semplicemente un chitarrista sia fortemente riduttivo. Siamo di fronte a un musicista nel senso più ampio del termine e con uno sconfinato amore per l'arte in qualunque forma possa esprimersi. Poi, comunque, gli basta mettere le mani su una chitarra, come in occasione del 25 aprile in pieno *lockdown* quando sul balcone di casa ha eseguito con l'acustica le note di *Bella Ciao*, ed è come se ti parlasse.

Vorrei chiudere con un breve aneddoto. Anni fa è venuto in Basilicata

per un concerto con la PFM: quel giorno persone di tutte le età per strada esibivano, come un trofeo, una foto o un autografo sulla copertina di un vecchio LP dopo aver preso di assalto la band al completo. Confesso, dopo il *sound check*, quasi buio, non ho resistito e con un amico siamo andati sotto il palco per una foto con Mussida prima che sparisse per prepararsi al concerto. Dopo una giornata intensa, chiaramente, non ha fatto i salti di gioia ma ha accettato comunque di fermarsi in mezzo a noi per la posa. Il ragazzo con la fotocamera prima dello scatto alza lo sguardo e gli dice: "Maestro, questi sono due chitarristi", pronunciando involontariamente la parola chiave. Mussida sorride luminoso, ci stringe a lui con la mano sulla spalla e dice: "Ragazzi suonare è davvero una cosa meravigliosa. Scatta". ■

SILVIA DONATI 5ET
SILVIA DONATI 5ET
ENCRESCIADUM

(NUOVA MUSICA LADINA)

di Antonio Catalano

Encresciadum è un progetto che mira alla creazione di "nuova musica ladina"; composizioni contemporanee originali in cui la lingua ladina veicola contenuti culturali radicati nel territorio ma mediati da una riflessione sul presente. Brani in forma canzone composti dal pianista Roberto Soggetti per la parte musicale e da Fabio Chiochetti per quel che riguarda i testi. Il bacino cui attingono tali canzoni è composto dalle leggende di un territorio magico per definizione, come quello della Val di Fassa e di Fiemme; mitologie ricche di re, elfi, troll, streghe e incantesimi in cui, ammaliati dalla suggestiva sontuosità della natura trentina, è facile ed anche molto bello lasciarsi andare. Nell'ambito della rassegna estiva Val di Fassa Panorama Music, il collettivo *Encresciadum* si propone con una formazione in quintetto voce, sax, piano/tastiere, contrabbasso e batteria che si esibisce nel fantastico scenario del Col Margherita (Passo San Pellegrino, Trento) a quota 2500 metri sul li-

vello del mare: un palco allestito fra le rocce e la scarna vegetazione tipica di quell'altitudine, con lo sfondo mozzafiato delle Pale di San Martino. Il progetto si rivela molto interessante già dalle note della prima canzone, *Laurin*, ispirata al Re Laurino, leggendario monarca cui è dovuto il fenomeno dell'enrosadira, ovvero della tipica colorazione rossastra delle vette trentine al tramonto e all'alba. In tale brano Pietro Tonolo si esibisce al sax tenore con un approccio molto laid back, alla Stan Getz. I paragoni con nomi che hanno fatto la storia della musica afroamericana, nel suo caso, non sono affatto fuori luogo; le collaborazioni imbastite nel corso degli anni dal sassofonista veneto sono davvero impressionanti: da quelle italiane con Enrico Rava, Franco D'Andrea, Massimo Urbani, Danilo Rea, Rita Marcotulli, Roberto Gatto a quelle di respiro internazionale con Gil Evans, Chet Baker, Lee Konitz, Steve Lacy, Joe Lovano, Steve Swallow ed Eliot Zigmund. Impegnato in tale set al sax soprano e al flauto traverso

oltre che al tenore, è però soprattutto con quest'ultimo che dimostra maggiore scioltezza espositiva e una voce più decisa e ispirata. Dopo un secondo brano strumentale, segue una canzone dedicata a *Conturina*, bellissima damigella trasformata in roccia da una matrigna invidiosa e fatta poi trasportare sulla sommità della Marmolada; la leggenda vuole che la sua voce si possa ancora sentire, unita al lamento del vento e di tutti gli elementi della montagna. Segue poi una composizione in tre quarti, *Country Fair*, più marcata ritmicamente dal batterista Roberto Rossi, che per la prima volta dall'inizio del concerto mette da parte spazzole, stick e mallet per utilizzare le tradizionali bacchette; dopo l'esposizione di Tonolo al soprano si assiste a un convincente solo di contrabbasso da parte di Giulio Corini: un microfono dinamico Shure SM 58 incastrato fra il ponte e le corde dello strumento riesce a catturarne efficacemente la timbrica, restituendo il carattere del legno, che si va ad aggiungere al suono proveniente dall'ampli Mark

Bass. A tal proposito è doveroso sottolineare l'abilità del service di fonici e tecnici che è stato capace di garantire una diffusione sonora assolutamente apprezzabile in condizioni piuttosto disagiati. Si prosegue poi con una ballad dedicata alla Marmolada, *Marmoléda*, due volte abbandonata («E lo sa lei perché»). Il rimando ai drammatici cambiamenti climatici che già tanto hanno impattato su questo territorio (come nel caso della tempesta Vaia, abbattutasi fortemente soprattutto in Val di Fiemme nell'ottobre del 2018) è molto sentito anche nel tema successivo: *Stria* (traduzione in ladino di "strega"), una bossa nova ben sostenuta dalla sezione ritmica, forse il brano più bello di tutto lo spettacolo, con un prezioso assolo al tenore di Tonolo. Al di là del titolo del progetto, la similitudine fra il suono del portoghese e quello del ladino è davvero sorprendente e Silvia Donati, che negli anni ha dimostrato di avere buona dimestichezza con il mondo brasiliano, è abile nello sfruttare tale sfumatura per asserirla alla sua sonorità, a volte forse, enfatizzandola oltremodo. Suonando occasionalmente anche

percussioni a grappolo e shaker, la Donati si rivela un contralto dalle calde venature, con una postura vocale che ricorda quella di Fiorella Mannoia, altra interprete che può vantare diverse frequentazioni con il repertorio carioca. Si prosegue quindi con *Maitinada a na steila* (*Serenata a una stella*), drammatica poesia dedicata all'amata principessa che se n'è andata, cantata col solo accompagnamento di piano e contrabbasso. Poi un brano in cinque quarti, con ritmica sostenuta e assoli incrociati di sax soprano e piano; forse il pezzo arrangiato meglio, con ottimi crescendo e buone dinamiche. In seguito *Enrosadira*, che inizia con piano e sax tenore per svilupparsi successivamente in un medium swing che vede Roberto Rossi protagonista nell'utilizzo delle spazzole. Ancora, *Promised Age* (*Il tempo promesso*), una ballad molto dolce, parla di un tempo senza guerra, in cui tutti, compresi i Fanes, popolo originariamente mite costretto poi a cambiare indole dalle spropositate ambizioni del nuovo re, torneranno a gioire in pace. Fabio Chiocchetti oltre ad essere l'autore di tutti i testi firma

anche la musica del bis, un calypso dedicato a Dolasilla, principessa e figlia prediletta del popolo dei Fanes, morta a causa della negligenza e delle mire espansionistiche di suo padre, il re.

Nonostante l'addensarsi di nubi un po' minacciose, il concerto scorre via piacevolmente; l'emozione di ritornare alla dimensione del live dopo mesi d'isolamento è palpabile sia nei musicisti sul palco che nel pubblico. Distanziati, in sicurezza, a 2500 metri d'altezza, circondati dalla maestosità delle meravigliose vette dolomitiche, gli avventori di questa bellissima iniziativa, di tanto in tanto avvolti nel vento, non vorrebbero essere in nessun altro posto; perché in questi luoghi «Il vento è voce oscura. È fiato vivo; è lamento». E il lockdown di questa primavera 2020 è soltanto un pallido ricordo. ■

ENCRESCIADUM

Silvia Donati (voce)

Pietro Tonolo (sassofono soprano e tenore, flauto traverso)

Roberto Soggetti (piano)

Giulio Corini (contrabbasso)

Roberto Rossi (batteria)

Fabio Chiocchetti (testi)





VINICIO CAPOSSELA
**NELLE FIBRE
 DELL'INVISIBILE...
 PANDEMONIUM**

di Fabio Nappi, foto di Marisa Gasperotti

Vinicio Capossela ha saputo realizzare con "Pandemonium" il tour più in linea con la pandemia in corso in questo tormentato 2020. L'anno in cui ricorre anche il trentennale di carriera del cantautore di origine irpina, che nel 1990 pubblicava il suo primo album **All'una e trentacinque circa**. Capossela sceglie il basso profilo, se di basso profilo si può parlare, presentandosi sul palco accompagnato dal solo Vincenzo Vasi che definisce così: «C'è sì un compagno, un rumorista intraterrestre, Vincenzo Vasi, ma è lì per fare sentire la mancanza dell'orchestra, non per colmarla. Funge da amplificatore di echi nella solitudine della pancia della balena, durante l'eclissi. Amplifica le sue volte, le sue caverne e i suoi strati. Batte i metalli delle piastre del vibrafono e li fa espandere, come la goccia provoca cerchi quando cade. Suona le voci fantasma nascoste nel theremin e rigenera i suoni del mondo». Lasciatigli "strumenti pandemoniali" al sodale di palco, Capossela riser-

va per sé il pianoforte, la chitarra (acustica ed elettrica) e naturalmente il "pandemonium", una sorta di organo in metallo che troneggia sul lato del palco. Ma che musica fa il Pandemonium? «Ho sentito parlare di questo enorme strumento - ha spiegato Capossela - un grande organo fatto di metalli estratti dalle viscere della terra, dalle creature intraterrestri, i nani che battono e forgiavano nelle cavità ctonie, il cui rimbombo ci raggiunge col brontolare del tuono, e provoca il frastuono. Il disordine continua il suo lavoro, fino nelle fibre dell'invisibile e ci modifica incessantemente. Noi cerchiamo di mettere un po' di ordine, salvare qualche emozione pura, forgiandola in canzone e suonandola in solitudine. Una solitudine amplificata». Ma non ha dato affatto una sensazione di solitudine il concerto dell'8 settembre al Castello di Arco, in una location già di per sé suggestiva e ricca di fascino, con il palco montato nel Prato della Lizza, proprio sotto la torre principale del castello. Si parte con *Il grande Leviatano* per entrare tutti assieme

nella pancia della balena e affrontare meglio *La peste*, brano tratto dall'ultimo album **Ballate per uomini e bestie** (2019) e quanto mai attuale. Tra una canzone e l'altra Vinicio, vestito completamente di rosso, cambia copricapo e racconta, introducendo ogni brano così come nella rubrica intitolata "Pandemonium" sui social durante la quarantena. «E poi c'è l'intimità del colloquio - spiega l'istrionico protagonista - così come è avvenuto nella distanza. La narrazione che svela le storie e gli scheletri negli armadi delle canzoni. Un repertorio scelto di volta in volta nei cunicoli scavati in trent'anni di canzoni. Questa è l'intimità che si propone il nostro incontro pandemoniale in musica nell'estate dei ruggenti anni venti, venti». E si rimane in tema con *Danza macabra* che evoca tutti i demoni attraverso l'uso del latino nel ritornello "Hodie mihi cras tibi" (Oggi a me domani a te). «Il demone a cui mi riferisco in questo Pandemonium è il dáimōn dei greci - precisa Capossela - l'essenza dell'anima imprigionata dal corpo che è il tra-



mite tra umano e divino. Il destino legato all'indole, e quindi al carattere. Pan Daimon, tutti i demoni che fanno la complessità della nostra natura, tutte le stanze di cui è composto il bordello del nostro cuore (Pan e Daimon, tutti insieme). Il Pandemonium è la somma delle nature nelle loro contraddizioni. Per esempio, ambire all'unione e allo stesso tempo coltivare la clandestinità, avere tensione alla spiritualità e dissiparsi nella carne, ambire all'unità e andare in mille pezzi. Un luogo in cui tutte le nature del nostro carattere hanno voce per esprimersi. Nature che generano cacofonia, il pan panico, la confusione del tutto quanto, l'entropia incessante che ci fa continuamente procedere e separare. Tutti i dáimōn, come in un vaso di Pandora liberati nell'isolamento e nell'insicurezza che ci ha colti nella pandemia. Nuove e antiche

pestilenze. Ma allo stesso tempo il dáimōn è l'angelo, l'entità che fa da ponte col divino. Perché un po' di divino nell'uomo c'è, pure se impastato col fango e il dáimōn lo rimesta e solleva». Una scaletta che parte dalla più stretta attualità ma poi va a toccare tre brani di **Canzoni a manovella** (2000), uno dei suoi dischi più amati e Targa Tenco come miglior album nel 2001. Dalle note della celiniana Bardamù a *I pianoforti di Lubecca* fino a *Con una rosa* ci si addentra nel suo repertorio più intimo e confidenziale. E poi avanti tra presente e passato dalla struggente *Non è l'amore che va via* a quella soffusa *Camera a sud* che quasi mai si ha l'occasione di ascoltare dal vivo. Il concerto è davvero unico e ce ne si rende conto quando *Brucia Troia* e *Marajà* restituiscono sul palco il suono di un'intera orchestra, con le maschere indossate per l'occasione dai

soliti due orchestrali. C'è spazio per la magia di *Lanterne rosse*, prima di una finestra dedicata all'ultimo disco con *Di città in città (...e porta l'orso)*, la travolgente *Nuove tentazioni di Sant'Antonio* e l'intima e dolente *Il povero Cristo*. Il finale ha il sapore della festa e della gioia sulle note de *L'uomo vivo* ma poi l'atmosfera torna raccolta e sussurrata con *Canto all'alba*, brano tratto da quel **Bestiario d'amore** uscito a febbraio e a detta dello stesso autore passato un po' sotto silenzio per via della situazione contingente. La splendida *Camminante* e la struggente *Ovunque proteggi*, inno senza tempo al più alto compatire, concludono un concerto da non dimenticare, capace di brillare di luce propria anche nella nebbia dell'incertezza di quest'estate così avara di eventi musicali. ■



LUIGI BORGHI

Percorsi Barocchi tra Napoli e l'Europa

di Marco del Vaglio, foto di Area Arte Associazione

Nato probabilmente a Bologna, il violinista e compositore Luigi Borghi (1745-1806) studiò con Gaetano Pugnani, nome di spicco della scuola piemontese.

Si spostò poi a Londra, che all'epoca attirava musicisti da tutta Europa, e le prime notizie al proposito risalgono al 1772, quando la sua raccolta di *Sei Sonate per violino e basso continuo* venne data alle stampe dall'editore londinese William Napier. Si sa, inoltre, che la sua abilità solistica conquistò subito il pubblico inglese e gli ambienti che contavano nell'ambito della nobiltà britannica. Borghi si stabilì quindi a Londra fino alla fine dei suoi giorni e, anche tramite la *Nine Muse Lod-*



ge, loggia massonica che lo aveva accolto a braccia aperte, conobbe illustri "fratelli" come i musicisti Johann Christian Bach e Friedrich Abel. La figura dell'autore bolognese è stata al centro di un interessante appuntamento di Convivio Armonico di Area Arte Associazione, rassegna affidata alla direzione artistica di Rosa Montano ed Egidio Mastrominico, nell'ambito del

ciclo "Percorsi Barocchi tra Napoli e l'Europa". L'evento, tenutosi nella basilica di San Francesco di Paola, prendeva spunto dalla pubblicazione del CD della Urania Records, dedicato alla "prima registrazione integrale mondiale" dei *Sei Duetti, op. 5 per violino e viola* di Borghi, datati 1786, curata da Lorenzo Gugole (violino) e Giorgio Bottiglioni (viola). Proprio i due interpreti hanno dato vita ad una breve presentazione del disco, insieme al professor Cesare Corsi, noto musicologo ed attuale direttore della Biblioteca del Conservatorio napoletano di San Pietro a Majella. Quest'ultimo ha descritto il contesto nel quale si mosse Borghi, ricordando come durante il Settecento numerosi artisti si sposta-

rono dal resto d'Europa al Regno Unito (in particolare a Londra), attratti dalla possibilità non solo di portare avanti una prestigiosa e redditizia carriera, ma di dare anche vita ad una figura di libero professionista che, sebbene spesso sotto l'egida finanziaria del monarca, non era comunque costretto ad assecondare a tutti i costi i capricci del nobile di turno. In tale ambito, che ebbe Händel e Haydn come punte di diamante, si mossero molti autori, validi e spesso anche virtuosi di uno o più strumenti, dei quali si è persa quasi subito la memoria. Dal canto suo, Bottiglioni ha voluto ricostruire i dati salienti della biografia del compositore bolognese, mentre Gugole ha descritto l'approccio che lo ha portato ad eseguire i brani, utilizzando la versione per violino e viola che Borghi aveva concepito, partendo

dall'originale per violino e violoncello. Il successivo concerto ha visto i due musicisti eseguire tre dei *Sei Duetti op. 5* di Borghi (*n. 1 in do maggiore, n. 3 in re maggiore e n. 6 in mi bemolle maggiore*) che, nonostante fossero pensati per esecuzioni salottiere di artisti dilettanti (nell'accezione del vocabolo, che oggi si è persa, relativa alla voglia di fare musica e quindi "dilettarsi"), risultavano brani di discreta difficoltà, molto piacevoli e di solida scrittura. Alternati ai pezzi di Borghi, Gugole e Bottiglioni hanno proposto il *Duetto n. 1 in sol minore* di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e il *Duetto in si bemolle maggiore* di Felice Giardini (1716-1796). Il primo fu scritto nel 1783 da Mozart, insieme al *n. 2 in si bemolle maggiore*, per aiutare l'amico Michael Haydn, che aveva seri problemi di salute, a completare una

raccolta di sei duetti commissionata a quest'ultimo dall'arcivescovo Hieronymus von Colloredo. Riguardo al torinese Giardini, ebbe una lunga carriera di autore e di virtuoso del violino, portata avanti sia in Italia che all'estero. Nel periodo trascorso a Londra, frequentò la stessa loggia di Borghi, stringendo con lui una solida amicizia, ed i contatti inglesi favorirono anche un suo soggiorno a Napoli, dove fu al servizio di Lord Hamilton. Uno sguardo conclusivo sul duo costituito dal violinista Lorenzo Gugole e dal violista Giorgio Bottiglioni, che ha evidenziato grande bravura e ottimo affiatamento, aprendo un piccolo ma significativo spiraglio legato ad un autore di discreto spessore, che merita sicuramente ulteriori approfondimenti. ■



Così ridevano

di Antonio Catalano

“Così ridevano” è un film diretto da Gianni Amelio; prodotto e distribuito dalla Cecchi Gori Group nel 1998, si è aggiudicato il Leone d’oro alla 55ª Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia. È una pellicola in cui l’impianto sonoro risulta centrale nella narrazione della vicenda umana dei due fratelli Scordia, giovani siciliani emigrati a Torino; vicenda, a sua volta, fondamentale nella più ampia prospettiva di raccontare l’Italia del boom economico durante sei anni determinanti per lo sviluppo del nostro Paese, condensati in altrettanti capitoli filmici, dal 1958 al 1964. Il sound design curato, fra gli altri, da Fernando Caso, storico sound effects editor che ha prestato la sua opera a film seminali come “Io ballo da sola”, “La vita è bella” e “C’era una volta in America”, è composto da suoni di un’era molto distante dal periodo di produzione dell’opera: il rumore di fondo già molto intenso nella Torino dell’epoca, con il suo traffico, l’arrivo dei treni in stazione, i motori e i suoni meccanici di auto, moto e tram, gli ambienti sonori a volte claustrofobici e opprimenti, altre infinitamente aperti e sconfinati. Tutto ciò ha una duplice funzione: da un lato definire la narrazione sul piano temporale, dall’altro amplificare il senso di smarrimento e spaesamento della giovane forza lavoro catapultata dalla campagna del

Sud alla vita frenetica e tentacolare della città del Nord. A sottolineare ulteriormente lo scarto ambientale fra settentrione e meridione, il suono della pioggia è una costante estremamente presente: a volte in primo piano negli esterni che descrivono l’estenuante lavoro da bracciante e manovale, altre come rumore di sottofondo dei freddi e scalcinati interni abitati dai protagonisti.

Altrettanto centrale è il lavoro sulla presa diretta ad opera di Alessandro Zanon per quanto riguarda la registrazione della stessa e Benni Atria per l’editing. I dialoghi vanno a comporre un complesso e meticoloso mosaico dialettale, in cui sono rappresentate con efficacia molte delle parlate dello Stivale; anche a scapito della comprensione stessa del film, Amelio ha fortemente voluto e ottenuto una riproduzione estremamente fedele delle varie inflessioni meridionali, dosando attentamente le differenti sfumature di siciliano, calabrese, pugliese, campano, sardo. Ma il regista ha anche saputo enfatizzare il suono delle lingue egemoni: il latino, che il personaggio di Giovanni, interpretato da Enrico Lo Verso, ascolta senza capire, ma con sentita reverenza perché simbolo di quell’emancipazione culturale che tanto desidera per suo fratello minore Pietro; oppure la cadenza torinese, fredda, sbrigativa e oltremodo assertiva alle orecchie degli immigrati meridionali. Ancora, il piemontese imparato e scimmiottato da questi ultimi nell’illusoria

tensione verso l’agognata integrazione sociale; la parlata del Nord come improbabile strumento di una scalata verso il benessere economico perché, appunto, quella utilizzata dai padroni, da chi comanda, da chi ha in mano le redini del gioco. A tal proposito merita una menzione speciale la straordinaria capacità del romano Fabrizio Gifuni di calarsi in modo assolutamente convincente nelle inflessioni dialettali settentrionali; capacità dimostrata anche in seguito ne “Il capitale umano” di Paolo Virzi, del 2014, la cui interpretazione gli è valsa il riconoscimento di miglior attore protagonista ai David di quell’edizione.

Lo score musicale è affidato a Franco Piersanti, all’epoca già vincitore di due David di Donatello, entrambi con film di Gianni Amelio: “Il ladro di bambini” del 1992 e “L’America” del 1995. In seguito lo avrebbe vinto ancora nel 2006, con “Il caimano” di Nanni Moretti. Un lavoro, quello di Piersanti, perfettamente allineato al minimalismo e all’understatement che caratterizzano l’intero film. Un approccio più cameristico che sinfonico, in cui le orchestrazioni d’impostazione colta del piano e degli archi si sovrappongono a parti soliste esposte da strumenti tipici della tradizione popolare: chitarra classica, flauto traverso, clarino, fisarmonica. Una musica che nei primi minuti del film sostiene lo stupore negli occhi dei migranti in arrivo a Torino con modulazioni chiare, cariche di meravigliose aspettati-

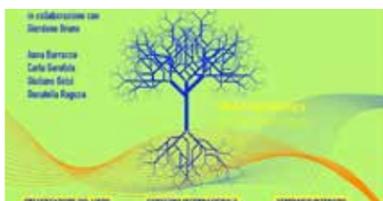
ve; stesse emozioni che accompagnano il primo incontro fra i due fratelli alla stazione, le cui note rimandano al lavoro di Nino Rota per “Rocco e i suoi fratelli”, celebre lungometraggio di Luchino Visconti del 1960. Poi, con l’evolversi della trama, nei capitoli successivi i toni si fanno mano a mano più scuri, enigmatici e sospesi, fino all’esposizione del tema principale che sprigiona tutto il suo lirismo drammatico nella scena in cui i due fratelli, dopo aver perso reciprocamente le tracce per più di un anno, si ritrovano all’interno dello stesso tram notturno, senza che nessuno dei due si accorga della presenza dell’altro. Oltre alla prevedibile occorrenza sulla fine dei titoli di coda, il main theme ritorna anche in altri momenti, di volta in volta orchestrato in modo diverso, sempre a sottolineare i risvolti insoliti e problematici della relazione fraterna, come ad esempio la versione affidata al solo violino in occasione dell’accoltellamento, che svelerà la natura violenta di uno dei due. In altre scene, più interlocutorie, Piersanti lascia che la melodia si nasconda dietro un’intenzione ritmica swing dal sapore sabaudo, per non dire mitteleuropeo; vagamente orientato a una grandeur da Europa Centrale è anche il pianoforte diegetico che risuona nella sfarzosa hall della scena al ristorante, dove Pietro, il



più piccolo dei due, finge che sia il suo compleanno per concedersi il lusso, almeno una volta, di mangiare bene. Al pari dello score di Piersanti, canzoni non originali e già edite contribuiscono in modo determinante allo svolgersi della narrazione. Alcune inserendosi nel gioco diegetico: *Breaking up is hard to do* di Neil Sekada, *Blame it on the Bossa Nova* di Eydie Gomez e *Un buco nella sabbia* di Mina sono diffuse durante il ricevimento successivo al Battesimo; *She is a Lady* di Paul Anka risuona nel bar alla stazione nella penultima scena e *Cucara cha cha cha* di Perez Prado è usata magistralmente per conferire un ché di grottesco a quello che può essere considerato l’unico siparietto del film, in cui un improbabile maestro di danza viene cooptato per impersonare Giovanni alle riunioni con i professori di suo fratello. *One Way Ticket*, sempre di Neil Sekada, viene invece utilizzata in senso non diegetico, collocata com’è immediatamente dopo lo stacco su nero che introduce i titoli di coda; il solitario, drammatico, viaggio in treno di sola andata

verso la tristezza descritto nella canzone segna un elemento di continuità con il destino del giovane Pietro, perennemente legato ad un *andirivieni* su rotaie: prima verso la speranza di una vita nuova, poi verso la più tragica e dolorosa delusione di

ogni aspettativa. Vi è poi *La mer*, celebre perla dello chansonnier, che ha un ruolo doppiamente simbolico, oltre che narrativo: la versione “originale” di Charles Trenet si colloca in una posizione sospesa fra la diegesi e la non diegesi, perché viene ascoltata, non sappiamo se realmente oppure solo con l’immaginazione, in classe da Pietro, mentre questi disegna con aria sognante una barca che galleggia sul mare della terra natia. Quindi è riproposta in seguito nel locale frequentato da soli meridionali, questa volta cantata dallo stesso Pietro; rivelando, dopo svariati mesi di assenza, la sua presenza a Giovanni, che l’ascolta nel sottoscala. Un meccanismo diegetico che rimanda inevitabilmente all’utilizzo fatto da Alfred Hitchcock ne “L’uomo che sapeva troppo” (Paramount Pictures, 1956) in cui il canto di una madre nella hall di un albergo giunge fino ai piani superiori dove alloggia suo figlio: quasi a voler sottolineare la potenza e l’unicità del suono nel riconnettere le persone legate da un sentimento indissolubile. ■



Corporeità e comunità del sé embodiment

di Raffaele Cascone

I cultori delle arti, del jazz e della musica in particolare, sono arrivati al distanziamento sociale e alla crisi Covid-19, più preparati dei loro simili e con un grande vantaggio perché da sempre addestrati a partecipare alle arti "a distanza", a cercare e reperire 'da remoto' classici, innovazioni, fenomeni emergenti, e a costruire uno spazio-tempo rifugio dell'anima in cui rifugiarsi nelle loro residenze terrestri, in cui ri-compongono mente e corpo attraverso l'incontro intimo con le semi-divinità del loro Olimpo artistico-esistenziale: un corpo a corpo totalmente eterogeneo rispetto alle mortificazioni senso-motorie negli incontri Zoom e Webinar. Speciale competenza non solo spirituale: si basa su strategie, attenzioni e accorgimenti incorporati, parte dello stesso ordine

senso-motorio, artistico e sensibile, praticato e vissuto dagli idoli di cui sono ammiratori. Mentre il **consumatore terminale** invece è devotamente impegnato nel controllo e nell'auto-anestesia indotti dai media, mitigati dalla sola ricerca ossessiva di stimoli crescenti di rianimazione, il cultore del jazz e delle arti ha scoperto come ricreare, alla pari dei suoi artisti, in ogni nuova occasione, l'evento costitutivo dell'esperienza e della comunità: la sensibilità, «avere un corpo è apprendere a essere affetti, vale a dire 'essere effettuati', mossi, messi in movimento da altre entità umane e non umane. Se non siete impegnati in questo apprendimento diventate insensibili, siete morti» (Vinciane Despret). Si tratta di un territorio ignoto, lontano e profondamente diverso da quello creato dai media con-

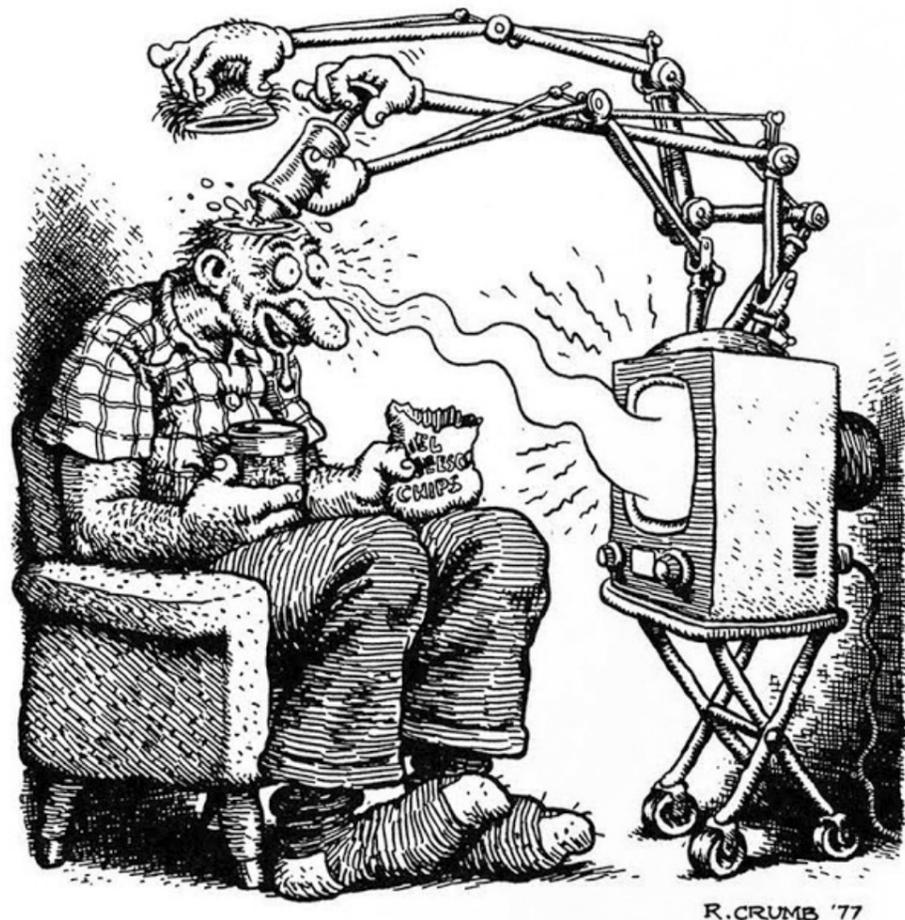
venzionali. L'era attuale infestata da dispositivi di esaltazione della percezione e di depressione della motricità, produce l'ignaro consumatore terminale, entità disincarnata che realizza devotamente il sogno della speculazione finanziaria: sussistere esclusivamente come valore di **"costo contatto"**, per unità, e per essere regolarmente venduto dai pubblicitari agli inserzionisti. Va da sé che se il consumatore non fosse stupefatto dallo schermo luminescente e si emancipasse, si farebbe pagare per vedere la televisione o per utilizzare gli schermi elettronici. Fin da **Marshall McLuhan**, la televisione e ora i gadgets elettronici, dal computer agli ubiquitari smart phones e ipads, impongono **stati prolungati di attesa in tensione** che predispongono alla ricerca ossessiva di stimolazioni artificiali crescenti.

Gli effetti biologici e corporei sono devastanti: la stimolazione sensoriale luminosa, propinata a uno spettatore in stato di immobilità, genera la sindrome che la Stone ha definito **"apnea da schermo elettronico"**. Il relativo accumulo di anidride carbonica accentua un'alterazione di stato, un genere di trance ipnotica originale, accompagnata da stato di attesa in tensione, a causa della costante stimolazione, che ricalca alcuni stati depressivi, eccellente preparazione alla ricerca di psicofarmaci e droghe, di varia intensità e pericolosità. Il consumatore terminale risponde in modo oscillante: è alla continua ricerca di stimoli che lo scuotano dal degrado nebbioso dell'immobilità, stimoli che gli vengono regolarmente offerti attraverso prodotti mediatici sempre più intensi, colorati e stimolanti. Nel contempo sviluppa atteggiamenti astenici: di tanto in tanto prova a sottrarsi, lasciando filtrare soltanto gli stimoli più intensi e più violenti. Il degrado è aggravato, in un paese scarsamente alfabetizzato come

il nostro, che è diventato di colpo **"Italia Media, repubblica televisiva"**, infestata dall'inizio dell'era elettronica in poi, da un ribaltamento dei valori e delle competenze corporee e esistenziali, costruite e tramandate nel corso di secoli, attraverso il corpo a corpo dell'esperienza interpersonale. Il disgraziato consumatore che ne è derivato, è affetto da grave carenza di criteri di valutazione della rilevanza delle situazioni, delle persone, degli stati e dei prodotti, per sé e per gli altri. È in un vuoto di coscienza che, accompagnato dalle angosce di crisi economiche e emergenze civili e sociali continue, predispone all'aspettativa di salvezza attraverso la vita virtuale e l'identificazione con personaggi e stili di vita dello spettacolo dei media e della televisione. Lo spettatore ha accettato di buon grado di trasformarsi, dapprima in utente dello spettacolo della società, poi in consumatore terminale e "entità costo contatto", e ora, in beneficiario dell'offerta di proiezione dal virus letale. L'uscita da

questa passività strutturale è difficile ma complessa: mai come oggi la risorsa strategica essenziale è l'accesso a utensili di sopravvivenza e a conoscenze scientifiche, mediche e strategiche, a fonti e risorse contro-culturali. Si profila l'avvento del cittadino scientifico e ricercatore esperto, agente consapevole e informato in tutte le vicende di rilievo per la sua sopravvivenza, quindi in grado di situarsi strategicamente per tutelare benessere e salute, tanto temuto quanto deriso dai media e dalle classi dirigenti nostrane, di stampo medioevale. Noi- **«Non siamo mai stati moderni»** (Bruno Latour). Nell'accecamento della luminescenza elettronica, della 'notte bianca in cui tutte le vacche sono bianche' sorprendentemente la **differenza che può fare la differenza** emerge dalla contro-cultura che giunge intatta ed aggiornata fino a noi con tutta la profondità della sua continuità storica. Gli artisti, i creativi nelle arti e nelle scienze e i loro ammiratori praticano da tempo percorsi an-





tidotici al controllo e al dominio sui corpi e alla paralisi dello stato di attesa in tensione: nelle performance e nel gesto creativi invece, l'immobilità è solo temporanea ed è accompagnata da movimenti piacevoli, strutturati in uno stato di rilassamento, tali da consentire grande lucidità anche nelle esecuzioni e nelle coordinazioni espressive o strumentali più estreme. Il risultato, anche sul fruitore, è clamoroso: i correlati neurofisiologici e corporei di tale maestria sono opposti rispetto a quelli del comando e controllo convenzionali. Si apre la porta verso stati corporei e di coscienza, diversi, creativi e proattivi. Media elettronici non convenzionali e contro-culturali? Quali le condizioni di possibilità? Quali i vincoli di confine? Qua-

li reti e attori per implementarli? Nelle crisi dell'Antropocene e del Covid-19, i professionisti della creatività stanno cogliendo le opportunità offerte dalla distribuzione di eventi con partecipazione a distanza? «La stampa underground (counter-cultural, n.d.r.) costituisce la sola opposizione efficace contro la potenza crescente e le tecniche sempre più sofisticate usate dai mass media dominanti per falsificare, snaturare, citare in modo falso, scartare come ridicolo a priori, o semplicemente ignorare e cancellare per sempre i dati, i libri e le scoperte che essi giudicano dannosi all'interesse dei poteri dominanti». **William Burroughs** Il consumatore terminale, nell'arco di tempo tra il tg della sera e il

giornale del mattino ha percepito di colpo che l'ebbrezza del disastro non è solo nei canali televisivi e in internet: da oggi siamo in pieno nel disastro, il disastro siamo noi, ce lo siamo costruito e continuiamo a costruircelo. Due elementi erano stati già anticipati: crisi climatica, con relativa **babele scienziata** tra negazionisti e climatologi disastri e crisi permanenti dei mercati finanziari. La novità, inaccessibile alla percezione e facilmente occultabile, è ontologica: riguarda un continuum, che si estende a vari livelli scalari, dal campo microbiologico fino a quello planetario, complesso e combinatorio **bio-socio-cosmico**: è in corso una trasformazione dell'*immagine convenzionale della realtà*, che diventa accessibile solo attraverso l'**eco-**

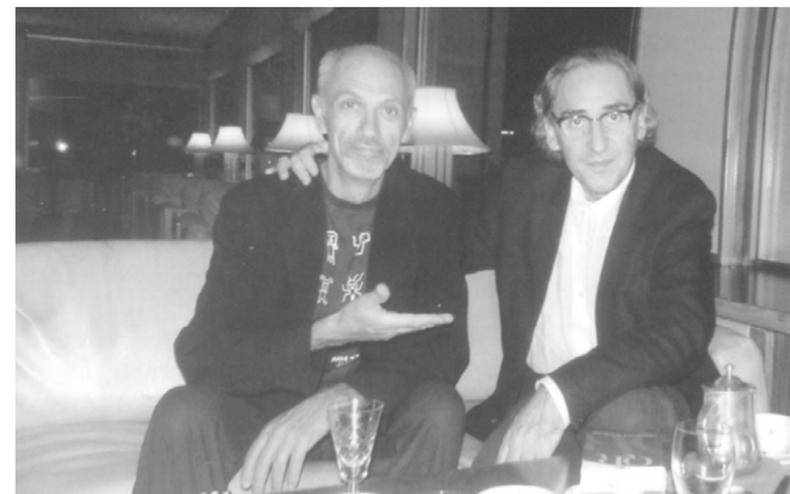


logia integrale e attraverso una percezione di ordine **ecosofico**, lontane dall'**immaginario virtuale** corrente. Si scopre che le malattie uccidono ancora, che il virus colpisce in modo diverso a seconda di circostanze incomprensibili agli esperti e che la televisione, i computer e gli smartphone non abbronzano e non fanno produrre vitamina D3. La sostituzione della luce solare da parte degli schermi luminescenti, degrada le condizioni di sopravvivenza degli esseri viventi. La corporeità ("**embodiment**") oggi è una commodity, non più un bene acquisito, comune e comunitario, ma un servizio da conquistare, per privilegiati. Il Covid-19 è in vorticosa mutazione

che rischia di mettere in scacco le metodiche consolidate, nonostante l'evidenza epidemiologica e epigenetica mostri come ricchi, potenti e colti si ammalano e muoiono meno dei poveri e degli ignoranti. «**E il giorno della fine / Non ti servirà l'inglese**» **Franco Battiato** Nella sopravvivenza sono da includere le condizioni per la produttività che mettono in gioco vari livelli scalari. Siamo in un'era post-individuale, post-professionale, post-culturale e post-scientifica. Circostanze, posizionamenti, condizioni di confine e transizioni di fase sono imprevedibili e in continuo cambiamento. È irrinunciabile la creazione di terreni e linguaggi comuni "**common**

grounds" che fungano da matrice, proposizione e piattaforme "open access" di collaborazione interpersonale e interdisciplinare. Si auspica da più parti la "ricostruzione" e la "**consilienza**" a partire dalle rovine dell'occidente verso un Rinascimento 2.0.

In ecologia integrale, il primo passo è situarsi, "fare il punto", sapere dove ci si trova e con che cosa si è in relazione, prossima e lontana. Mentre i media-sauri della politica non riescono a star dietro all'organismo microscopico che rischia di mettere in ginocchio gli apprendisti stregoni dell'apparato, è risaputo che **nelle crisi ecologiche sopravvive chi effettua le mutazioni più sostenibili**. Media-sauri e classi dirigenti con la loro ontologia meccanicista del probabile che hanno prosperato perché agenti del **servire ciò che splende**, sono a rischio di estinzione ma si profila la clamorosa riapparizione di un'antica forma di vita, ringiovanita da una mutazione, geniale e sostenibile: quella del vivere nel modo dell'arte e della musica, di quelle entità che si riconoscono immediatamente tra loro come **agenti del possibile**.



Per saperne di più:





Vocalist di grande personalità e di molteplici interessi culturali, Cinzia Tedesco si è da tempo imposta all'attenzione non solo per le sue innate doti di jazzista ma anche per le sue letture del più significativo repertorio lirico: *Verdi's Mood* del 2016 ed ora *Mister Puccini In Jazz* edito da Sony Classical qualche mese fa. In breve: dosatura cromatica mai eccessiva e rispetto del "pensiero emotivo" del maestro toscano, giusto equilibrio fra parte cantata e parte musicale, arrangiamenti rispettosi della partitura originale, mutazioni jazzistiche su un repertorio ritenuto sacro e intoccabile; audacia, saggezza e buon gusto nel confrontarsi con passi straordinari di un corpus davvero immortale. Cinzia Tedesco ha da poco ricevuto il "Premio Taranto Opera Festival 2020", il cui direttore artistico è il maestro Davide Dellisanti. Ne condividiamo appieno la motivazione: «per il suo lavoro di interpretazione moderna ed in chiave jazzistica dell'Opera Lirica verdiana e pucciniana, progetti unici al mondo che rappresentano un potente veicolo di diffusione delle melodie della grande tradizione musicale classica italiana anche tra i giovani. Alla Tedesco il merito d'aver coraggiosamente affrontato un repertorio universalmente noto ed amato e d'averlo portato con rispetto, eleganza e talento nel panorama musicale jazzistico italiano ed internazionale».

Cinzia Tedesco JAZZ E OPERA LIRICA: UN VIAGGIO SINCRONO NELLA CULTURA MUSICALE MODERNA

di Fabrizio Ciccarell, foto di Claudio Longo

d. *Già conosci la mia opinione sulla tua performance, ma la prima domanda è comunque: dopo Verdi, Puccini. Perché?*

r. Un percorso arduo non può che chiudersi con un balzo finale, con lo sforzo che ti porta sulla vetta che volevi conquistare per mettere la tua bandierina lassù, in cima. Puccini è in cima perché le sue melodie sono cantabili, popolari nel senso più alto del termine, e sono parte dell'immaginario collettivo mondiale. Toccare questo repertorio così noto ed amato e cantarlo per dargli una veste nuova ma

non banale o scontata è stata la sfida che ho voluto affrontare, non senza preoccupazione. Sebbene venissi da un lavoro impegnativo ed apprezzato come il precedente *Verdi's Mood*, sentivo che stavolta sarebbe stato ancora più difficile perché quando tocchi un repertorio che già nasce in formato canzone, che già di per sé è cantabile, cosa puoi dire di nuovo? Ho lavorato più di un anno per rispondere a questa domanda, riflettendo sulle melodie per farle mie e per trovare la mia strada con il mio arrangiatore Stefano Sabatini al pianoforte,

con il bassista Luca Pirozzi e con il batterista Pietro Iodice. Credo d'averla trovata, ma sentirselo dire è una grande soddisfazione.

d. *Come hai scelto queste arie? Hai pensato più ai tuoi gusti musicali, a dove avresti potuto rendere al meglio l'interpretazione, oppure alla loro importanza artistica?*

r. Ho scelto quelle che ho cantato immediatamente, al primo ascolto, e quindi ha vinto la melodia che subito è entrata in relazione con me, ed ho estrapolato la parte melodica a cui Stefano Sabatini

ha unito le sue composizioni originali, che si integrano con tale naturalezza all'interno dell'originale pucciniano da farmi dire che, sì, sembrano parte integrante dell'opera!

d. **Tosca e Manon Lescaut** (ruoli che immagino tutti tuoi), **La Bohème**, **Madama Butterfly**: ci siamo, il repertorio maggiore di Puccini. Perché poi **La Rondine** e **Le Villi**?

r. Sì, hai colto nel segno. Amo le eroine pucciniane e non nascondo una predilezione per "in quelle trine morbide" di **Manon Lescaut**. Le melodie struggenti sono da sempre le mie preferite perché

mi travolgono, entrano in me ed improvvisamente sul palco sono il personaggio che canto, ne vivo le emozioni e questo mi consente di cantare. Nella scelta delle arie mi sono imbattuta in **Bohème** nel "Valzer di Musetta" (*Quando men vo*) e da subito l'ho cantato in 5/4. Ho preso quel testo e l'ho spostato perché entrasse in un mood che lo rendesse ancor più aereo, ineffabile, sganciato dal recinto del valzer, un testo che risuonasse teneramente e con leggiadria ma che conservasse la sua forza teatrale. L'ho cantato immaginando di essere una Musetta di oggi, una ragazza che sa di essere bella, guardata per

strada, seguita sui social, che "se la tira" ed assapora «la bramosia sottile che dagli occhi traspira» perché non si può non desiderarla. Un brano, questo, che in **Mister Puccini in Jazz** è tra i miei *best loved*, anche per il finale che ho voluto fosse proprio così, con archi taglienti ed un *drumming* incastrato tra gli archi, una batteria che Pietro Iodice ha fatto "cantare". E poi Doretta, la protagonista de **La Rondine**, mi ha colpito per il candore cui ho scelto di dar vita all'interno di un groove ispirato al Brasile, terra che adoro viste anche le mie origini argentine da parte di nonna materna.



d. *Quale idea di fondo ha ispirato gli arrangiamenti?*

r. Con Stefano Sabatini abbiamo iniziato a lavorare su ciascun brano sapendo di maneggiare dei gioielli melodici da rispettare, ed anche la struttura complessiva ha sempre tenuto da conto il significato del testo e la necessità di non eccedere nelle improvvisazioni, lasciando che ciascun brano fosse una storia a sé, con una sua specifica caratteristica ritmica e con una sonorità pertinente al brano originale. Non so se ci siamo riusciti ma l'idea era avvicinare qualsiasi persona al jazz grazie all'utilizzo di melodie meravigliose e celeberrime. Vorrei finalmente non sentire affermazioni del tipo "il jazz non lo capisco", "il jazz è difficile", "il jazz è per pochi, è di nicchia". Spero che l'album possa dimostrare esattamente il contrario.

d. *Scegliere e organizzare una formazione jazzistica per una performance come questa: quasi una missione impossibile...*

r. Ho lavorato mesi per avere la fiducia della Fondazione Puccini di Torre del Lago, avere la firma del Direttore Generale Franco Moretti su questo progetto e poter cantare con un'orchestra che da sempre suona Puccini nel più importante festival al mondo a lui dedicato, quello di Torre del Lago, ed in tutto il mondo. Ho portato sul tavolo della Sony Classical un progetto ampio che ha visto la direzione d'orchestra affidata a Jacopo Sipari di Pescasseroli, gli arrangiamenti degli archi scritti dal pianista, compositore e arrangiatore Pino Jodice, il coinvolgimento della ritmica che da anni mi sostiene con

talento (Stefano Sabatini, Luca Pirozzi e Pietro Iodice) che sono il Suono su cui da anni costruisco i miei progetti. Ho quindi coinvolto amici che stimo e che hanno lasciato il loro segno all'interno di brani che ho pensato fatti apposta per loro: Flavio Boltro, Stefano Di Battista, Antonello Salis, Javier Gironzo e lo stesso Pino Jodice che ha anche suonato il pianoforte ed arrangiato il brano *Un bel dì vedremo*. In ultimo ho chiesto al chitarrista Roberto Guarino di chiudere il disco con un suo cenno, quasi a voler mettere un meraviglioso punto finale ad un racconto che mi è costato tanta fatica fisica e mentale, e che amo immensamente.

d. *Una brillante orchestra a sostenere l'entusiasmo del progetto, ed un direttore molto attento alle sfumature blue del tuo canto...*

r. Ho conosciuto quattro anni fa il giovane e brillante direttore d'orchestra Jacopo Sipari di Pescasseroli: l'ho visto dirigere sia in contesti classici importanti così come in progetti con artisti soul-pop internazionali, ho intuito che il suo talento poteva guidare un'orchestra sinfonica facendola suonare in jazz, con quel *mood blue* che rende questo genere musicale unico e meravigliosamente affascinante. Sipari ha compreso la natura degli arrangiamenti di Jodice, ne ha colto non solo la forza che deriva dalla sua conoscenza della musica classica, sinfonica e orchestrale, ma anche la modernità e il taglio jazzistico che ha voluto dare al contributo orchestrale. Ci vuole talento, e Sipari ne ha da vendere.

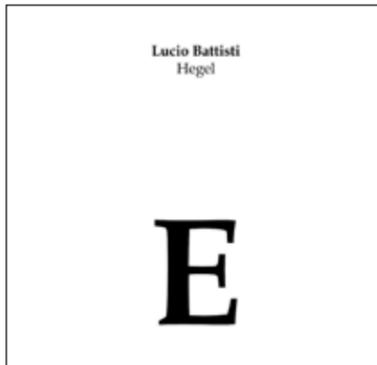
d. *Il jazz ci insegna che è possibile in-*

cludere ogni forma musicale nelle blue notes, ma naturalmente tutto dipende dalla predisposizione di chi interpreta e soprattutto di chi vede ogni futuro possibile, come dimostrano le lezioni di Miles Davis, del Modern Jazz Quartet, di Bill Evans, di Dave Brubeck. Quale la tua opinione?

r. Amo essere fuori dagli schemi ed il jazz è un linguaggio che ti consente di esserlo, anzi, credo che il jazz pretenda che l'artista si esprima liberamente e crei il suo mondo senza condizionamenti di sorta. Ricordo Monk, musicista enorme dall'approccio unico ed inusuale, ricordo la sua voglia di fare qualcosa di bello da suonare con altri musicisti, qualcosa di valore e non necessariamente commerciale; un esempio di vita, il suo, che comunque mi ha segnata. Penso a Miles Davis ed alla sua capacità di essere sempre se stesso pur rinnovandosi per essere artista del suo tempo, un artista grande anche quando interpreta un brano pop come *Time after Time*. Questo dimostra che si può utilizzare il linguaggio del jazz per raccontare una storia musicale, qualsiasi essa sia, ma bisogna farlo avendone chiaro il punto d'arrivo, avendo chiaro il perché la si sta raccontando e saperla interpretare con gusto e senza forzature e manierismi. Mi sono concentrata sul fare un prodotto musicale vero, fuori dalla dittatura dell'essere commerciale, dell'essere di facile ascolto, ed alla fine mi sono resa conto d'aver preso melodie senza tempo ed averle riportate nel mio tempo, magari anche interessanti per un pubblico più giovane. ■

Hegel, Battisti, Panella e la Fenomenologia della Musica

di Stefano Cazzato



In questo 2020 si celebrano i duecentocinquanta anni dalla nascita di G.W.F.Hegel, il campione dell'idealismo, il filosofo più ostico e forse meno leggibile di tutti, quello su cui sono impazzite generazioni di studenti costringendo altrettante generazioni di docenti a preferire alla lettura dei testi sintesi molto rassicuranti.

L'astrazione di certi passi hegeliani è stata resa al meglio, e con una buona dose di ironia, dal poeta e paroliere Pasquale Panella nei testi che scrisse per Lucio Battisti e che confluirono nell'ultimo disco del cantante del 1994 intitolato, appunto, **Hegel**.

Giochi linguistici, *non sense*, frasi concettose, titoli super-colti (*Tubinga, Estetica*): in questo modo Panella pensò di travasare l'immaginario speculativo del filosofo idealista nella musica di Battisti, permettendo al cantautore di dare un'impronta sempre più musicale e sempre meno testuale alla sua intensa avventura artistica.

Se i testi non volevano dire molto o se, pur dicendo, erano ermetici e cifrati, secondo il non-canone di certe avanguardie, allora tanto va-

leva concentrarsi sulle note. Ed infatti quel disco non piacque molto agli appassionati dei vecchi lavori firmati con Mogol. Anche se **Hegel** un indubbio fascino lo emanava, una sensualità alla Don Giovanni, per intenderci, suscitando tante idee, suggestioni ed emozioni (che poi nella filosofia come nella musica sono quelle che contano, no?). E, tuttavia, non è di Battisti o di Panella o di Mogol che dobbiamo parlare, ma di colui che concluse il ciclo della filosofia occidentale dalla Ionia a Jena, del pensatore che scrisse la "Fenomenologia dello spirito" per riflettere sul cammino della coscienza nel mondo e sulla parte che in questo cammino tocca a noi, fermo restando che il grosso, nel bene e nel male, lo fa Dio, lo Spirito, la provvidenza, la ragione o - chiamatela come volete - quella volontà che con la sua astuzia dirige gli uomini e, in qualche modo, li orienta secondo una logica, un disegno.

Ma detto questo (che è la tesi fondamentale): che dire di più? È im-

proponibile proporre una sintesi di Hegel, tanto complesso, articolato e controverso è il suo sistema filosofico, ed è difficile parlarne in termini assoluti a dei contemporanei sensibili sì alla fenomenologia ma a quella dello *Spritz*; e allora tanto vale che ci facciamo un'idea del suo pensiero da un angolazione particolare, ad esempio attraverso quello che egli pensava della musica (al maestro non piacevano però gli angoli, i punti di vista, le prospettive perché era un fanatico del Tutto).

La musica non è la più importante tra le arti, e l'arte non è la più importante tra le espressioni umane. Può essere sintetizzata così la tesi di Hegel sulla musica, relegata in una posizione marginale all'interno del sistema della scienza rispetto ad attività che hanno maggiore potere rappresentativo della vita spirituale. La poesia sopravanza la musica (ma anche la pittura le è superiore) perché non si rivolge «al semplice sentimento» ma all'idea che può essere colta solo tramite la parola.

E la filosofia sopravanza l'arte (ma anche la religione le è superiore) perché mentre l'arte resta



nei confini del bello, per quanto questo bello nella poesia si dia in modo universale, la filosofia punta direttamente al vero, colto nella sua forma essenziale e non semplicemente nella sua «forma esteriore», fenomenica o soggettiva.

La poesia rappresenta dunque il momento dialettico, di contraddizione e di passaggio, in cui il sentimento, ancora solido ma non più regnante in pompa magna, sfuma nel concetto e prepara la strada al vero filosofico che si presenta con "paramenti sacerdotali" (a proposito della contiguità tra religione e filosofia).

Sembra esserci ben poco di romantico in questa svalutazione hegeliana dell'arte e della musica, se è vero che il Romanticismo fu la grande stagione della musica. Ma c'è Romanticismo e Romantici-

simo e quello hegeliano, che vuole afferrare l'infinito con la ragione sbarrando la strada al sentimento, ha tutta l'aria di essere un Romanticismo poco romantico almeno quanto l'Illuminismo di Rousseau aveva l'aria di essere poco illuministico.

Basta leggere questo passo tratto dalle "Lezioni sulla filosofia della storia" per rendersene conto: «presso di noi l'arte non può essere ... il modo supremo di rappresentare e cogliere il vero, e non può avere che una posizione subordinata. La configurazione, che vien fornita soltanto dall'arte, non ha per noi verità incondizionata, non è la forma in cui possa apparire quel che è assoluto. La forma dell'arte è soltanto qualcosa di finito, qualcosa di inadeguato all'infinito contenuto che dovrebbe esser-

vi rappresentato».

In sintesi: la triade hegeliana, vista dall'alto, propone filosofia, religione e arte; e all'interno dell'arte: poesia, pittura, musica. Se si fanno i conti, la musica è due, tre volte, forse quattro, lontana dal vero.

Su Hegel, come su tutta la linea idealistica della filosofia occidentale, grava ancora il vecchio pregiudizio platonico: l'arte, più o meno, è solo una copia, un simulacro del vero. Ma non è proprio questa distanza dal vero, così arido, così noioso, così astratto, a renderci la musica così simpatica, così attraente, così divertente, così maledettamente sensuale? Viva **Hegel** dunque e abbasso Hegel! E viva pure lo *Spritz*. Mai così desiderato come in questi tempi di quarantena. ■

Il profumo della notte. Dalla 1980/2020

di Annibale Rainone

Ce ne sono pochi, a detta di molti, di cantanti che hanno avuto una tale familiarità con le atmosfere della notte – e col suo corredo di stelle – come Lucio Dalla. Quasi un richiamo, un controcanto. «Saranno a metà strada tra Ferrara e la luna», il Sonni Boi e la sua donna, Fortuna, de *Il parco della Luna*. Lui, il giustiziere gipsy dai modi bruschi e il cuore puro che «ha disegnato sulle braccia la mappa delle stelle» e che «di notte va a caccia e con il cavallo raccoglie chi si è perduto» e chi, in un altro zenit del pentagramma, stavolta in una notte romana, sta facendo «a pezzi una canzone». È *La sera dei miracoli*. «Questa sera, così dolce che si potrebbe bere / Da passare in centomila in uno stadio / Una sera così strana e profonda / Che lo dice anche la radio / Anzi la manda in onda / Tanto nera da sporcare le lenzuola». Il clima delle radio libere, più o meno andate in porto, quello nero del piombo della stagione stragista e quello, appena trascorso, dell'estate '79 con i concerti epocali di Patti Smith a Bologna e a Firenze (150mila persone nelle due sole date italiane, al termine di un lungo embargo in cui le rockstar straniere non sentono più l'Italia come pericolo) e del tour *Banana Republic* con Francesco De Gregori in stadi e date ininterrottamente sold-out.

Del resto Dalla, la RCA di Melis, il produttore Alessandro Colombini



sono in uno stato di grazia già da buoni tre anni, dopo la parentesi alta e drammatica della collaborazione con Roberto Roversi (un trittico di interessantissimi dischi pubblicati tra il '73 e il '76) e, cioè, in un sollucchio che fa data con l'uscita di **Com'è profondo il mare** (1977) – e con quel pezzo eponimo che è probabilmente il documento capolavoro della controcultura - il cui successo è bissato, a seguire, dall'album intitolato semplicemente **Lucio Dalla** (1979), per Luca Beatrice (autore del libro *Per i ladri e le puttane sono Gesùbambino. Vita e opere di Lucio Dalla*, Baldini&Castoldi, 2016) «forse il suo migliore di tutti i tempi»: due dischi portenti all'interno di un unico campo di tensione, di una formidabile cella galvanica che libera nel solo turno di due anni (o, meglio, di due dozzine di mesi 'lunari') energia e quel "Dalla Sound" – per dirla con Gianfranco Baldazzi – caratterizzato da «una miscela di background mediterraneo e di soft rock

di ottima qualità», in pezzi divenuti oramai identitari: *Disperato erotico stomp*, *Quale allegria?*, *L'ultima luna*, *Milano*, *Anna e Marco*, *L'anno che verrà*.

E, dunque, nel primo anno del decennio successivo, nello scorcio dell'estate 1980, Ron, Ricky Portera, Marco Nanni, Giovanni Pezzoli e Gaetano Curreri in formazione, la cover immaginata e fotografata da Renzo Chiesa (un'immagine anch'essa divenuta iconica: gli occhiali tondi di Lucio a cavalcioni sulla berretta di lana e, di sotto, gli occhi sgranati all'insù), esce **Dalla**, «un disco che comincia con *Balla balla ballerino* e finisce con *Futura*; e nel mezzo tutto un mondo da scoprire, che avvinghia senza sforzi, quasi con naturalezza, da *Mambo* a *Il parco della luna*, perché dentro le canzoni di Lucio Dalla la luna non può mancare mai», con le parole di Liborio Conca contenute nel libretto di ventiquattro pagine incluso nell'edizione rimasterizzata dell'album con cui Sony Music ha voluto celebrare il disco a quarant'anni dall'uscita: nel cd, il pieno recupero delle sonorità originali è commentato, quale amorosa sinestesia, dalle immagini di Camilla Ferrari, scattate nella Bologna dei nostri giorni.

«Mentre ascolto Dalla – spiega la fotografa – mi sento sospesa in un limbo temporale in cui tutto e niente accadono simultaneamente, dove la notte è protagonista e

intesa non solo come assenza di luce, ma anche come metafora di un'emozione». E, ancora, in una recente intervista a *il manifesto*, così Ricky Portera, la potente chitarra solista che nell'album elettrifica la grana inaspettatamente schiarita, limpida e pulita della voce di Lucio, che pure qua e là ritorna a giocare coi gorgheggi scat e mistilinei affioranti dal colore jazz del suo primo cuore: «Le canzoni del disco sono intrise dalle emozioni della vita, della morte, solitudine e disperazione. *Futura* nacque a Berlino, giravamo per la città di notte e Lucio si trovò davanti a una delle torrette del muro, ci salì e vi rimase mezzora – accanto c'era anche Phil Collins. Ne discese sconvolto ma con l'ispirazione per scrivere quel capolavoro dedicato alla speranza di un futuro migliore». Come se *L'anno che verrà* dell'album precedente avesse tro-

vato in *Futura* finalmente un motivo di speranza. Ma è *Cara* una «di quelle canzoni immortali che possono determinare una carriera» (Luca Beatrice) e che originariamente avrebbe dovuto chiamarsi *Dialettica dell'immaginario*, per via dell'autore delle parole, il filosofo Stefano Bonaga, amico d'infanzia in quella "terra di Gaibola", per citare il secondo album di Lucio, del 1970, nelle strade di quella frazione di Bologna in cui tutto è cominciato. Nel testo della canzone, il destino o i giorni di vita vissuti hanno la meglio in una relazione di partenza già un po' sbilanciata, fra una giovane donna e un uomo maturo, cominciata con spensieratezza e trasformatasi in trappola, in una di quelle reti di incomunicabilità che erano la cifra comune (e culturale) dei tempi e di un certo modo di intendere l'amore, forse anch'es-

so ideologizzato, parolaio, tra ciò che si pensava e si diceva e ciò che invece inevitabilmente accadeva. Questa, chissà, la ragione di un titolo, peraltro molto bello, per così dire, impegnativo. Un testo che però Dalla riveste d'assoluto e rendendone semplicemente il lirismo, *Cara*, per l'appunto, con fare dialogico, diretto e aperto. Perché se nella notte, come nelle incomprensioni, ci si può perdere, «la notte ha il suo profumo e puoi cascarci dentro», una notte da gelare la pelle, «una notte madre che cercava di contare le sue stelle» ... e se gli amori finiscono proprio come le canzoni, ci si può sempre riprendere, spegnere la luce e riaccenderla su un nuovo giorno. «Lontano si ferma un treno / Ma che bella mattina, il cielo è sereno / Buonanotte, anima mia / Adesso spengo la luce e così sia». ■



King Crimson, Islands

L'alchimia di Dioniso e la psichedelia di Ulisse

di Paolo Vaglieco



I primi quattro album dei King Crimson sono simboleggiati dai quattro elementi alchemici di Aria, Acqua, Fuoco e Terra. Con **Islands** (1971) ci occupiamo del termine di questa Opera Alchemica Magna, di questo viaggio concettuale iniziato nel 1969 con **In The Court Of The Crimson King**. La Terra, secondo le tradizioni cosmogoniche occidentali e le filosofie antiche, rappresenta aspetti sensuali e materiali della vita, legati al genere femminile (fertilità e maternità) e a qualità pratiche di questo elemento, quali solidità e capacità di resistere alle intemperie. Stando all'antica dottrina dei Quattro Temperamenti, secondo la quale gli uomini sono raggruppabili secondo la propria natura, la Terra è un elemento associato a chi è d'amore melanconico. Inoltre, sul piano spirituale, ci permette di ricongiungerci alle nostre origini, con la nostra purezza e saggezza interiore, essendo simbolo di consapevolezza della ciclicità della vita. È il termine ultimo della creazione, dunque, ma sancisce anche un nuovo inizio. Senz'altro queste premesse saranno utili all'ascolto. L'odissea sensoriale di **Islands** parte dalle coste dell'isola spagnola di Formentera, l'isola in cui Ulisse incontrò la maga Circe, e dove, analogamente, l'autore dei testi dei King Crimson, Pete Sinfield, s'imbatté in una misteriosa *Formentera Lady*. Un cupo contrabbasso, suonato da Harry Miller, accoglie lo sbarco di Sinfield e dei nostri sensi

trasportandoci in atmosfere esotiche e naturalistiche che sembrano quasi appartenere ad un'isola immaginaria, senza tempo e senza spazio. Le progressioni di pianoforte e le improvvisazioni di flauto potrebbero richiamarci melodie orientali, ma la soffice narrazione del cantante Boz Burrell descrive un'isola arida, piena di serpenti e rettili, tanto che Formentera fu chiamata dai greci Ophiussa, "l'isola dei serpenti". Tuttavia la mescolanza dei due mondi non è infondata, o perlomeno esclusivamente musicale, perché trova il suo significante in "dragon fig tree", una pianta inesistente vista lungo il cammino, frutto dell'unione tra l'albero del drago, diffuso nelle isole Baleari, e il fico, pianta sacra nel culto di Dioniso e nota per essere la pianta sotto cui Buddha raggiunse l'illuminazione. Dopo la prima parte del brano una sorta di presentazione anticipatrice della magia e del barocchismo stilistico che seguirà, Burrell smette di cantare e Peter Sinfield, il poeta qualsiasi, diventa l'eroe greco dell'Odissea. Il desiderio, che si scontra con la resistenza; il

lamento silenzioso di Ulisse ammalato dal canto delle sirene dopo aver abbandonato l'isola di Circe; la sensuale seduzione resa dalla voce del soprano Paulina Lucas; un tormento tradotto dalle note e dai *bendings* del sassofono di Mel Collins. Trascinati in questo vortice galattico salpiamo, metaforicamente, dall'isola di Formentera e iniziamo ad avventurarci per i mari della Terra e dell'Universo.

Nel secondo brano ci troviamo alle prese con una sorta di colonna sonora delle vicende del poema omerico. *The Sailor's Tale* è un brano strumentale, oscillante tra tempeste, scuotimenti, deliri ed estasi. È celebre, per gli amanti del genere, il graffiante assolo di Fripp, accompagnato dal basso di Burrell e dalla batteria di Ian Wallace. Una breve frustata di *delay* e una distorsione mantenuta, un fraseggio accattivante tra il blues psichedelico ed il funk. Un'esecuzione impetuosa che dimostra quanto sia eclettico il suo stile chitarristico; leggendario quanto quello di Hendrix e di Clapton.

Prima di fondare i King Crimson (insieme a membri che non ritroviamo in questo album, tra cui Greg Lake degli ELP), Robert Fripp faceva parte di una band che si chiamava Giles, Giles and Fripp il cui rock era molto più sullo stile delle grandi band anni '60: molto più virtuoso e meno intellettuale. Tra le tracce prodotte con quella formazione, c'è *Why Don't You Just Drop In*, che verrà completamente stravolta in *The Letters*, il terzo

brano di **Islands**. Il testo, scritto da Sinfield e ispirato probabilmente al romanzo epistolare del XVIII secolo, ci racconta del dramma di una moglie tradita dal marito e di come la sua tristezza si trasformi in un sentimento furioso. Durante l'ascolto, infatti, l'escursione sonora tra la parte del ritrovamento della lettera e la maturazione del suo contenuto sono rese magistralmente con un memorabile *riff* di sassofono e chitarra che, inaspettato, giunge ai nostri timpani come una pugnala al cuore.

A fare da spartiacque tra la prima parte dell'album, più oscura ed agitata, e la seconda parte che è invece più pacifica e malinconica, un blues che somiglia molto ad una parodia dei Beatles.

Il contesto culturale in cui si iscrive questo album è infatti segnato da un addio al decennio e agli ideali che lo caratterizzano. Come se i nostri marinai salutassero, a vele spiegate, una terra di hippies e di edonismo, con nostalgia e con una certa ironia, avventurandosi verso nuove mete.

Attraverso *Ladies Of The Road*, Sinfield ripercorre i periodi di *tours*, di eccessi, di rapporti sessuali consumati con le groupies; periodi che, ad una più attenta lettura, sono ormai sfociati nello sconforto di un'età più matura. Possiamo ascoltare in questo brano il perfetto incontro tra il passato e il futuro: ad esempio tra i Beatles e i Pink Floyd di *Money* (comparando gli assoli di sax nei due brani le somiglianze sono molto evidenti).

Prima che il culmine poetico di **Islands** venga raggiunto con l'ultimo brano, la sinfonia barocca di



Prelude: Songs For The Gulls dipinge al meglio il tramonto di un'epoca, di un'esperienza di vita. Scritta per quartetto d'archi e oboe, il brano è pervaso di romanticismo, di struggenti aneliti colmi di nostalgia e speranza. Lo stesso sentimento che più volte abbiamo vissuto guardando il volo dei gabbiani sulla superficie del mare, quando il Sole non è ancora sorto o quando non è ancora sparito all'orizzonte. Dal punto di vista editoriale anche questa volta ci troviamo alle prese con un brano che ha già preso forma nei Giles, Giles and Fripp in Suite No.1. Seppur non propriamente capace, trattandosi di un brano orchestrale, fu Fripp a dirigere l'esecuzione in studio, anche se lui stesso nutre sospetti che qualcun altro lo abbia fatto alle sue spalle.

Ad ogni modo è ora il momento di trarre le somme di ciò che è stato. Sul piano dei contenuti sorgono spontanee alcune domande, le più universali possibili, cui seguono non ovvie conclusioni. Il brano **Islands** è quella riflessione sull'uomo che Sinfield ci aveva anticipato in *Formentera Lady*.

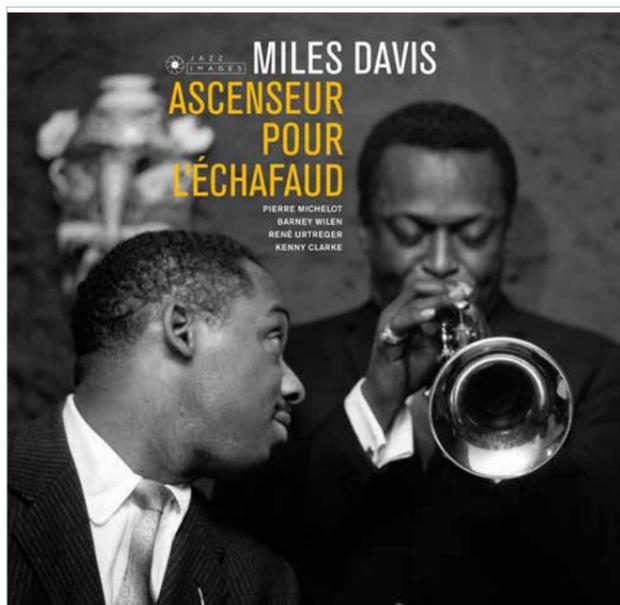
I nostri Ego sono dunque delle isole sperdute nella vastità del mare? O, inevitabilmente, ogni pezzo di terra è destinato a tornare nel luogo in cui tutto è nato, lì dove il mare permette a queste isole di comunicare attraverso le correnti

che trasportano perle e angurie sulla riva? Non siamo sistemi isolati, ma piuttosto una rete di comunicazione tra questi sistemi. Questa è la maturazione conclusiva, la saggezza richiesta. È proprio alla luce di questi preamboli che risulta complicato inquadrare a quale genere appartengano i

King Crimson. Più che al Progressive Rock, infatti, le sonorità di **Islands** si aggirano maggiormente al genere Jazz Rock, con le varie contaminazioni classicheggianti citate in precedenza.

Nell'ultimo brano, particolarmente, gli accordi di pianoforte, sofisticati ed armoniosi, non hanno ormai più nulla di passionale e improvvisato. Ogni cosa è meticolosamente organizzata, quasi con una puntualità matematica. Le corde emotive (e non) che vengono pizzicate sono sublimi e razionali, legate ad un vasto immaginario culturale e filosofico. Emozioni forti, indubbiamente, ma romantiche e senza aggressività "delinquenziale" tipica delle rock band. Ora **Islands**, e noi, sprofondiamo in uno spensierato abisso senza orizzonti, orchestrato da ampi accordi di mellotron e scandito dai fraseggi della cornetta di Mark Charig.

Il destino dei King Crimson e dei suoi membri, dopo questa performance lanciata nel 1971, divenne problematico. Per primo se ne andò Peter Sinfield, dopo i quattro album di collaborazione. In seguito, dopo alcuni live e dopo aver realizzato l'album dal vivo **Earthbound** (1972), rimase superstite l'unico vero *Re Cremisi*, Robert Fripp, costretto a dover ricostruire da zero le sorti del progetto. ■



Miles Davis

Ascenseur pour l'échafaud

Groove Replica 77022

L'ormai conclamato sorpasso di vendite del vinile a discapito del supporto Audio-Cd (a causa dell'oscuro fascino del disco nero) ha definitivamente convinto le grandi e piccole etichette ad investire sulla pubblicazione di nuove e celeberrime produzioni della musica in senso lato. Fra queste, ovviamente, il Jazz della seconda metà del '900 la fa da padrone, con la ristampa di opere che hanno lasciato una indelebile traccia nella storia della musica afroamericana ed europea.

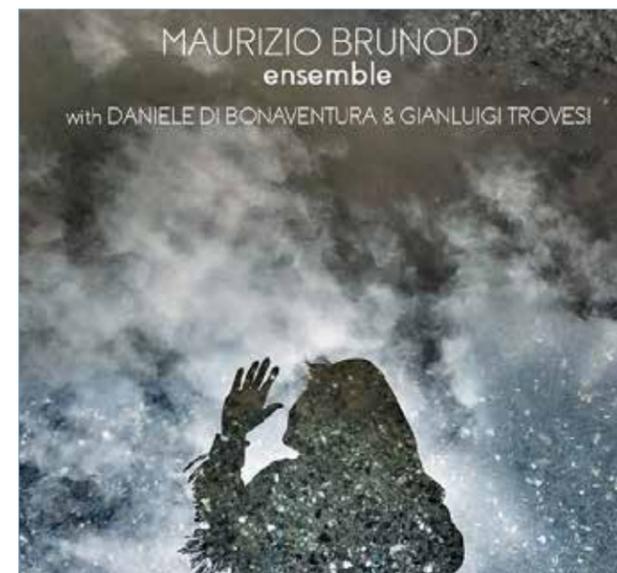
Tra i numerosi titoli, che iniziano a riaffollare gli scaffali degli store specializzati, La label Groove Records (dist. Egea Music) ripropone, con la lungimirante formula del doppio format, **Ascenseur pour l'échafaud** di Miles Davis, originariamente pubblicato nel 1958 dalla Fontana Records. Lo spontaneo incontro, fra la libera improvvisazione del Jazz d'oltreoceano e le immagini filmiche di un noir francese, nacque dal casuale incrocio tra alcuni concerti di Miles Davis al Club Saint-Germain di Parigi e la realizzazione, in quello stesso periodo, del film d'esordio del regista Louis Malle.

La relazione di Davis con la star francese Juliette Gréco gli permise di venire a contatto con il mondo culturale esistenzialista della Rive Gauche parigina nei locali e i salotti del quartiere di Saint-Germain-des-Prés. Da queste frequentazioni, tra un concerto e l'altro, nacque l'idea di realizzare una colonna sonora live che potesse sottolineare, sostenere, sferzare, le immagini e

le tensioni della pellicola filmica di Louis Malle.

La sera del 4 dicembre del '57, presso lo studio di una radio locale, la Poste Parisien, Davis si pose a capo di un quintetto che annoverava tre musicisti francesi, René Urtreger (pianoforte), Barney Wilen (sassofono), Pierre Michelot (contrabbasso) e un maestro del Be-bop Kenny Clarke (batteria), da tempo residente in Francia. Come per altri capolavori del vulcanico Davis, anche la musica di **Ascenseur pour l'échafaud** ebbe, quale punto di partenza, una scarna idea tematica ed essenziali spiegazioni sulle sequenze armoniche, che consentirono al gruppo di realizzare, mentre Malle proiettava su uno schermo le scene del film, il commento sonoro dell'opera cinematografica.

Completato in una sola notte, fra il 4 e il 5 dicembre in una sessione unica dalle 10 di sera alle 8 del mattino, **Ascenseur pour l'échafaud** è da considerarsi una delle molteplici alchimie del maestro d'oltreoceano, sempre rivolto verso l'ignoto con la curiosità e la preveggenza dei "grandi". In tal senso, alle moltissime riedizioni che hanno deliziato in più di mezzo secolo i suoi fruitori, in questo nuovo capitolo dello storico lavoro di Davis si può ammirare la magia del vinile, che include sul Lato A i dieci brani della colonna sonora e sul Lato B tre bellissimi standards, registrati dalla stessa formazione, nonché l'opportunità di godere della dinamica del supporto cd che propone diciassette tracce, comprendenti ulte quattro bonus tracks. ■



Maurizio Brunod

Ensemble

Caligola Records 2275

Il ritrovato amore per il disco nero, ormai un vero e proprio "ritorno al futuro", ha coinvolto anche alcune etichette e produzioni made in Italy. La Caligola Records, del patron Claudio Donà, è una fra queste ed **Ensemble**, interessante lavoro del chitarrista e compositore Maurizio Brunod, ne è una gradita conferma.

Una coppia di giovani emergenti, Emanuele Sartoris (pianoforte) e Marco Bellafiore (contrabbasso), e due conclamati maestri del Jazz europeo, Daniele Di Bonaventura (bandoneon) e Gianluigi Trovesi (sax alto, clarinetto), compongono, con Maurizio Brunod (chitarra elettrica, acustica, classica, live sampling), l'organico che dà vita ad un disco di sorprendente spessore.

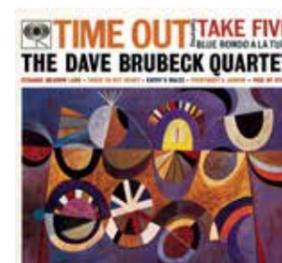
Il vinile che, per ragione di stampa non contiene *Tutankamon* (decima traccia del format Audio-Cd), presenta una bella copertina con note che contribuiscono al piacere di ritrovarsi fra le mani un'opera di questo tipo. Mettendo da parte queste considerazioni un po' retro, ci si può immergere nell'ascolto del disco: in apertura del Lato A, *Teseo*, a firma del band leader, lascia veleggiare l'immaginazione del suo fruitore verso ampi ed incontaminati orizzonti mediterranei.

Di lì a breve, *Stinko Tango*, composizione di Daniele Di Bona-

ventura, avvolge l'ascoltatore in una elegante atmosfera velatamente sudamericana, mentre *Didime*, dello stesso bandoneista marchigiano, presenta un lessico collettivo dal puro lirismo, prima della più energetica *Urban Squad*, composizione di Gianluigi Trovesi.

Il Lato B si apre con *Neve*, ancora del maestro di Nembro (Bergamo), creando uno spartiacque con la prima facciata, perché nella seconda parte di **Ensemble** il trio, chitarra, pianoforte, contrabbasso, incontra le voci strumentali dei due maestri, percorrendo un sentiero melodico più omogeneo e rilassato che si apprezza nelle successive *Hypnotic Sad Loop* di Maurizio Brunod, *Bad Epoque* di Daniele Di Bonaventura, *Sequences* e *Milonga del Nord* (ancora del chitarrista di Ivrea).

Maurizio Brunod è sempre al centro della scena sonora da primus inter pares, eppure, offre al duo Sartoris - Bellafiore di prendere parte ad un dialogo a più voci, in cui si rilevano alcuni primi piani di notevole pregio. Per quanto riguarda Di Bonaventura e Trovesi cosa dire... non fanno che aggiungere, con la loro sconfinata esperienza, un'aura di classe ad un progetto dal contenuto tanto interessante, quanto gradevole, lontano da abusati stereotipi del Jazz. ■





Beethoven

Integrale dei quartetti per archi

Pentatone Classics – PTC 5186 827

È indubitabile che la pandemia abbia notevolmente ridotto gli eventi previsti per celebrare, nel 2020, i 250 anni dalla nascita di Ludwig van Beethoven (1770-1827).

I comprensibili vuoti sono stati colmati, in parte, da numerose incisioni che hanno rivolto la loro attenzione nei confronti dei differenti aspetti della produzione beethoveniana.

Fra queste ricordiamo il cofanetto di otto CD, pubblicato dall'etichetta olandese Pentatone, che comprende l'integrale dei quartetti per archi di Beethoven, nell'interpretazione del Quartetto Miró, prestigioso ensemble statunitense, costituito attualmente da Daniel Ching (primo violino), William Fedkenheuer (secondo violino), John Largess (viola) e Joshua Gindele (violoncello).

Se si eccettuano alcuni abbozzi giovanili, l'approccio di Beethoven nei confronti del genere quartettistico risulta abbastanza tardivo, in quanto la prima raccolta di *Sei quartetti*, op. 18, venne completata nel 1800.

I brani rispondevano ad una richiesta del principe Joseph Maximilian Lobkowitz (che risultò anche il dedicatario), uno dei più importanti mecenati di Beethoven, e furono stampati nel 1801 dall'editore viennese Mollo che, per esigenze commerciali, suddivise le sei composizioni in due gruppi da tre e non tenne conto della cronologia di composizione.

Nel 1805-1806, a seguito di una commissione da parte del conte Andrej Kirillovič Razumovskij, ambasciatore russo a Vienna e discreto musicista dilettante, Beethoven scrisse i *Tre quartetti*, op. 59, pubblicati nel 1808, che presero il nome del committente e contengono, non a caso, numerosi richiami alla tradizione popolare russa.

Al medesimo periodo appartengono il *Quartetto n. 10 in mi bemolle maggiore*, op. 74 ed il *Quartetto n. 11 in fa minore*, op. 95. Il primo, dedicato al principe Lobkowitz, fu pubblicato nel 1809 ed è passato alla storia come Quartetto "delle arpe", appellativo aggiunto postumo, giustificato dalla presenza di numerosi passaggi dove il suono è ottenuto pizzicando le corde.

Dal canto suo il *op. 95*, definito "Serioso" dallo stesso compositore, appare quasi percorrere la complessa ed enigmatica stagione conclusiva, contraddistinta da cinque quartetti molto intriganti e in fortissimo anticipo sui tempi, tanto da lasciare in-

soddisfatti e fortemente spiazzati sia il pubblico che la critica ufficiale.

Di questi il *n. 12 in mi bemolle maggiore op. 127*, il *n. 13 in si bemolle maggiore*, op. 130 ed il *n. 15 in la minore op. 132*, completati fra il 1825 ed il 1826, sono oggi noti come "Quartetti Galitzin" dal nome del committente e dedicatario, il principe e mecenate russo nonché violoncellista dilettante Nikolai Galitzin.

I due rimanenti, ovvero il *n. 14 in do diesis minore*, op. 131 e il *n. 16 in fa maggiore op. 135*, risultano estremamente diversi fra loro.

Infatti l'*op. 131*, dedicata al barone Joseph von Stutterheim in segno di gratitudine per aver acconsentito all'arruolamento nell'esercito del nipote Karl, è costituita da sette movimenti che non prevedono alcuna interruzione, mentre con la creazione dell'*op. 135* (che sarebbe stata anche l'ultima in quanto l'autore morì pochi mesi dopo il suo completamento), Beethoven tornò ai quattro movimenti canonici e alle forme che aveva iniziato a studiare durante l'età giovanile.

Dopo questa indispensabile panoramica, rivolgiamo ora la nostra attenzione al Quartetto Miró, splendido protagonista del cofanetto della Pentatone.

Fondato nel 1995 da alcuni studenti del Conservatorio di Oberlin in Ohio, l'ensemble si è subito affermato in varie competizioni, per poi raggiungere un posto di riguardo fra le eccellenze mondiali.

Al proposito si può affermare che i CD, oltre a proporre i progressivi cambiamenti dello stile di Beethoven, racchiudano anche la storia di questo gruppo e la sua graduale maturazione, in quanto coprono un arco di tempo compreso fra il 2004 ed il 2019.

Così oltre ai già citati Daniel Ching, William Fedkenheuer, John Largess e Joshua Gindele, musicisti bravissimi come solisti, nonché dotati di un affiatamento tale da raggiungere eccezionali sinergie, siamo in grado di apprezzare pure Sandy Yamamoto, che ha ricoperto il ruolo di secondo violino fino al 2011.

In conclusione, una raccolta che evidenzia uno dei capitoli più interessanti della produzione di Beethoven, portando contemporaneamente alla ribalta una realtà cameristica di fama internazionale. ■



DUKE ELLINGTON

Money Jungle Blue Note BNTP46101

Duke Ellington e la sua sterminata immaginazione, la sua eccezionale bravura esecutiva, le sue immortali composizioni, il suo stile originalissimo nell'armonizzare le melodie, il tocco deciso e lirico e l'inventiva cromatica che lo pongono tra i vertici del pianismo jazz, maestro di un *black swing* interprete della tradizione e del novecentismo (innanzitutto Debussy), tanto da farne un'assoluta figura di riferimento per la musica degli ultimi cento anni. Nel 1963 un trio con

Charles Mingus e Max Roach non era facile da organizzare, viste le peculiarità psicologiche dei due, giovani ma già sicuri di sé e piuttosto puntigliosi, alquanto restii a ricevere dettami da un band leader. Ma Duke li aveva scelti anche per questo, per le loro forti personalità, consapevole di avere a che fare con strumentisti sopraffini, comunque elastici e poliedrici nel mettere a disposizione il proprio talento per il suo raffinato classicismo tornito di immagini africane. Fatto è che ne uscì un album prodigioso in cui il trio funziona benissimo al servizio dei meravigliosi pentagrammi del Duke, vari e polimorfi, brani che fanno parte di un'epoca irripetibile del Jazz: dall'eccitato afro di *Money Jungle*, chiosato dalla libera creatività del Mingus eccelso contrab-

bassista e dal coltissimo *drumming* di Roach, all'avvolgente poesia di *Fleurette Africaine (African Flower)*, dal blues viscerale di *Very Special* all'intimismo della stupenda ballad *Warm Valley*, dal distonico *Wig Wise*, che sembra quasi generato dalle dissonanze di Thelonious Monk, al maestoso swing di *Caravan*, eseguito tra plastiche esattezze e fluida concentrazione d'energia, e ad una pagina melodica tra le più memorabili di ogni tempo, l'elegia crepuscolare di *Solitude*. Diramazione modernista del "jungle sound" lanciato da Duke all'*Hollywood Cafè* di New York, capolavoro di cultura e di sentimento di un Maestro di Melodia, Eleganza, Ironia e Sapienza esecutiva. ■

HORACE SILVER

Song for My Father Blue Note Records 0777 7 84185 2 8



Che disco *Song for my Father* di Horace Silver! Controlliamo il polso per vedere dov'è arrivata la pressione e poi lasciamoci andare alle note di questo meraviglioso pianista, un raro talento per un Hard Bop che distilla la più pura essenza del Be

Bop per miscelarla con aromi gospel, soul e funky, senza mai abbassare il tono della sua essenza blues. Altissimi livelli per una finezza armonica invidiabile, note scelte con accuratezza che permettono di estrarre una prodigiosa energia dalla tastiera e dalla "tavola armonica", con interpunzioni ritmiche della mano sinistra in un registro grave pensato quasi come uno strumento a percussione, con un'innata umoristica leggerezza ed una capacità comunicativa straripante e raffinata. Davvero impossibile chiedere di più al sincretismo capoverdiano del gioiello Blue Note/Caribe *Song for my Father*, inventato con Carmell Jones alla tromba e Joe Henderson al sassofono tenore e sostenuto dalla ritmica esaltante di Teddy Smith al contrabbasso e Roger Humphries alla batteria; un brano che, da solo, costituirebbe la ra-

gione dell'esistenza dell'album e della sua messa in evidenza nella categoria *deus ex machina* della nostra discoteca. Passando per il possente entusiasmo di *The Natives Are Restless Tonight* e di *The Kicker* con Jones e Henderson sugli scudi (Bop, Bop che di più non si può), l'epilogo *Lonely Woman*, volatile lirica di Ornette Coleman per una ballad pensata per un Free di "negritudine" dilaniato dall'oscura prontezza di una melodia in grado di imprimersi immediatamente nella memoria anche solo dopo pochi ascolti, specie nell'anima di un colto pianista votato alla *promenade* con i suoi preferiti Duke Ellington, Thelonious Monk, Bud Powell, Billy Strayhorn e Tadd Dameron. Realizzata tra il 1963 e il 1964, anni d'oro incisi a caratteri cubitali, un'opera irrinunciabile per ogni jazzofilo, punto e basta. ■

My Favorite Blues di Pasquale Totaro



WATERMELON SLIM

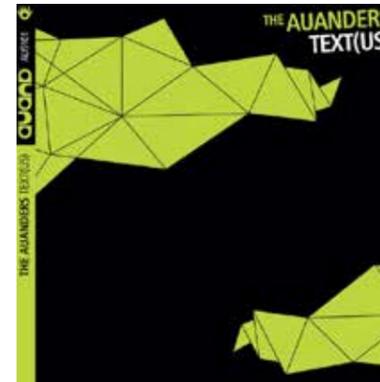
Travelling Man
Northern Blues Music

Immaginiamo di essere proiettati nel futuro e di voler scrivere de "il blues ai tempi del Covid" riferendoci temporalmente a un lontano 2020. L'icona più significativa non potrebbe che essere Watermelon Slim. Al secolo William P. Homans III, classe 1949, Watermelon è, senza ombra di dubbio, il rappresentante più fedele della tradizione blues. Le copertine dei suoi album ne sono una testimonianza inconfutabile: un vestito preferibilmente grigio, anonimo ma portato con un orgoglio tale da apparire molto elegante; il cappello a falde in stile Borsalino; una valigia con gli adesivi di viaggio e la chitarra resofonica. A tutto questo si deve aggiungere uno sguardo profondo e una faccia su cui le rughe disegnano chiaramente il peso degli anni e gli eventi di una vita spericolata. Non solo l'immagine, anche la storia di William ha dell'incredibile: si avvicina al blues da piccolo ma le sue traversie

iniziano poco più tardi quando viene spedito in Vietnam. Rientrato, dopo aver contratto una malattia che lo trattiene per diverso tempo in un ospedale militare, nel 1973 pubblica un album, **Merry Airbrakes**, in cui si schiera, con toni particolarmente accesi, contro la guerra. Nel frattempo per potersi mantenere fa diversi mestieri tra cui l'agricoltore e il camionista ma dal 1999, con la pubblicazione del suo secondo album, si dedica definitivamente alla musica. Con piccole parentesi, che gli consentiranno di conseguire una laurea in Giornalismo, una laurea e un master in Storia, ad oggi ha pubblicato in tutto quattordici album che hanno sempre fatto registrare ottimi riscontri di critica e di vendite. I suoi dischi sprigionano energia pura, sia quando è accompagnato dal gruppo sia quando è solo, e sono privi di facili concessioni al mercato. **Travelling Man** è la sua ultima fatica e ci restituisce la dimen-

sione più consona al personaggio: l'esibizione live da solo con la sua chitarra e, in alcuni brani, l'armonica. Si tratta di un doppio album, con le registrazioni di due concerti del 2016, contenente titoli scelti tra le migliori composizioni di Homans e un paio di omaggi: al suo maestro riconosciuto Mississippi Fred Mc Dowell e all'immane Muddy Waters. L'energia non manca e dal primo brano ci si immerge nel blues più puro con una slide suonata in modo magistrale e una voce profonda e ispirata. Provate a sentirlo in auto, possibilmente guidando e, soprattutto, senza chiudere gli occhi e vi sentirete proiettati nelle infinite highways americane. Niente di nuovo? Verrebbe da rispondere un secco "no", ma nell'epoca della più sfrenata tecnologia e dei suoni campionati forse è proprio un disco come questo a rappresentare una piacevole novità. ■

Note di confine di Fabrizio Ciccarelli



THE AUANDERS

TEXT(US),
AUAND AU9101

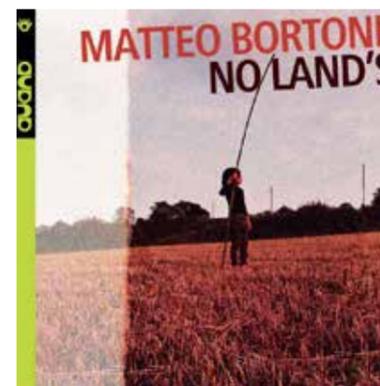
Qual che sia stata l'occasione di un incontro così notevole per profilo di partecipanti e di qualità musicale, **Text (us)** degli **Auanders**, i frequentatori assidui dell'etichetta pugliese, non è fenomeno di montaggio in studio ma una session sulla percezione jazzistica, una spiegazione approfondita di cosa siano le Blue Notes italiane e di quanto esse sappiano contribuire ad un Contemporary eterovagante che cattura l'a-

scolto per l'originalità di ciascun strumentista. Il collettivo Auanders evoca polifonie che non perdono mai di vista la coerenza di pensiero e la naturale superiorità comunicativa di un linguaggio diretto ed espansivo (free, world, minimal o bop che sia) da accostare all'eloquenza orchestrale di Stan Kenton e Gil Evans, alle visioni variopinte dell'Art Ensemble of Chicago, alla combinazione composizione-improvvisazione di Carla Bley, a suggestioni progressive rock o a smalti policromi di Classica Contemporanea. Da ascoltare, tra le otto composizioni ideate per questo evento, l'irrequietezza di *Ottimo!* nelle pulsioni chitarristiche di Francesco Diodati e nelle taglienti intersezioni di Michele Tino al sax alto,

il continuo crescendo di *What Are You Sinking About* (tastiere di Enrico Zani, clarinetto di Francesco Bearzatti e french horn di Mirko Cisilino, ritmica eccellente di Stefano Ponticelli al basso elettrico e Stefano Tamborrino alla batteria), la tenebrosa sgargiante *Song To The Unborn* per una roca voce narrante di Tamborrino interpolata dalle liriche rarefazioni di Sara Battaglini ed Evita Polidoro (ah, se Tom Waits potesse ascoltare...). La complessità diviene creatività quando le sfumature sanno sorprendere senza disorientare e sanno lasciar correre il pensiero lontano, lontano anche da dove gli Auanders abbiano mai posto il confine del proprio universo. ■

MATTEO BORTONE

No Land's
Auand AU9102



Un Ritorno all'Inizio della Comunicazione **No Land's** di Matteo Bortone, un cesello tra un'originale fusione di jazz, atmosfere elettroniche e quadri espressionistici per temi di efficace essenzialità e di straniante astrazione che trovano nel Free la so-

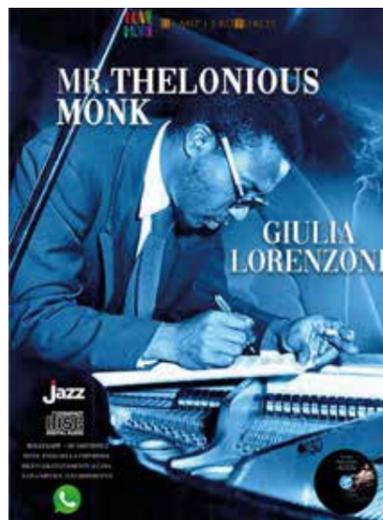
luzione all'eterno dilemma su cosa sia Avanguardia e cosa sia semplicemente Storia delle tendenze artistiche più anticonformiste. Le forme musicali, mai vuote anticonvenzioni, proiettano un orizzonte contemporaneo di suoni primitivi al grado zero per via dei soffi ancestrali del clarinetto basso di Antonin-Tri Hoang, dei fiati di Julien Pontvianne, delle riflessioni di Yannick Lestra al piano ed alle tastiere, del curvilineo magnete di Francesco Diodati alla chitarra, del drumming essenziale di Ariel Tessier, della lirica sinuosa del basso e degli electronics di Matteo Bortone, compositore delle nove estrose creazioni. Questa "Nessuna Terra" (ovvero tutto il Pianeta) vive nelle oscure presenze ambient di *Delta*, accecante lunare per tinnii crepuscolari tanto elementari da risultare innati in ciascuno di noi, nella Fusion agitata del metropolitano *Future/Past*, nelle

vibranti improvvisazioni di *Ichi Go Ichi E*, nella psichedelia di *Volverse Lugar* che, fosse un ritratto, sarebbe di Andy Warhol, fosse cybercultura sarebbe di Timothy Leary, e poi Grateful Dead, Velvet Underground, **A Saucerful of Secrets** dei Pink Floyd: un segno che in **No Land's** parte dalle scattanti progressioni di Ornette Coleman e Archie Shepp per giungere all'introspezione minimalismo di Brian Eno e Jon Hassell. Una Teoria ben illustrata dall'immagine di copertina, foto di Bartolomeo Barenghi elaborata tra il sanguigno ed il grigio caldo, spezzata da un'accecante apertura in dissolvenza, confine tra due nature di eguale campo semantico ma di diversa intensità cromatica, due nature convergenti che spiegano in modo chiaro il Futuribile del giovane e maturo talento italiano. ■

Giulia Lorenzoni

Mr. Thelonious Monk
(ed. Youcantprint, prod. Giampiero Turco, 154 pagine)

“Monk, il sacerdote del bebop, autore dell’emblema del jazz Round Midnight, pianista dalla personalità conflittuale, rivive attraverso Giulia Lorenzoni”.



Cantante, compositrice, musicista, attrice e scrittrice, la poliedrica artista è l’autrice di una biografia dedicata al musicista che, più di altri, è stato determinante nella sua formazione musicale.

Mr. Thelonious Monk è uno scrigno di musica e di vita che non solo arricchisce le conoscenze del lettore, ma dona anche forti emozioni con il merito di far entrare chiunque in una prospettiva e radiografante dimensione musicale-storico-sociale, stimolando al contempo ascolto e curiosità. L’opera presenta un duplice pregio:

da un lato lo sfondo storico, la cui ambientazione nasce da minuziose ricerche di pubblicazioni, libri, interviste, avvenimenti, articoli d’epoca, dall’altro sfoggia la capacità dell’autrice di addentrarsi negli angoli più reconditi dell’anima del pianista e compositore che con la sua arte ha rappresentato una leggendaria svolta nel Jazz del Novecento.

La Lorenzoni ha intrapreso, in Mr. Thelonious Monk, una scelta coraggiosa e vincente: trasformare la narrazione in una autobiografia. La scrittrice si è così identificata in Monk e, in prima persona, con una penna raffinata e fluida, svela il respiro, la sofferenza, la gioia, la rabbia, espressione di pensieri, dubbi, stati d’animo di una esistenza avventurosa, tormentata e sfiorata dalla follia.

Man mano che si sfogliano le pagine si entra nel suo vissuto, osservando, attraverso descrizioni intimistiche e intense, talune sfumature di un vivere quotidiano che si muove in uno scenario storico pieno di contraddizioni e di ingiustizie sociali, testimonianza e denuncia dei forti pregiudizi razziali nel Sud degli USA degli anni ’50/’60. Si comprende come il desiderio di riscatto, sentimenti contrastanti, la forte sensibilità abbiano influito sulla sua arte e la sua tecnica innovativa, diventando il nutrimento di composizioni dissonanti, inizialmente poco com-

prese, e talvolta rubate da chi ne aveva intuito la valenza avveniristica. «Mia moglie raccontava spesso che aveva una fobia per le immagini o qualsiasi cosa non attaccata dritta sul muro e che io l’ho guarita, sapete come? Ho inchiodato un orologio al muro con una leggera angolazione, quanto bastava per renderla furiosa... e finalmente... si è abituata... questa storia è servita come metafora del mio rapporto con la musica...».

La lettura procede veloce fra disparati aneddoti e il libro si divora in breve tempo per tornare, di lì a poco, su alcune riflessioni, approfondimenti o

per ricercare ed ascoltare i notissimi brani citati. Dalla nascita del grande artista, avvenuta nel 1917 in una cittadina del North Carolina, il racconto del viaggio della vita del geniale maestro prosegue fino al 1982, anno della sua scomparsa. In una sorta di diario-zibaldone, scorrono così flashback, spostamenti, primi amori, amicizie come quella con Sonny Smith, la donna della sua vita Nellie, il suo rapporto con la madre, i figli, la nascita di un nuovo stile, il carcere, l’appellativo di sacerdote del Jazz e del Be-bop, gli incontri e gli “scontri” con diversi musicisti come Bud Powell, Dizzie Gillespie, Coleman Hawkins, Miles Davis, John Coltrane, la formazione della sua band, il 1947: “una musica in cui credere”, la “52esima strada”, le proteste, la grande amicizia con Pannonica la “baronessa del jazz”, le composizioni dedicate alla moglie, ai figli e a Pannonica, le sessioni di registrazione, gli arresti con conseguente sospensione della Cabaret Card (divieto di suonare nei locali notturni), i lunghi e “frastornanti” silenzi, il fumetto a lui dedicato, la droga, i “non anni”, la Prestige Records.

A corredo dell’opera il lettore potrà ascoltare un cd registrato live durante lo spettacolo tratto dal testo che vede protagonisti l’autrice, cantante e voce narrante, e Tobias Nicoletti al pianoforte che ne ha curato anche gli arrangiamenti. ■



puoi acquistare i nostri cd (fisici e digitali) su:
www.caligola.it/shop

puoi trovare il nostro catalogo in tutte le principali piattaforme di musica digitale



<p>2287</p> <p>DINO PLASMATI - ANTONIO TOSQUES GUITART QUARTET ON AIR con BRUNO MONTRONE MARCELLO NISI</p>	<p>2286</p> <p>Loris Deval - Bruno Martinetti PASSI L. Deval, B. Martinetti, M. Brunod, S. Oggero Viale</p>	<p>2285</p> <p>Massimo Donà MAGISTER PUCK con, fra gli altri, M. Polga, F. Bearzatti, D. Ragazzoni, S. Olivato, M. Ponchiroli, P. Donà, B. Baldan, A. Braido, M. Trionfo</p>	<p>2284</p> <p>Francesco Chiapperini ON THE BARE ROCKS AND GLACIERS F. Chiapperini, V. Sutera, V. E. Galante, M. Mariotti, R. Rota, A. Ferrari</p>	
<p>2283</p> <p>Vincenzo Corrao FRIENDS V. Corrao, R. Bartoli, M. Manzi, special guest: F. Petretti</p>	<p>2282</p> <p>Andrea Paganetto LIVVERNO A. Paganetto, M. Brunod, A. Mella, D. Paoletti special guests: M. Negri, A. Marangolo</p>	<p>2281</p> <p>Matteo Mosolo ISOLATION M. Mosolo</p>	<p>2280</p> <p>Tommaso Genovesi OPEN SPACES A. Vianello, T. Genovesi, M. Privato, E. Donadelli</p>	
<p>2279</p> <p>BABA SISSOKO Mediterranean Blues MALI MUSIC HAS NO BORDERS B. Sissoko, A. de Marino, D. Canale, A. Napoli, E. Jano, K. Kone</p>	<p>2278</p> <p>Ermanno Maria Signorelli SILENCE E. M. Signorelli, A. Tavolazzi, L. Barbieri</p>	<p>2277</p> <p>Giannicola Spezzigu Quartet VOICES OF THE STONES A. Ferrario, C. Vignali, G. Spezzigu, M. Molinari special guest: A. Hiorth</p>	<p>2276</p> <p>Nicola Cristante Afro Routes Project LEER N. Cristante, P. Diouf, M. Niang, M. Thioune, M. Malick</p>	
<p>Historical Tapes</p> <p>artesonora by caligola</p> <p>ristampe CD di LP storici fuori catalogo</p>		<p>AS 4017</p> <p>Ruud Brink DOUBLE FACE IN VERONA R. Brink, M. Tonolo, G. Pavan, V. Abeni</p>	<p>AS 4010</p> <p>Bruno Marini Charlie Cinelli Alberto Olivieri LOVE ME OR LEAVE ME</p>	<p>AS 4009</p> <p>Bruno Marini BRUNO MARINI 4 B. Marini, M. Tonolo, M. Abrams, V. Abeni</p>

Pro-Ject nuova Serie RPM

L'evoluzione del vinile continua.



RPM 10 Carbon

Giradischi con telaio, base anti-risonante e braccio in carbonio. Motore asincrono con controllo elettronico della velocità, piatto in alluminio ad alta massa con sistema di sospensione magnetica e top in vinile. Velocità 33,3/45 giri, sistema di smorzamento TPE e nuovo braccio da 10" Pro-Ject 10CC Evolution con porta-testina integrato.



RPM 5.1 Giradischi compreso di braccio con trazione a cinghia e velocità 33/45 giri. Piatto in MDF a bassa risonanza e matte in sughero. Motore asincrono e braccio dritto in carbonio Pro-Ject 9CC, connettori RCA posteriori placcati oro. Disponibile nel colore Grigio scuro laccato.



RPM 3 Carbon Giradischi compreso di braccio con trazione a cinghia e velocità 33/45 giri. Dotato di piatto in MDF a bassa risonanza e matte in vinile. E' dotato di braccio in resina di alluminio/carbonio a S da 10" e antiskating magnetico. Motore in DC esterno, disaccoppiato dal telaio. Disponibile nei colori nero laccato, rosso laccato o bianco laccato.



RPM 1 Carbon Giradischi compreso di braccio, trazione a cinghia, velocità 33/45 giri. Piatto in MDF a bassa risonanza e matte in feltro. Braccio in resina di alluminio/carbonio a S da 8,6" con antiskating magnetico. Motore in DC esterno disaccoppiato dal telaio. Disponibile nei colori nero laccato, rosso laccato o bianco laccato.

Pro-Ject
AUDIO SYSTEMS

