



COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLE
ATTIVITÀ CULTURALI



TRIVELLATO
Mercedes-Benz

PATRIZIA
Regione del Veneto



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

new conversations



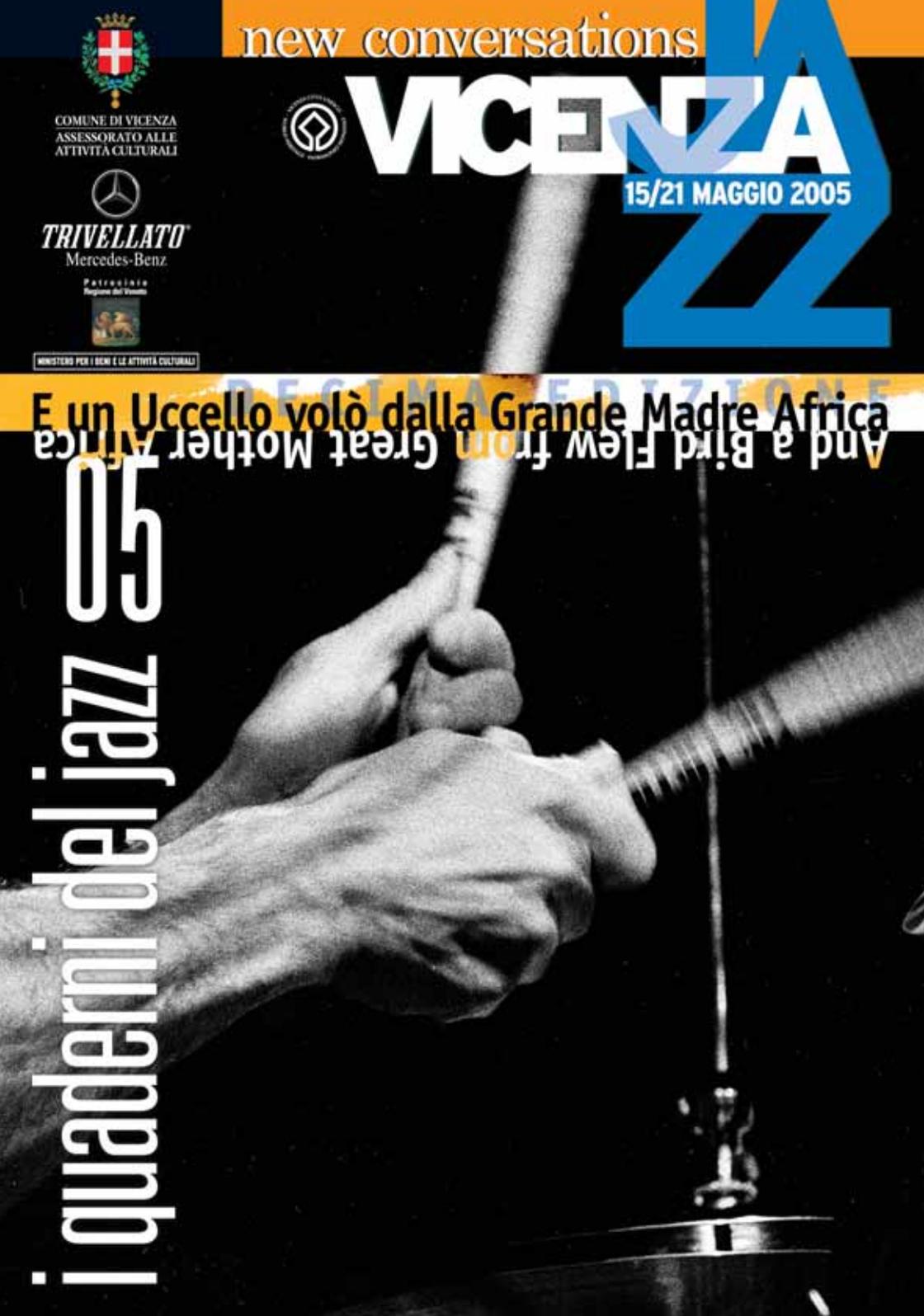
VICENZA

15/21 MAGGIO 2005



E un Uccello volò dalla Grande Madre Africa
And a Bird Flew from Great Mother Africa

i quaderni del jazz



And a Bird Flew From Great Mother Africa

DECIMA EDIZIONE

VICENZA

new conversations 2005

15/21 MAGGIO

Una scommessa vinta

Pare ieri quando, quasi per scommessa, con Riccardo Brazzale e Matteo Quero, proponemmo all'Amministrazione comunale di organizzare a Vicenza un festival jazz. Dieci anni fa il jazz non poteva ancora contare sulla diffusione presso il pubblico oggi garantita da club e locali sempre più vivaci, da festival in continua crescita e persino da una certa voga corrente per tutto quanto – anche alla lontana – abbia in qualche modo a che fare con la musica afroamericana. La scommessa, possiamo dirlo senza tema di presunzione, è stata vinta. Dai cinque concerti che componevano il primo cartellone, "Vicenza Jazz" ha fatto molti passi avanti e basta scorrere i nomi che si sono avvicendati sui palcoscenici cittadini sino a oggi per comprendere come il festival abbia saputo davvero offrire al pubblico uno spaccato amplissimo della scena jazzistica contemporanea, dagli esiti più mainstream a quelli più sperimentali e di contaminazione con altri generi. E per una settimana all'anno la città si è immersa e continua a immergersi in un'atmosfera di festa che coinvolge l'appassionato più incallito, così come un segmento non marginale del "popolo della notte", che magari non acquista i dischi di Bill Evans o Charlie Parker, ma ascolta volentieri un riff di batteria o una scala blues mentre sorseggia una birra. Si parla molto di questi tempi del valore sociale dell'impresa. Per l'azienda che rappresento, aver accompagnato le dieci edizioni di "Vicenza Jazz" significa avere in qualche modo adempiuto a questa missione.

Luca Trivellato

Alla ricerca della semplicità perduta

Il tema conduttore che accompagna lo sviluppo della decima edizione di *"New Conversations-Vicenza Jazz"* mi sembra particolarmente accattivante, perché mette insieme le radici africane di questa musica

(ma, per esteso, anche di tante suggestioni culturali della nostra contemporaneità) con il volo trasognato di un grande artista come Charlie Parker che agli appassionati era ed è noto col nome di "Bird".

Questa fusione di intenti e di percorsi della mente suggerisce a sua volta diversi tipi di riflessione, sulla scorta degli innumerevoli incroci che i viaggi del pensiero ci consentono.

Più volte, nel corso del secolo appena concluso, la cosiddetta cultura euro-occidentale ha cercato nelle radici africane quel senso di semplicità e purezza che a noi, spesso, continua ad apparire per molti versi perduto.

Questo ricorso all'essenzialità della cultura e della musica, e persino della vita, è stata ed è una delle peculiarità vincenti di una musica come il jazz, che anche quando dovesse sembrare di non facile approccio riesce sempre a lasciarti dentro qualcosa, quasi come quelle poesie che, lette nella pur ostica lingua originale, riescono a dirti più di ogni altra diretta espressione.

Enrico Hüllweck

Mercoledì 20 APRILE

John Jorgenson "Franco-American Swing" - Gipsy Jazz

John Jorgenson, chitarra;
Andy McKenzie e John Wheatcroft, chitarra ritmica;
Stefan Dudash, violino; Charlie Chadwick, contrabbasso

Teatro Olimpico - ore 21

Venerdì 6 MAGGIO

Obi 5

Alessia Obino, voce; Ettore Martin, sax tenore;
Daniele Santimone, chitarre; Alessandro Fedrigo, basso elettrico;
Stefano Peretto, batteria

Jolly Hotel Tiepolo - ore 21

Giovedì 12 MAGGIO

Michele Polga Quartet

Michele Polga, sax tenore; Marcello Tonolo, piano;
Marc Abrams, contrabbasso; Emanuele Maniscalco, batteria

Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri - ore 22.³⁰

Venerdì 13 MAGGIO

"Bach to Africa: Lambarena"

Coro e Orchestra di Vicenza diretti da Giuliano Fracasso

Tempio di San Lorenzo - ore 21

Rosario Giuliani: "For Bird"

Rosario Giuliani, sax alto; Paolo Birro, piano;
Marc Abrams, contrabbasso; Mauro Beggio, batteria

Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri - ore 22.³⁰

4

Dj Paul Beat

musica lounge, chill out, easy listening, latin jazz, r'n'b, beat

Shanty Café - ore 23

Sabato 14 MAGGIO

"Bach to Africa: I Corali"

Concerto per organo e coro
Corali di J.S. Bach - tributo ad Albert Schweitzer

Tempio di San Lorenzo - ore 16

Morris and the Magicals

Moris Ponzio, voce; Primo Fava, chitarra; Alberto Baù, basso;
Andrea Ellero, batteria; Aldo Balzarotti, organo Hammond

Nuovo Bar Astra - ore 18.³⁰

Vincent Herring - Danilo Memoli 4tet

Anteprima Jolly Jazz: "Jam for Bird" - Musica e buffet
Vincent Herring, sax contralto; Danilo Memoli, pianoforte;
Stefano Senni, contrabbasso; Joris Dudli, batteria

Ristorante "Le muse", Jolly Hotel Tiepolo - ore 21

Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza

P. Cajkovskij: Serenata per orchestra d'archi op.48;
A. Dvorak: Serenata per archi op.22;
G. Gershwin: Rapsodia in blu per archi e jazz band
Solista: Alexander Frey; direttore: Giancarlo De Lorenzo
In collaborazione con "Il Suono dell'Olimpico"

Teatro Olimpico - ore 21

Rosario Giuliani: "For Bird"

Rosario Giuliani, sax alto; Paolo Birro, piano;
Marc Abrams, contrabbasso; Mauro Beggio, batteria

Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri - ore 22.³⁰

Domenica 15 MAGGIO

ore 10.³⁰ - **Chiesa di San Pietro** "Bac(k) to Africa: Missa Luba"
Celebrazione liturgica
Coro e Orchestra di Vicenza
diretti da Giuliano Fracasso

dalle 16 - **Piazza San Lorenzo** Allievi della Scuola Thelonious
Big Band & Music Ensemble

dalle 18 alle 20 - **Art Café** gruppi musicali della Scuola Thelonious

ore 18 - **Caffè Teatro** New Art Ensemble
(omaggio ad Astor Piazzolla)

ore 21 - **Piazza dei Signori** MANU DIBANGO & SOUL MAKOSSA GANG
Manu Dibango, sax tenore, voce;
Kaba Malekani, chitarra;
Julien Agazar, tastiere;
Noël Ekwabi, basso elettrico e voce;
Jacques Conti-Bilong, batteria;
Isabel Gonzalez, voce;
Valérie Ekoume, voce

ore 23.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri** Mauro Baldassarre Quartet
Mauro Baldassarre, sax alto; Michele Calgaro, chitarra;
Lorenzo Calgaro, contrabbasso; Enzo Carpentieri, batteria;
Paolo Mele, voce recitante

5

Lunedì 16 MAGGIO

dalle 18 alle 20 - **Art Café** gruppi musicali della Scuola Thelonious

ore 21 - **Teatro Astra** FULL BLOWN TRIO
Dave Burrell, pianoforte;
William Parker, contrabbasso;
Andrew Cyrille, batteria

DON BYRON: "Music for Six Musicians"
Don Byron, clarinetto;
James Zollar, tromba;
George Colligan, pianoforte;
Leo Traversa, contrabbasso;
Milton Cardona, percussioni;
Ben Witman, batteria

ore 23.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri** Carlo Atti Quartet
Carlo Atti, sax tenore;
Danilo Memoli, piano;
Marc Abrams, contrabbasso;
Massimo Chiarella, batteria

Martedì 17 MAGGIO

Maretti-Bonelli duo

Café Restaurant "dai Nodari" - dalle 17.³⁰ alle 20.³⁰

gruppi musicali della Scuola Thelonious

Art Café - dalle 18 alle 20

URI CAINE solo performance:

"Viaggio intorno a Mozart" - Verso il 2006: seconda tappa
Uri Caine, pianoforte

Teatro Olimpico - dalle 18.³⁰

PAOLO FRESU & URI CAINE

Paolo Fresu, tromba e flicorno;
Uri Caine, pianoforte

Diego Rossato Quartet

Diego Rossato, chitarra;
Beppe Pilotto, basso;
Riccardo Baggio, batteria;
Mauro Baldassarre, sax alto

Nuovo Bar Astra - ore 18.³⁰

The Zippy Code

Dan Kinselman, sax e flauto; Tony Cattano, trombone;
Giovanni Guidi, piano; Gabriele Pesaresi, contrabbasso;
Emanuele Maniscalco, batteria

Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri - ore 23.³⁰

6

Mercoledì 18 MAGGIO

Maretti-Bonelli duo plus vocal

Café Restaurant "dai Nodari" - dalle 17.³⁰ alle 20.³⁰

aperitivo Hancock con gli Zippy Code

Hotel Castello - ore 18

gruppi musicali della Scuola Thelonious

Art Café - dalle 18 alle 20

Elettro Quartet

Federico Callegaro, piano;
Lorenzo Carrer, batteria;
Giuseppe Corazza, sax;
Giancarlo Varricchio, basso elettrico

Nuovo Bar Astra - ore 18.³⁰

HERBIE HANCOCK 4tet

Herbie Hancock, pianoforte;
Lionel Loueke, chitarra;
Dave Carpenter, contrabbasso;
Richie Barshay, batteria

Sala Palladio della Fiera - ore 21

The Zippy Code

Dan Kinselman, sax e flauto;
Tony Cattano, trombone;
Giovanni Guidi, piano;
Gabriele Pesaresi, contrabbasso;
Emanuele Maniscalco, batteria

Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri - ore 23.³⁰

Giovedì 19 MAGGIO

- dalle 17.³⁰ alle 20.³⁰ - **Café Restaurant "dai Nodari"** Maretti-Bonelli duo plus sax
- dalle 18 alle 20 - **Art Café** gruppi musicali della Scuola Thelonious
- ore 18.³⁰ - **Nuovo Bar Astra** Chateaux
Ilaria Boschetto, voce; Nicola Tamiozzo, chitarra;
Luca Zaffaina, tastiere; Paolo Dal Bello, basso elettrico;
Emanuele Giordani, batteria
- ore 19 - **Il Ristorantino Blues** Matteuzzi – Baldassarre duo
- ore 21 - **Teatro Olimpico** Ensemble del Conservatorio "A. Pedrollo" diretto da Paolo Birro
RICHARD GALLIANO TRIO meets TOOTS THIELEMANS
Richard Galliano, fisarmonica; Toots Thielemans, armonica a bocca
Larry Grenadier, contrabbasso; Clarence Penn, batteria
- ore 22 - **Circolo Culturale Cantieri** Giovanni Lubian Quartet
ingresso con tessera Arci
- ore 23.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri** Gigi Sella Quartet
Gigi Sella, sax; Beppe Calamosca, trombone;
Lorenzo Calgaro, contrabbasso; Massimo Chiarella, batteria

Venerdì 20 MAGGIO

- ore 11 - **Conservatorio "A. Pedrollo"** Il retaggio africano nel jazz
seminario con Maurizio Franco e Paolo Birro
- ore 18 - **Sala Stucchi Pal. Trissino** Danilo Memoli Trio
presentazione del cd "Felic"
Danilo Memoli, pianoforte; Marc Abrams, contrabbasso;
Massimo Chiarella, batteria
- dalle 18 alle 20 - **Art Café** gruppi musicali della Scuola Thelonious
- dalle 18.³⁰ - **Nuovo Bar Astra** Jazz Avenue
Matteo Dalla Rovere, piano; Matteo Balasso, basso;
Giulio Fabris, batteria
- ore 21 - **Teatro Astra** RAY LEMA, piano solo
CHARLES MCPHERSON 4tet
Charles McPherson, sax contralto; Randy Porter, pianoforte;
Jeffrey Littleton, contrabbasso; Chuck McPherson, batteria
- ore 21.³⁰ - **Il Ristorantino Blues** Fat Max
- ore 22 - **Osteria alla Quercia** Impossibile Banda di Ottoni
- ore 23.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri** Gaetano Partipilo e Giovanni Falzone Quartet
Gaetano Partipilo, sax alto; Giovanni Falzone, tromba;
Mauro Gargano, contrabbasso; Fabio Accardi, batteria

Sabato 21 MAGGIO

Funk Off **Centro Storico** - dalle 16

Corpo Bandistico di Vivaro-Dueville **Piazza San Lorenzo** - dalle 16
direttore Santino Crivelleto

Corpo Bandistico di Centrale di Zugliano **Piazzale di Campo Marzo** - dalle 16
direttore Antonio Borgo

Band Orchestra "Giuseppe Bovo" di Carmignano di Brenta **Piazza Matteotti** - dalle 16
direttore Fabrizio Pallaro

gruppi musicali della Scuola Thelonious **Art Café** - dalle 18 alle 20

Vertical (acid jazz) **Nuovo Bar Astra** - dalle 18.³⁰

Luca Gazzani, batteria; Filippo Rinaldi, basso;
Marco Scarabel, chitarra; Paolo Bortolaso, organo Hammond;
Andrea Gastaldon, sax; Luca Moresco, trombone

FRANCESCO CAFISO & RICCARDO ARRIGHINI **Teatro Astra** - ore 21

Francesco Cafiso, sax contralto
Riccardo Arrighini, pianoforte

LYDIAN SOUND ORCHESTRA
+ CHARLES MCPHERSON:
"Bird at Massey Hall"

Pietro Tonolo e Robert Bonisolo, sax tenore, alto, soprano;
Rossano Emili, sax baritono e clarinetti;
Kyle Gregory, tromba;
Roberto Rossi, trombone;
Dario Duso, tuba;
Michele Calgaro, chitarra;
Paolo Birro, pianoforte;
Marc Abrams, contrabbasso;
Mauro Beggio, batteria;
Riccardo Brazzale, conduzione e arrangiamenti;
Charles McPherson, sax contralto solista

Ferrauto - Marini duo **Il Ristorantino Blues** - ore 21.³⁰

Jam Session **Jazz Café Trivellato/Salone Zavatleri** - ore 23.³⁰
con gli artisti presenti al festival

Domenica 22 MAGGIO

dalle 18 alle 20 - **Art Café** gruppi musicali della Scuola Thelonious

ore 18 - **Caffè Teatro** M&M's

ore 21 - **Auditorium Città di Thiene** **DANILO REA**
"OperainJazz"

Lunedì 23 MAGGIO

ore 21 - **Auditorium Canneti** Proiezione del film muto
"Il fuoco" (1915)
di Giovanni Pastrone
con commento musicale dal vivo di **ENRICO INTRA**
a cura di Aldo Bernardini
in collaborazione con Accademia Olimpica di Vicenza

Dal 6 al 22 MAGGIO

LAMeC Mostra fotografica di
Pino Ninfa
"La fête africaine"
con installazioni e happening di **Ndary Lô**

9

Sabato 7 Domenica 8 MAGGIO

LAMeC Stage fotografico a cura di
Pino Ninfa
"Come un racconto chiamato jazz"

Dal 12 al 21 MAGGIO

Jazz Café Trivellato/Salone Zavatteri durante i concerti:
menù a tema
proiezioni cinematografiche

mostra "10 anni di Vicenza Jazz"
con foto d'archivio di
Pino Ninfa
Roberto Masotti
Francesco Dalla Pozza
Stefano Bazza

Dall'Africa a Parker, il volo infinito

di Riccardo Brazzale

Il viaggio che collega l'Africa a Charlie Parker, e che fa da filo rosso alla decima edizione di "New Conversations-Vicenza Jazz", è in realtà quasi una sorta di strada parallela che accompagna da una vita le idee di molti di noi.

In esso sono infatti racchiusi dubbi, propositi e sogni che hanno animato le mille discussioni della nostra quotidianità: dal fratello nostro pitecantropo che si erige e, ancor prima di proferir parola, batte su un tronco vuoto e ne fa scaturire il ritmo vitale, sino alle contraddizioni di un poeta maledetto come Parker che a trentacinque anni lascia le vicende terrene e ci fa chiedere, ancora una volta, cosa sarebbe successo al jazz se uno come lui fosse restato fra noi per il tempo di una vita media.

Domande vane, come ben sappiamo, cui è impossibile rispondere con un minimo di senso compiuto: Parker ha lasciato una chiara eredità ma restano, quasi ancor più visibili nell'allungarsi del tempo che ci separa dalla sua morte, le strade che ha solo aperto, perché fossero altri a percorrerle.

Nato da un misto di sangue africano ed europeo trasfuso, di là dell'Oceano, in una terra lontana, con l'Africa il jazz (ma in verità così è per tutti i frutti delle culture e delle società sviluppatesi in ambito occidentale) non ha tendenzialmente avuto un rapporto facile. Anche il jazz, a un certo punto, come altre sorelle fra le arti del XX secolo, vi ha cercato linfa vitale, spesso trovandola, ma pure scontrandosi con le mille contraddizioni - certo non solo musicali - che l'Africa ha vissuto e va vivendo in questi ultimi decenni di affrancamento dalle scorie culturali del colonialismo.

In questo 2005, l'anno della significativa decima edizione del nostro festival, il Comune di Vicenza ha voluto confrontarsi con l'Africa non solo per il tramite del jazz (che, come si è detto, resta pur sempre un figlio indiretto) ma anche grazie a una serie di altre, diverse iniziative che scavalcano la musica e toccano le arti figurative, il cinema e la letteratura. Questo per dare appena il segno di quanto complessa e variegata sia la materia della cultura africana e per dire comunque dell'impossibilità di penetrarne nel profondo la vastità, lasciandoci perciò nell'obbligo morale di tornarvi anche senza la spinta di qualche celebrazione o di qualche anniversario.

Quando nel '96 prese vita la prima edizione di "New Conversations-Vicenza Jazz", nessuno di noi sapeva probabilmente dove saremmo potuti andare, verso quali direzioni, verso quali incontri, se si vuole verso quali consensi/critiche/discussioni.

Filippo Bianchi, attuale direttore del periodico Musica Jazz, in quel maggio 1996 sull'atto di nascita di una rassegna che per pudore nessuno osava chiamare festival, fu autore di uno scritto che oggi ci appare di lungimirante attualità .

Eccone le parti in qualche modo più caratterizzanti: «La musica jazz è stata oggetto, storicamente, di una doppia emarginazione: quella del mercato pubblicamente sovvenzionato, che per anni si è ostinato a negarle legittimità artistica, e quella del mercato privato, che non ha trovato in essa sufficienti margini di sfruttamento commerciale. Oggi, della legittimità del jazz a svilupparsi in un ambito di mercato sovvenzionato, nessuno sembra più dubitare. E infatti in tutta Europa, la sopravvivenza di questa musica è garantita e finanziata soprattutto dalle istituzioni culturali e dagli enti pubblici. Una scelta che il Comune di Vicenza ha sposato senza riserve. Non solo, ma di questa scelta si sono tratte le logiche conseguenze, applicando al jazz quei criteri di promozione culturale e quelle modalità produttive tipiche di un'area d'interesse pubblico. La dialettica fra differenti aree cul-

turali, lo sviluppo degli stili e dei linguaggi strumentali, i rapporti fra scrittura e improvvisazione: questi sono i temi affrontati nella rassegna del Teatro Olimpico. Una rassegna che vuole caratterizzarsi non solo per il prestigio dei musicisti presentati, ma che aspira a innescare una "conversazione", per così dire, fra Europa e America, filtrata da una sensibilità "afro", che è poi il presupposto dal quale la musica jazz è originata.»⁽¹⁾

Rilette ora, le parole di Bianchi sembrano poste a imprimatur di un manifesto programmatico dal quale non ci saremmo di fatto più allontanati, forse in virtù proprio di quel nome, "new conversations", nato per dare un senso al lavoro di tre pianisti (Paul Bley, John Taylor e Carla Marcotulli) chiamati a dialogare insieme su una vecchia idea di Bill Evans.⁽²⁾



Non sembri qui lo scudo di una inutile retorica ma quell'idea delle " conversazioni " (fra artisti diversi, noti o emergenti, stilisticamente vicini o dialetticamente complementari) ci è via via rimasta nel cuore, quasi come una guida che ci ha imposto con educata fermezza la via del nuovo, tuttavia nella piena consapevolezza di chi non ha mai inteso allontanarsi dal solco del jazz.

Certamente, i battelli che a un certo punto cominciarono a risalire il Mississippi venivano, a loro volta, da lidi lontani, appunto persino dal Golfo della Guinea da dove, quattro secoli fa, era partita la prima nave di schiavi alla volta di Jamestown. Eppure, la strada che separa il jazz dall'Africa non è probabilmente più corta rispetto a quella che lo separa dall'Europa.

Quando, nei primi anni '40, Charlie Parker si trovò a capo di un movimento di musicisti che avrebbero definitivamente rinnovato il jazz, le distanze dall'Africa certamente non diminuirono. Anzi, per molti versi, aumentarono, perché le nuove teorie armoniche ripartivano, di fatto, da quelle che la musica eurocolta aveva sviluppato (e poi abbandonato) qualche decennio prima. Anche il blues, ben strano ma pur eterno cordone ombelicale con l'ancestralità, diventa altro: Parker è un artista intimamente bluesy, ma i suoi blues sono tutt'altro che avvolti dalla semplicità delle origini.

Ma Parker era un geniale "fuori-quota" e la sua musica era effettivamente più avanti nel tempo. Sì, ma quanto? E in quali direzioni?

Riproporre oggi "filologicamente" il concerto della Massey Hall non avrebbe alcun senso, perché un siffatto tipo di musica, di molto fondata sulle capacità e l'incommensurabile bravura improvvisativa dei cinque solisti che vi erano impegnati, non potrebbe che apparire come vacua copia sbiadita.

Ci è parso dunque più interessante tentare una via meno scontata, lontana non solo dal ripasso calligrafico ma anche, per converso, dall'estremo capovolgimento di tipo avanguardistico che

spesso può nascondere vie non meno risapute.

A quali risultati sarebbe giunto, Parker, se avesse lavorato (come poi Eric Dolphy) al fianco di George Russell? Se lo chiede (implicitamente, nella domanda alla rovescia) anche Stefano Merighi, qualche pagina oltre, in questo stesso volume. O al fianco di Gil Evans, come di lì a poco, Miles Davis? E se si fosse seduto in sezione, vicino a Johnny Hodges, di fronte al gesto del Duca, quali sonorità ne sarebbero uscite?

A rispondere non ci proveranno i campionatori ma (tolgo l' intanto) il progetto, il sound e i musicisti della Lydian Orchestra che, assieme a Charles McPherson, proporranno non solo i temi ma pure alcuni degli assoli di Bird immessi, tuttavia, da una parte nelle armonie lidie che renderanno un po' aperta (e persino shorteriana) una vecchia canzone come *All the Things You Are*, dall'altra fra le sordine wa-wa di ellingtoniana memoria rievocate in *Perdido*, infine nei ritmi balcanici con cui rileggeremo un piccolo totem del ritorno bop a un'Africa comunque quasi toccata dall'Egeo come *A Night in Tunisia*.

In fondo, però, ci proveranno tutti, a rispondere alla domanda "Quanto Parker c'è oggi fra noi? E quanta Africa?" Ci proveranno non solo McPherson, Herring o il giovane Cafiso, ma pure, ognuno a proprio modo, tanto Manu Dibango che Ray Lema, Uri Caine e Paolo Fresu, Don Byron e Dave Burrell, Herbie Hancock e Richard Galliano con Toots Thielemans. Per dire magari quanto le strade si siano perse di vista, ma per concludere alfine con un paio di quiete certezze: nessuno di noi oggi sarebbe qui a parlare di jazz se qualcuno, suo malgrado, tanto tempo fa non fosse partito dall'Africa. Ma pure nessuno, oggi, parlerebbe del jazz che conosciamo se non ci fosse stato Charlie "Bird" Parker e il suo impossibile volo maledetto. ■

(1) "Qalembour", magazine di cultura e spettacolo del Comune di Vicenza. Numero zero. Aprile 1996.

(2) Si tratta del disco "Conversations with Myself" (Bill Evans - Verve 1963).

Un viaggio musicale lungo dieci anni

“New Conversations-Vicenza Jazz”
è considerato tra i festival più rile-
vanti del panorama jazzistico euro-

peo e può contare su una notevole attenzione da parte dei media nazionali e internazionali e di un pubblico che ha sempre garantito una numerosa presenza ai vari appuntamenti.

Dopo due anni di prove-generalì (nel '94 con la prima nazionale di “Rava l'Opera Va”, nel '95 con i due concerti di Michel Petrucciani in solo e di Richard Galliano con l'Orchestra del Teatro Olimpico), il festival nasce nel 1996 su impulso dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Vicenza e del main sponsor Trivellato Mercedes Benz, secondo una formula articolata in cinque concerti al Teatro Olimpico (il più antico teatro coperto del mondo, edificato fra il 1580 e il 1585 su progetto di Andrea Palladio), diluiti nell'arco temporale che va da maggio a luglio. Si tratta più di una rassegna che di un festival ma ha già quel suo nome, “New Conversations”, che diventerà quasi un modello tematico: conversazioni e dialoghi musicali fra artisti che si trovano a Vicenza per dar vita a nuove idee.

Nel 1997 la rassegna si concentra nell'ultimo fine settimana di maggio, connotandosi finalmente come un vero e proprio festival. L'anno successivo, forte anche di un significativo successo di pubblico e critica, il festival abbraccia l'intera ultima settimana di maggio, sebbene gli appuntamenti clou siano concentrati tra il giovedì e la domenica.

Nel 1999 il grande salto: un'intera settimana di eventi musicali dislocati non solo nello storico Teatro Olimpico, ma in tutto il tessuto urbano (palazzi storici, chiese, piazze, strade, cinema,

ristoranti), modulandone la collocazione a seconda delle peculiarità degli spazi (i concerti acustici all'Olimpico e nei luoghi di maggior pregio artistico; i grandi ensemble e i generi di maggiore impatto sonoro - bop, free, fusion - all'aperto o in altre sale da concerto). Ma non mancano anche progetti al confine con altre musiche (dalla classica, antica e novecentesca, alla world music) e con altre discipline (happening musicali all'interno di sedi espositive, convegni, seminari didattici, incontri con l'autore, iniziative letterarie e cinematografiche sul tema), nel segno di un festival per lo più costituito da progetti speciali, creati appositamente per Vicenza e presentati in esclusiva.

Da qualche anno dunque, Vicenza Jazz (che si avvale sin dalla prima edizione della direzione artistica del compositore e arrangiatore vicentino Riccardo Brazzale), riempie la città di musica per un'intera settimana, attirando l'attenzione non solo di un vasto pubblico (in totale, per ogni edizione, circa 10 mila spettatori di fascia prevalentemente compresa tra i venticinque e i cinquant'anni), ma anche dei tanti addetti ai lavori e della stampa nazionale ed estera.

Ogni anno, infatti, garantiscono la loro presenza a Vicenza non solo i giornalisti delle maggiori testate nazionali, di settore e non, oltre che delle radio e delle televisioni non solo della Rai, ma anche critici internazionali dall'Europa e dagli Stati Uniti.

Nel tempo, la progressiva affermazione del festival ha attirato l'interesse di numerosi altri sponsor che - accanto alla presenza del Ministero e della Regione Veneto - oggi affiancano nell'organizzazione il Comune di Vicenza con la Trivellato Mercedes Benz e lo staff di "Ognipratca". ■

VICENZA 13-20 MAGGIO 2006



17

Miles & Trane:

NEW CONVERSATIONS-VICENZA JAZZ 2006

Such Terrific Years!

Blue Point *s.r.l.*

Teatro Olimpico - ore 21

John Jorgenson è un chitarrista americano che nutre un autentico, immenso amore per il gipsy jazz e, di conseguenza, per la musica di Django Reinhardt. Non a caso Jorgenson è stato chiamato a vestire i panni del geniale chitarrista di origine gitana nel film *Head in the Clouds*, uscito negli Stati Uniti nel settembre 2004. Questa esperienza di attore, insieme al suo talento di musicista, ha portato Jorgenson alla ribalta delle cronache musicali: le maggiori riviste americane di settore, ad iniziare da *Vintage Guitar Magazine*, gli hanno dedicato ampi servizi e copertine. Jorgenson, oltre ad aver fatto parte della Desert Rose Band e degli Hellercasters, ha suonato per sei anni nella band di Elton John.

John Jorgenson "Franco-American Swing"

In collaborazione con il "Soave Guitar Festival"

In collaborazione con il "Soave Guitar Festival"

Venerdì 6 MAGGIO

Jolly Hotel Tiepolo - ore 21

Obi 5 è un gruppo di recente costituzione che allinea cinque musicisti dai variegati background e dalle molteplici esperienze artistiche:

a fungere da collante è la medesima, forte passione per l'ampio bacino delle musiche di matrice afro-americana. Nell'occasione viene proposto un repertorio composto da classici della musica brasiliana, standard del jazz e brani pop in veste squisitamente jazzistica.

Obi 5

Alessia Obino, voce
Ettore Martin, sax tenore
Daniele Santimone, chitarra
Alessandro Fedrigo, basso elettrico
Stefano Peretto, batteria

Giovedì 12 MAGGIO



Michele Polga Quartet

Michele Polga, sax tenore
Marcello Tonolo, pianoforte
Marc Abrams, contrabbasso
Emanuele Maniscalco, batteria

Dopo aver collezionato significative collaborazioni (con la Lydian Sound Orchestra, Claudio Fasoli, Paolo Fresu, Tony Scott, Carla Bley, Steve Swallow, Maria Schneider), il sassofonista Michele Polga esordisce nelle vesti di leader. E lo fa con un quartetto di vasta esperienza. Il sound del gruppo si può collocare nell'area del *modern mainstream*, mentre il repertorio è composto da brani originali e da arrangiamenti di celebri standard.

ore 22³⁰ - Jazz Café Trivellato
- Salone degli Zavatteri

Venerdì 13 MAGGIO

"Bach to Africa: Lambarena" Coro e Orchestra di Vicenza

Giuliano Fracasso, direttore
Enrico Balboni, violino

Il progetto "Lambarena - Bach to Africa" nasce come omaggio ad Albert Schweitzer a opera di due talentuosi musicisti: il compositore e produttore francese Hughes de Courson e l'autore, filosofo e chitarrista Pierre Akendengué. Il lavoro presenta una fusione degli elementi fondanti la poetica sonora di Schweitzer: le tradizionali armonie della musica di Bach e i ritmi del Gabon, la sua patria adottiva, vengono intessuti assieme per creare un affascinante mondo di suoni e ritmi inediti.

ore 21 - Tempio di S. Lorenzo

Jazz Café Trivellato
Salone degli Zavatteri - ore 22.30

Rosario Giuliani: "For Bird"

Impostosi nel 2000 nel "Top Jazz" di Musica Jazz come miglior nuovo talento italiano, Rosario Giuliani si è anche

Rosario Giuliani, sax contralto
Paolo Birro, pianoforte
Marc Abrams, contrabbasso
Mauro Beggio, batteria

fatto onore suonando con i migliori solisti italiani (Rava, D'Andrea, Pieranunzi, Gatto) e americani (Breckner, Mintzer, Walton, Woods). Non è dunque un caso che dal 2002 incida regolarmente per l'etichetta francese Dreyfus, per la quale sono usciti fino ad oggi tre album: "Luggage", "Mr. Dodo" e "More Than Ever". Strumentista dalla tecnica invidiabile, Giuliani rivela schietti influssi parkeriani, dimostrando altresì di aver inglobato le lezioni di Cannonball Adderley e di Art Pepper, ma anche quella di John Coltrane.

 21

Sabato 14 MAGGIO

Tempio di S. Lorenzo - ore 16

"Bach to Africa: I Corali"

Grande musicista, appassionato e studioso di Bach, Albert Schweitzer (di cui quest'anno ricorre il quarantesimo della scomparsa)

Concerto per organo e coro

Corali di J.S. Bach - tributo ad Albert Schweitzer

Allievi del Conservatorio "A. Pedrollo"
diretti da Giuliano Fracasso

si laurea in medicina e dedica la sua vita agli altri, aprendo un ospedale in Africa. Nelle sue composizioni e nei brani tratti dai Corali di Bach si esibiranno gli Allievi del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, sotto la direzione di Giuliano Fracasso, dando vita al secondo segmento del progetto musicale dedicato all'Africa firmato dal direttore d'orchestra vicentino.



Herring - Memoli Quartet "Jam for Bird" musica e buffet

Vincent Herring, sax contralto
Danilo Memoli, pianoforte
Stefano Senni, contrabbasso
Joris Dudley, batteria

ore 21 - Ristorante "Le muse"
Jolly Hotel Tiepolo

Vincent Herring è uno dei più apprezzati alto-sassofonisti delle ultime generazioni di jazzmen d'oltre Atlantico. Con il suo fluido eloquio di discendenza parkeriana si

è distinto accanto a Hampton, Murray, Ibrahim, Blakey, Silver, Walton, Coryell e Nat Adderley, nel cui quintetto ha militato dal 1987 al 1993. Rodato è il sodalizio con Danilo Memoli, pianista che svolge anche un'intensa attività didattica e ha all'attivo due album come leader, "Jazz" e il recentissimo "Feliec".

22

Orchestra del Teatro Olimpico

P. Cajkovskij: Serenata per orchestra d'archi op.48;
A. Dvorak: Serenata per archi op.22;
G. Gershwin: Rapsodia in blu per archi e jazz band

Alexander Frey, solista
Giancarlo De Lorenzo, direttore

ore 21 - Teatro Olimpico

Tra le collaborazioni che "Vicenza Jazz" intreccia da sempre con altre realtà musicali della città, particolare importanza riveste quella con l'Orchestra del Teatro

Olimpico, protagonista della rassegna sinfonica "Il Suono dell'Olimpico". L'ultimo appuntamento di questo progetto si configura come una sorta di ponte ideale verso l'inizio del festival, grazie a un repertorio che, a fianco di Cajkovskij e Dvorak, ha come piatto forte la *Rapsodia in Blu* per pianoforte e orchestra di George Gershwin, compositore che seppe immettere il jazz nelle grandi strutture formali della musica colta europea, conservando tuttavia, almeno in parte, l'ingenuità, la freschezza, la poesia del suo *melos* popolare.

Chiesa di S. Pietro - ore 10³⁰

Anche quest'anno il Coro e l'Orchestra di Vicenza, diretti da Giuliano Fracasso accompagneranno la cele-

brazione liturgica domenicale della prima giornata di "Vicenza Jazz". Il repertorio raccoglie per la maggior parte brani musicali della tradizione indigena congolese, resi noti in Europa grazie al lavoro di Padre Guido Haazen, missionario approdato in Congo nel 1953. Gli elementi essenziali della Missa Luba sono africani mentre le influenze occidentali contribuiscono a unificare e saldare i diversi ritmi e suoni, creando un effetto che fonde la spiritualità con la forza della musica.

"Bac(k) to Africa: Missa Luba"

Celebrazione liturgica

Coro e Orchestra di Vicenza

diretti da Giuliano Fracasso

Piazza S. Lorenzo - dalle 16

Non è festival se non c'è anche la componente più popolare e

festosa, quella che porta la gente – tutta la gente, anche quella che magari a sentire un concerto non ci andrebbe mai – a vivere le piazze e le strade del centro storico a ritmo di jazz. Sono protagonisti di questo pomeriggio domenicale di musica, preludio al concerto serale di Manu Dibango, i gruppi della Scuola di Musica Thelonious, realtà tra le più vivaci del panorama musicale vicentino, dove insegnano e si sono formati jazzmen tra i più apprezzati della scena italiana.

Scuola di musica Thelonious Big Band & Music Ensemble

Manu Dibango & Soul Makossa Gang

Manu Dibango, sax tenore e voce
Kaba Malekani, chitarra
Julien Agazar, tastiere
Noël Ekwabi, basso elettrico e voce
Jacques Conti-Bilong, batteria
Isabel Gonzalez, voce
Valérie Ekoume, voce

ore 21 - Piazza dei Signori

Uno degli ambasciatori nel mondo della moderna musica africana: è stato persino definito "il Miles Davis della world music". Manu Dibango è un'autentica leggenda vivente, non solo nel continente nero. Sassofonista, pianista,

cantante, compositore, Manu Dibango è nato nel 1933, a Douala, in Camerun. Fin da ragazzino ha frequentato gli ambienti musicali della sua città.

Nel 1949, poco più che teenager, si è trasferito a Parigi per studiare: lì ha fatto la conoscenza del jazz di Louis Armstrong, Duke Ellington, Lester Young e Charlie Parker. Nel 1960 tornerà in Africa, in Zaire, unendosi al gruppo African Jazz, con il quale rimarrà per cinque anni. Nel 1972 è quindi arrivato il successo internazionale con "Soul Makossa", vibrante commistione tra soul, funk e musica camerunese: per la prima volta un artista africano varca le



Manu Dibango

soglie delle classifiche americane. Mosso da una continua ricerca musicale, Dibango allargherà i propri confini espressivi negli anni Ottanta collaborando con il nigeriano Fela Kuti, altro guru della musica africana, il trombettista Don Cherry, uno dei precursori della world music, il bassista e produttore Bill Laswell e Herbie Hancock. Del 1994 è uno dei dischi più riusciti e rappresentativi di Manu Dibango, "Wakafrica", nel quale figurano, tra gli altri brani, la ripresa di *Soul Makossa* (ospite Youssou N'Dour) e una bellissima versione di *Biko* di Peter Gabriel. Manu Dibango ha raccontato la sua vita nel libro *Tre chili di caffè - Vita del padre della world music*.

Jazz Café Trivellato
Salone degli Zavatteri - ore 23³⁰

E un quartetto formato da alcuni tra i più apprezzati jazzisti del Triveneto, tutti con un ampio bagaglio di esperienze, anche internazio-

nali. Il linguaggio musicale del gruppo è di limpida matrice bebop,

Mauro Baldassarre Quartet "Omaggio a Charles Bukowski"

Mauro Baldassarre, sax contralto
Michele Calgaro, chitarra
Lorenzo Calgaro, contrabbasso
Enzo Carpentieri, batteria
Paolo Mele, voce recitante

mentre il repertorio attinge al ricco bacino degli standard, comprendendo anche originals e brani che recano il sigillo di Charlie Parker. A "Vicenza Jazz" il gruppo presenterà un omaggio tra parola e musica a Charles Bukowski.



Mauro Baldassarre

Full Blown Trio

Dave Burrell, pianoforte
William Parker, contrabbasso
Andrew Cyrille, batteria

ore 21 - Teatro Astra

Nato nel 1940 a Middletown, Ohio, Dave Burrell rimane uno dei pianisti di spicco della stagione del free jazz, forte di uno stile che combina energia ritmica e profondo senso lirico. Negli anni Sessanta, proprio nell'ambito dei fermenti della *new thing*, ha suonato con Archie Shepp, Marion Brown, Pharoah Sanders, Giuseppi Logan e Sunny Murray. Importante nella sua carriera è anche la successiva partecipazione al collettivo 360° Degree Music Experience, ideato dal trombonista Gracham Monchur III e dal batterista Beaver Harris. E altrettanto memorabili sono i due album in duo con il sassofonista David Murray, "In Concert" (Victo, 1991) e "Windward Passages" (Black Saint, 1993). Tornato di recente a farsi ascoltare in Italia (nella primavera 2004 è stato ospite del festival romano "New York Is Now!"), Dave Burrell guida ora un supertrio comprendente il contrabbassista William Parker, uno dei principali animatori dell'attuale scena d'avanguardia newyorkese, anche nelle vesti di leader di propri gruppi (tra cui la Little Huey Creative Music Orchestra), e il batterista Andrew Cyrille, uno dei grandi innovatori della percussione jazzistica.

Cyrille è stato in passato assiduo partner di Cecil Taylor e tra le più interessanti formazioni dirette dallo stesso batterista va menzionato il quartetto Maono, comprendente il tenorista David S. Ware, del quale William Parker sarebbe diventato in seguito uno dei collaboratori più congeniali e preziosi.



William Parker

Teatro Astra - ore 21

Don Byron:

"Music for Six Musicians"

Don Byron, clarinetto
 James Zollar, tromba
 George Colligan, pianoforte
 Leo Traversa, contrabbasso
 Milton Cardona, percussioni
 Ben Witman, batteria

Don Byron ha riportato in alto le quotazioni di uno strumento ormai quasi relegato ai libri di storia: grazie al suo virtuosismo tecnico e alla sua grande forza espressiva, il clarinetto nel jazz ha infatti conosciuto una

seconda giovinezza. Con alle spalle studi classici, Byron si è messo in evidenza negli anni Novanta con alcuni album di notevole spessore, primo fra tutti " Tuskegee Experiments ", inciso nel 1992 con Bill Frisell alla chitarra. Il suo interesse per la musica di tradizione ebraica (dal 1980, quando era ancora studente, Byron collabora con la Klezmer Conservatory Band) lo ha portato in seguito a scoprire un personaggio singolare come Mickey Katz, leader di gruppi klezmer, umorista yiddish e popolare parodista degli anni Cinquanta: il risultato è contenuto nell'ottimo album " Don Byron Plays the Music of Mickey Katz ". Ma la sua sete di nuove conoscenze lo ha anche spinto verso le musiche latine; da qui il bel progetto " Music for Six Musicians ", che ha prodotto sino ad oggi due pregevoli dischi, " Music for Six Musicians " e " You Are #6 ". Tra gli altri lavori discografici di Byron, si rammentano " Bug Music ", briosa carrellata sulla musica della nascente era dello Swing (Raymond Scott, John Kirby e il giovane Duke Ellington), " Romance with the Unseen " (con ancora Bill Frisell alla chitarra) e il recentissimo " Ivey-Divey ", omaggio a Lester Young realizzato in trio con il pianista Jason Moran e il batterista Jack DeJohnette.



Don Byron

Carlo Atti Quartet

Carlo Atti, sax tenore
Danilo Memoli, pianoforte
Marc Abrams, contrabbasso
Massimo Chiarella, batteria

ore 23³⁰ - Jazz Café Trivellato
- Salone degli Zavatteri

Carlo Atti è uno dei migliori sassofonisti italiani di estrazione bop. Ha iniziato a suonare il flauto all'età di otto anni, per poi passare al sax

tenore sotto la guida di Giorgio Baiocco. In seguito ha conosciuto Massimo Urbani, Sal Nistico e Larry Nocella, con i quali ha suonato in diverse occasioni. In qualità di componente del Nuovo Sestetto Italiano, Carlo Atti si è esibito in una delle passate edizioni di Umbria Jazz, aggiudicandosi il premio Four Roses. Ha inoltre collaborato con Steve Grossman, Bob Mover e Hal Galper, oltre che con Rossana Casale e Lucio Dalla.



Teatro Olimpico - ore 21

Gia ospite del festival nel 2002 (in duo con il trombettista Dave Douglas) e nel 2004, nel quadro di un progetto triennale dedicato a Mozart, Uri Caine è uno degli architetti sonori più audaci delle musiche d'oggi, particolarmente conosciuto e apprezzato, anche al di là dell'ambito jazzistico, per le sue visionarie rivisitazioni di apparentemente intoccabili monumenti della musica classica, da Mahler a Bach, da Schumann a Wagner. In queste esperienze, ma anche nelle altre che l'hanno visto coinvolto nell'arco della sua brillante carriera, Caine ha messo a confronto musicalità diverse (dalla tradizione classica europea all'elettronica, dal klezmer al rock), rivelando anche il suo rapporto enciclopedico con il jazz, fatto di versatilità, rispetto e profonda conoscenza. La

Uri Caine solo performance: "Viaggio intorno a Mozart"

Verso il 2006: seconda tappa

Uri Caine, pianoforte

Paolo Fresu & Uri Caine

Paolo Fresu, tromba e flicorno

Uri Caine, pianoforte

29



Uri Caine

serata dedicata da "New Conversations – Vicenza Jazz" al musicista di Filadelfia sarà aperta da una *solo performance*, seconda tappa del viaggio mozartiano che si concluderà nel 2006, in coincidenza con le celebrazioni del 250° anniversario della nascita del geniale compositore salisburghese. Caine sarà poi raggiunto in palcoscenico da Paolo Fresu, rinnovando così il proficuo sodalizio che da qualche tempo lo lega al trombettista italiano. Sodalizio che ha preso avvio quando il pianista americano è stato ospite negli anni scorsi del festival di Berchidda, di cui è direttore artistico lo stesso Fresu: l'intesa è stata immediata e ha appunto trovato sbocco naturale in un duo che lo scorso anno è stato protagonista di un applaudito tour europeo e che si sta apprestando ad entrare in studio di registrazione.



Jazz Café Trivellato
Salone degli Zavatteri - ore 23³⁰

The Zippy Code

Dice di loro Enrico Rava: «Zippy Code è un gruppo costituito da musicisti che, oltre ad essere molto dotati e preparati, riescono a esprimere una musi-

ca veramente originale e profonda». Con queste credenziali i cinque giovani solisti si stanno mettendo in luce anche in altre formazioni: Giovanni Guidi ed Emanuele Maniscalco fanno anche parte degli Under 21 guidati dallo stesso Rava, mentre Kinselman suona nel quartetto di Stefano Battaglia e Cattano collabora con la vocalist Cristina Zavalloni. Pesaresi, infine, fa spesso coppia con uno dei batteristi italiani più versatili, Massimo Manzi.

Dan Kinselman, sax tenore, clarinetto basso e flauti
Tony Cattano, trombone
Giovanni Guidi, pianoforte
Gabriele Pesaresi, contrabbasso
Emanuele Maniscalco, batteria



GENERALI
Assicurazioni Generali

Ognuno dei 1.500 Agenti Generali si dedica a te in ogni momento.

Agenzia Generale di Vicenza Centro - C. Palladio, 40 - Vicenza

Tel. 0444 542188 Fax 0444 321825

Herbie Hancock Quartet

Herbie Hancock, pianoforte
 Lionel Loueke, chitarra
 Dave Carpenter, contrabbasso
 Richie Barshay, batteria

ore 21 - Sala Palladio (Fiera)

Pianista di finissima classe, ma anche esploratore nel campo dei suoni elettronici, compositore di grande talento, autorevole band leader,

finanche attore cinematografico: tutto questo è Herbie Hancock, personalità poliedrica, tra le preminenti del jazz dagli anni Sessanta in avanti. Nato a Chicago nel 1940, Hancock aveva appena undici anni quando si esibì con la Chicago Symphony Orchestra, eseguendo uno dei concerti di Mozart per pianoforte e orchestra. Le sue prime esperienze jazzistiche risalgono agli albori degli anni Sessanta, assieme al trombettista Donald Byrd: fu questi ad aprirgli le porte della casa discografica Blue Note, per la quale il pianista avrebbe registrato vari album di valore. La scalata all'Olimpo del jazz è poi proseguita con l'entrata nel quintetto di Miles Davis, cruciale avventura musicale condivisa assieme a Wayne Shorter, Ron Carter e Tony Williams. Hancock seguirà Davis fino ai primi segnali della storica svolta elettrica, per poi involarsi per proprio conto verso una fusione tra jazz e funk. In questa fase spicca il gruppo Headhunters, il cui album di debutto resta uno dei dischi jazz più venduti di tutti i tempi. Dagli anni Settanta in poi il percorso artistico di Hancock si è quindi snodato all'insegna della duplice dimensione elettrica ed acustica: su questo secondo fronte spicca il VSOP Quintet, con Freddie Hubbard alla tromba e gli stessi Shorter, Carter e Williams. Nel 1983, l'incontro con Bill Laswell ha portato al manifesto del techno-jazz, *Rockit*, incluso nell'album "Future Shock". Più recente è il sodalizio con Roy Hargrove e Michael Brecker per un omaggio a Miles Davis e John Coltrane ("Directions in Music"). Nell'arco della sua brillante carriera Herbie Hancock ha conquistato otto Grammy Awards e un premio della Academy Award per la colonna sonora del film *Round Midnight* di Bernard Tavernier.



Herbie Hancock

Ensemble del Conservatorio "A. Pedrollo"

diretto da Paolo Birro

Richard Galliano Trio meets Toots Thielemans

Richard Galliano, fisarmonica
Toots Thielemans, armonica a bocca
Larry Grenadier, contrabbasso
Clarence Penn, batteria

ore 21 - Teatro Olimpico

L'inedito incontro al vertice tra il francese Richard Galliano e il belga Toots Thielemans, rispettivamente virtuosi della fisarmonica e dell'armonica a bocca, è di quelli destinati a lasciare il segno, a regalare emozioni degne di due straordinari melodisti quali essi sono.

Classe 1922, Thielemans si è avvicinato alla fisarmonica all'età di tre anni per poi imbracciare la chitarra, dopo aver ascoltato Django Reinhardt, ma un'altra decisiva scoperta sarà la musica di Charlie Parker. Nel 1950 Thielemans, già passato da una decina d'anni all'armonica a bocca, sarà in tour per l'Europa con Benny Goodman, prima di una lunghissima serie di prestigiose collaborazioni che negli anni vedranno il musicista di Bruxelles accanto ad

artisti così diversi tra loro come George Shearing, Ella Fitzgerald, Quincy Jones, Bill Evans, Jaco Pastorius, Pat Metheny, Paul Simon, Billy Joel, solo per fare qualche nome. Nonostante anch'egli non suoni uno strumento apparte-



Richard Galliano

nente alla tradizione del jazz, Richard Galliano si è imposto sulle scene di questa musica con una originalissima fusione tra la musette, il new tango di Astor Piazzolla e, appunto, il linguaggio proprio del jazz. Musicista dalla straripante carica comunicativa, Galliano ha inteso feconde collaborazioni soprattutto con il nostro Enrico Rava e con il connazionale Michel Portal. Ma doverosa menzione spetta anche al progetto "Piazzolla Forever", applaudito anche nel corso di una delle passate edizioni del festival. L'ultimo album di Richard Galliano, il recentissimo

"Ruby My Dear", è stato inciso con l'apporto di Larry Grenadier (partner, tra gli altri, di Brad Mehldau) e di Clarence Penn, tra le migliori sezioni ritmiche che attualmente è dato ascoltare.



Jazz Café Trivellato
Salone degli Zavatteri - ore 23.30

Gigi Sella Quartet

Il sassofonista Gigi Sella ha a lungo collaborato con la Lydian Sound Orchestra di Riccardo Brazzale e ha lavorato

spesso anche nell'ambito del teatro, soprattutto con l'attore Marco Paolini. Dopo aver suonato e inciso con il bassista Stefano Olivato, Sella è attualmente membro stabile del gruppo di un altro bassista veneziano, Maurizio Nizzetto, con il quale ha inciso l'album "Shades" (2002).

Gigi Sella, sassofoni
Beppe Calamosca, trombone
Lorenzo Calgaro, contrabbasso
Massimo Chiarella, batteria

Danilo Memoli Trio

presentazione del cd "Feliec"

Danilo Memoli, pianoforte
Marc Abrams, contrabbasso
Massimo Chiarella, batteria

ore 18 - Sala Stucchi
di Palazzo Trissino

Danilo Memoli presenta il suo secondo cd inciso da leader. Dopo l'esordio discografico con ospiti quali Steve Grossman e John Mosca (grazie sempre alla collaborazione con "Vicenza Jazz"), il pianista ha registrato "Feliec" nel luglio 2004 assieme al suo abituale trio. Vi si ascoltano standard quali *Old Devil Moon* e *You and the Night and the Music* ma soprattutto composizioni originali, peraltro accanto a due gemme ellingtoniane come *Solitude* e *Caravan*, quest'ultima in un personalissimo arrangiamento.



Teatro Astra - ore 21

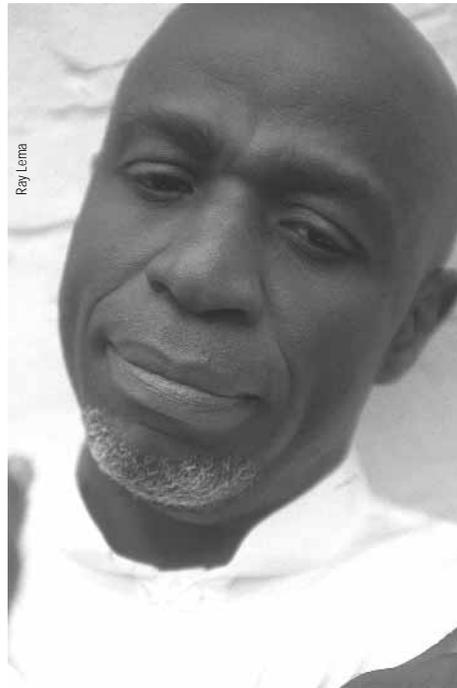
Ray Lema

piano solo

Altro illustre ospite africano, Ray Lema è nato (su un treno) nel 1946, nello Zaire, l'at-

tuale Repubblica Democratica del Congo. Il suo percorso formativo è stato sicuramente atipico: alla musica si è avvicinato, infatti, durante la permanenza nel seminario di Kinshasa, dove era entrato con l'intento di prendere i voti sacerdotali. È qui che ha iniziato a suonare il pianoforte, oltre all'organo, e ha scoperto Mozart, Bach e il canto gregoriano. Venuta meno la vocazione religiosa, Ray Lema ha via via assorbito altri influssi musicali: nel 1970 si unirà agli Yss Boys, uno dei gruppi rock più popolari del suo paese, e un paio di anni dopo comincerà lo studio della musica tradizionale. Quindi dal 1974 al 1976, Ray Lema farà parte del Balletto Nazionale dello Zaire, anche nelle vesti di direttore artistico. Ma un'altra cruciale esperienza precedente al successo internazionale sarà, sul finire degli anni Settanta, il soggiorno negli Stati Uniti. Il successivo approdo in Europa, prima in Belgio e quindi in Francia, coinciderà con l'avvenuta maturità artistica: l'album d'esordio "Kinshasa - Washington DC - Paris" è il manifesto della musica di Ray Lema, una scoppiettante, modernissima fusione di rumba-rock, funk e reggae. La carriera del musicista congolese si è poi snodata attraverso altre tappe significative: l'album per solo pianoforte "Mizila" è una di queste. In "Mizila", uscito nel 2004, Ray Lema mescola influenze classiche, jazz e africane, quasi a voler riannodare le fila di un discorso che, comunque, rimane aperto a ulteriori sviluppi.

37



Ray Lema

Charles McPherson Quartet

Charles McPherson, sax contralto
 Randy Porter, pianoforte
 Jeffrey Littleton, contrabbasso
 Chuck McPherson, batteria

ore 21 - Teatro Astra

Classe 1939, originario di Joplin (Missouri), ma cresciuto a Detroit, Charles McPherson è una delle più limpide e

autorevoli voci sassofonistiche post-parkeriane. Non a caso sarebbe stato coinvolto nel 1988 da Clint Eastwood per la realizzazione della colonna sonora del film *Bird*, sentito omaggio a Charlie Parker, straordinario musicista ma anche protagonista di una sofferta vicenda umana. Le enciclopedie del jazz si soffermano però, giustamente, sulla fortunata collaborazione tra McPherson e Charles Mingus con il quale il sassofonista ha suonato di frequente tra il 1960 e il 1972, figurando in album importanti del formidabile contrabbassista quali "Mingus at Monterey" (1964), "My Favorite Quintet" (1965), "Phithecantropus Erectus" (1970) e l'orchestrata "Let My Children Hear Music" (1972). Significativi rimangono, poi, i sodalizi con il trombettista Lonnie Hillyer e il tenorsassofonista George Coleman. McPherson, oltre che nelle vesti di leader, ha all'attivo incisioni con Barry Harris, Art Farmer, Kenny Drew, la pianista giapponese Toshiko Akiyoshi e la Carnegie Hall Jazz Orchestra. Ultimamente McPherson è stato chiamato da Wynton Marsalis a unirsi in varie occasioni alla Lincoln Center Jazz Orchestra, diretta dallo stesso trombettista.



Charles McPherson

Jazz Café Trivellato
Salone degli Zavatteri - ore 23³⁰

Gaetano Partipilo & Giovanni Falzone Quartet

Giovanni Falzone e Gaetano Partipilo sono sicuramente tra i più interessanti jazzisti italiani delle ultime generazioni: il trombettista siciliano si è imposto nel "Top Jazz 2004" del

mensile Musica Jazz quale miglior nuovo talento italiano, mentre il sassofonista pugliese è risultato secondo nello stesso referendum, staccato da una manciata di voti. Falzone e Partipilo hanno



Giovanni Falzone

Gaetano Partipilo, sax contralto
Giovanni Falzone, tromba
Mauro Gargano, contrabbasso
Fabio Accardi, batteria

unito in più occasioni le proprie forze, nel segno di una musica che fa tesoro della moderna tradizione del jazz, ma che nel contempo guarda avanti. Gargano e Accardi sono, nel quadro d'insieme, tutt'altro che dei semplici comprimari.

www.aimvicenza.it



**moltiplichiamo
la nostra forza**

Idrico Integrato



Elettricità e Calore



Trasporto Pubblico



Vendita Metano



Distribuzione Gas



Telecomunicazioni



Trading Energia



Una nuova organizzazione per crescere e migliorare.

Cresce l'energia, la solidità, l'affidabilità, la forza, il dinamismo. Cresce AIM Vicenza spa con una nuova organizzazione che dà alle Aziende del gruppo più flessibilità, specializzazione e focalizzazione sul servizio, per confrontarsi in maniera vincente con la liberalizzazione del mercato e dare servizi sempre più efficienti con standard di qualità in continuo miglioramento.

AIM Vicenza è l'azienda multiservizi che è cresciuta con i Vicentini: 100 anni di storia sui quali costruire un futuro di successo.



Centro Storico - ore 16

I Funk Off sono una marching band, ovvero un gruppo di musicisti che si esibisce per le strade, così come si faceva una volta e si fa tuttora a New Orleans, ma non vengono dalla Louisiana: sono toscani, di Vicchio, città natale di Giotto e del

Beato Angelico, nonché culla di una delle più fiorenti tradizioni bandistiche italiane. I Funk Off non suonano, però, trascrizioni di arie d'opera o il repertorio tipico delle bande di paese: suonano il *fonchi*, così come lo chiamano loro, detto anche "Funk made in Vicchio", una miscela di funk, jazz, rock e molto altro ancora. Il risultato è davvero travolgente.

Funk Off



Centro Storico - dalle ore 16

Secondo uno stile che mette curiosamente insieme la tradizione bandistica veneta con quella ottocentesca americana, tre poderosi gruppi di fiati e percussioni suoneranno e sfileranno lungo le vie del centro storico di Vicenza.

Confluiranno al cospetto della Basilica Palladiana in Piazza dei Signori dove, nel mescolarsi di suoni diversi, arriveranno a suonare in ben più di cento musicisti insieme, diretti dal cav. Antonio Borgo.

Corpo Bandistico di Vivaro-Dueville

direttore Santino Crivelletto

Corpo Bandistico di Centrale di Zugliano

direttore Antonio Borgo

Band Orchestra "G. Bovo" di Carmignano di Brenta

direttore Fabrizio Pallaro

Francesco Cafiso & Riccardo Arrighini

Francesco Cafiso, sax contralto
Riccardo Arrighini, pianoforte

ore 21 - Teatro Astra

Nonostante la giovane età (è nato nel 1989, a Vittoria, in provincia di Ragusa), Francesco Cafiso è già da alcuni anni

sotto i riflettori e al centro di un interesse da parte dei mass media raro per un jazzista. La sua prepotente apparizione sulle scene musicali, in virtù di un talento innato e di una tecnica strumentale di primissimo ordine, è stata salutata con grande ammirazione anche da illustri jazzmen d'oltreoceano: affermatosi nel 2001 al Premio Massimo Urbani di Urbisaglia, concorso riservato ai giovani talenti, il sassofonista siciliano è stato infatti notato, tra gli altri,

nientemeno che da Wynton Marsalis, che dal momento del loro incontro, avvenuto nel 2003, lo ha preso sotto la propria ala protettrice invitandolo più volte a unirsi al suo gruppo e alla Lincoln Center Jazz Orchestra. Ormai ospite abituale dei più importanti festival europei, Cafiso ha vinto nel 2004 la World Saxophone Competition, nell'ambito del London Jazz Festival. In Italia svolge regolare attività concertistica, senza tuttavia trascurare gli studi scolastici e al conservatorio. Suona con musicisti di grande esperienza come Enrico Rava e Franco D'Andrea, guidando altresì un proprio quartetto di cui fa parte il pianista toscano Riccardo Arrighini, con il quale Cafiso si esibirà in duo al Teatro Astra.

42



Francesco Cafiso

Teatro Astra - ore 21

Una delle poche formazioni orchestrali italiane con una regolare attività discografica e concertistica, la Lydian Sound Orchestra è stata costituita nel 1989 da Riccardo Brazzale, pianista, compositore e arrangiatore che ha riunito alcuni dei migliori solisti del panorama nazionale. Numerosi sono poi gli ospiti, italiani e stranieri, che si sono alternati all'interno dell'orchestra: da

Enrico Rava a Gianluigi Trovesi, da Claudio Fasoli a Kenny Wheeler, da Manfred Schoof a Terrell Stafford. Significativa è, quindi, la collaborazione tra alcuni dei componenti dell'orchestra e la Electric BeBop Band del batterista Paul Motian,

Lydian Sound Orchestra + Charles McPherson "Bird at Massey Hall"

Pietro Tonolo e Robert Bonisolo, sax
Rossano Emili, sax baritono e clarinetti
Kyle Gregory, tromba
Roberto Rossi, trombone
Dario Duso, tuba
Michele Calgaro, chitarra
Paolo Birro, pianoforte
Marc Abrams, contrabbasso
Mauro Beggio, batteria

Riccardo Brazzale, conduzione e arrangiamenti
Charles McPherson, sax contralto solista

43



Lydian Sound Orchestra

che ha portato (sempre sotto la regia di Brazzale) alla rivisitazione delle musiche dell'album "Monk at Town Hall". Nutrita è anche la discografia della Lydian: "Melodious Thunk" (1993), "Timon of Athens" (1995), che racchiude l'omonima suite di Duke Ellington, "Bukowski Blues" (1999), "The Art of Arranging" (2000), "Monk at Town Hall & More" (2002) e "Azurka" (2003). Dischi tutti con-



trassegnati da quella spiccata progettualità che contraddistingue anche la nuova impresa di Brazzale e della Lydian: per l'occasione verranno riproposti, ovviamente rivestiti di inediti arrangiamenti, i sei brani che costituiscono "Jazz at Massey Hall", uno dei dischi più importanti dell'intera storia del jazz, vivido documento del concerto tenuto da Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus e Max Roach a Toronto, il 15 maggio 1953. Un nuova sfida

che la Lydian, ampliata nella circostanza al sapiente sax alto di Charles McPherson, affronterà con la personalità di approccio musicale che da sempre la connota.

Jam Session

ore 23³⁰ - Jazz Café Trivellato
- Salone degli Zavatteri

con gli artisti presenti al festival

Auditorium
Città di Thiene - ore 21

Daniilo Rea "OperainJazz"

Daniilo Rea, pianoforte

Nato a Vicenza ma romano d'adozione, Daniilo Rea è uno dei pianisti più amati del jazz italiano. Lo dicono i suoi successi, come solista e

come componente di Doctor 3, il mirabile trio (completato dal contrabbassista Enzo Pietropaoli e dal batterista Fabrizio Sferra) che più volte si è aggiudicato il "Top Jazz" del mensile Musica Jazz

come miglior gruppo italiano dell'anno. Il suo esordio professionale risale al 1975, con il trio di Roma (con lo stesso Pietropaoli e Roberto Gatto alla batteria) e da allora le collaborazioni discografiche e concertistiche si sono freneticamente succedute: Chet Baker, Lee Konitz, Steve Grossman, Bob Berg, Phil Woods, Michael Brecker, Joe Lovano, Gato Barbieri, solo per fermarsi ad alcuni nomi. "OperainJazz" si ispira a "Lirico" fortunato album di qualche tempo fa e rappresenta un viaggio personale tra pagine operistiche di Puccini, Verdi e Mascagni.



Daniilo Rea

Proiezione del film muto

Il fuoco (1915)

di Giovanni Pastrone

commento musicale dal vivo di Enrico Intra
a cura di Aldo Bernardiniin collaborazione con **Accademia Olimpica di Vicenza**

ore 21 - Auditorium Canneti

“Il fuoco” è una delle opere più riuscite e rappresentative di quella tendenza del cinema muto italiano impegnata a mettere in scena melodrammi borghesi so-

prattutto per valorizzare le qualità fisiche e l'erotismo di alcune primedonne. Permeato di simbologie e di motivi tematici cari al decadentismo dannunziano allora imperante nella cultura nazionale, il film consacra diva un'attrice di grande talento (Pina Menichelli), duttile e sorprendente nel suo alto manierismo, protagonista assoluta in una storia delirante, resa intensa ed artisticamente straordinaria dal rigore e dalle invenzioni visive della regia. Pastrone, reduce dal successo mondiale di *Cabiria* (1914), conferma qui la forza e l'originalità di una personalità artistica di livello internazionale.

La presentazione del film (a cura dell'accademico Aldo Bernardini), in una copia restaurata dal Museo del Cinema di Torino che ripropone anche le colorazioni e i tempi di proiezione originali, si giova in questa occasione di un apposito commento musicale dal vivo affidato a Enrico Intra.



Pina Menichelli

Jazz Café Trivellato
Salone degli Zavatteri

I Jazz Café Trivellato si trasferisce quest'anno al Salone degli Zavatteri, nel cuore di

Vicenza, allestito come club notturno dove la musica farà la parte del leone, anche se non mancheranno interessanti eventi di visual art. La storia di "New Conversations", nei suoi dieci anni di vita, sarà ripercorsa attraverso le immagini dei fotografi che si sono avvicendati a immortalare i numerosissimi artisti ospiti del festival. Proiezioni di pellicole legate al jazz e ai suoi protagonisti, nonché degustazioni a tema, completano l'offerta del Jazz Café Trivellato.

"10 anni di Vicenza Jazz"

Mostra con foto d'archivio di

Pino Ninfa
Roberto Masotti
Francesco Dalla Pozza
Stefano Bazza



"La fête africaine"

Mostra fotografica di Pino Ninfa
con installazioni e happening di Ndary Lô

LAMeC

La città di Dakar con i suoi dintorni è protagonista di questa mostra firmata da Pino Ninfa, tra i più apprezzati fotografi italiani, più volte collaboratore di "Vicenza Jazz". Il tema

della rassegna si ricollega al filo conduttore di questa decima edizione del festival, che ha al suo centro la grande madre Africa, culla di grandissime culture, radice della stessa musica jazz.

L'esposizione, composta da quaranta fotografie, sarà arricchita dalle installazioni di Ndary Lô, giovane artista senegalese, espressione del vitalissimo fermento culturale che ha il proprio baricentro nel Village des Arts di Dakar, e da uno stage che riguarderà, nello specifico, la fotografia nel jazz.



LAMeC

"Come un racconto chiamato jazz"

Stage fotografico a cura di Pino Ninfa





Jazz e retaggio africano

di Maurizio Franco

Il rapporto tra il jazz e l'Africa dovrebbe essere tra quelli centrali nello studio della materia e dal punto di vista teorico in effetti è così. La storiografia del jazz ci rivela però che, nella pratica, la manualistica trascura un serio studio delle relazioni tra il pensiero musicale africano (soprattutto quello della West Africa) e quello maturato in ambito americano e all'origine della lingua jazz. Un gap che si evidenzia anche nella maniera di leggere la storia del jazz, che pone particolare attenzione ai parametri tipici del mondo musicale europeo, in primis l'armonia, e si addentra solo genericamente nello studio delle relazioni con l'Africa. Non basta sostenere che il ritmo del jazz è di portato africano, affermazione che di per sé non ha un preciso significato ed è diventata un luogo comune. Il problema principale non sta infatti nell'individuare cosa arriva dall'Africa e cosa dall'Europa, poiché il jazz è una musica sincretica. È il risultato finale ad interessarci, cioè il prodotto di un lungo periodo di adattamento e di reciproche influenze tra mondo europeo e retaggio africano, che ha realizzato una complessa, articolata e originale linea musicale in grado di caratterizzare nella sua totalità i caratteri della musica americana di ogni genere e stile. Un rapporto che negli anni '60 era stato affrontato in maniera diversa rispetto agli altri autori da Gunther Schuller, ma che studi più recenti hanno cominciato ad indagare in profondità, anche se nella scrittura delle storie jazzistiche manca ancora una riflessione organica e profonda dell'argomento, in grado di agire attivamente nel modo di vedere e descrivere il percorso del jazz. Senza nessuna pretesa di esaustività, ci limitiamo in questo scritto a mettere

in campo alcune considerazioni generali sull'argomento, a cominciare dall'immagine dell'Africa nel jazz, di cui una serie di libri relativamente recenti ha cominciato finalmente a tracciare le coordinate. Da luogo di nascita a terra dei propri avi, la trasformazione dell'immagine dell'Africa nel mondo afroamericano degli Stati Uniti ha seguito il ritmo della tratta degli schiavi, iniziata nel '600 e terminata nei primi decenni dell'800, e della successiva integrazione sociale. Un periodo di tempo nel quale il rapporto con il continente africano è mutato da diretto in indiretto, trasformando un luogo reale in universo mitico che per molto tempo, nel lungo processo di integrazione e adattamento al modo di vivere americano, è stato addirittura rifiutato. Anzi, la storia del nero negli Stati Uniti è caratterizzata proprio dal contraddittorio processo di cambiamento dell'immagine e del modo di vivere il rapporto con l'Africa, che ha generato un articolato rapporto con la cultura d'origine. Un rapporto che non ha investito in maniera univoca tutte le Americhe perché al di fuori degli Stati Uniti, nei paesi in cui gli schiavi poterono godere di una relativa libertà di comportamento, sopravvissero in maniera diretta usi e costumi tradizionali che si modificarono lentamente nel contatto con le nuove civiltà, come avviene in tutte le culture di tipo orale. Nel Sud degli Stati Uniti, invece, la repressione verso le forme originarie di cultura e socialità fu particolarmente violenta, per cui, paradossalmente, si svilupparono con maggiore rapidità processi di assimilazione e adattamento dei comportamenti sociali, economici e artistici dell'etnia dominante. Un esempio opposto è quello di Haiti dove il mondo afroamericano sovrastava numericamente quello bianco e aveva margini di libertà di organizzazione rituale e persino sociale; per questo motivo nacquero forme di sincretismo religioso, quali ad esempio il voodoo, e continuarono a esistere per lungo tempo costumi e comportamenti importati dall'Africa. Pure a Cuba, dove gli schiavi venivano "posteggiati" anche per diversi anni prima di essere trasferiti negli Stati Uniti, la cultura africana ha lasciato segni riconoscibili ancora oggi. Quindi è stato il maggior controllo sociale avvenuto negli Stati Uniti sulla popolazione di origine africana a determinare uno sviluppo imprevedibile che ha lasciato un segno profondo nella cultura della nazione,

determinando un inaspettato, e certo non voluto, cortocircuito nella diffusione del sapere. In campo musicale, dopo la fine della schiavitù e il graduale inserimento del nero nella società americana, tale cortocircuito ha finito per produrre un pensiero e una prassi i quali, pur non annullando le differenze, hanno dato vita a quei linguaggi originali riconoscibili immediatamente come "americani". In quest'ottica il jazz è certamente la più evoluta, complessa e originale tra tutte le musiche americane proprio perché manifesta un sincretismo riuscito a cui hanno guardato e si sono ispirati persino i musicisti bianchi, poiché la convivenza di neri e bianchi nella stessa area geopolitica ha prodotto inevitabili influenze reciproche. Se il neroamericano ha dovuto adattarsi a una cultura differente e coercitiva, le modalità di questo adattamento hanno influito sui modelli originari determinandone un nuovo senso e una diversa pratica. L'immagine dell'Africa ha comunque vissuto di una controversa considerazione all'interno della comunità nera degli Stati Uniti, quindi anche tra i musicisti di jazz. Considerata dai nazionalisti neri una madre a cui ricongiungersi concretamente, come avvenne negli anni '20 del secolo scorso con il movimento politico guidato da Marcus Garvey, per gli artisti è stata sia una controversa fonte di ispirazione, alla quale dedicare titoli di composizioni, oppure un retaggio culturale da rivendicare con orgoglio da parte dell'intelligenza nero-americana degli anni '60, ma anche un luogo da dimenticare, rifiutare, gettare nell'oblio per la media e alta borghesia nera. Tra i musicisti, solo pochi hanno ammesso esplicitamente che esiste un nesso tra alcuni atteggiamenti espressivi tipici del jazz e il pensiero musicale dell'Africa Occidentale, per cui le considerazioni della storiografia jazzistica sono, in realtà, il prodotto di un fondo culturale comune tra musicisti e studiosi. Non ci si deve quindi stupire se hanno prevalso analisi superficiali proprio nell'ambito degli studi sulla musica e la civiltà africana, sulla componente nera del jazz. Congiuntamente a una diversa consapevolezza maturata tra gli stessi musicisti, alcuni studiosi contemporanei stanno in primo luogo cercando di colmare queste lacune, ritenendo l'Africa un imprescindibile terreno di analisi e osservazioni per comprendere a fondo la natura dell'estetica e quin-

di del fare jazzistico. Del resto è indiscutibile il fatto che la sopravvivenza degli articolati rituali africani, di cui erano parte integrante sofisticate musiche, così come le modalità organizzative del materiale sonoro, il sentire ritmico e timbrico, giunsero in un continente nuovo e vennero mantenuti più o meno vivi a seconda delle zone di destinazione delle navi. Negli Stati Uniti furono repressi in maniera più o meno ampia, ma proprio dalla loro indiretta sopravvivenza all'interno di un mondo musicale che tendeva a standardizzarsi intorno a ben precise formule, si definì il genere musicale che noi chiamiamo jazz e, inoltre, si sviluppò un intreccio con il resto del mondo dello spettacolo, della musica e dell'intrattenimento che è il segno tangibile di quell'influsso a doppio senso tra la cultura di origine europea e quella di matrice africana di cui abbiamo già scritto. L'analisi del vastissimo universo musicale della cosiddetta costa degli schiavi, che occupa la parte occidentale del continente africano, dall'area subsahariana sin quasi al profondo sud, si relaziona al jazz attraverso una serie di comportamenti comuni nell'approccio al mondo musicale, la cui indiretta sopravvivenza ha prodotto le musiche di matrice afroamericana, tra le quali c'è appunto il jazz. Una ricerca che ci pone in contatto con una civiltà musicale evoluta, costruita sul sistema modale e di eccezionale cultura ritmica e timbrica. Da questa civiltà giungono al jazz e alle musiche nere alcuni atteggiamenti espressivi, peraltro modificatisi nel contatto con un altro universo di pensiero e affievolitisì nella portata a causa della loro lenta trasformazione in sedimento culturale inconscio, cioè in retaggio. Tra i punti di più rilevante importanza per la realizzazione di quel sincretismo musicale chiamato jazz c'è l'organizzazione della musica in chiave antifonaria o responsoriale, cioè basata sul gioco a chiamata e risposta. Un tratto che nel jazz, mescolato anche ad aspetti analoghi di derivazione europea, si evidenzia nel gioco relazionale tra i musicisti centrato sull'interplay, sugli aspetti dialogici, e poi nelle formule di domanda e risposta tra solista e solista, nella costruzione delle frasi, nella stessa struttura di brani composti, seguendo un processo di accostamento di sezioni contrastanti tra loro. Un altro aspetto di particolare rilievo è rappresentato dalla concezione timbrica che nella musica tradiziona-

le dell'area dell'Africa Occidentale viene esaltata dalla tessitura di una raffinatissima filigrana sonora che si sviluppa sia in ambito strumentale che vocale. Lo sottolinea anche l'assenza di strumenti costruiti industrialmente, a favore di un artigianato sviluppato dagli stessi esecutori, che favorisce la personalizzazione del suono, la ricerca di un'identità timbrica che varia da maestro a maestro, a cui fa da riscontro un uso naturale, ricco di inflessioni e di sfumature, da parte della voce. La dialettica voce-strumento, strumento-voce, assolutamente centrale per l'estetica jazzistica, porta i musicisti africani a imitare la fonetica della lingua, che poi è una lingua-tono in cui



il significato delle parole cambia a seconda dell'intonazione e, musicalmente, produce una sottigliezza di accenti che assume anche una valenza di carattere ritmico. La peculiarità sonora del timbro jazzistico nasce proprio dalla citata dialettica tra voce e strumento, mentre la vocalità assume inflessioni peculiari oscillando, come in Africa, tra corda di canto e corda di recitazione. Proprio l'ambito della voce mostra tra i neroamericani i segni più diretti dell'eredità africana, come si evince facilmente ascoltando un coro spiritual oppure il canto blues o quello jazzistico. Nella voce, infatti, il passaggio tra il comportamento originario e un nuovo atteggiamento avvenne molto lentamente in quanto, lungo tutto il periodo della tratta, il contatto con le lingue madri veniva costantemente alimentato dai nuovi arrivi di schiavi, anche se questi erano spesso portatori di dialetti e linguaggi differenti tra loro. Tra gli altri aspetti della cultura africana che restarono vivi nel nuovo mondo c'è, ovviamente, la concezione ritmica, basata sull'uso strutturale del ritmo e su una complessa poliritmia. Come nel caso del suono, la dimensione ritmica presenta forti caratteri di individualità e viene vissuta come un elemento chiave per la definizione di un fraseggio e di un'identità fortemente personalizzata. Nel jazz i parametri ritmico-timbrici sono quindi trattati in maniera estremamente sofisticata e per questo motivo il sistema di notazione occidentale è risultato, e risulta, inadeguato a renderne conto, portando alla parziale sopravvivenza di un tratto centrale della civiltà dell'Africa Occidentale: la trasmissione orale del sapere. L'esistenza di questa componente di oralità accanto a una concezione di tipo analitico, legata alla cultura occidentale e alla scrittura, ha prodotto una feconda dialettica tra la pagina scritta e la sua effettiva interpretazione nel momento esecutivo, in quanto la prima si lega a doppio filo all'identità ritmica e timbrica dell'esecutore e all'equilibrio relazionale che si crea tra i vari musicisti di un piccolo gruppo o di un'orchestra. Quest'ultimo è poi un altro importante elemento del fare jazzistico, che investe il già citato gioco relazionale dei musicisti tra loro e, in parte, anche con un audience considerabile come partecipante attiva della performance; un fatto comune a quanto avviene ancora oggi nelle musiche africane, nelle quali il pubblico assume

una posizione centrale in molte espressioni artistiche e rituali grazie a un'elevata competenza comune di base, caratteristica di tutte le civiltà nelle quali i fenomeni musicali e artistici mantengono un ruolo funzionale all'interno della società. Per questo nel jazz il collettivo è fondamentale e il solista è solo la parte terminale di un processo complesso, nel quale l'organico di un gruppo non è rappresentato da strumenti, bensì da musicisti creatori, portatori di una precisa dimensione psicologica e, quindi, espressiva. Il ruolo del solista, cresciuto in maniera esponenziale dagli anni '20 sino agli anni '60, è invece il frutto dell'incontro con il pensiero occidentale, che ha portato ad una lettura della storia del jazz sbilanciata verso le poetiche individuali, spesso interpretate come prodotto in sé e non collocate in un contesto nel quale l'individuo è sempre legato al collettivo. Il sistema di relazioni presente nel jazz si basa dunque su convenzioni e codici che riportano in parte alla tradizione esecutiva dell'Africa Occidentale, che diventano il riferimento a cui attenersi per realizzare una musica rigorosa negli incastri dell'insieme pur in presenza di un fitto gioco di variazioni improvvisate e semi-improvvisate. Aspetto, questo dell'improvvisazione, che nel senso comune in cui viene pensato riferendosi all'esperienza jazzistica, cioè una creazione istantanea particolarmente libera, è assolutamente estraneo alla cultura africana dove gli aspetti di libertà sono ridotti alla possibilità di invenzione di ripetizioni variate degli schemi di base. Proprio la complessità e la notevolissima varietà di questi schemi, oltre alla loro adattabilità a molteplici contesti, collocano la musica africana tra le più sofisticate esperienze dell'intera storia universale della musica, sottraendola da quella visione puramente antropologica che la relega tra i fenomeni primitivi, definiti in senso inconsciamente razzista: "etnici". Altri tratti della cultura africana di cui abbiamo la prova di una sopravvivenza nel mondo afroamericano sono il legame diretto della musica con la danza e una filosofia improntata all'unità delle arti, cioè alla compresenza spazio-temporale di manifestazioni artistiche di natura differente, nelle quali gli atti creativi presentano forme di interdipendenza reciproca. La cosiddetta *rivista negra* e, prima ancora, il *minstrel show* e il *vaudeville* sono un frutto di questo retaggio,

così come lo è lo stretto rapporto tra il jazz e il ballo (anzi, la danza), che caratterizza diversi decenni della sua storia musicale. Anche il tip-tap è un ulteriore esempio di una visione dell'arte che tende a unire generi diversi e ha potuto sopravvivere grazie anche al particolare contesto sociale ed economico del mondo dello spettacolo negli Stati Uniti. In sostanza, al di là dei legami strettamente musicali, la cultura africana ha potuto trasferire parzialmente in quella afroamericana un complesso e articolato concetto di performance, come dimostrano soprattutto i primi decenni di storia del jazz, la cui influenza si è estesa a tutto il mondo musicale americano contribuendo in maniera determinante alle sue peculiarità, del resto avvertibili anche nell'ambito delle musiche di impronta eurocolta. Queste brevi note non hanno, come già specificato, lo scopo di individuare quali sono gli elementi africani nel jazz per dividerli da quelli europei e lavorare con il bilancino dello speziale. Siamo convinti che sia il risultato finale a contare, cioè il modo in cui si mescolano forme e concezioni del fare musica che in tutti i parametri incrociano idee provenienti sia dal mondo europeo sia da quello africano. Vogliamo invece soltanto sottolineare l'importanza della conoscenza della filosofia del fare musica dell'Africa Occidentale, in quanto imprescindibile per la comprensione profonda dell'estetica jazzistica. ■

Charlie Parker dalla Carnegie Hall al Birdland

di Ira Gitler

Sebbene non avesse portato a termine gli studi alla high school, Charlie Parker sapeva affrontare con intelligenza una molteplicità di argomenti. Il trombettista Howard McGhee, molto vicino a Parker nel periodo che Bird trascorse a Los Angeles nel 1946, dopo che Dizzy Gillespie era tornato a New York, racconta nel mio libro *Swing to Bop* di come Parker «leggesse e studiasse sempre. Era un uomo molto istruito. Poteva parlare di... beh la mia auto stava facendo le bizzesse e io dissi "Maledizione! Mi toccherà portare questo aggeggio in autofficina". E lui disse: "Non è nient'altro che questo e quest'altro". E poi uscì fuori, girò attorno al motore, e mise a posto quel dannato aggeggio! Sapeva tutto del motore, di cosa lo faceva funzionare e di tutta quella merda. Mi fece imparare un sacco di cose... Ci piaceva stare alzati la notte ad ascoltare *Firebird Suite* e *Rite of Spring*. Mi fece conoscere Stravinsky... e anche Bartok, Wagner e soci.»

A New York fui in sua compagnia diverse volte, a partire dal 1947. Nonostante ci fossimo parlati sul serio solo una volta, in un bar di Broadway proprio sopra il Birdland, non ebbi bisogno di quell'incontro per capire che si trattava di un uomo assai brillante, di grande intuito, capace di cavarsela in ogni circostanza.

Una volta entrato nei circoli jazz di Kansas City credo sapesse, dentro di sé, che sarebbe arrivato prima di quanto si potesse immaginare a New York, dove si trovava uno dei suoi mentori di Kansas City, l'altosassofonista Buster Smith. Dapprima Yardbird - il soprannome gli venne dato a Kansas City per via della sua passione per il pollo - se ne andò a Chicago viaggiando clandestinamente su un treno merci. Si presentò a un breakfast dance⁽¹⁾, prese a prestito

uno strumento e fece una grande impressione a Budd Johnson e Billy Eckstine, allora componenti della band di Earl Hines.

Poi se ne andò a New York dove frequentò la casa di Buster Smith. Finì a lavare i piatti al Jimmy's Chicken Shack dove Art Tatum si esibiva regolarmente come pianista. Quando l'ingaggio di Tatum finì, anche Parker concluse il suo impiego. Lavorò in una taxi dance hall⁽²⁾ e poi a Baltimora con un bandleader di nome Banjo Burney, prima di tornare a Kansas City per il funerale di suo padre.

Si riunì alla fine alla band di Jay McShann, con cui aveva precedentemente suonato a Kansas City per un breve periodo, e dal 1940 al 1942 cominciò a farsi conoscere fuori dal giro locale, grazie agli assoli nelle registrazioni con McShann. Al tempo in cui la band suonava alla Savoy Ballroom di New York, altri jazzmen decisero di andare a vedere chi fosse quel sassofonista che avevano sentito improvvisare in *Cherokee* durante una trasmissione radiofonica. Anche Ben Webster cominciò a parlare di lui ai suoi colleghi.

In quel periodo Bird cominciò a frequentare il Monroe's Uptown House, un club after-hour venuto alla ribalta dopo che altri locali avevano chiuso i battenti. Qui trovò una band hip-house e un'atmosfera in cui il suo stile personale, in continua evoluzione, poteva prosperare. Al Monroe's rivide anche Dizzy Gillespie che aveva precedentemente incontrato a Kansas City, nel 1940, quando il trombettista era arrivato in città con la band di Cab Calloway. Altri ospiti erano Don Byas, Roy Eldridge, Hot Lips Page e Charlie Shavers. «Quel tipo di musica mi convinse a lasciare McShann e rimanere a New York», dichiarò Parker.

Nel 1941 un recensore di *Down Beat* incluse anche Parker tra i sidemen di McShann che a suo giudizio più avevano contribuito all'ascesa di Jay.

Quando Budd Johnson lasciò la band di Earl Hines, Eckstine e Gillespie, quest'ultimo già componente del gruppo, spinsero Earl a ingaggiare Parker. Nel 1943 Bird suonò con Hines per dieci mesi al sax tenore (i sax alto erano già al completo). Il cantante Eckstine scelse quindi di intraprendere una carriera da solista, salvo poi formare una big band nel 1944: credeva nel nascente movimento be



Dizzy Gillespie e Charlie Parker

bop e ingaggiò molti dei precedenti sidemen di Hines, tra cui Gillespie e, poco dopo, Parker. Uno scrittore di nome Johnny Sippel recensì così la band nel numero di *Down Beat* del 1 ottobre: «La forza trascinante dietro i sassofoni è Charlie Parker», affermò, «destinato a diventare, dopo Hodges, un esteta del sax alto... Il suo stile è appropriato, ma ciò che lo contraddistingue è soprattutto la sua straordinaria miniera di nuove idee.»

Parker non rimase però abbastanza a lungo per registrare con Eckstine. Ritornò a New York e cominciò a lavorare nei club della 52esima. Gillespie ben presto seguì la strada di Parker e nonostante i due potessero suonare assieme in un vero e proprio gruppo non prima della primavera del 1945, presto cominciarono a diventare presenze assidue negli studi di registrazione.

Dagli inizi del 1945 i musicisti che lavoravano nella 52esima realizzarono numerose registrazioni, grazie agli accordi firmati dalle piccole compagnie indipendenti con il sindacato dei musicisti (le maggiori case discografiche, all'epoca, erano invece impegnate in un

braccio di ferro con il sindacato stesso sull'aumento degli onorari). Il 31 dicembre 1944 Gillespie e Parker erano nella piccola formazione che suonava per Sarah Vaughan in una sessione per la Continental. Tra i brani vi era *Interlude* (la versione cantata di *A Night in Tunisia* di Dizzy). A gennaio Gillespie registrò le prime versioni di *Bebop* e *Salted Peanuts* per la Manor. Nello stesso mese Parker e

Foto di William Claxton



Gillespie registrarono per la prima volta su disco due set per la Continental, uno con Rubberlegs Williams e l'altro con Trummy Young.

Il 28 febbraio i due giganti fecero la loro prima sessione come unici fiati nella front line. Ne scaturirono *Grooving High*, *All the Things You Are* e *Dizzy Atmosphere*. Poi fu la volta del lungo ingaggio ai

Three Deuces, nel mezzo del quale, l'11 maggio, il quintetto di Gillespie con Parker registrò una sessione per l'etichetta Guild comprendente *Shaw 'Nuff*, *Hot House*, *Salt Peanuts* (il titolo aveva perso la "ed") e *Lover Man* con la voce di Sarah Vaughan.

Questi 78 giri divennero immediatamente una piccola Bibbia per schiere di giovani musicisti statunitensi. Quando in Francia si diffuse velocemente la notizia che Charles Delaunay ne aveva ottenuto alcune copie, i musicisti parigini continuarono a chiedergli di ascoltare quei dischi, tanto che ben presto le superfici cominciarono a scolorire. Delaunay mi disse che Django Reinhardt arrivava da lui prestissimo, con addosso ancora la casacca



del pigiama, per ascoltare quelle registrazioni.

Hugues Panassie, rimasto a Vichy, in Francia a causa della guerra, continuava a supplicare Delaunay di spedirgli i dischi ma, dato che quelle erano le uniche copie che Charles possedeva, e i musicisti sarebbero stati molto scontenti se le avesse inviate a Delaunay, le tenne a Parigi. Delaunay pensava che se Panassie fosse stato in grado di sentire Bird e Dizzy per primo e fosse diventato il loro "scopritore" non avrebbe odiato il bebop.

Negli Stati Uniti era intanto scoppiata polemica tra sostenitori e detrattori del bebop (niente di paragonabile alle scazzottate del 1948 nella balconata della Salle Pleyel di Parigi dove si esibiva la band di Gillespie). I modernisti soprannominavano i detrattori del bebop "fichi ammuffiti". Il produttore e scrittore John Hammond dichiarò: «Per me il bop è una collezione di disgustosi clichés, ripetuti ad infinitum.»

Altri conosciutissimi colleghi di Hammond (di cui non faremo i nomi) espressero opinioni negative sullo stile di Parker, sulla tecnica di Gillespie e sul bebop in generale. Anche se poi, negli anni '50, molti di loro diventarono produttori di dischi di quegli stessi musicisti che avevano denigrato dieci anni prima.

I principali campioni di Parker e Gillespie si trovavano al periodico *Metronome*: erano Barry Ulanov e Leonard Feather. George Simon era l'unico al *Metronome* a dare valutazioni incredibilmente basse a dischi che presto furono considerati dei classici da un vasto pubblico. Ma persino Ulanov ebbe a scrivere nella recensione di un concerto del 1947 alla Carnegie Hall (pubblicato ufficialmente per la prima volta come "Diz 'N Bird at Carnegie Hall" dalla Roost, consociata Blue Note): «Charlie Parker si è unito a Diz per un piacevole ripasso della musica bebop per piccoli organici.» Un giudizio che non rende giustizia del valore di quella performance.

E siamo così giunti al Bird dal vivo. Era grandissimo in studio, ma non c'era nulla di meglio che ascoltarlo "live". Uno dei momenti chiave del festival di Vicenza di quest'anno è la celebrazione del famoso concerto alla Massey Hall di Toronto nel 1953. Sempre a maggio verrà pubblicato un concerto che nessuna persona di mia

conoscenza avrebbe mai pensato potesse essere registrato su disco. Gli acetati vennero trovati grazie a una felice scoperta di Bob Sunenblick della Uptown Records. Quando Gillespie e Parker erano ai Three Deuces, nel 1945, un'organizzazione chiamata New Jazz Foundation, diretta da Monte Kay (che più tardi doveva diventare il manager del Modern Jazz Quartet), li presentò alla Town Hall di New York nel maggio di quell'anno. Il concerto ebbe così tanto successo che ne fu organizzato un altro nella stessa Hall a giugno. Resta un mistero chi lo registrò, ma si tratta di una straordinaria, storica performance. Il repertorio è simile al materiale registrato in studio al tempo, ma nelle improvvisazioni tutti si spingono oltre. Parker, in particolare, ha un assolo di cinque chorus e un altro di sei. I sigilli di Gillespie sono acciaio inossidabile. Ma oltre a questo, si può percepire un senso complessivo di eccitazione elettrica, l'esatta misura di una musica che stava realmente "accadendo" in quel momento.

Sarei negligente se non citassi Parker e Gillespie al Birdland nel 1951, con Bud Powell, Tommy Potter e Roy Haines. Il concerto fu dapprima pubblicato in un lp Columbia e forse è ancora rintracciabile (lo era pochi anni fa) su un cd French Columbia. Prima che la casa discografica lo immettesse sul mercato, esisteva come bobina che circolava tra i collezionisti. Ne avevo una copia e Thad Jones venne da me ad ascoltarla. Alla fine del set mi guardò e disse: «Puoi riavvolgere il nastro e farmelo ascoltare ancora?». E, naturalmente, così feci.

Bird "live", lives! ■

(traduzione di Loretta Simoni)

- (1) spettacolo che iniziava dopo l'orario di chiusura dei club e si protraeva sino al mattino (n.d.t.)
- (2) locale dove le ballerine danzavano con i clienti. Il biglietto d'ingresso era "a tempo", con un costo proporzionato al periodo di permanenza del cliente (n.d.t.)



*Jazz at Massey Hall: il più grande concerto jazz di sempre.
Da sin.: Bud Powell, Charles Mingus, Max Roach, Dizzy Gillespie e Charlie Parker*

Jazz at Massey Hall: il più grande concerto jazz di sempre

di Stephen Davis*

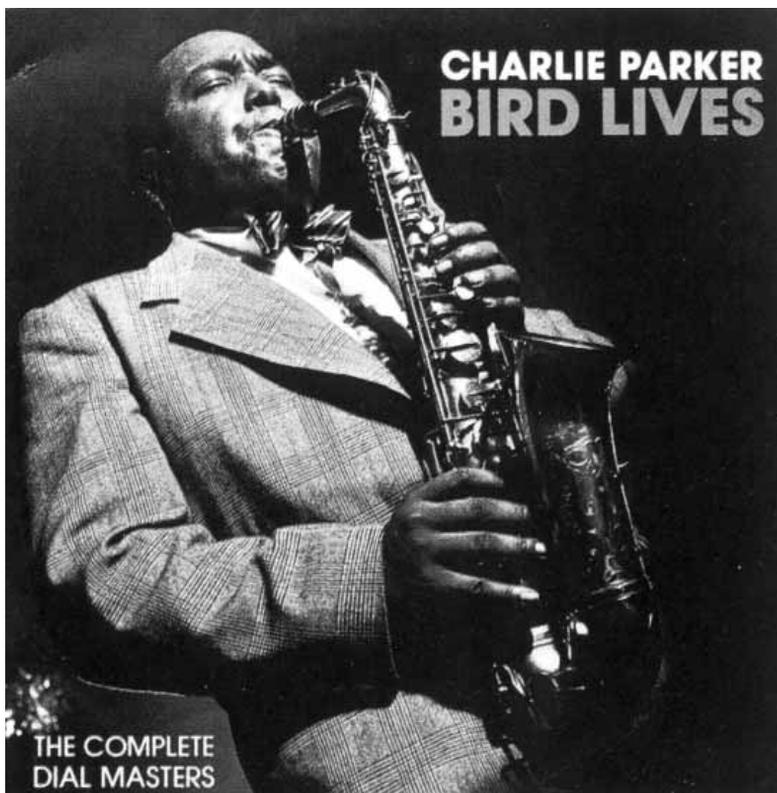
Un sondaggio effettuato nei primi mesi del 1953 tra i soci della New Jazz Society di Toronto chiedeva di indicare il gruppo ideale di musicisti bebop. I musicisti selezionati sarebbero stati contattati allo scopo di formare un super gruppo per un concerto alla Massey Hall della città.

La New Jazz Society era un'organizzazione di appassionati di jazz, come le tante oramai sparse quasi ovunque nel mondo occidentale. Tuttavia l'interesse prioritario dei soci era per la "Chinese music", come una volta definì il bebop Louis Armstrong il cui disprezzo verso questa musica fu ripreso lungo gli anni '40, agli albori del genere, da critici professionisti che vivevano sui favori popolari, nonché sull'adulazione dei musicisti e delle orchestre swing. I boppers, a loro volta, definivano i critici "fichi ammuffiti", ma alla fine se la prendevano solo con Louis. L'atteggiamento comune dei boppers, dominati da Charlie Parker di Kansas City, Missouri, verso i "fichi" era del tipo: «Non me ne frega proprio se ascolti o no la mia musica». Come dire che chi sta in prima fila in una mischia di solito va avanti per conto proprio e quando gli altri vedono che tutto è tranquillo, lo seguono. Gli sfondamenti non succedono nelle folle.

La New Jazz Society scelse cinque boppers americani di colore, la crema di un'incredibile generazione di musicisti: inventori, scienziati, esploratori, artisti, tutti professionisti che lavoravano fuori New York City. Erano i migliori esponenti della loro musica perché loro stessi avevano cominciato a crearla dieci anni prima. Charlie Parker, il genio che presiedeva a questa musica e il più grande altosassofonista di tutti i tempi, aveva all'epoca trentatré

anni. Come altri innovatori prima di lui, soprattutto Armstrong e Lester Young, aveva escogitato un proprio sistema musicale per rompere le barriere armoniche esistenti prima della sua generazione. Mentre provava le progressioni armoniche di *Cherokee* in una "Chili House" di Harlem, nel 1939, Parker era scivolato in una deformazione del tempo che aveva ampliato attraverso un meticoloso processo di "ascolto interno" (per dirla con Ben Sidran) di nuove strutture armoniche, basate sulla sua personalissima idea di melodia. Da quel momento era diventato l'iniziatore di un movimento che avrebbe scosso il jazz alle radici e non sorprende che i metodi da lui introdotti allora siano utilizzati ancora oggi.

Il secondo musicista a essere scelto fu John Birks "Dizzy"



Gillespie, il padre della tromba bop. A differenza di Parker, il cui background di Kansas City gli conferiva uno stile vicino al melisma degli urlatori gutturali di blues urbano, Dizzy fu più che altro un audace esploratore delle altezze vertiginose dello strumento. Nel 1945, nella 52^a strada di New York, aveva guidato assieme a Parker i primi gruppi bebop e sempre con Parker aveva contribuito a cambiare il jazz da tranquillo linguaggio di semiminime e crome a nuovo, maniacale dialetto di semicrome e biscrome. Il pianista era Bud Powell, volubile, pazzo, incostante, dal talento apparentemente infinito, propenso a sperimentare improvvise stasi nel mezzo dell'esecuzione. Quando "c'era", tuttavia, era in assoluto uno dei migliori alla tastiera; radunava in sé tutte le sue influenze e fu il progenitore di un proprio piccolo movimento. La sezione ritmica era composta dal bassista Charles Mingus, musicista californiano di estrazione classica cresciuto nell'ambito delle big band, le cui principali influenze erano state Duke Ellington e, come per Bud Powell, il grande Art Tatum, mentre Max Roach era il batterista, l'innovatore assieme a Kenny Clarke dello sfrigolio del ritmo bop, il veloce 4/4 suonato sul piatto, lasciando il resto dello strumento per la punteggiatura e l'accentuazione.

Questo dunque era il quintetto che avrebbe dovuto suonare a Toronto in quella serata davvero storica. Soprattutto grazie all'impegno di Mingus si giunse a un accordo e si firmò il contratto. Mingus voleva assolutamente registrare e portò con sé il suo impianto che, giudicando a posteriori e considerando la limitatezza dei mezzi, produsse alla fine un suono sorprendentemente pulito. Parker giunse a Toronto senza il suo famoso strumento, il sassofono contralto Selmer di fabbricazione francese: suonò invece con uno strumento bianco in plastica preso a prestito da un negozio di articoli musicali della zona.

A complicare un po' la faccenda e ad aggiungere qualcosa in più all'atmosfera generale della serata, fu il fatto che Bud Powell si fosse appena ripreso da uno dei suoi frequenti collapsi nervosi e quel concerto era per lui il primo dopo la terapia all'elettroshock cui si era sottoposto a Creedmore, un sanatorio di Long Island. Si

diceva che Bud fosse ubriaco fradicio sin dal primo brano. Ancor più singolare era la famosa ostilità tra Parker e Gillespie, temporaneamente sospesa per l'occasione. Il concerto, che ebbe luogo nel maggio del '53, era stato involontariamente programmato nella stessa sera della sfida tra Rocky Marciano e Jersey Joe Wolcott per il campionato del mondo dei pesi massimi e, in parte proprio per questo motivo, i 2500 posti della Massey Hall erano pieni solo per un quarto. Durante i brani d'apertura Dizzy, sfegatato fan della boxe, continuava a precipitarsi dietro le quinte per controllare l'andamento della gara che Marciano vinse per knockout, con gran dispiacere di Gillespie. Il concerto era diviso in due parti: Powell Mingus e Roach si esibirono in trio nel primo set, seguì poi un lungo intervallo durante il quale sia i musicisti che il pubblico si recarono in un bar dall'altra parte della strada a gozzovigliare fino a che i demoralizzati organizzatori non radunarono tutta la gente, riportandola dentro l'auditorium. Al termine della serata si vide che gli incassi del botteghino erano insufficienti a far fronte a quanto doveva essere garantito ai musicisti; così Charlie Parker, senza dubbio adirato ma probabilmente abituato a inconvenienti del genere, obbligò coloro che avevano chiamato il gruppo a Toronto a coprire la somma restante di tasca propria. Il mattino dopo egli stesso si occupò del ritiro degli assegni.

Secondo Ross Russell (nella sua stupefacente, esaustiva biografia di Parker *Bird Lives!* della primavera del 1973), i nastri di Mingus col concerto della Massey Hall furono ascoltati poco dopo dal produttore discografico Norman Granz che propose di pubblicarli su disco, sia pure con qualche taglio. Egli chiese ai musicisti quanto volessero come anticipo sui diritti d'autore e Parker gli rispose che la cifra era di 100 mila dollari, una provocazione che valeva come risposta impossibile a una domanda impossibile. Come si fa ad attribuire un prezzo a un genio e a momenti sublimi come quelli? Granz ebbe la risposta che meritava.

In ogni caso Mingus lanciò la sua etichetta di breve vita, la Debut Records, con un dieci pollici dal titolo "Jazz at Massey Hall". Si presumeva che coloro che avevano acquistato il disco della Debut (e la successiva edizione dodici pollici della Fantasy) fossero al corrente della vera identità del panciuto altosassofonista della copertina, che sorrideva furbescamente e teneva tra le mani gigantesche, come se fosse un giocattolo, uno strumento bianco di plastica. Sui credits dell'album era citato come "Charlie Chan" (un supposto strumentista cinese, se mai ce ne fu uno) per evitare un'azione legale da parte della Mercury cui Bird era contrattualmente legato all'epoca del concerto.

Il disco divenne leggenda non solo grazie alla situazione unica in cui fu registrato e al livello musicale da virtuosi, ma anche perché era assai difficile da reperire. Ascoltai per la prima volta "Massey Hall" nel 1963, poco dopo che la Fantasy lo ebbe ripubblicato.

Perdido si fissò nella mia mente come succede con un volto indimenticabile; il tema suonato all'unisono, poi Parker che prova a controllare l'acustica di quell'inusuale sax di plastica e che si lancia gradualmente in un passaggio bello come al solito, attraverso i cambi armonici. Pensai che vi fosse qualcosa che avrebbe distolto la mia mente dal rock 'n roll. In quel brano i suoni fumanti di Gillespie e gli insistiti artifici di Bud Powell ebbero parte importante nell'aprire le mie orecchie alla scienza musicale fortemente emozionale del jazz. Ascoltai e imparai. All'epoca non sapevo nulla di quello che, al tempo del concerto, sarebbe diventato un celebre dualismo tra Parker e Gillespie; così non fui in grado di apprezzare l'ironia dell'introduzione parlata di Parker a *Salt Peanuts* di Gillespie. Incoraggiando scherzosamente Dizzy, egli presenta il brano come scritto «dal mio degno braccio destro». Gli appassionati, invece, possono assaporare questo scherzo innocuo, poiché si tratta di una delle rarissime occasioni in cui la voce di Parker si può ascoltare su disco.

(...)

Su *Salt Peanuts*, la velocità di esecuzione di Bird è tale che, per un sassofonista, non è immaginabile cosa possa succedere

andando ancora oltre.

Poi c'è *All the Things You Are*, uno degli esempi più sbalorditivi che ci siano rimasti dell'interplay tra Parker e Bud Powell, con il talentuoso pianista tutto compreso nell'atto dell'invenzione per sostenere Bird con attacchi, spunti e possibili percorsi da seguire nel suo girovagare attraverso il brano. E quando la tromba sordinata di Dizzy riprende la guida dopo l'assolo di Parker, egli sembra ripagare Parker per il suo scherzo con un proprio gioco musicale, citando il passaggio alto, rauco e ibrido tratto da un kitsch orchestrale allora popolare, *Grand Canyon Suite* di Ferde Grofé.

Wee, naturalmente, è un'esplosione be bop e contribuì a fare di questo disco una leggenda. Qui i contrasti tra Parker e Gillespie sono più evidenti: il solo di Parker è un grido selvaggio d'amore, qualcosa di insondabile, mentre Dizzy è molto sorvegliato e accurato.

Hot House sembra l'opposto, così cool in un certo senso, tanto che Parker sembra camminare dentro al suo assolo d'apertura come un elegantone che entra impettito in un bar e sorveglia attentamente la scena.

E poi c'è la degna conclusione del concerto, *Night in Tunisia* di Dizzy, il pezzo jive, "misterioso", divenuto nel tempo l'inno del bebop. Parker è presente soprattutto quando avvolge la melodia attorno a se stesso, annodandola e piegandola fino a che non entra Dizzy a regolarla con note alte e vibranti. Powell, poi, ci si cala alla perfezione, concludendo quell'incredibile sessione su una nota acuta, felice e appropriata. ■

(traduzione di Loretta Simoni)

L'eredità parkeriana

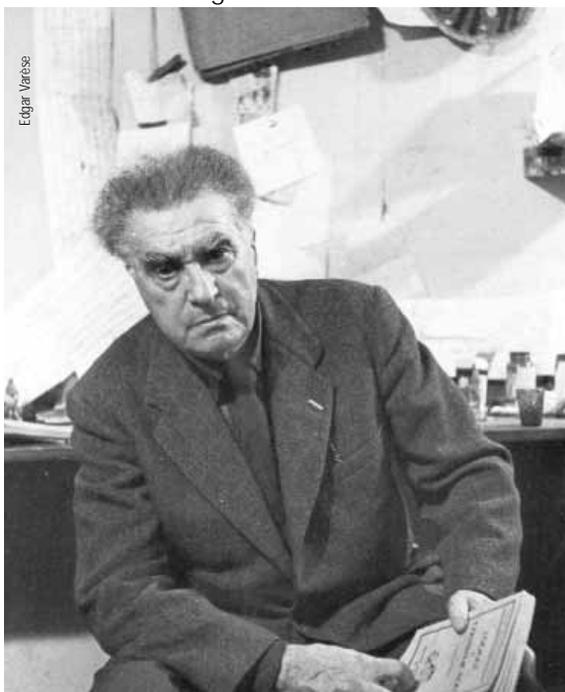
di Stefano Merighi

Indicare un'eredità parkeriana è azzardare una teoria le cui basi si rivelano presto di inconsistente fragilità.

Narrano i biografi che Parker desiderava più di ogni altra cosa affinare la sua preparazione teorica, studiare con i contemporanei europei. Ross Russell, proprietario della Dial Records e autore di *Bird Lives!*, scrive che poco prima di morire «Charlie fece visita al compositore d'avanguardia Edgar Varèse, e lo trovò che faceva i bagagli per andare in Francia. Charlie ancora una volta parlò del progetto, mai messo in atto, di studiare con Varèse. "Prendimi come faresti con un bambino", disse al francese. "Io voglio una base solida. Uno strumento solo non è abbastanza. Voglio scrivere per molti strumenti, per delle voci, una sinfonia o un'opera". Varèse disse a Charlie di farsi vivo la settimana dopo Pasqua al suo ritorno a New York.»

Sappiamo come andò: Parker morì il 12 marzo; era il '55, non vide mai quella Pasqua. Non sappiamo altresì quali strade avrebbe intrapreso il suo slancio creativo se le condizioni materiali della sua esistenza gli avessero permesso la libertà di scelta.

Dunque a che Parker ci si deve riferire quando si voglia indicare un piccolo insieme di artisti eredi delle



Edgar Varèse

sue intuizioni musicali?

Al genio del sax alto, capace di incendiare le jam-session e di rifondare l'intera sintassi dello strumento? All'eroe del bop, movimento rivoluzionario comunque frutto di determinate condizioni e coincidenze storiche, irripetibili nell'immediato futuro? Oppure al visionario musicista che voleva immettere il suo inarrivabile talento di improvvisatore in un contesto di nuova scrittura e che nel frattempo si accontentava di un contorno di qualche violino, viola, violoncello, arpa?

In sostanza, non sappiamo fino in fondo quale fosse il destino della musica parkeriana, non sappiamo cioè se i suoi primi trentacinque anni avessero esaurito la sua parabola artistica o, al contrario, avessero soltanto posto le basi per un'ulteriore rivoluzione. Certo che la frenesia innovativa del bop era lo specchio dell'audacia e della consunzione psico-fisica di molti suoi protagonisti - e Parker primo tra questi, ovviamente -; dunque non si vede come un lucido autocontrollo combinato con una salute recuperata avrebbe permesso a Parker di oltrepassare quelle barriere estetiche che tanto lo angustiavano. Eppure...

La questione ci sembra interessante alla luce dei molteplici sviluppi che la storia della musica africana-americana ha conosciuto da lì in avanti.

La musica di Charles Parker, malgrado le sue straordinarie qualità trascendentali, è come tutte le altre inserita nel contesto socio-culturale dell'epoca. Risente dunque di tutte le limitazioni di cui il soggetto creativo soffriva. Una povertà costante, dovuta all'incapacità di inserirsi nelle regole del business e allo sfruttamento operato da discografici, manager, promoter; ma anche una voglia di vita eccezionale che portava Parker a consumare ogni fibra del suo essere nell'immanenza del quotidiano. Con conseguenze prevedibili: squilibri nervosi, necessità di sopravvivenza che non permetteva alcun tempo ozioso, inteso come tempo di riflessione o di sviluppo progressivo di metodi, idee estetiche, organizzazione del lavoro.

Dunque Parker esauriva il suo talento nelle poche ore di sala di incisione e nelle notti dei jazz club, alternando una miracolosa lucidità

all'euforia da tossicodipendenza, fino al collasso e alla perdita di sé. Alcuni boppers usciranno da questo circolo vizioso in virtù di una nuova consapevolezza socio-politica: Max Roach e Charles Mingus insegnano. Ma Parker muore troppo presto e la sua figura si proietta mitologicamente quale "artista maledetto" del jazz. Impossibile confrontare le sue condizioni di produzione creativa con quelle di autorevoli autori di oggi, in grado di controllare al dettaglio la propria attività, di suddividere il tempo tra studio, ricerca, dischi, concerti, tournèe.

E dunque di che eredità andremo in cerca guardandoci intorno nella pluralità delle musiche contemporanee?

C'è un punto di vista tutto interno al jazz come codice stabilito una volta per tutte; questo individua nel bop l'apoteosi della sua evoluzione. E dunque prescrive una fedeltà quasi filologica nei confronti della sua grammatica, come se questa fosse impermeabile ai mutamenti estetici.

In questa prospettiva l'eredità parkeriana si intravede nel lavoro tenace di molti altosassofonisti che ne hanno imitato il linguaggio e di cui oggi è pieno il mondo. A dire il vero, alcuni "allievi" ideali di Bird hanno avuto la forza in seguito di abbandonare il mero ricalco e di intraprendere tragitti di una certa originalità che, pur senza indicarli come caposcuola, ne hanno sancito il magistero per lunghe decadi. Si possono citare a questo proposito Julian "Cannonball" Adderley, Phil Woods e Jackie McLean, solo un decennio più giovani del maestro ma già fuori dal nucleo "storico" del bop (che comprendeva invece Sonny Stitt). Ma ve ne sono ovviamente molti altri.

Questo metro di analisi non è cambiato nella contemporaneità, ma se ci accostiamo alle voci contraltistiche degli anni Ottanta e Novanta, c'è qualcuno che sosterebbe sul serio un paragone artistico tra Parker e - che so? - Donald Harrison, Vincent Herring o Kenny Garrett? Queste note solo per dire che non basta certo suonare "alla maniera di" per approfondire e rivelare l'insegnamento del modello.

Dagli anni Settanta in avanti ci sembra che, all'interno di questa

scuola espressiva - chiamatela post-bop, se vi va - solo Bobby Watson e Massimo Urbani (e forse in certa misura l'inglese Peter King) si sono distinti per mettere a frutto il parkerismo in maniera feconda.

In particolare Urbani mostrava una volontà utopica non accomodante, che riusciva a collegare la forza dionisiaca derivata da Parker con la conoscenza di Coltrane e Ayler, in una sintesi di grande originalità.

Ma, a ben vedere, una presunta eredità parkeriana va cercata altrove.

Se si discute di questo problema alla luce della sola musica americana dell'ultimo decennio, si va ben poco lontano: prima di tutto perché non ne abbiamo ancora digerito la sostanza, in secondo luogo perché in particolare il mondo del jazz continua a rapportarsi a queste figure-chiave secondo parametri mitologici che ne idealizzano l'icona piuttosto che sviscerarne le possibilità.

Dunque sembra giusto individuare un approfondimento delle intuizioni estetiche di Parker a partire dagli anni immediatamente successivi la sua scomparsa, anni in cui l'insieme delle condizioni socio-culturali della produzione di musica in America erano ancora paragonabili a quelle del bop e in cui si erano create le premesse per la cosiddetta *new thing*.

E, per essere brevi, converrà citare soltanto sassofonisti, come viene naturale, a costo di escludere molti musicisti che concettualmente rilanciano la lezione parkeriana pur esprimendosi con strumenti diversi.

Le grandi novità riguardanti un'ipotetica consegna del testimone parkeriano vengono intuite, in contesti diversi ma dialoganti, da Eric Dolphy e Ornette Coleman. Due solisti e compositori istantanei che integrano sia la capacità di Parker di oltrepassare i confini del cosiddetto jazz pur condividendone la cultura e l'educazione, sia la sua volontà di tentare altre strade, magari, come già accennato, attraverso incroci con i linguaggi delle avanguardie europee. Vi sono molti esempi convincenti di questo doppio impegno sia in Dolphy che in Ornette, i quali sono stati spronati in maniera signi-

ficativa da due teorici fondamentali per quegli anni come Gunther Schuller e George Russell (ecco una bella suggestione: cosa sarebbe accaduto nella musica di Parker se Russell avesse potuto accettare di lavorare con lui?)

Le tracce di Parker in Dolphy sono più che evidenti non tanto nella ripresa dello stile strumentale (che pure c'era) quanto nell'elabora-

zione di un surplus rispetto alle convenzioni date che Parker non aveva avuto il tempo di sviluppare: lo studio degli intervalli melodici come elemento strutturale, con la conseguente retrocessione degli aspetti armonici; la tendenza a trascendere insomma la gabbia musicale circostante, che sembra sempre in ritardo rispetto alla folgorante intelligenza del solista. Ma Dolphy se ne va a trentasei anni, diventando a sua volta una figura di culto per le generazioni successive. È Coleman, allora, che spinge alle estreme conseguenze la ricerca in questione. Con lui si arriva alla vaghezza armonica, al "canto libero" come spesso si è detto, che fonde come



Foto: Valerie Wilmer

Ornette Coleman e Anthony Braxton

mai prima l'identità fondamentale del blues (che per Parker era ineludibile) e l'improvvisazione visionaria.

Se accettiamo di porre questi due autori come crocevia verso il futuro (e perché non Coltrane, o Davis, o Ayler, o Shorter? Ma perché stiamo discutendo di un percorso parkeriano e non si vuole allargare troppo il discorso...), allora potremo raffigurare una mappa i cui percorsi si snodano tortuosamente fino ai nostri giorni, pur tra mille contraddizioni.

L' "indicatore" Dolphy, in questo tragitto, ci porta a considerare da una parte i nuovi orizzonti della AACM di Chicago, dove l'autore che più ha dialogato con Charles Parker e Eric Dolphy è stato senz'altro Anthony Braxton; dall'altra la pluralità delle esperienze autonome del nuovo jazz europeo, segnate in questo senso da ottimi artisti di casa nostra come il Gianluigi Trovesi prima maniera e il recente Stefano Di Battista, elogiato ovunque per le sue fresche riflessioni parkeriane.

L' "indicatore Coleman" conduce invece ad una rete di percorsi labirintici. La radicalità ornettiana ha ispirato tutti gli innovatori più interessanti degli ultimi decenni, che, collegandosi alla matrice blues di quella sovversione, proseguono ellitticamente anche la lezione di Charles Parker: si può coprire uno spettro di artisti che va da John Tchicai fino a Tim Berne, passando per Sonny Simmons e Arthur Blythe.

Ma un sassofonista-improvvisatore su cui bisognerebbe tornare a riflettere in questo senso è Julius Hemphill, il più visionario, in grado di offrire saggi intensi sia di immediata devozione parkeriana (*Kansas City Line*, in "Blue Boyé") che di immaginare una proiezione strutturata per quattro sassofoni (il World Saxophone Quartet) di quell'universo sonoro. Così come, se ci soffermiamo sulla scrittura e sull'arrangiamento, di riflesso pensiamo a David Murray che negli anni '80, come scrive Claudio Sessa, si richiama alle composizioni contrappuntistiche di Charles Parker *Chasin' the Bird* e *Ah-leu-cha*.

Il festival di Vicenza riscopre con merito il talento "antico" di Charles McPherson che, dopo le glorie mingusiane, ha sempre

approfondito il sentimento di filiazione esplicita nei confronti di Parker, riprendendo di recente il programma "Bird with Strings" insieme alla Cleveland Chamber Orchestra e infondendo a quei materiali nuove emozioni; così come si appresta a fare al cospetto del progetto "Massey Hall" al teatro Astra, nell'epilogo festivaliero.

Ma se Ornette Coleman ha dato la stura a tutte queste possibilità, è con un altro Coleman, Steve, che ci piace concludere questa breve disamina.

Steve Coleman appare come l'ultimo grande artista afroamericano che interpreta la storia del jazz come *work in progress*, nel segno di un progresso stratificato in opposizione al frammentismo della postmodernità. «La musica di Charles Parker è probabilmente quella che ha esercitato la più grande influenza sulla mia musica. Non ho mai voluto copiare quello che Parker ha fatto, non è quello che "influenza" significa per me. Considero Parker come un compositore maggiore, soprattutto come un compositore spontaneo. È anche qualcuno a proposito del quale utilizzerei l'analogia con il ruolo del maestro-tamburo all'interno delle società tradizionali dell'Africa Occidentale. Per me Parker traduce queste idee combinate attraverso uno stile che è una specie di blues futurista, all'interno di qualcosa che può esprimere la vita, quella di un africano-americano del XIX secolo.» Così Steve Coleman in un'intervista recente.

I suoi sacri testi sono ancora *Confirmation*, *Salt Peanuts*, *'Round Midnight*, però rielaborati in un contesto di nuova poliritmia, dove musica iniziatica e codici popolari trovano una sintesi felice e dove il linguaggio strumentale riprende Parker nella concitazione, nella velocità, nei movimenti vertiginosi interni ai pezzi, nelle insistenze lessicali, nel distacco intellettuale. Steve Coleman torna a riflettere sul bop senza passare per il manierismo dei propri coetanei. ■



L'adattismo di Ndary Lô

di Marcello Lorrain

Che la casa di Ndary Lô sia vicina lo annunciano le sagome di profilo di *Uomini che camminano* tracciate a vernice nera su un muro di cinta sul bordo della strada. Gli *Uomini che camminano* sono un po' il simbolo dell'arte di Ndary Lô. Un gruppo di queste sue tipiche figure, sculture in metallo nere, alte, segaligne, che fanno inevitabilmente pensare a dei Giacometti, componeva, con i piedi su un terreno cosparso di colorati sandali infradito di gomma, *La longue marche du changement*, l'opera che nel 2002 gli è valsa il Grand Prix Léopold Sédar Senghor alla penultima edizione di Dak'Art, l'unica biennale africana di arte contemporanea a non aver conosciuto un'esistenza effimera.

Il mare non si vede, ma è poco distante. Siamo fuori Dakar, non lontani da Camp Thiaroye, il luogo dove nel dicembre del '44 un migliaio di *tirailleurs* senegalesi, reduci della guerra in Europa, dove erano anche stati fatti prigionieri e torturati dai nazisti, cadde falcia-to da pallottole francesi per aver osato reclamare la propria paga, come nel 1987 ha raccontato nel suo film il regista Sembène Ousmane.

L'abitazione di Ndary Lô, una villetta solo piano terra, è d'angolo in una zona poco abitata: intorno alberi, terreni incolti, aree industriali. Di fronte alla casa, a lato della strada, una piroga piena di legni, alcune sculture in metallo, e una grande figura in ferro sdraiata di schiena, come un gigante abbattuto: per timore che potesse cadere e fare male ai bambini che ci giocavano intorno come dei lillipuziani alle prese con Gulliver, Ndary Lô ha preferito appoggiarla per terra. Ndary è sul retro, in un piccolo cortile affollato di slanciate sculture in metallo di recupero, che un paio di omini di una trentina di centi-

metri sembrano voler raggiungere calandosi dalla tettoia. Da alcune sculture ti guardano con gli occhi sgranati delle teste di bambole, un elemento abituale di molte creazioni di Ndary Lô: nel 2002, nell'ambito di Dak'Art Off, in una sua personale presentata alla splendida galleria Eberis, vicino al Marché Kermel, si poteva ammirare una grande, impressionante *Maternité* in metallo di recupero, saldature e appunto teste di bambola che guardavano fuori dal ventre gonfio (un reticolo di metallo a maglie larghe) della figura inginocchiata; e nel 2004, sempre per Dak'Art Off, nel cortile del Centre Culturel Français, Lô ha allestito una piroga stracarica di un gigantesco assemblaggio di trovarobato da cui ti fissavano teste di bambola, in una trasparente allusione e in omaggio alle vittime del naufragio del battello Joolaa, il grande trauma del Senegal appena entrato con tante speranze nel nuovo millennio.

Ndary Lô è intento a lavorare a una scultura con saldatore e maschera. La tira su scoprendo il viso come un guerriero medioevale alla fine della battaglia e la terrà sopra la testa per tutta la durata dell'incontro: sembra un moro uscito da un teatrino di pupi siciliani, salvo che invece che oro o argento il suo elmo è nero come il casco di un motociclista.

Entriamo in casa. Sopra una libreria ci sono tanti minuscoli omini metallici: un paio si stanno arrampicando su una scala fatta di fili di nylon che si stende tra la cima della libreria e il soffitto. Mobilitando una miriade di questi omini, sempre per Dak'Art Off 2004, Lô ha costruito una installazione mozzafiato sul tema della schiavitù, ambientata nella Esclaverie della Maison Crespin, a un passo dalla tristemente famosa Maison des esclaves, sull'isola di Gorée: fiumi di omini di filo di ferro, che sul pavimento, come colonne di formiche, vanno verso il loro atroce destino oppure cercano una disperata via di fuga arrampicandosi sui muri per trovare una fessura che li restituisca alla libertà.

Non c'è nessun bisogno di sollecitare Ndary Lô neanche con una prima domanda: appena acceso il registratore comincia a parlare con passione, senza soluzione di continuità. «Sono nato nella regione di Thiess, a Tivaouane, una città molto religiosa (è la città santa

dei tidjane, la confraternita più numerosa del Senegal, n.d.r.). Sono cresciuto lì fino all'adolescenza, con i nonni, in qualche modo sono stati i miei veri genitori, perché sono stato con loro dai quattro ai quattordici anni. Poi, per continuare gli studi, ho raggiunto mio padre e mia madre a Rufisque, vicino a Dakar, dove mio padre faceva lo stampatore. Ho preso il diploma, sono andato all'università, ho studiato inglese, ho fatto un concorso e nell'88 sono entrato alla scuola di belle arti da cui sono uscito nel '92 con una specializzazione in pubblicità; per un anno ho lavorato come free lance e poi ho deciso di ritirarmi in un quartiere abbandonato di Rufisque.

Quando da Dakar arrivi a Rufisque, prima di entrare in città c'è la residenza della società Bata che fabbricava scarpe. Poi la Bata ha chiuso bottega e le case, che erano dei begli edifici, si sono deteriorate: porte rotte, niente più acqua, più elettricità. Il guardiano mi ha prestato un appartamento ed è stato lì che mi sono confrontato con la realtà, con la vita. Perché da noi in Senegal si ha l'abitudine di vivere dai genitori all'infinito; c'è chi rimane con i genitori fino a quarantacinque anni o magari tutta la vita. Invece io mi sono detto: "Ah no, è troppo facile". Mio padre era arrabbiato con me, voleva che tornassi a casa. Me ne sono stato per conto mio, non sapevo nemmeno fare da mangiare. Facevo un unico piatto che mangiavo mezzogiorno e sera, a base di cereali, con la pasta di arachidi che mi faceva mia madre, e con i cereali, lo zucchero, il latte che mi vendeva a credito un negozio: quando faceva caldo potevo farlo più liquido, oppure lo facevo più concentrato, fino a poterlo tagliare a fette, come una torta. Era il mio piatto, mi riempiva la pancia, mi impediva di morire.

Non avevo niente per iniziare la mia vita di artista. Ma come diceva il presidente Lamine Gueye, dai tempi di Senghor, "la mancanza di mezzi è il miglior mezzo che ci sia". Senza niente, di fronte alla vita, non sapevo cosa fare e quindi guardavo per terra e ho cominciato a raccogliere pezzi di metallo. Non faccio delle cose su cui ho riflettuto prima: è facendo qualcosa che lo faccio, è come una reminiscenza, come un ricordo che affiora. Sono cose allo stato latente, che *si* fanno a mia insaputa. Mi metto a lavorare con un materiale

e magari solo al momento dell'esposizione mi rendo conto che c'è un legame con la mia vita, con la mia infanzia, quando ero con i nonni. I miei mi avevano messo dai nonni e siccome non volevo essere lì, rifiutavo di avere degli amici e quindi ero completamente solo. Ma un bambino ha bisogno di giocare e, non avendo amici, giocavo con gli oggetti: quindi ho cominciato fin dall'infanzia a giocare con le cose. Vicino c'era una fucina, mi piaceva da pazzi il calore; aiutare il fabbro facendo andare il mantice. La casa dei nonni era leggermente fuori dalla città e intorno c'erano gli alberi, le vacche, i cavalli, la natura: a me non piaceva abitare lì, ma poi quando ho cominciato il mio percorso per essere un artista – un percorso, perché non posso nemmeno dire di essere artista – mi sono reso conto che quel momento è stato determinante nella successione logica della mia vita fino ad oggi.

Ero l'unico ragazzino della casa, non c'era l'elettricità e quindi toccava a me pulire le lampade a petrolio, andare a comprare il petrolio. Fatto sta che quando ero nel quartiere abbandonato ho cominciato a lavorare con le lampade e con le lampade ho fatto la mia prima esposizione. Già dalla prima le mie esposizioni sono state diverse dalle altre: in precedenza, quando la gente andava a vedere una mostra, cercava di capire; era magari pittura astratta, bisognava essere degli iniziati, dei tipi intellettuali per capire quelle cose. Mentre con un'esposizione di Ndary Lô arrivi e poi di colpo ti metti a ridere, non c'è bisogno di spiegazioni, è una cosa terra terra. Comunque ho cominciato a essere catalogato come l'artista che faceva le lampade. E io dicevo: non sono l'artista che fa le lampade; sono un artista che ha fatto delle lampade e adesso voglio passare a qualcosa d'altro. Tanto per cominciare, se all'inizio ogni lampada era una scultura, per tagliare corto con questa storia ho costruito un'ossatura metallica, di tre metri circa, e sopra ci ho messo delle lampade a petrolio: insomma le ho accumulate, cento lampade. È venuto fuori un uomo imponente e l'ho chiamato *Hommage à Ousmane Sow*, perché Ousmane Sow (uomo appunto di aspetto imponente, n.d.r.) è un grande scultore senegalese che ha fatto molte cose qui e dunque per noi giovani artisti ai primi

passi era un riferimento, ci aiutava a prendere slancio.

Con questo lavoro ho vinto il premio della giovane creazione contemporanea dell'edizione '96 della Biennale. Allo stesso tempo avevo vinto il premio del salone nazionale delle arti messo a disposizione dal Goethe Institut e così ho avuto la possibilità di andare per la prima volta nella mia vita in Europa, in Germania; per tre mesi a Düsseldorf, alla Kunstakademie. Andavo a trovare degli artisti, imparavo il tedesco, visitavo i musei, ero andato anche ad Amsterdam, in bus: tutta la borsa che mi hanno dato l'ho spesa per andare a vedere i musei perché ero bulimico di arte, ne avevo voglia e quindi, essendo capitato dove ce n'è a go-go, perché in tutte le città ci sono dei musei, ne ho veramente approfittato. Quando discutevo con qualcuno e parlavo di un artista e mi dicevano: "Ah, se vuoi vedere il lavoro di quell'artista devi andare nel museo tale", io il giorno dopo mi compravo un biglietto anche se era caro, andavo subito lì, prendevo un albergo, andavo al museo, stavo lì due giorni, ci tornavo, giravo intorno alle opere, avevo il mio quaderno di appunti.

Una volta alla Kunsthalle di Düsseldorf mi volevano portare alla polizia perché quando ho visto il mio primo Picasso l'ho toccato. C'era il quadro appeso e io l'ho toccato. È suonato l'allarme ed è arrivata subito una signora della sorveglianza, che mi ha detto: "È vietato". Le ho risposto: "No, no, non l'ho fatto apposta, è la mia mano che si è mossa da sola". Vado in un'altra sala, vedo un altro Picasso e tocco anche quello: avevo voglia di penetrare nell'opera, dentro di me vibravo d'arte e quindi vedendo questi grandi artisti che avevo sempre visto nei libri... Chiamano la polizia, io mi sono ribellato, la lingua non la tengo mica ferma, mi esprimo, e ho detto: "Voglio vedere il direttore". Quando il direttore è arrivato ho detto: "Non è vero che la mano si è mossa da sola, l'ho fatto apposta". E ho rifatto sul quadro lo stesso gesto. Loro sono sobbalzati. "Aspettate, vi spiego - ho continuato - sono io che ho fatto questo, perché è la prima volta che vedo un Picasso, è la prima volta che sono in Europa, ho voglia di imparare, ho voglia d'arte, voglio sentire questi artisti: lei, che è un direttore di museo, riesce a capirmi?" E allora il



Ndary Lô: 'La longue marche du changement'

direttore ha detto ai poliziotti di lasciarmi, mi ha portato nel suo ufficio, poi mi ha fatto visitare i depositi del museo.

Quando sono tornato sono tornato a stare dai miei genitori. A Rufisque andavo in giro guardando per terra. C'erano parecchi ferri di cavallo perché ci sono molti carretti, tanti cavalli, e sono trattati così male che perdono i ferri: questo mi faceva male al cuore perché sono sensibile, quindi mi chiedevo cosa potessi fare per quei cavalli e mi dicevo che non potevo fare niente: non sono mica il sindaco della città. Quello che posso fare lo posso fare come artista e con l'arte si può dire tutto. Quindi metto a disposizione il mio lavoro per difenderli, per parlare della loro condizione; e invece di fare un cavallo, con quei ferri di cavallo ho fatto un essere umano che cammina. È come se ai carrettieri avessi posto la domanda: e se fossi tu ad avere i ferri di cavallo? L'ho fatto per portarli ad avere una considerazione più umanista degli animali.

Intanto in Germania ero rimasto impressionato dalle stazioni della

metropolitana, dai movimenti di popolazione, dalla gente che andava così in fretta. Da artista, durante la notte, nel mio studio, ci riflettevo sopra e mi dicevo: "Ma magari è per questo che sono più sviluppati di noi. Perché da noi si fa con calma". E io tornando qui, invece, volevo mettere tutto un continente in movimento, spingerli all'azione, metterli al lavoro. Il nostro presidente adesso dice: "Bisogna lavorare, lavorare, e ancora lavorare." Io lo dico dal '97, nel mio lavoro. È questo il motore dell'*Uomo che cammina*.

Nel '97 ho rappresentato il Senegal in una manifestazione della francofonia in Madagascar. Eravamo in un parco nazionale, c'erano artisti di tutto il mondo francofono, bisognava fare un'opera. E senza elettricità non potevo fare della saldatura perché ci avevano chiesto un mese prima che materiale ci serviva. Io avevo domandato una fiamma ossidrica e dei ferri arrugginiti. Mi avevano spiegato che non era possibile, che mi avrebbero portato in città, in un laboratorio dove avrei potuto fare della saldatura. Ho detto: "No, adoro gli incontri e gli scambi, quindi resto con gli altri artisti". E quindi non sapendo cosa fare ho girato. Lì in Madagascar c'era la povertà: pur venendo da un paese povero, la povertà del Madagascar mi aveva impressionato, al punto che non prendevo i pasti perché avevo vergogna a mangiare bene e poi uscire e vedere quello che vedevo, quindi quasi non mangiavo. Avevano fatto dei percorsi per le macchine dei turisti che ci portavano, così non si vedeva la miseria. Allora io ho preso un taxi per la giornata e sono andato per conto mio a guardare la realtà in faccia. Sono rimasto scioccato perché ho visto dei bambini che per giocare avevano solo delle bambole rotte, bruciate. Col taxi sono tornato in città; in un supermercato ho comprato delle caramelle, delle bambole, delle scarpine, perché la moneta lì è molto debole, e con la mia diaria potevo fare di tutto. Sono tornato, ho dato tutti i regali ai bambini e in cambio mi sono fatto dare quelle teste di bambola macabre. Sono tornato al villaggio della manifestazione. Siccome era un parco, ovviamente la vegetazione non mancava. Ho raccolto un vecchio bambù secco, di due metri e mezzo, ho attaccato le teste come dei frutti e ho piantato l'albero. Ogni mattina, prima di dare

il buongiorno agli altri artisti, prendevo due bottiglie d'acqua minerale e andavo a innaffiare il mio albero. Hanno messo la foto nei giornali: ho spiegato che ero andato a vedere la realtà, quello che avevo visto l'avevo trasferito nel parco. L'ho chiamato "l'albero della miseria".

Lì poi ho visto anche un sacco di artisti che praticavano la scultura in legno. E quindi ho preso del legno e ho provato anch'io. La mia scultura però è addizione, non sottrazione, e per la prima volta in vita mia tentavo di fare della sottrazione; gli altri artisti ridevano. È venuta fuori una forma di donna. Nel villaggio c'era la coca cola che faceva lo sponsor. La bevevano tutti, migliaia di persone che erano lì per la manifestazione, e c'era una montagna di tappi. Li ho recuperati e ho tappezzato la scultura di tappi di coca cola.

Così in Madagascar mi sono reso conto di avere una grande capacità di adattamento. Cosa che mi ha spinto spesso a parlare del concetto di *daptisme*, perché sono uno che si adatta e allora ho giocato con le parole; *daptisme* è una parola che non esisteva, un neologismo che ho inventato, che deriva da *adaptation*, perché sono in grado di inserirmi in contesti differenti, di fare opere con i luoghi, in funzione dei luoghi. E allora ho continuato così e ho fatto un sacco di esposizioni nel mondo. A volte, quando devo andare da qualche parte, chiedo di poter arrivare una settimana prima perché bisogna che il *daptaiste* si adatti.

Io rifletto con gli occhi, non con la testa. La mia è una riflessione visuale, anzi non c'è nemmeno una riflessione perché guardo un oggetto e la scultura si fa da sola, mi si impone: non c'è un prima. Quello che faccio dipende quindi da dove mi muovo, se vado nel Tobago o in Amazzonia, in riva al mare o sulla neve. Spesso ho dei problemi con le manifestazioni a cui mi invitano a partecipare, perché mi domandano un *progetto*, e io dico che non ho un progetto, che semplicemente sono una persona seria e mi piace lavorare. A volte li sfido. Dico loro: non posso fare un progetto, ma se mi invitate non ve ne pentirete.» ■



Charlie Parker



TRIVELLATO®

concessionaria esclusiva
Mercedes-Benz

COMUNE DI VICENZA



sindaco / mayor

enrico hüllweck

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2005



direzione artistica / artistic direction

riccardo brazzale

ASSESSORATO ALLE ATTIVITÀ CULTURALI cultural services

ufficio festival / festival office
tel.
fax
e-mail
http

palazzo del territorio - levà degli angeli, 11 - 36100 vicenza
0444-222116-222101
0444-222155
stampacultura@comune.vicenza.it
www.comune.vicenza.it

direttore del dipartimento / general manager
direttore di settore / sector manager

giorgio lotto
luigi carollo

coord. generale / gen. coordination
ass. direzione artistica / ass. artistic direction
ass. segreteria artistica / ass. artistic secretariat
allestimenti / logistics
amministrazione / administration
segreteria / secretariat

loretta simoni
marianna giollo
margherita bonetto, carlo gentilin, patrizia lorigiola
annalisa mosele
sabrina cecchetto, eleonora toscano

coordinamento tecnico
technical coordination

trivellato mercedes benz & ognipratica - vicenza

ufficio stampa / press office

roberto valentino - jazzval@tin.it

trivellato mercedes benz - vicenza
 ministero per i beni e le attività culturali
 regione veneto
 fiera di vicenza
 veneto banca
 assicurazioni generali
 blue point srl
 aim
 jolly hotel tiepolo

conservatorio "a. pedrollo" di vicenza
 scuola di musica "thelonious" di vicenza
 istituto musicale veneto "città di thiene"
 comune di thiene
 accademia olimpica di vicenza
 orchestra del teatro olimpico di vicenza
 ognipratca

radio RVA

jacolino - vicenza
 pega-sound - malo (vi)

graziano ramina - dueville

pino ninfa
 francesco dalla pozza - colorfoto artigiana
 attilio pavin

artigrafiche urbani - sandrigo (vi)
 tipografia ogv - montecchio maggiore

jolly hotel tiepolo - vicenza

sponsor ufficiali / official sponsors

collaborazioni / collaborations

radio ufficiale del festival / official radio

pianoforti e strumenti musicali
 pianos and musical instruments

progetto grafico / graphic project

fotografo ufficiale / official photographer
 collaborazioni fotografiche /
 photographic collaborations

stampa / print

hotel ufficiale / official hotel

ristoranti ufficiali / official restaurants

ristorante le muse - jolly hotel tiepolo – viale s. lazzaro, 110
trattoria ponte delle bele - contrà ponte delle bele, 5

i luoghi del festival / festival venues

teatro olimpico - piazza matteotti
teatro astra - contrà barche, 53
fiera di vicenza - via dell'oreficeria
jolly hotel tiepolo - viale san lazzaro
lamec - piazza dei signori
palazzo trissino - corso palladio, 98
chiesa di san pietro - piazza san pietro, 1
tempio di san lorenzo - piazza san lorenzo
conservatorio "a. pedrollo" - contrà s. domenico
auditorium canneti - levà degli angeli, 11
auditorium di thiene - via del prete - thiene

jazz clubs

jazz café trivellato / salone degli zavatteri

basilica palladiana, piazza dei signori

93

caffè teatro - corso palladio, 187

shanty café - via giuriolo, 17

osteria alla quercia - via s. rocco, 25 - s. rocco di arcugnano

il ristorante blues - viale crispi, 16

caffè restaurant "dai nodari" - contrà do rode, 20

nuovo bar astra - contrà barche

art café - piazza san lorenzo

hotel castello - contrà del castello, 24

circolo culturale cantieri - via da vinci, 50 - alte di montecchio m.

staff ogni pratica

matteo quero

paola bettella

nando canilli

massimo marcante

giancarlo mastrotto

angela piovene

maria thomas

massimo tuzza

sonia valente

giancarlo zanetti

Box Office

Botteghino del Teatro Olimpico

Call Center

199 112 112

Orario / *Opening hours*: 9-17

chiuso il lunedì / *closed on Mondays*

per il concerto del 14 maggio al Jolly Hotel Tiepolo

acquisto biglietti in loco

per il concerto del 22 maggio all'Auditorium Città di Thiene

Comune di Thiene - Ufficio Cultura

Via Montegrappa, 12/b - Thiene

(tel. 0445-804745)

dal 16 maggio, dal lunedì al venerdì,

dalle 9.30 alle 13.30

il mercoledì anche il pomeriggio,

dalle 16.30 alle 18.10



FIERA DI VICENZA

BIGLIETTI / TICKETS

Jolly Hotel Tiepolo - 14 maggio

concerto + consumazione a buffet

		intero	ridotto	rid. gruppi
..... Euro		20,00		

Teatro Olimpico

20 aprile

..... Euro		15,00	10,00	8,00
------------	--	-------	-------	------

14 maggio

..... Euro		18,00	13,00	13/8,00
------------	--	-------	-------	---------

17 e 19 maggio

..... Euro		21,00	16,00	13,00
------------	--	-------	-------	-------

Teatro Astra

..... Euro		15,00	10,00	8,00
------------	--	-------	-------	------

Sala Palladio della Fiera

18 maggio

..... Euro		25,00	18,00	15,00
------------	--	-------	-------	-------

Auditorium Città di Thiene

22 maggio

..... Euro		10,00	8,00	4,00
------------	--	-------	------	------

Jazz Cafè Trivellato/

Salone degli Zavatzeri

dalla domenica al giovedì /

Sunday to Thursday

venerdì e sabato /

on Fridays and Saturdays

..... Euro		5,00		
------------	--	------	--	--

..... Euro		10,00		
------------	--	-------	--	--

95

ABBONAMENTO / SEASON TICKET

Abbonamento per i 6 concerti delle 21 dal 16 al 21 maggio / *season ticket for the 6 concerts from May 16th to 21st at 9 p.m.:*

..... Euro	85,00	60,00
------------	-------	-------

diritto di prevendita su abbonamenti e biglietti dei 6 concerti delle 21

advance sale fee for the 6 concerts at 9 p.m.: Euro 1,00

RIDUZIONI / REDUCTIONS

Militari, giovani fino a 25 anni, Carta 60, Cral e associazioni culturali (ne usufruiscono solo coloro che sono regolarmente iscritti ai Cral e alle associazioni. L'acquisto avviene esclusivamente attraverso le associazioni di appartenenza e per gruppi di almeno 10 persone).

Armed forces and young people under 25, senior citizens over 60, members of firm social clubs and cultural associations (requests are to be made by clubs and associations and only for groups of 10 persons or more).

I saluti

di Luca Trivellato

di Enrico Hüllweck

Programma generale

Dall'Africa a Parker, il volo infinito

di Riccardo Brazzale

Un viaggio musicale lungo dieci anni

Le schede sui protagonisti

a cura di Roberto Valentino

Jazz e retaggio africano

di Maurizio Franco

Charlie Parker

dalla Carnegie Hall al Birdland

di Ira Gitler

Jazz at Massey Hall:

il più grande concerto jazz di sempre

di Stephen Davis

L'eredità parkeriana

di Stefano Merighi

L'adattismo di Ndary Lô

di Marcello Lorrai



GENERALI
Assicurazioni Generali



FIERA DI VICENZA



JOLLY HOTEL
TIEPOLO

Blue Point s.r.l.

P.E.G.A.
SOUND SERVICE
di Gaetano Peron - Malo

JACOLINO
pianoforti e strumenti musicali Vicenza

Ristorante
"Ponte delle Bebe"
Vicenza - tel. 0444.320647



FOTODIAEXPRESS
digital services
VICENZA
VIALE ROMA 17 - CORSO PADOVA 47 - VIALE MILANO 97



ANDREA BOGONI



finito di stampare nel mese di maggio 2005
dalla tipografia ogv - montecchio maggiore
per la collana "I quaderni del jazz"