

WWW.VICENZAJAZZ.ORG

# VICENZA JAZZ

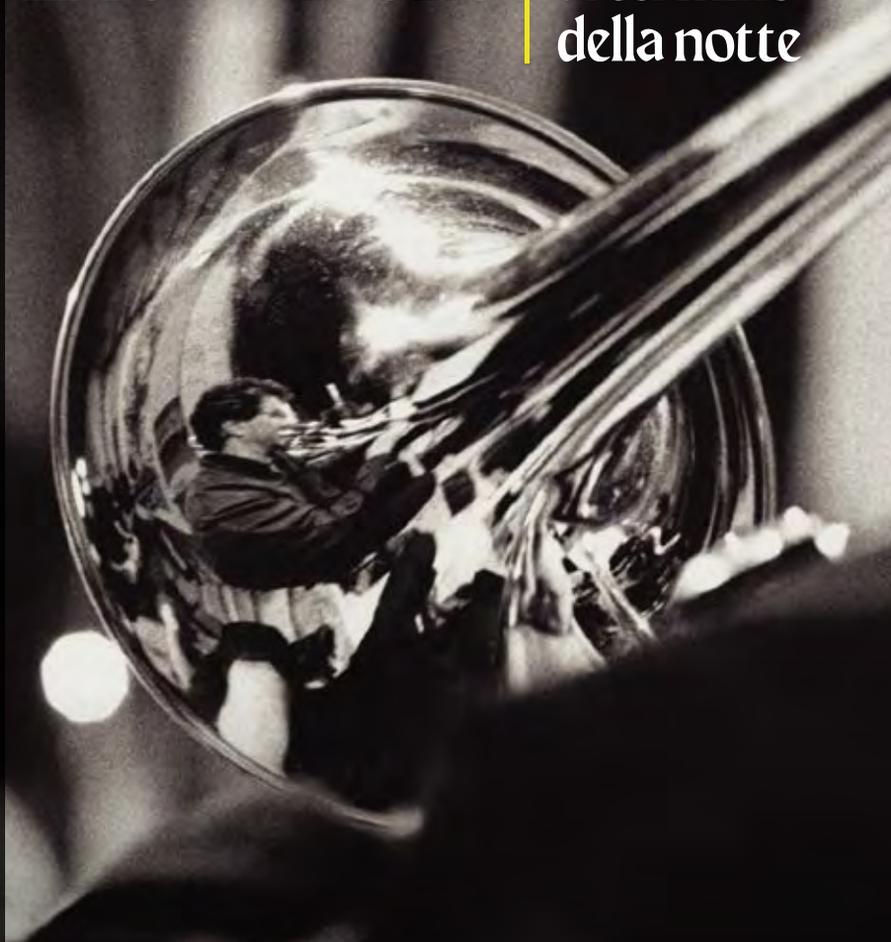


NEW CONVERSATIONS

2021 | XXV EDIZIONE  
1-10 LUGLIO

Una luce  
al termine  
della notte

i quaderni del jazz 21



Comune di Vicenza

TRIVELLATO



Teatro  
Comunale  
Città di Vicenza



# Trivellato dal 1922. Una storia di uomini, auto e passioni.

**Trivellato è Concessionaria Ufficiale di Vendita e Assistenza Mercedes-Benz**

Scopri tutti i servizi a te dedicati su [www.trivellato.it](http://www.trivellato.it)

Mercedes-Benz



**TRIVELLATO®**

[www.trivellato.it](http://www.trivellato.it)

Torri di Quartesolo (VI), Via degli Avieri 4/8, Tel. 0444 250760  
Thiene (VI), Via dell'Economia 9, Tel. 0445 380020  
Padova, Via Settima Strada 9, Tel. 049 7623300

Montecchio Maggiore (VI), Viale Europa 112, Tel. 0444 607660  
Bassano del Grappa (VI), Via Cartigliana 125, Tel. 0424 886000  
Boara Pisani (PD), Via Roma 85/C, Tel. 0425 1890920

UNA LUCE AL TERMINE DELLA NOTTE

NEW CONVERSATIONS  
VICENZA JAZZ

2021

VENTICINQUESIMA EDIZIONE

**Una luce  
al termine  
della notte**

di Luca Trivellato

**“U**na luce al termine della notte”,  
che altro titolo si poteva dare  
all’edizione di quest’anno?

Abbiamo tutti passato una notte buia,  
funesta, che sembrava senza fine. E allora che sia finalmente luce:  
per ricominciare a sperare, a sognare, che sia luce sui palcoscenici  
del festival all’aperto, sotto le fronde degli alberi e avvolti dalle stelle,  
a sentire la musica dal vivo, liberi e finalmente di nuovo assieme.  
Buon festival.

## Sotto le stelle del jazz

di Francesco Rucco\*

**N**elle ultime righe del mio saluto al festival 2019, scrivevo "...sono felice di guardare al festival 2020, quando festeggeremo insieme i 25 anni d'argento".

Poi, come ben sappiamo, in mezzo c'è stato il "covid", una parola che oggi ci è familiare ma che, senza dubbio, nel maggio di due anni fa ci sarebbe sembrata senza senso.

Il covid-19 ci ha cambiato le vite, a tal punto che in qualche modo anche il nostro sguardo al futuro ora è diverso: abbiamo quantomeno qualche certezza in meno e qualche titubanza in più.

È così che finalmente arriva, con più di un anno di ritardo, questa venticinquesima edizione di Vicenza Jazz. Finalmente, perché è di fatto la prima, grossa manifestazione dal vivo, all'aperto, dopo la terza ondata pandemica.

Credo veramente che quest'anno ve ne sia bisogno più di altre volte, che vi sia bisogno di ritrovarsi per ascoltare musica insieme e, come il jazz insegna, anche facendolo seduti nel plateatico di un bar del centro.

Pur in un'annata così strana, senza contare i concerti nei luoghi deputati, Vicenza Jazz 2021 raccoglie quasi cento piccoli appuntamenti nei locali, da gustare in relax. Come diceva Paolo Conte, sotto le stelle del jazz.

## Una matrioska che svela l'inatteso

di Simona Siotto\*

**A**bbiamo letteralmente fatto e rifatto quest'idea del venticinquesimo compleanno di Vicenza Jazz: prima in vista del maggio 2020,

poi per l'edizione invernale del dicembre di quell'anno, quindi nella speranza del maggio 2021. Non avevo francamente neanche più il coraggio di chiedere a Riccardo cosa succedeva con Vicenza Jazz.

Così, spinti un po' dal covid e un po' dal caso, ci ritroviamo ora ad avere il jazz che fa da apripista all'estate vicentina 2021. E, davvero, non mi dispiace per niente.

Ammetto di avere una mia certa idea del jazz, più legata al chiuso dell'inverno che ai grandi spazi estivi all'aperto.

Ma lo so bene che il jazz è una parola strana che ne contiene tante altre, una specie di scatola cinese, una matrioska capace di svelare anche l'inatteso. Che alla fin fine è la sorpresa dell'improvvisazione, del mettersi in gioco, lì in quel momento, sulla pedana, tanto di fronte a tanta gente, quanto per gli appassionati del jazz club.

Allora sì, dai, cominciamo questa estate con la musica che - ne sono sicura - tornerà a farsi sentire dalle strade e dalle botteghe, prima ancora che dai palcoscenici, per dirci che la vita sta tornando. Perché anche questo è il jazz. Anzi, forse soprattutto.

## Il jazz a Vicenza gode di ottima salute

di Enrico Hüllweck\*

**I**l jazz è una musica molto particolare, sia per la sua storia, che lo ha visto nascere tra le voci degli schiavi africani portati in America, sia per la tipologia dei suoi appassionati. In effetti, così come c'è qualcuno che non riesce nemmeno a capire questa musica, esistono degli appassionati del jazz che la amano con un trasporto e con una passione incredibili, oltre che con una dedizione assoluta nello studiare e nell'apprendere nomi e vicende dei più grandi artisti, da Louis Armstrong a Miles Davis. In questo, mi pare di poter dire che il jazz ha qualcosa in comune con la musica lirica. Chi non ama la lirica, infatti, si stancherebbe perfino di ascoltare le bellissime di arie di Tosca o i coinvolgenti cori del Nabucco. Al contrario, i cosiddetti "melòmani" (e soprattutto i loggionisti), tornerebbero ben volentieri a trascorrere in piedi la notte davanti alla Scala di Milano, pur di accaparrarsi i posti migliori per la prima di Sant'Ambrogio. Una volta si parlava di jazz come di una musica solamente americana, da ascoltare bevendo il bourbon. Oggi, invece, si produce eccellente musica jazz in tutto il mondo e da ben venticinque anni la città di Vicenza può ambire a farsi considerare come una delle capitali di questa musica. È una realtà, questa crescita del jazz in Vicenza, il merito della quale va senz'altro riconosciuto a Riccardo Brazzale, meravigliosa personalità artistica e professionale dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Vicenza, che sa dedicarsi moltissimo al jazz, così come, del resto, a tutta la produzione artistica musicale e alla cultura in genere. Anche per questo il jazz riesce a godere, a Vicenza, di ottima salute.



## JAM SESSION

(a Sinnica Jacq)

con quella batteria  
il sole esce di notte nel giardino

con quel contrabbasso  
la lumaca saluta il picchio

con quel sassofono  
la tartaruga scopre le stelle

con quella conga  
il giglio chiede amore alla zizzania

con quel pianoforte  
la farfalla ritorna finalmente al suo bozzolo

e con quella tromba

sta ridendo dio

*Víctor Rodríguez Núñez*

(Traduzione di Emilio Coco)

**Víctor Rodríguez Núñez** (L'Avana, Cuba, 1955) è poeta, giornalista, critico, traduttore e professore universitario. Ha pubblicato diciassette libri di poesia, quasi tutti premiati, tra i quali i più recenti sono *desde un granero rojo* (Premio Internazionale di Poesia Alfons el Magnànin, 2013), *despegue* (Premio Internazionale di Poesia della Fondazione Loewe, 2016), *el cuaderno de la rata almizclera* (2017), *enseguida [o la gota de sangre en el nivel]* (2018), e *la luna según masao vicente* (2021). Alcune sue poesie sono apparse in otto paesi di lingua spagnola, e sono state tradotte in arabo, cinese, ebraico, francese, inglese, macedone, tedesco, serbo, svedese e vietnamita. In Italia ha pubblicato *L'ultimo alla fiera: Antologia poetica, 1975-2000 [El último a la feria]* (traduzione di Emilio Coco, Sentieri Meridiani, 2011), *decollo / despegue* (traduzione di Gianni Darconza, Raffaelli, 2017), *La notte scritta male / La noche mal escrita: Poesie 2000-2017* (traduzione di Emilio Coco, Raffaelli Editore, 2018), e *il quaderno del topo muschiato / el cuaderno de la rata almizclera* (traduzione di Alberto Pellegatta, Taut Editori, 2020). Negli anni '80 è stato redattore e capo di redazione della influente rivista culturale cubana *El Caimán Barbudo*. Ha curato tre antologie che hanno definito la sua generazione, oltre al volume *La poesía del siglo XX en Cuba* (2011). Ha tradotto poesia sia dall'inglese allo spagnolo (Mark Strand, C.D. Wright, John Kinsella) che dallo spagnolo all'inglese (Juan Gelman, Antonio Gamoneda, José Emilio Pacheco). Dottore in Letterature Ispaniche presso l'Università di Austin, in Texas, è ora professore di tale specialità presso il Kenyon College, negli Stati Uniti.

## Giovedì **24 GIUGNO**

---

### **Osteria al Centro da Carletto** **Gli Stellari**

ore 19.30 Sergio Gonzo (tromba), Edoardo Brunello, Antonio Gallucci (sax)  
Luca Moresco (trombone), Giulio Faedo (batteria)  
Giovanni Zordan (basso)

## Venerdì **25 GIUGNO**

---

### **Moplen** **Sunflowers**

ore 19 Fabio Pavan (sax baritono), Juri Busato (chitarra)  
Christian Guidolin (basso)

## Domenica **27 GIUGNO**

---

### **Nuovo Bar Astra** **Vigo**

ore 19 Antonio Zuccon Ghiotto (voce, chitarra, pianoforte)  
Alberto Rassu (voce, chitarra, pianoforte, trombone)  
Matteo Premoli (voce, chitarra, synth, percussioni)  
Francesco Giacon (voce, chitarra), Augusto Dalle Aste (basso)  
Massimo Cogo (batteria)

## Mercoledì **30 GIUGNO**

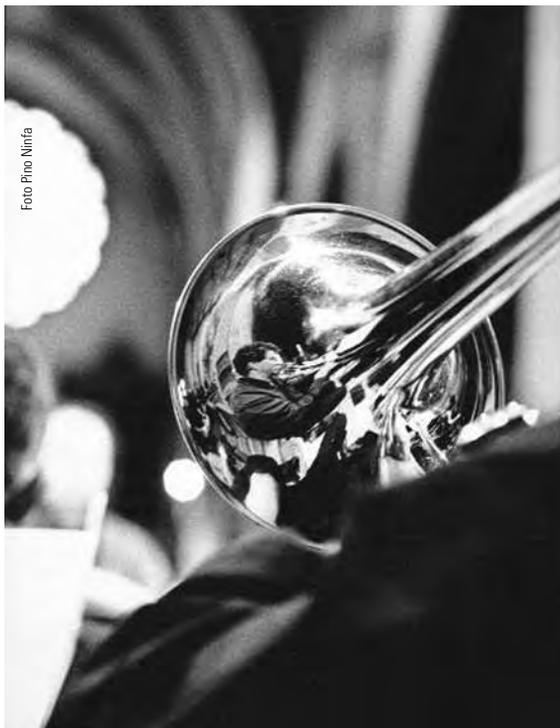
---

### **Sorsi e Morsi** **Songs Duo**

ore 19.30 Sara Fortini (voce), Stefano Cecchinato (chitarra)

### **Bocciodromo** **Leo Trio**

ore 21 Leonardo Franceschini (chitarra), Matteo Padoin (basso)  
Silvano Martinelli (batteria)  
A SEGUIRE JAM SESSION



Giovedì **1 LUGLIO**

**Tutankamens Bottega Faustino**

Alessandro Pozzan (voce), Giovanni Rigadello (chitarra)  
Ulisse Pernigotto (trombone), Roberto Costa (sax)  
Max Gresele (batteria), Mirko Sandri (tastiere)  
Giorgio Manzato (basso)

ore 18

**Dj set Bissara Enosteria**

Dj Alessandro Munari

ore 19

**The Hot Teapots Cantina del Tormento**

Michele Bertoldi (chitarra, banjo e voce), Davide Vincenzi (ance)  
Federico Zaltron (violino e viola)  
Martino De Franceschi (contrabbasso)

ore 19.30

**Soul Tales Project Sorsi e Morsi**

Gabriele Raminini (Sax), Fausto Torres (chitarra e voce)

ore 19.30

**Thursday in July Caffè 4 Novembre**

Armando Colombo (sax), Renato Coquinati (chitarra)  
Tony Stocco (basso), Rossano Brusaporco (batteria)

ore 19.30

**Elisa Palladin & The Sugar Notes Al Pestello**

Elisa Palladin (voce), Matteo Zuccherin (pianoforte e arrangiamenti)  
Pietro Bortolami (contrabbasso), Alessandro Friso (batteria)

ore 20

8

**NILS PETTER MOLVÆR BAND "Buoyancy" Teatro Comunale di Vicenza**

Nils Petter Molvær (tromba), Jo Berger Myhre (chitarra e basso)  
Erland Dahlen (batteria)

**Sala Maggiore**

ore 20.30

**Beppe Pilotto & Mauro Spanò Alma Gastrobar**

Beppe Pilotto (contrabbasso), Mauro Spanò (pianoforte)

ore 20.30

**Joe Trio Bocciodromo**

Giovanni Clemente (chitarra), Giulio Campagnolo (hammond)  
Massimo Cogo (batteria)

ore 21

A SEGUIRE JAM SESSION

**Michele Polga Quartet Bar Borsa**

Michele Polga (sax tenore), Simone Daclon (pianoforte)  
Marco Vaggi (contrabbasso), Matteo Rebullà (batteria)

ore 21.15

Venerdì **2 LUGLIO**

**Chiostri di Santa Corona** **ALEX SIPIAGIN & MICHELE CALGARO 5TET**  
ore 18 Alex Sipiagin (tromba, flicorno), Robert Bonisolo (sax)  
Michele Calgato (chitarra), Yuri Goloubev (contrabbasso)  
Mauro Beggio (batteria)

**Cantina del Tormento** **Aperitivo Al Verde: Vinyl Selection**  
ore 18 Massimo Santi dj set

**Bamburger** **Love, Jazz and Bossa Dj Set**  
ore 19 Giovanni Santucci dj set

**Nuovo Bar Astra** **Phill Reynolds**  
ore 19 Silva Cantele (voce, chitarra)

**Moplen** **PLF trio**  
ore 19.30 Pietro Mirabassi (sax), Leonardo Franceschini (chitarra)  
Francesco Bordignon (contrabbasso)

**La Piccola Osteria** **Dj Set**  
ore 19.30 Dj Alessandro Munari

**Oca Bianca** **Ferronato & Pollon Duo**  
ore 19.30 Anna Ferronato (voce), Francesco Pollon (pianoforte)

**Caffè 4 Novembre** **LP Band**  
ore 19.30 Lorenzo Puppo (chitarra e voce), Livio Zanon (basso)  
Luca Calzamatta (batteria)

**Al Pestello** **Zoppi & Moschetto Duo**  
ore 20 Federico Zoppi (sax tenore), Jacopo Moschetto (pianoforte)

**Teatro Comunale di Vicenza** **OLIMPICO JAZZ CONTEST. FINALE**  
**Sala Maggiore** Giovanni Fochesato, Michele Tino, Matteo Zecchi (sax)  
ore 20.30 Danilo Memoli (pianoforte), Marc Abrams (contrabbasso)  
Enzo Carpentieri (batteria)

**TRYGVE SEIM "Helsinki Songs"**  
Trygve Seim (sax soprano/tenore), Kristjan Randalu (pianoforte)  
Mats Eilertsen (contrabbasso), Markku Ounaskari (batteria)

**Bocciodromo** **Gibe Trio (The Odd Trio)**  
ore 21 Sandro Gibellini (chitarra), Martino De Franceschi (contrabbasso)  
Francesco Casale (batteria e vocal scat) - A SEGUIRE JAM SESSION

**Bar Borsa** **Francesco Zampini Quintet Unknown Path**  
ore 21.15 Cosimo Boni (tromba), Francesco Zampini (chitarra)  
Roberto Terenzi (pianoforte), Matteo Anelli (contrabbasso)  
Andrea Beninati (batteria)

**Cinema sotto le Stelle** **Round Midnight - A Mezzanotte circa** di Bertrand Tavernier  
**Chiostri di Santa Corona** - ore 21.30 Proiezione speciale del cult movie in omaggio a Bertrand Tavernier

**Organ Ethic Al Barco**  
Giovanni Clemente (chitarra), Giulio Campagnolo (hammond) ore 11  
Massimo Cogo (batteria)

**ANAIS DRAGO Palazzo Chiericati**  
"Solitudo" ore 16  
Anais Drago (violino)

**ANAIS DRAGO Basilica Palladiana**  
"Solitudo" ore 17.30  
Anais Drago (violino)

**FRANCESCO ZAMPINI new generation residence Palazzo Leoni Montanari**  
Francesco Zampini (chitarra) ore 18

**GREEN ORCHESTRA Chiostri di Santa Corona**  
"Beatles Today!" ore 19  
Alice Nereide Cossa (voce), Stefano Bellettato, Mattia Salin (violino)  
Francesco Ferrarese (viola), Elisa Lazzarin (violoncello)  
Gilberto Pilon (clarinetto), Fabio Zulato (sax contralto)  
David Trivellato (sax tenore), Fabio Calzavara (sax baritono)  
Ludovico Rinco, Massimo Fracasso (tromba e flicorno)  
Marco Convertino, Marco Minorello (trombone)  
Emanuele Ruggiero (chitarra), Simone Vason (basso)  
Carmine Bloisi (batteria)  
Ettore Martin (sax tenore, direzione e arrangiamenti)

**Sticky Brain Nuovo Bar Astra**  
Giorgio Manzardo (sax), Stefano Nardon (tastiere) ore 19  
Giovanni Caruso (chitarra), Andrea Moro (basso)  
Alessandro Barbieri (batteria)

**Sunflowers La Piccola Osteria**  
Martina Ghibellini (voce), Juri Busato (chitarra) ore 19.30  
Giovanni Zordan (basso)

**Fabio Pavan & Andrea Zerbetto Bar Civico 41**  
Fabio Pavan (sax), Andrea Zerbetto (pianoforte) ore 19.30

**Volcano Cantina del Tormento**  
Lord Kocach Nikulapo (chitarra), Akim Galulu (sax), Kalalooa (batteria) ore 19.30  
Ashyata Sheyimash (tastiere), Fil Reynolds (basso)

**Leff Quartet Caffè 4 Novembre**  
Loris Bianchin (sax), Enrico Bonfante (chitarra) ore 19.30  
Federico Pilastro (contrabbasso), Federico "Sten" (batteria)

**REBEKKA BAKKEN GROUP Teatro Comunale di Vicenza**  
Rebekka Bakken (voce), Eirik Knutsen (tastiere), Johnny Sjø (basso), **Sala Maggiore**  
Rune Arnesen (batteria), Johan Lindström (chitarra) ore 20.30

Domenica **4 LUGLIO**

**Chiesa di Santa Corona** **CORO E ORCHESTRA DI VICENZA**

ore 11 **"Misa Criolla"**

di Ariel Ramirez, elaborazione di Daniel Pacitti  
Giuliano Fracasso (direttore)

**Giardino del Teatro Olimpico** **HAMID DRAKE & PASQUALE MIRRA**

ore 16 Pasquale Mirra (vibrafono, marimba e percussioni)

Hamid Drake (batteria, percussioni, voce)

**Chiostrì di Santa Corona** **FLAVIO BOLTRO & FRIENDS**

ore 18 Flavio Boltro (tromba), Luca Mannutza (pianoforte)

Lorenzo Conte (contrabbasso), Andrea Michelutti (batteria)

**Bamburger** **Ob la duo**

ore 19 **"Back to beat"**

Anna Cavedon (voce, pianoforte), Nicola Bueloni (basso elettrico)

**Cantina del Tormento** **Giovanni Fochesato Trio**

ore 19 Giovanni Fochesato (sax), Martino De Franceschi (contrabbasso)

Marco Soldà (batteria)

**Nuovo Bar Astra** **Vertical**

ore 19 Filippo Rinaldi (basso e cori), Nicola Tamiozzo (chitarre e cori)

Paolo Bortolaso (tastiere e cori), Antonio Gallucci (sax e voce)

Alessandro Lupatin (batteria e voce)

11

**Osteria al Centro da Carletto** **GoodbyeVisa**

ore 19.30 Andrea Sella (chitarra acustica e voce), Lodovico Cavaliere (chitarra elettrica)

Andrea Molon (basso), Cesare Centomo (batteria)

**Rumori Polpetteria** **Quintetto 227**

ore 19.30 Fabio Pavan (sax baritono), Francesco Bozzola (chitarra)

Andrea Zerbetto (pianoforte), Christian Guidolin (basso elettrico)

Rita Brancato (batteria)

**Caffè 4 Novembre** **Inch Stones Quartet**

ore 19.30 Sergio Osti (chitarra), Massimo Sampaolo (sax)

Giacomo Quagiotto (basso), Paolo Tromben (batteria)

**Al Pestello** **Grazia Di Grace**

ore 20 Grazia Donadel (voce), Luca Pisani (contrabbasso) + Guest

**Alma Gastrobar** **Valentina Fin & Francesco Pollon**

ore 20.30 Valentina Fin (voce), Francesco Pollon (pianoforte)

**Bottega Faustino** **A straw in the wind**

ore 21 Elisa Dal Bianco (elettronics), Walter Ronzani (video)

Lunedì **5 LUGLIO**

**WEST - DIPACE - GALLO Palazzo Chiericati**

**"The Last Coat of Pink"** ore 18

Kathya West (voce), Alberto Dipace (piano)  
Danilo Gallo (contrabbasso)

**WEST - DIPACE - GALLO Palazzo Chiericati**

**"The Last Coat of Pink"** ore 19

Kathya West (voce), Alberto Dipace (piano)  
Danilo Gallo (contrabbasso)

**Piano Punk Cabaret Nuovo Bar Astra**

Giacomo Toni (pianoforte, voce) ore 19

**Climbing Treeo Cantina del Tormento**

Antonio Gallucci (sax), Rosa Brunello (contrabbasso) ore 19.30

Gioele Pagliaccia (batteria)

**Wednesday Outlaw Trio Caffè 4 Novembre**

Davide Agnoli (sax), Stefano Cionfoli (chitarra) ore 19.30

Nicola Monti (contrabbasso)

**Bill's Hits Duo Al Pestello**

Alessandro Lucato (pianoforte), Ivan Valvassori (contrabbasso) ore 20

**GONZALO RUBALCABA & AYMÉE NUVIOLA Parco Querini**

**"Viento y Tiempo"** ore 20.30

Gonzalo Rubalcaba (pianoforte, sintetizzatore)  
Aymée Nuviola (voce), Cristobal "El Profe" Verdecia (basso)  
Hilario Bell (batteria)

Neiger "Majito" Aguilera (percussioni), Yunio Arronte (sax)  
Lourdes Nuviola (vocalist), Alfred Lugo (vocalist)

**Swing Job Bar Borsa**

Nicolò Apolloni (chitarra), Federico Zaltron (violino) ore 21.15

Martino De Franceschi (contrabbasso)



Martedì **6 LUGLIO**

**Giardino del Teatro Olimpico** **Thelonious School Bands**  
ore 18 con i migliori allievi della scuola di musica Thelonious

**Bamburger** **Nic fabris & Mokha**  
ore 19 **"Smooth Bossa"**  
Romy Francesca Antoniazzi (voce), Niccolò Fabris (chitarra classica)

**Nuovo Bar Astra** **Muore un cugino e rido**  
ore 19 **(omaggio a Jannacci)**  
Giacomo Toni (pianoforte, voce)

**Biasio Centro con Alle Colonne** **Dj Set**  
ore 19 Dj Alessandro Munari

**Sa Mèndula** **Dj Set**  
ore 19.30 Dj Enea

**Cantina del Tormento** **Paolo Birro e Federico Zaltron**  
ore 19.30 Paolo Birro (pianoforte), Federico Zaltron (violino)

**Caffè 4 Novembre** **Takin "Off Trio"**  
ore 19.30 Alberto Piccolo (chitarra), Christian Guidolin (basso)  
Simone Buttarello (batteria)

**Parco Querini** **BRAD MEHLDAU**  
ore 20.30 Brad Mehldau (pianoforte)

13

**Bottega Faustino** **Fakeland**  
ore 21 Rosa Brunello (basso, effetti)  
Gioele Pagliaccia (batteria, oggetti, chitarra, kaoss pad 3)  
Gigi Fucis Dalle Carbonare (live triggering, proiezioni, elettronica)

**Bar Borsa** **Francesca Tandoi Trio**  
ore 21.15 Francesca Tandoi (pianoforte e voce), Stefano Senni (contrabbasso)  
Adam Pache (batteria)



Brad Mehldau

Mercoledì **7 LUGLIO**

**Kalahysteri** **Nuovo Bar Astra**

Elli de Moon (voce chitarra), Astrid Dante (voce, chitarra) ore 19

**Dj Set** **Bar Ventì5**

Dj Giovanni Santucci ore 19.30

**Gatsby Swing Trio** **Cantina del Tormento**

Rossana Carraro (voce), Riccardo Bertuzzi (chitarra) ore 19.30  
Pasquale Cosco (contrabbasso)

**Bel Tempo Quartet** **Caffè 4 Novembre**

Veronica Zatti (voce), Massimo Fracasso (tromba) ore 19.30  
Mauro Facchinetti (chitarra), Federico Pilastro (contrabbasso)

**Folkand** **Sorsi e Morsi**

Elena Sbalchiero (voce), Giorgio Perin (chitarra) ore 19.30

**Dj Set** **La Piccola Osteria**

Dj Alessandro Munari ore 19.30

**Chatfou** **Al Pestello**

Nicolò Apolloni (chitarra manouche) ore 20  
Michele Prontera (chitarra manouche)

**FRED HERSCH TRIO** **Teatro Olimpico**

Fred Hersch (pianoforte), Drew Gress (contrabbasso) ore 20.30  
Joey Baron (batteria)

**Valde Trio** **Bocciodromo**

Federico Valdemarca (contrabbasso), Diego Ferrarin (chitarra) ore 21  
Marco Carlesso (batteria)  
A SEGUIRE JAM SESSION

**Carlo Atti New Quartet** **Bar Borsa**

Carlo Atti (sax tenore), Andrea Calì (pianoforte) ore 21.15  
Filippo Cassanelli (contrabbasso), Andrea Grilini (batteria)



Fred Hersch Trio

Giovedì **8 LUGLIO**

**Giardino del Teatro Olimpico** **Thelonious School Bands**  
ore 18 con i migliori allievi della scuola di musica Thelonious

**Bamburger** **Franceschini Bordignon Duo "Shades of green"**  
ore 19 Leonardo Franceschini (chitarra classica), Francesco Bordignon (basso)

**Bottega Faustino** **Sequenze**  
ore 19 Joe Clemente (chitarra & loops), Piero Pederzoli (batteria & sequenziatore)

**Nuovo Bar Astra** **Caboose**  
ore 19 Luis De Cicco (voce, chitarra), Carlo Corso (batteria)

**Cantina del Tormento** **Lorenzo Pagliei piano improvviso**  
ore 19.30 Lorenzo Pagliei (pianoforte)

**Osteria al Centro da Carletto** **Gas&Tunes**  
ore 19.30 Gastone Guerra (sax), Renato Coquinati (chitarra elettrica)  
Diego Olivieri (basso), Pier Mazara (batteria)

**Ciocco Lato** **Dj Set**  
ore 19.30 Dj Alessandro Munari

**Cremarelli** **Dj Set**  
ore 19.30 Dj Enea

**Caffè 4 Novembre** **Donato Dalia Trio**  
ore 19.30 Donato Dalia (chitarra), Nicola Monti (contrabbasso)  
Silvano Martinelli (batteria)

**Sorsi e Morsi** **Valentina Fin & Mauro Spanò**  
ore 19.30 Valentina Fin (voce), Mauro Spanò (pianoforte)

**Al Pestello** **PDL Trio**  
ore 20 Pietro Mirabassi (sax tenore), Diego Ferrarin (chitarra)  
Luca Pisani (contrabbasso)

**Parco Querini** **MARK LETTIERI BAND**  
ore 20.30 **"Deep: The Baritone Sessions"**  
Mark Lettieri (chitarra), Daniel Porter (tastiere)  
Wes Stephenson (basso elettrico), Taron Lockett (batteria)

**Alma Gastrobar** **Duet Francesca Bertazzo & Lorenzo Conte**  
ore 20.30 Francesca Bertazzo (voce e chitarra), Lorenzo Conte (contrabbasso)

**Bar Borsa** **Franco Nesti Trio**  
ore 21.15 Franco Nesti (contrabbasso e voce), Matteo Alfonso (pianoforte)  
Marco Soldà (batteria)

**Porto Burci** **Luce dal Porto**  
ore 21.30 Jam session Night

**QUAI DES BRUMES & AMF STRING QUARTET**  
**"Au bord de l'eau"**

Federico Benedetti (clarinetto), Tolga During (chitarra acustica)  
Roberto Bartoli (contrabbasso), Massimo Mantovani (violino)  
Pier Claudio Fei (violino), Julie Shepherd (viola)  
Giacomo Grespan (violoncello)

**Palazzo Chiericati**  
ore 18

**Thelonious School Bands**

con i migliori allievi della scuola di musica Thelonious

**Giardino del Teatro Olimpico**

ore 19

**Ripley Trio**  
**"Big classics & small pearls"**

Riccardo Pettinà (pianoforte), Nicola Bueloni (basso elettrico)  
Massimo Cogo (batteria)

**Bamburgher**

ore 19

**Esteban**

Esteban "One man band" (chitarra e percussioni)

**Cantina del Tormento**

ore 19.30

**Dj set**

Dj Giovanni Santucci

**Fuorimodena**

ore 19.30

**Chatfou**

Nicolò Apolloni (chitarra manouche)  
Michele Prontera (chitarra manouche)

**Judas Cocktail Room**

ore 19.30

**Sugar Spoon**

Sara Marcolin (voce), Andrea Miolato (chitarra fingerstyle)  
Andrea de Munari (batteria)

**Caffè 4 Novembre**

ore 19.30

**Flat-Out Jazz Duo**

Michele Tedesco (tromba), Lorenzo Tonon (pianoforte)

**Al Pestello**

ore 20

**PAOLO FRESU**  
**"Heroes"**

**omaggio a David Bowie**

Paolo Fresu (tromba, flicorno, elettronica)  
Petra Magoni (voce)  
Filippo Vignato (trombone, elettronica)  
Francesco Diodati (chitarra)  
Francesco Ponticelli (contrabbasso, basso elettrico)  
Christian Meyer (batteria)

**Parco Querini**

ore 20.30

**Rex Kramer Trio feat Alfonso Santimone**

Piero Bittolo Bon (sax alto), Stefano Dallaporta (contrabbasso)  
Andrea Grillini (batteria), Alfonso Santimone (pianoforte)

**Bar Borsa**

ore 21.15

**Luce dal Porto**

Jam session Night

**Porto Burci**

ore 21.30

## Sabato **10 LUGLIO**

### **Tempio di San Lorenzo** **GAVINO MURGIA & FABIO GIACHINO**

ore 17 **"A Love Supreme"**

Gavino Murgia (sax), Fabio Giachino (organo a canne)  
Pino Ninfa (proiezioni fotografiche)

### **Giardino del Teatro Olimpico** **BARGA JAZZ ENSEMBLE**

ore 18.30 **"Hermetico"**

di Rossano Emili  
Federica Gennai (voce), Rossano Emili (sax baritono / clarinetto basso)  
Renzo Cristiano Telloli (sax alto)  
Moraldo Marcheschi (sax soprano / tenore / clarinetto)  
Alessandro Rizzardi (sax tenore / clarinetto), Andrea Pacini (percussioni)

### **Nuovo Bar Astra** **Zabriski**

ore 19 Lorenzo Valè (voce, chitarra), Andrea Zagon (chitarra)

Massimo Manticò (voce, tastiere), Giacomo Capraro (basso)  
Riccardo Costa (batteria)

### **Cantina del Tormento** **Pierantoni - Abate Duo**

ore 19.30 Federico Pierantoni (trombone), Marcello Abate (chitarra)

### **Fuorimodena** **Dj set**

ore 19.30 Dj Giovanni Santucci

### **Caffè 4 Novembre** **Soul of Jazz**

ore 19.30 Filippo Visentin (pianoforte), Irene Ermolli (voce)

### **Parco Querini** **ANTONIO SÁNCHEZ SPECIAL QUARTET WITH DONNY MCCASLIN, MIGUEL ZÉNON & SCOTT COLLEY**

ore 20.30

Antonio Sánchez (batteria), Donny McCaslin (sax tenore)  
Miguel Zénon (sax alto), Scott Colley (basso acustico)

### **Bottega Faustino** **Ylyne**

ore 21 Frank Martino (live set), LSKA (visuals)

### **Bar Borsa** **Dario Carnovale Trio**

ore 21.15 Dario Carnovale (pianoforte), Lorenzo Conte (contrabbasso)

Andrea Michelutti (batteria)

### **Porto Burci** **Luce dal Porto**

ore 21.30 Jam session Night

## Domenica **11 LUGLIO**

### **Bamburger** **Brunetta / Santucci Duo Live**

ore 19 **"Esplorazioni al termine della notte"**

Alessandro Brunetta (saxofono, tastiere)  
Giovanni Santucci (sampler, giradischi)

## **L'instabile leggerezza dello swing**

di Riccardo Brazzale

Ci eravamo lasciati più di due anni fa, in viaggio "oltre le colonne d'Ercole, alla ricerca di una nuova luna". Da allora è successo di tutto, sicuramente, lo possiamo ben dire, oltre ogni immaginazione.

A giugno del 2020, speranzosi più che mai, dopo la prima ondata eravamo i primi in Italia a riaprire in teatri, al grido di "jazz is back!"; il jazz è tornato. Poi sappiamo come è andata.

Ora riproviamo a metterci in viaggio come fece Pietro Querini quasi sei secoli fa, giungendo naufrago sulle coste della Norvegia. È anche in ricordo di quella storia incredibile che quest'anno abbiamo pensato di ricominciare invitando ad aprire Vicenza Jazz alcuni musicisti norvegesi, alcuni ben noti anche qui, lungo le coste del Mediterraneo: Nils Petter Molvaer, Trygve Seim, Rebekka Bakken. Ci piacerebbe che fosse l'inizio di una storia nella storia, del rinnovarsi di una lunga amicizia, non solo nel nome dello stoccafisso, ma anche della musica, della cultura, del paesaggio, del raccontarsi vicendevolmente vecchie fiabe, loro di elfi, noi di anguane, ma anche, insieme, di scambiarsi speranze e sogni.

"Vicenza Jazz 2021" si presenta inevitabilmente diverso dal solito: perché è in estate, all'aperto (se il tempo ci aiuta), nei parchi, fra i tavolini titubanti dei locali che riaprono con circospezione; perché dovremo comunque stare lontani almeno un metro, fra di noi, e quindi ci saranno meno posti ai concerti; perché non

avremo paura di accavallarci con gli eventi, quasi concomitanti; perché al Querini avremo sia la festa cubana che la pensosità del pianoforte di Brad Mehldau; perché gli appassionati delle musiche più diverse e disparate troveranno pan per i loro denti, dal jazz della tradizione a quello che sfida le strade con scarse indicazioni.

Andremo al museo a riascoltare i Pink Floyd da camera, in Basilica Palladiana e vedere e sentire un violino d'assalto, in chiesa per assistere al dialogo fra il sax e l'organo a canne, sullo sfondo delle immagini che raccontano di un Amore Supremo.

Come a ogni festival, trovo qualcuno che mi chiede un consiglio. Stavolta però mi sento di dare un'indicazione vaga, perché credo di poter dire che questo sia l'anno buono per prendersi qualche rischio: dando fiducia ai giovani italiani ma anche ai lunghi capelli biondi della Scandinavia, assicurandoci nell'anomala dilatazione degli occhi di David Bowie, senza dimenticare che in fondo l'anima del jazz resta nell'indicibile dondolio dello swing. Che nel terzo decennio del terzo millennio sarà pure una parola dal significato poco univoco ma continua a dare un senso di instabile leggerezza.

Quel senso che, alla chiosa di questo strano venticinquesimo compleanno, all'alba di una nuova estate, ci vuole proprio. ■



Teatro Comunale - ore 20.30

Sala Maggiore

## Nils Petter Molvær Band "Buoyancy"

**E**pico, con le immancabili pagine lisergiche dal sound miles-davisiano, gli effetti

psicotropi dei ritmi scolpiti o a volte dissolti tra un ghirigoro elettronico e l'altro, ma anche con parentesi di fervore chitarristico pinkfloydiano: *Buoyancy* (su disco OKeh del 2016) è un perfetto concentrato di quanto **Nils Petter Molvær** va suonando da un paio di decenni, un nu jazz scandinavo che procede e si insinua nelle trame del jazz moderno come un fiume carsico.

Nato, nel 1960, e cresciuto su un'isola della Norvegia, **Nils Petter Molvær** la lasciò appena maggiorenne per studiare al conservatorio di Trondheim. Le prime collaborazioni artistiche lo portarono nel giro dell'etichetta ECM, che nel 1997 produsse poi il suo disco d'esordio come leader, *Khmer*, che fissava già in maniera quasi definitiva i tratti della sua musica, sui quali ancora oggi lavora senza che abbiano minimamente perso di attualità. L'acid jazz di matrice britannica subisce un trattamento corrosivo a suon di ritmi drum'n'bass e jungle e di lavaggi sonori in stile ambient: la vocazione profondamente innovativa di **Molvær** rimane ancora ineguagliabile in questo genere, nonostante dopo di lui molti altri si siano cimentati con gli esperimenti sonori techno-etno.

21



Nils Petter Molvær

## Alex Sipiagin & Michele Calgaro 5tet

ore **18** - Chiostri di S. Corona

**L**a solida e duratura collaborazione artistica del chitarrista vicentino **Michele Calgaro**

con **Alex Sipiagin**, trombettista russo residente da quasi trent'anni a New York, ha dato luogo a varie tourné internazionali tra Europa, Russia e Stati Uniti, oltre a diverse produzioni discografiche.

**Sipiagin**, virtuoso del suo strumento, dal timbro morbido e potente, condivide con il chitarrista italiano una estetica, già etichettata come "post-bop", frutto di un'originale sintesi delle esperienze degli ultimi 50 anni, dal bop appunto, al modale, al free e alla cosiddetta fusion fino a formare un linguaggio fresco e contemporaneo, sia nella scrittura che nell'improvvisazione.



Michele Calgaro e Alex Sipiagin

Teatro Comunale - ore 20.30

Sala Maggiore

## Olimpico Jazz Contest Finale

La prima edizione dell'**Olimpico Jazz Contest** avrebbe dovuto trovare la sua conclu-

sione nel corso dell'edizione 2020 del festival jazz vicentino. Le vicissitudini dello spettacolo dal vivo in pandemia hanno fatto slittare la finale, che ora trova finalmente la sua collocazione nel programma delle New Conversations.

Dalle selezioni sono emersi tre promettenti sassofonisti.

**Giovanni Fochesato**, nato a Cologna Veneta nel 1994, ha studiato al Berklee College of Music di Boston e si è poi diplomato con il massimo dei voti (lode e men-

zione speciale) al conservatorio Pedrollo di Vicenza. Con il suo gruppo Teik Chu ha vinto il concorso Chicco Bettinardi nel 2018.

**Michele Tino**, nato a Napoli nel 1991, ha conseguito il diploma di sassofono classico e jazz, oltre a un master di specializzazione ad Amsterdam. Vanta numerose collaborazioni, anche internazionali (ha suonato anche in Usa e Canada). Trasferitosi a Firenze, è referente per la Toscana del MIDJ, l'associazione italiana musicisti di jazz.

**Matteo Zecchi**, fiorentino, classe 1997, ha già vinto diversi premi (Premio Inter-

nazionale Massimo Urbani, Premio Marco Tamburini) e ha esperienze anche in ambito classico e popolare, oltre che jazzistico.



Giovanni Fochesato



Michele Tino



Matteo Zecchi

## Trygve Seim "Helsinki Songs"

ore 20<sup>30</sup> - Teatro Comunale  
Sala Maggiore

**L**n Italia lo si conosce al più per la sua presenza nel catalogo discografico dell'etichetta

ECM, nel quale compare con ben otto dischi in veste di leader oltre che in varie collaborazioni come sideman. Un lascito discografico che copre un ventennio, durante il quale il sassofonista norvegese **Trygve Seim** ha condiviso la sorte di molti esponenti di spicco del jazz scandinavo, ovvero l'assenza dai circuiti concertistici italiani. Nato nel 1971, viene letteralmente folgorato dall'ascolto di Jan Garbarek, che nel 1985 lo spinge a impugnare il sassofono. A decenni di distanza, l'impronta timbrica è ancora chiaramente quella: un suono immacolato, ascetico e arioso che trova la sua migliore applicazione nei lunghi sviluppi melodici. Un timbro cristallino ed evocativo che si ritrova perfettamente applicato anche nel repertorio, completamente originale, del suo disco Helsinki Songs (ECM, 2018).

Come comprimario, lo si è ascoltato al fianco di nomi di rilievo della scena nordica come Christian Wallumrød, Jon Balke, Sinikka Langeland e anche con Manu Katché.



Palazzo Chiericati - ore 16

Basilica Palladiana - ore 17<sup>30</sup>

## Anais Drago

### "Solitudo"

**S**olitudo nasce dalla sintesi di due diverse ricerche condotte da **Anais Drago** nella dimensione del solo: quella "elettronica" del progetto *Da Erik Satie a Frank Zappa*, in cui prevale un'attenzione all'arrangiamento e alla costruzione minimale di composizioni, principalmente inedite, in cui il solo violino possa sopperire, tramite la modificazione dei suoni, alla mancanza di altri strumenti; e quella "acustica" sperimentata nel progetto *Exodus*, che si basa invece sulla ricerca timbrica dello strumento nella sua forma acustica e sull'improvvisazione più libera.



ore **18** - Palazzo  
Leoni Montanari

Il giovane chitarrista toscano **Francesco Zampini** è stato definito uno dei talenti più fulgidi della nuova generazione di jazzisti italiani. Vincitore di numerosi premi nazionali, ha iniziato la propria carriera concertistica e discografica esibendosi negli USA, Europa e Russia, collaborando con artisti di calibro internazionale come Alex Sipiagin, Darcy James Argue, Ben van Gelder, Fabrizio Bosso, Scott Hamilton, Carl Allen, Emanuele Cisi, Giovanni Falzone, Pietro Tonolo, Ares Tavolazzi.

La performance di **Francesco Zampini** è inserita all'interno dell'evento *Dante nel mondo. Letture, traduzioni e riscritture di Dante per celebrare i 700 anni dalla morte di Dante.*

26

## Green Orchestra "Beatles Today!"

ore **19** - Chiostri di S. Corona

Il sogno di ogni musicista è di cambiare il mondo con la propria musica. Per quasi tutti resta un sogno. I Beatles invece ci riuscirono. Come tutti i grandi artisti i Beatles seppero cogliere in anticipo rispetto al proprio tempo, i sogni, i fermenti, i desideri di un'intera generazione, trasferendoli nelle proprie canzoni che diven-

nero così la colonna sonora delle vite di migliaia di giovani.

La **Green Orchestra** interpreta le canzoni dei Fab Four con occhi diversi, per renderle più ricche e raccontare anche qualcosa di sé.



Teatro Comunale - ore 20.30

Sala Maggiore

**Rebekka Bakken Group**

**N**ata a Oslo nel 1970, **Rebekka Bakken** si è imposta come figura di spicco nella nutrita

schiera delle cantanti jazz scandinave della sua generazione. E la concorrenza non era certo da poco, da Silje Nergaard a Solveig Slettahjell. Forte degli studi di piano e violino, oltre che di una voce di incredibile sensualità, nel 1995 si trasferì a New York. Fu qui che conobbe il chitarrista austriaco Wolfgang Muthspiel, col quale diede vita a un duo attivo sia nella scena dei club statunitensi che su disco, con tre album tra il 2000 e il 2002. L'anno seguente rientrò in Europa, stabilendosi in Austria: in quel momento prese definitivamente slancio la sua carriera, col primo disco da solista, *The Art of How to Fall*, distribuito dalla Universal come poi tutti i suoi successivi, sino ai più recenti *Things You Leave Behind* (2018), dalle atmosfere rétro, e *Winter Nights* (2020), che segnano il passaggio alla Okeh/Sony. Una progressione di album che hanno messo in luce la varietà degli interessi della Bakken, alla quale il jazz sta decisamente stretto: si spazia dal folk al pop, con una forte impronta cantautorale.

27



Rebekka Bakken (ph. F. Broetta)



## Coro e Orchestra di Vicenza "Misa Criolla"

ore **11** - Chiesa di S. Corona

**S**critta nel 1963 la "**Messa Creola**" è diventata una delle più note ed

eseguite opere corali del Sud America. Prodotto del lungo studio del compositore **Ariel Ramirez** sulla musica folcloristica argentina, l'opera sintetizza stili popolari e liturgici condotti sul ritmo e le melodie di quel paese e delle altre culture sudamericane.

## Hamid Drake & Pasquale Mirra

ore **16** - Giardino del Teatro Olimpico

**S**orpresa, imprevedibilità e la voglia di superare il limite della convenzio-

ne con un'incessante ricerca sonora sono gli elementi rintracciabili nelle esibizioni di **Pasquale Mirra** e **Hamid Drake**. Attraverso un uso evocativo degli strumenti, e della voce di Drake, due culture si ritrovano e creano un ponte immaginario tra l'onirico e l'ancestrale. Nelle melodie sospese, a tratti quasi ipnotiche, le pulsazioni africane e orientali dei tamburi sanno assorbire l'ecclettismo del vibrafono, in un caleidoscopico viaggio sonoro.

## Flavio Boltro & Friends

ore **18** - Chiostrì di S. Corona

**L**a sezione ritmica composta dal pianista **Luca Mannutza**, il contrab-

bassista **Lorenzo Conte** e il batterista **Andrea Michelutti** collabora insieme già da molto tempo suonando sia in trio che in quartetto. In questa occasione saranno al fianco di **Flavio Boltro** uno tra i più grandi trombettisti Italiani che gode di fama internazionale. Quattro musicisti di nuovo assieme per dare vita alle loro composizioni senza tralasciare arrangiamenti di brani del repertorio delle *Broadway Songs*.

Palazzo Chiericati - ore 18 e 19

## West - Dipace - Gallo "The Last Coat of Pink"

Pink Floyd... spazi immensi pieni di suoni interminabili.

Sentieri la cui percorri-

bilità lineare è solo un'illusione ottica generata da un'alterata percezione dei vuoti. Distese colme di papaveri mossi dal vento, fiori i cui pistilli risuonano diversamente a seconda della sua direzione.

Non è semplice suonare una vastità, ma la si può far suonare.

"The Last Coat Of Pink" è il pistillo di uno di quei fiori, il più delicato e fragile, mosso dal vento.



## Gonzalo Rubalcaba & Aymée Nuviola "Viento y Tiempo"

L'incontro musicale tra **Gonzalo Rubalcaba** e **Aymée Nuviola** non è frutto del caso

né di una strategia di marketing; semplicemente è un ritorno alle origini, anzi, letteralmente, all'infanzia. Gonzalo e Aymée si conoscono infatti sin da bambini, quando venivano portati dalle rispettive madri presso il conservatorio de L'Avana per studiare pianoforte. Compagni di studi, Gonzalo e Aymée sono poi diventati artisti di fama internazionale, seguendo ognuno la propria strada.

**Gonzalo Rubalcaba** (L'Avana, 1963), dopo un lungo apprendistato nell'ambiente della musica cubana, viene 'scoperto' da Dizzy Gillespie nel 1985. L'anno seguente Charlie Haden lo introduce nel reame del jazz, inserendolo nel suo trio con Paul Motian e lanciandone così la carriera internazionale. Rubalcaba si impone immediatamente come pianista capace di coniugare l'universo latin e quello afro interpretandone sia gli aspetti più ritmici che le atmosfere più liriche, con una tecnica funambolica che non risulta mai invasiva e una raffinatezza di tocco e di sonorità da far invidia ai più celebrati pianisti classici.



**Aymée Nuviola** (L'Avana, 1973) è nata in una famiglia di musicisti. Non sorprende quindi che abbia iniziato a suonare il piano già all'età di tre anni. Anche come cantante i suoi esordi sono precoci: a nove anni era già considerata una professionista. I ritmi cubani, spesso in contatto con il linguaggio jazzistico, sono la sua madrepatria musicale. Negli ultimi anni, la sua vocazione per la musica latina-tropicale è stata premiata sia ai Grammy Awards che ai Latin Grammy. Ora, ritrovandosi, Gonzalo e Aymée hanno creato il progetto "Viento Y Tiempo" (pubblicato su disco nel 2020), che li porta a confrontarsi con la musica afro-cubana nella sua accezione più appassionante, quella dei ritmi di ballo che sono come dei tour de force, delle melodie che richiedono tutta la passione di cui gli interpreti sono capaci.



Gonzalo Rubalcaba &amp; Aymée Nuviola

## Brad Mehldau

ore 20<sup>30</sup> - Parco Querini

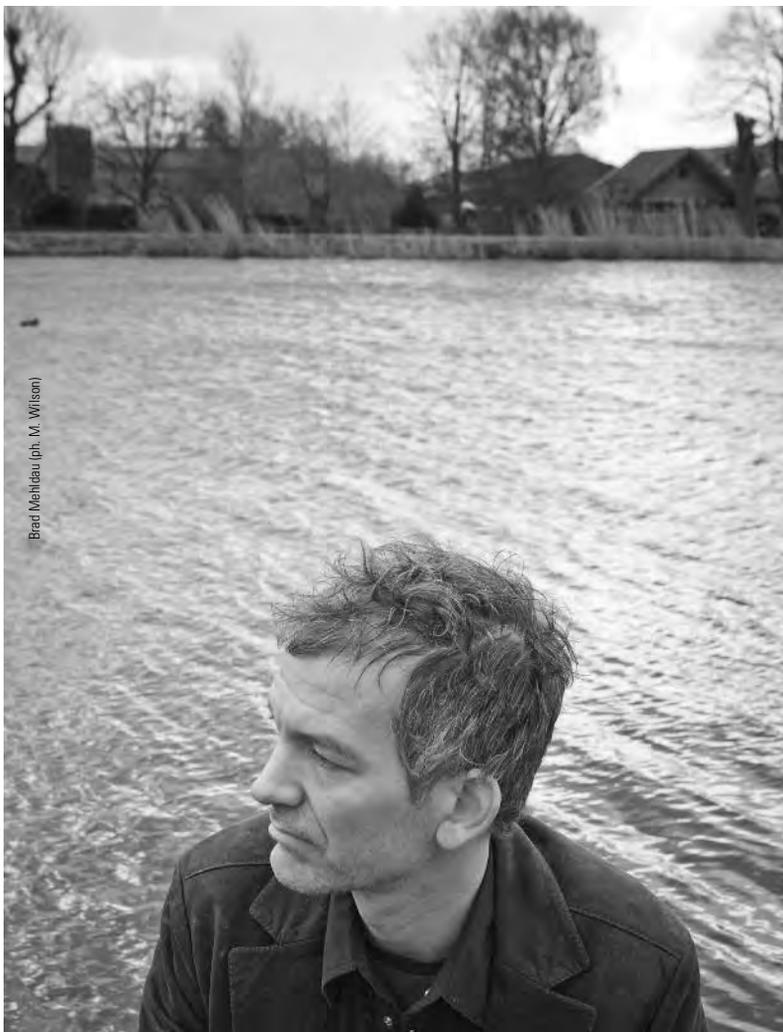
**B**rad Mehldau è prima di tutto un improvvisatore: tiene molto alla sorpresa che può nascere da un'idea musicale spontanea. Ma ha anche un profondo interesse per l'architettura formale della musica, che lo spinge a conferire a ogni suo brano un arco narrativo sapientemente concepito. Questi due aspetti della personalità di **Mehldau**, l'improvvisatore e il 'formalista', sono costantemente posti uno di fronte all'altro, creando uno dei tratti caratteristici del suo stile pianistico: una sorta di caos controllato.

Il trio è la formazione che ha maggiormente caratterizzato l'attività di **Mehldau**. A partire dal 1996, il suo gruppo ha pubblicato la serie di cinque dischi *The Art of the Trio*, entrata nella storia. **Mehldau** ha inoltre particolarmente curato anche le esibizioni in solo. A parte



questi due contesti, prevalenti nella sua attività, **Mehldau** ha collaborato con numerosi grandi musicisti jazz: da Joshua Redman a Pat Metheny, Charlie Haden, Lee Konitz. Ha suonato anche per Michael Brecker, Wayne Shorter, John Scofield e Charles Lloyd.

**Mehldau** è attivo anche in produzioni estranee al jazz: particolarmente importanti sono le sue sortite in territorio classico, come le collaborazioni con le stelle della lirica Renée Fleming e Anne Sofie von Otter e le sue composizioni per piano e orchestra sinfonica da lui stesso eseguite con prestigiose compagini e direttori.



Brad Mehldau (ph. M. Wilson)

## Fred Hersch Trio

ore 20.<sup>30</sup> - Teatro Olimpico

Il trio di **Fred Hersch** incarna nel suo massimo splendore il concetto di piano trio plas-

mato sulla tradizione billevansiana. Ma il modello è anche ampiamente aggiornato: gli sviluppi armonici, le sottigliezze ritmiche e il sound del trio di **Fred Hersch** denotano una spiccata individualità, pienamente contemporanea.

**Hersch** è un artista davvero unico nel panorama jazzistico, con uno stile esecutivo formatosi sui modelli di Bill Evans ed Herbie Hancock, filtrati da un'acuta sensibilità e da una solida preparazione classica. Ogni episodio della sua ricca discografia, così come ogni sua singola esibizione, è un momento di profonda rivelazione musicale, offerto all'ascoltatore come una gemma preziosa.



Fred Hersch (ph. M. Zeman)

David Boato

Parco Querini - ore 20.30

## Mark Lettieri Band "Deep: The Baritone Sessions"

**O**riginario della California, **Mark Lettieri** si è trasferito a Fort Worth (Texas), dove ha com-

pletato gli studi e dato avvio alla sua carriera musicale. Dal 2008 fa parte degli Snarky Puppy, collaborazione che impegna non poco del suo tempo vista l'intensa attività della band, con la sua media di 175 concerti all'anno. **Lettieri** riesce comunque a trovare spazio anche per numerose altre collaborazioni, a partire da Erykah Badu. Quando non è in tour, **Lettieri** mette a frutto la sua pregiata tecnica e l'estrema versatilità stilistica come musicista di studio. In questa veste lo si ascolta in registrazioni di 50 Cent, Snoop Dogg, Eminem e innumerevoli altri artisti dei più svariati generi musicali. In questa frenetica attività il chitarrista ha trovato anche tempo per proporsi come leader: ha inciso sei album che grazie al tam tam dei social media che circonda la galassia Snarky Puppy hanno ottenuto molta attenzione nella comunità dei chitarristi indie. Il più recente di questi, *Deep: The Baritone Sessions*, vol. 2, fresco di stampa, esibisce una gagliarda miscela di funk e rock.



Mark Lettieri

## Quai des Brumes & AMF String Quartet "Au bord de l'eau"

ore **18** - Palazzo Chiericati

**N**el lavoro di esplorazione dei repertori francesi che il trio **Quai des Brumes**

effettua da anni, non poteva passare inosservato il repertorio colto e raffinato della *Mélodie Française*, composizioni in gran parte ottocentesche, sapientemente costruite su testi poetici di altissima qualità.

È così che le sonorità gipsy del trio **Quai des Brumes** e l'eleganza musicale dell'**AMF String Quartet** si sono unite per rielaborare le canzoni di Gabriel Fauré e dei suoi contemporanei.



Venerdì 9 LUGLIO

Paolo Fresu (ph. R. Cifaralli)

## Paolo Fresu "Heroes" omaggio a David Bowie

Parco Querini - ore 20.30

**P**aolo Fresu interpreta David Bowie. E già questo sarebbe sufficiente a "fare notizia".

Lo fa in compagnia di un cast stellare con **Petra Magoni, Filippo Vignato, Francesco Diodati, Francesco Ponticelli, Christian Meyer**: la notizia è da "prima pagina".

"Appena mi è stato proposto questo progetto," dichiara **Paolo Fresu**, "mi sono sentito onorato ed emozionato. Ho deciso di mettere insieme una band unica, creata appositamente, con grandi musicisti eclettici e provenienti da esperienze diverse, anche lontane dal jazz. Credo che questo sia un grande valore. Avvicinarsi alla musica di David Bowie è una grande emozione e anche una straordinaria opportunità per tutti noi".

**Fresu** e soci hanno messo le mani su una trentina di pezzi, tra i quali *Life on Mars, This Is Not America, When I Live My Dreams*. Ogni membro della band ha dato il proprio contributo negli arrangiamenti, conferendo maggiore varietà e dinamicità al progetto.

**Petra Magoni**, in quanto vocalist, gode della maggiore libertà, ma il concerto punta sul gioco di squadra. Sempre **Fresu**: "Bowie è un autore immortale che è sempre stato vicino al jazz. Noi cercheremo di avere il massimo rispetto per la sua arte ma anche di essere propositivi, gettando uno sguardo nuovo su queste canzoni".

37

Paolo Fresu e Petra Magoni (ph. G. Saltiro)



# Gavino Murgia & Fabio Giachino

## "A Love Supreme"

con le foto di Pino Ninfa

ore **17** - Tempio di S. Lorenzo

**A** *Love Supreme* è un chiaro tributo a quella straordinaria opera musicale che John Coltrane

creò nel 1964, nel momento più alto della sua intensa spiritualità musicale. Una performance di musica e fotografia con **Gavino Murgia** ai sassofoni, **Fabio Giachino** all'organo a canne e le fotografie di **Pino Ninfa**. La performance è la prima italiana di questo nuovo progetto.

Il programma vuole essere un omaggio a John Coltrane e alla sua grandiosa eredità musicale. Oltre ai brani di Trane, contiene composizioni originali dei due musicisti. Le fotografie di **Pino Ninfa**, autore di toccanti reportage sulle rappresentazioni del Sacro in ogni parte del mondo, ci condurranno assieme ai musicisti in un viaggio lungo il quale sonorità e immagini si ritroveranno insieme "sulle tracce della spiritualità".



Giardino del  
Teatro Olimpico- ore **18.30**

## Barga Jazz Ensemble "Hermetico"

**N**elle sue composizioni Hermeto Pascoal spesso usa la natura come base e ispirazione, impiegando strumenti non convenzionali come teiere, giocattoli e addirittura versi di animali. Soprannominato "o bruxo" (lo stregone) o anche "o mago" (il mago), il suo nome giunse all'attenzione del pubblico nel 1971 quando partecipò all'incisione del disco di Miles Davis "Live/Evil", dove Pascoal suonava in numerosi brani. Davis dichiarò che Pascoal era "uno dei più impressionanti musicisti al mondo". Il progetto per il **Barga Jazz Ensemble** è firmato dal baritonista **Rossano Emili**.

39



# Antonio Sánchez Special Quartet with Donny McCaslin Miguel Zénon & Scott Colley

ore **20<sup>30</sup>** - Parco Querini

**C**hissà perché, citando **Antonio Sánchez**, si pensa subito a Pat Metheny. La partecipazione al gruppo del celeberrimo chitarrista ha certo contribuito

molto all'affermazione planetaria del batterista originario di Città del Messico (dove è nato nel 1971), ma di certo la storia artistica di **Sánchez** non si esaurisce in questo sodalizio. Intanto il suo esordio nel jet set jazzistico fu niente meno che con la United Nation Orchestra di Dizzy Gillespie, nella quale fu convocato grazie al pianista Danilo Pérez, che di **Sánchez** era insegnante al Conservatorio Nazionale del Messico. Era il 1997 e nello stesso anno Pérez prese comunque **Sánchez** anche per il proprio gruppo. Da allora



Antonio Sánchez



Scott Colley

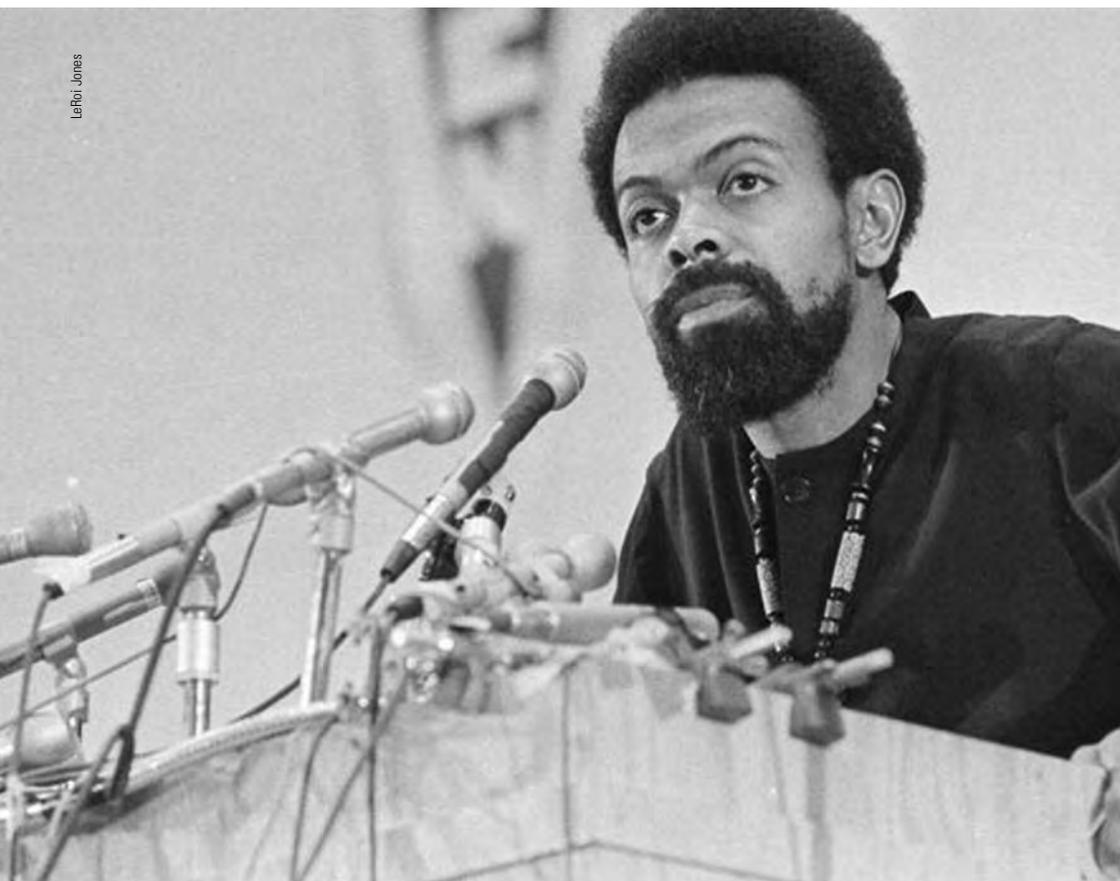
nomi del calibro di Chick Corea, Gary Burton, Charlie Haden, Dee Dee Bridgewater, Dianne Reeves e Toots Thielmans si sono accaparrati la collaborazione di **Sánchez**, che da qualche tempo ha iniziato anche una sua attività da leader, con gruppi la cui composizione è una sintesi del jazz della East Coast statunitense, pur con influenze latine. Ne è un perfetto esempio il quartetto col quale approderà a Vicenza: una all stars con **Donny McCaslin**, **Miguel Zenón** e **Scott Colley**.



Donny McCaslin (ph. C. Lovell)



Miguel Zenón



**Suono e immagine.  
Dante e il modello  
formale e intellettuale  
dell'Inferno  
di Amiri Baraka**

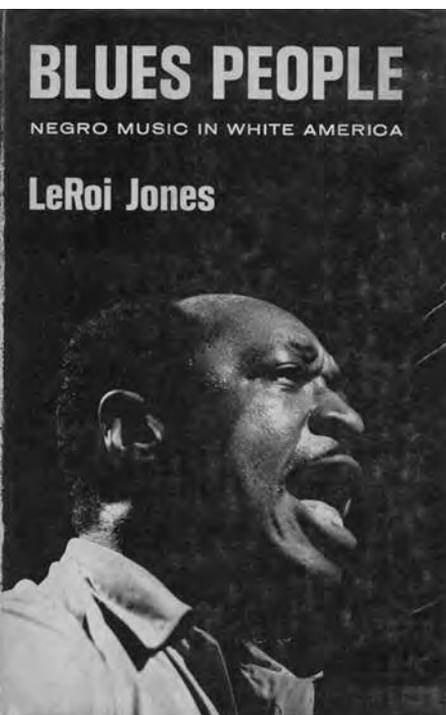
di Francesca Romana Paci

ha poco più di diciotto anni. Si chiama ancora LeRoi Jones, e frequenta con una borsa di studio la Howard University a Washington D.C. Dante e la *Commedia* sono parte di un corso annuale, tenuto da un professore proto-comparatista, Nathan Scott, dedicato alla lettura di alcuni tra i più importanti scrittori

Quando, agli inizi degli Anni '50, Amiri Baraka incontra per la prima volta la *Divina Commedia* di Dante

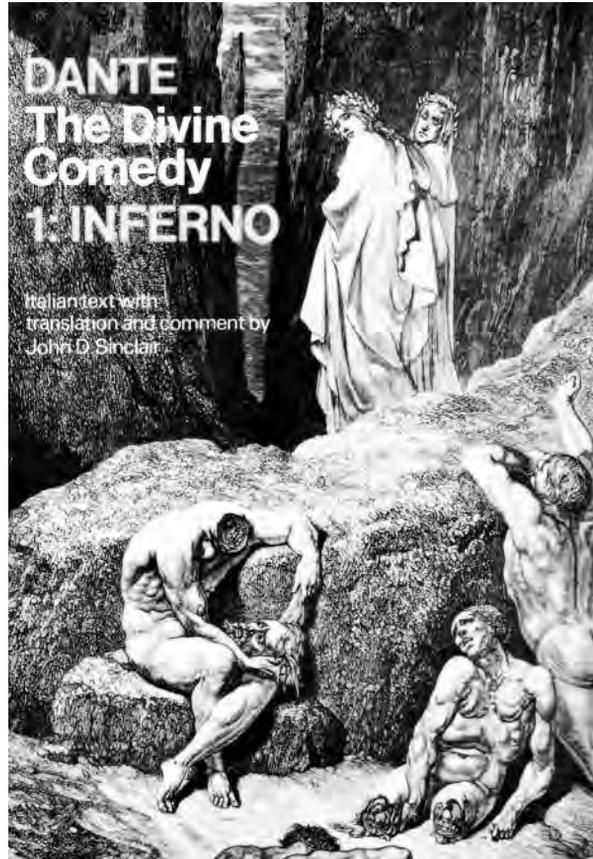
europei entro un raggio temporale piuttosto ampio. Non molto dopo, nel 1954, LeRoi Jones si arruola nella US Air Force; ne esce con "disonore", per ragioni politiche, nel 1957. Si stabilisce quindi al Greenwich Village e ha inizio il suo periodo Beat, le amicizie poetiche, il rapporto intenso con la musica, e soprattutto ha inizio la sua scrittura creativa.

Nel 1963 esce, firmato LeRoi Jones, *Blues People: Negro Music in White America*, un libro che è non solo uno studio fondante sui blues e sul jazz, ma anche una pietra angolare di tutta la futura ricerca connessa alla sociologia della musica. Nel 1965 esce, presso la leggendaria Grove Press del



Village, *The System of Dante's Hell – A Novel*, che, come *Blues People*, è firmato LeRoi Jones. I due libri segnano il periodo in cui si forma e attua la decisione di passare dal nome LeRoi Jones al nome Amiri Baraka. Nella edizione nostra contemporanea, della Akashic Press di Brooklyn (2016), il nome in copertina è Amiri Baraka. Dopo il primo contatto universitario, Baraka ritorna a Dante, questa volta leggendo della *Commedia* la dotta e apprezzata versione in prosa (tuttora in stampa) di John Sinclair. Segue la decisione di fare dell'*Inferno* dantesco l'ipotesto di un romanzo pseudo-autobiografico di ricerca del sé. Lo "pseudo" è importante: in una nota autoriale posta subito prima del colophon del libro, infatti, si legge: «Questo è un romanzo. Tutti i nomi, i personaggi, i luoghi, gli accadimenti sono prodotti della immaginazione dell'autore. Ogni somiglianza con eventi e persone reali, vivi o morti, è interamente casuale».

Senza questa nota la tentazione di leggere *The System of Dante's Hell tout court* come auto-biografia è forte, perché Baraka, interpolandoli alla invenzione, usa elementi e dati della propria vita, metamorfizzandoli in prodotto letterario creativo. Non diversa-



mente da come fanno Marcel Proust nella *Recherche* e James Joyce nel *Portrait of the Artist As a Young Man* e in *Ulysses*. Nel *System of Dante's Hell*, di fatto, entrambi gli scrittori, Proust e Joyce, sono direttamente evocati con il loro nome. A un certo punto, l'io narrante racconta: "E dicevo che mi chiamavo Stephen Dedalus" (p. 61).

L'io narrante, anonimo, è un Dante senza enfasi, senza alcun Virgilio accanto, e senza alcuna Beatrice, ma simultaneamente attore e osservatore, come Dante nella *Commedia*. Episodio dopo episodio, appoggiandosi alla struttura dantesca, Baraka

costruisce la storia di un vissuto che è ri-vissuto come «inferno nella testa» (p. 158) – emozioni, sentimenti, sofferenza, e tensione verso una presa di coscienza, e forse verso un superamento, tutt'altro che garantito.

Il testo di *The System of Dante's Hell* ha caratteristiche proprie e uniche. Le frasi sono spesso brevi, qualche volta brevissime e non concluse; e lo sono anche quando sono aggregate in periodi di una certa estensione. Baraka sceglie di scrivere mescolando, senza marcature esplicite, l'inglese delle classi medie, l'inglese colto sovranazionale e, in quantità preponderan-

## The System of Dante's Hell

a novel by LeRoi Jones



te, l'inglese parlato delle comunità nere – lessico, grammatica e quindi sintassi. Le variazioni all'interno del testo, anche nella stessa pagina, sono comunicate implicitamente, sia dal senso sia per mezzo di scelte an-ortografiche, a-grammaticali, ellissi grammaticali, interruzioni improvvisate, punteggiatura emotiva. In questi casi la volontà è quella di rappresentare i suoni dell'inglese parlato dalle comunità nere – ovvero dell'inglese parlato nelle comunità nere escluse da una scolarizzazione elevata. Nello stesso tempo c'è anche la volontà di rappresentare un flusso di pensiero lasciato libero di aprirsi, proseguire, interrompersi, svanire, riprendere il corso interrotto, aprire nuove direzioni. Flusso di coscienza? Sì, ma Baraka lo interpreta con un suo stile unico, aspro e poetico, creatore di non usuale poesia – uno stile che spesso diventa una peculiare e personale poetica del frammento. Un insieme che può sconcertare e che, comunque, richiede totale attenzione di lettura. Attraverso l'io-narrante, Baraka mostra di possedere una cultura molto ampia e non solo universitaria – una cultura che non dissimula, anzi, qualche volta esibisce come una sfida. Così inserisce, nel narrato, nomi di grandi scrittori, romanzieri e poeti, sia europei sia americani; evoca momenti del processo artistico e allude a sistemi di pensiero; mostra conoscenza della storia antica, moderna e contemporanea. In breve, attraverso l'anonimo io, consegna di sé una immagine "esperta del mondo". Ma anche l'immagine di un uomo con rapporti profondamente problematici con la propria individualità, la propria cultura e le proprie origini di nero americano. Come è già accennato, *The System of Dante's Hell* segna il momento di passaggio da LeRoi Jones a Amiri Baraka. In seguito, Baraka non risolve il suo rapporto con la cultura, la letteratura, l'arte occidentale, ma, in quanto nero, con tutto il peso della schiavitù e dei diritti negati ai neri americani, continua anzi a viverlo come problema bruciante: diritto alla cultura universale? Dov'è, come nero, di vivere l'occidente come estraneo? Lealtà alle origini? Superamento e abolizione di ogni apartheid per diritto umano comune? Scontro irresolubile? La musica come tregua amata e metastabile? Sì, questo sì.

\*\*\*

*The System of Dante's Hell* è un libro relativamente breve: conta in tutto centocinquantanove pagine, paratesti inclusi. La scelta dei frammenti forniti qui di seguito, molti concisi e pochi estesi, è ordinata progressivamente seguendo il numero di pagina.



L'arresto di LaRoi Jones a Newark nel 1967 (pl. Fred W. McDarrall)

## THE SYSTEM OF DANTE'S HELL (1966)

Testo di riferimento:

### DIVINA COMMEDIA, INFERNO (CANTO III, 1-15)

Per me si va ne la città dolente  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto fattore:  
fecemi la divina potestate,  
la somma sapienza e 'l primo amore.

Dinanzi a me non fuor cose create  
se non etterne, e io eterno duro.  
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Queste parole di colore oscuro  
vid'io scritte al sommo d'una porta;  
per ch'io: "Maestro, il senso lor m'è duro"

Ed elli a me, come persona accorta:  
"Qui si convien lasciare ogni sospetto;  
ogni viltà convien che qui sia morta.

Noi siam venuti al loco ov'io t'ho detto  
che tu vedrai le genti dolorose  
c'hanno perduto il ben de l'intelletto."



## Il sistema dell'Inferno di Dante

di Amiri Baraka

### INIZIO AUTORIALE

#### SENZA TITOLO

«Metto gli eretici nel  
lembo più profondo del-  
l'inferno, anche se

Dante li ha collocati a parte, a un livello più in alto.

È una eresia, contro le proprie fonti, scappare terrorizzati,  
dalle nostre più profonde risposte e percezioni ... la negazione  
dei sentimenti ... che io sento come il male più vile.

Non parliamo semplicemente di *credo*, che viene dopo il fatto  
del sentire. Un fiore, recedendo da umidità e sole assumerà i  
colori del male e morirà. » (11)



Gustave Doré, Canto X dell'Inferno di Dante: gli eretici

### IGNAVI: VESTIBOLO. PAGANI.

«La mente si fissa oltre i paesaggi. Agenti invisibili. Legami fiduciari segreti. I miei ellittici. Le ombre degli alberi si allargano. Il cielo si fa scuro e si chiude. Ombre dietro le dita. Buio cresciuto sotto la mia carne.

[...]

Bach era di colore e viveva in chiesa con Handel  
(14-15)

[...]

Niente che possa interessarmi salvo me stesso. (19)

[...]

Hai fatto tutto quello che  
disprezzavi. Fiori cadono dagli alberi, il vento  
sotto i rami bassi li spazza dentro  
il freddo rapido del fiume, le foglie  
alte spariscono oltre muri di sassi.» (25)

## GLI INCONTINENTI

Era l'immagine di una via. Sei alberi snelli. Senza vita animale sotto gli aeroplani. Pianeti di giustizia. La barba bianca di Dio. Improvvisamente non luogo comune.(28)

[...]

«Eliot, Pound, Cummings, Apollinaire vivevano di fronte ai grandi magazzini Kresges» (34)

[...]

Un manto nero di lontananza. Una scatola azzurra di giochi, o sia di libri e gomme da cancellare. Labbra bionde gli si rompano pure in faccia. Dormiente sotto coltri blu. Sveglia di notte per qualunque sostanza del giorno perso. Già passato. Ogni secondo e volta pagina l'aria blu. Ogni foglio invisibile. Ogni strada innevata. Una impossibile lontananza di ombre. Lanoso manto di anni. Non il tempo, non mai il tempo. Non per me, un corpo giovane dalle labbra spesse. (35)

## DISTRUZIONE DELL'AMERICA

«Io sono, come siete voi, intrappolato. Qui è dove noi andiamo a morte. (38)

[...]

Violenza

contro gli altri,

contro se stessi,

contro

Dio. La Natura, e l'Arte» (39)



## SEDUTTORI

«La luce fredda, anche dentro. Diciamo autunno.

[...]

Il campo giochi è vecchio. Kenny [mia sorella] è vecchia. Il fanale è vecchio. Io non lo sono. Ritorno qui per vederli. Sono in una stanza nera con le mie scarpe nuove. Le due donne guardano fisso me e le scarpe. Sono più sbronzo del loro mondo. Non mi odiano nemmeno. Le diverto. Sono più sbronzo delle loro stagioni. » (40-42)

## INDOVINI BARATTIERI

I poveri andavano nella chiesa di Jemmy, ma Morris il grosso e suo padre diacono si sedevano vicino alla casa di Joyce Smith tutte le domeniche & e la madre era una fan di Dio. Malebolge (per gli adulatori) per me, c'è tutto quello che puoi immaginare. Jehovah *me fecit.*»

[...]

All'inferno il cielo è nero, tutti vedono quello che vede l'altro. Fuori l'oscurità è senza movimento & le foglie morte battono l'aria. (57)



## ROMANCE

«Sono nascosto alla vista e sorvegliato da demòni. E allora?  
Mi trovate qui, come una strada. Un albero sotto il cielo blu.  
Il tempo, è trascorso, come dita attraverso il vetro freddo. Il  
vostro

mondo

è affondato nello spazio, immerso in un romance, come tutto  
nella mia testa

aggancia i sogni al mio discorso (58)

[...]

e dicevo che il mio nome era Stephen Dedalus. E studiavo  
Proust e la matematica e amavo Eliot per le sue lacrime. Torri,  
come Yeats (non lo conoscevo allora, o solo poco per le due poe-  
sie il Secondo avvento & Leda) (61)

[...]

Tu ami questi demoni e non vuoi lasciarli (62)

## IPOCRITI

«Piangevano con tanta facilità in chiesa; così a posto & profu-  
mati. Olio di limone, proprio dietro il piano un'altra stanza.

Un'altra

porta, proprio dietro l'ultimo banco. I fiduciari entrano in fila sor-  
ridendo. Dopo aver portato dentro i grandi panieri di denaro.  
Sorriscono & sono importanti. i loro nipoti guardano dalla balco-  
nata (se eravate di classe media battista e c'era qualche donna  
con il pince-nez).

[...]

«Rose e margherite assortite. Fiori economici. Fiori della classe  
media.» (64-65)

## LADRI

«Lo spazio è un unguento a buon mercato.

[...]

Questa sezione della strada è cambiata. Sociologi! Ottusi! Proprio oltre quei ciliegi. Mary Anne Noare viveva all'angolo. & da là [quel punto] in poi gli Italiani. Improvvisamente e senza preavviso, finivano. Quelle case pulite all'angolo. Come tutto questo mi è scivolato via. Cosa avevano da dire su di me. Quelle donne sedute sulla veranda.» (82)

## DRAMMA

Un uomo giovane chiamato 46 – (Giovane, il viso liscio volta lentamente le pagine. Distratto) Gioventù fragile, dicono. Io sono una america morta. E loro sanno che la stagione cambia. Io sono come sono. Giovane, marciapiedi di vento.

[...]

Un uomo chiamato 64 – Tu hai milioni di parole da leggere. E le leggerai. (*A voce alta*) E allora comprati vestiti costosi e diventa borghese questa estate dopo il college. [...] Non ti riconoscerò mai, come un qualche avventuriero, ma solo come una mercanzia.

[...]

Jazz? All'inferno, sì. (89)

[...]

Blues (91)



Thomas Stearns Eliot



Gustave Doré, Bertran de Born nell'Inferno di Dante

## LA NONA BOLGIA: SEMINATORI DI DISCORDIA

«Avevano adottato la pratica di portare berretti militari. Insieme con giacchette dell'esercito (& pantaloni a zampa di elefante che era naturale per gente in uno stato di contorsione come il nostro, quel conflitto civile che faceva urlare il nostro corpo ...»  
[...]

Questa sera qualcuno ha detto qualcosa sui dischi. Chi erano i proprietari o che la musica non andava

bene o gli era venuta fuori una qualche idea per allargarsi. Come Jefferson che voleva la Louisiana, o Bertran deBorn che riceve dignità all'Inferno.» (103)

### FALSARI

«Se sono un uomo buono, timorato di dio, trasportato dai campi a me stesso, nella musica, questo tondo occhio della mente, la carne di Gesù è mondo per me, in parole, pensieri più pesanti di me stesso» (106)

[...]

Quei dodici anni di Dio, tutta la forza inseguita [...] Mentre le nostre vite scivolano via attraverso le dita di giganti. Le loro voci dominano le radio. (Le note là si dissolvono. Come faranno le preghiere ...)» (107)

[...]

«E io li guardavo ballare sapendo che Dio era morto ... e quello che voleva dire ora. Ho comprato una giacca a scacchi, un cappello verde, ho passato serate, fino a tardi, da solo, fino a quando finalmente in un ristorante ho incontrato un altro uomo [...]»  
(110)

## GLI ERETICI

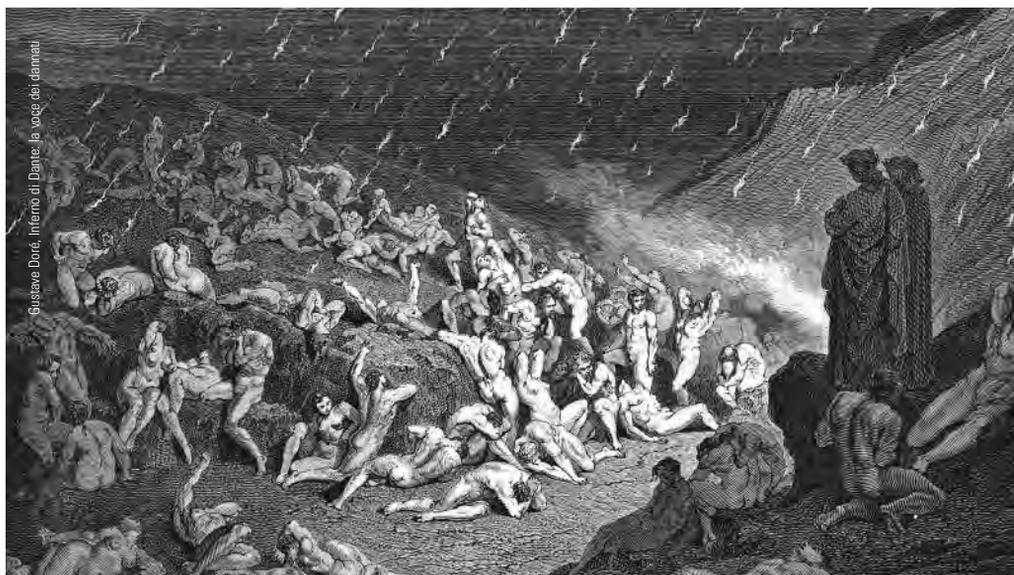
«La bionda estate del nostro sud [...]. Il pesante sangue cremisi di una razza nascosta in queste nere notti assolute. Come se, ogni minuta tragedia avesse il suo universo / o Dio per colpire. (123)

[...]

L'aria ti sta addosso, ti entra dentro & e ti lascia senza peso, sudato & anelante al fresco della sera. Gli odori sono larghi e blu come occhi. E come bambini, o le chiamate radio di sabato del mondo delle avventure semplici. Mi facevano piangere dall'eccitazione.» (124)

[...]

Il luogo mi usava. La sua mollezza, e in un certo modo, il calore indiretto, che viene da quelle stesse strade su cui camminiamo. [...] ([...] I libri regredivano. Ma apri gli occhi, il naso, parla con chi vuoi. Siete contemporanei?)» (125)



## IL FONDO

«Il Fondo; dove viveva la gente di colore. (126)  
[...]

E

«mi dicono che c'è un posto /  
dove devo andare. Dove  
tutto confluisce &  
tu dai inizio  
alla tua dolorosa  
vita. Laggiù /  
con noi tutti. Verso  
qualsivoglia morte»  
(126)  
[...]

56

Due juke boxes esplodevano ognuno dal suo angolo, e quattro giovanotti su una pedana che si erano tolti le berrette e erano arrivati lì con le chitarre. Uno con un sassofono. (134)  
[...]

Il ballo come un rituale che nessuno conosceva [...] (134)  
[...]

Ballavamo, quella faccia e io [...] la musica sopra di noi come un cielo [...] ballavamo. E la mia storia era lì [...]. (134)



## SUONO E IMMAGINE

«Cos'è l'inferno? Vostre le definizioni.

Io sono e sono stato e sarò un animale sociale. L'inferno è definibile soltanto in questi termini. Io non ho altro posto che questo; altro non esiste.

L'inferno in questo libro, che procede da suono e immagine ("complessi associativi") a narrazione veloce, è la visione che dell'inferno avevo nel '60-'61 e che fissa la mia vita, e la mia interpretazione della mia vita.

L'inferno nella testa.

La tortura di essere l'oggetto non visto, e, il soggetto costantemente osservato.

La fiamma della dicotomia sociale. Spaccata in due al centro, quella che è il lascito primo del nero che non mette a fuoco la neritudine. La dicotomia di quello che si vede e insegna e desidera, contrapposto a quello che si prova. Alla fine, Dio è semplicemente un bianco, in questa società, una "idea" bianca, a meno che noi non si sia costruita un'altra immagine, che sia più forte, e che ci possa liberare dalla salvezza dei nostri nemici.

Per esempio, se siamo capaci di far rivivere in noi la pena assoluta che la nostra gente deve aver provato quando è arrivata a queste sponde, allora siamo di più e ancora noi stessi, e possiamo cominciare a reintrodurre la storia nella nostra carta, e dimenticare la propaganda dei diavoli secondo cui loro non sono diavoli. (158-159)

---

\* *sociale, il 'compagnevole' dell'uso di Dante di Aristotele*



Charlie Parker (Michael Ochs Archive)

# L'altro Bird: dal jazz afrolatino a Parker with Strings

di Maurizio Franco

Il jazz è una musica ancora giovane per quanto riguarda le sue potenzialità espressive ed è forse il genere

che, nell'ambito della produzione musicale artistica, offre ancora, più di altri, la possibilità di rappresentare la società policulturale che ci circonda. Sul piano storico è però una musica più che centenaria, e ce ne accorgiamo sempre più perché, negli ultimi anni, sono ormai frequenti le ricorrenze per i cento anni dalla nascita di qualche suo importante o fondamentale esponente. Dopo quelli di Gillespie, Monk, Tristano ecco che, tra i grandi maestri affermatosi negli anni quaranta, è spuntato nel 2020 il centenario di Charlie Parker, una delle figure che maggiormente hanno inciso sulla storia del jazz, un improvvisatore tra i più rilevanti del secolo scorso diventato un punto di riferimento anche per la contemporanea didattica jazzistica. Solista immaginifico quanto uomo sregolato, Parker è un mito del jazz proprio per gli svariati aspetti della sua complessa personalità umana e artistica.

Non deve quindi stupire il fatto che la prima *biopic* dedicata a un jazzista afroamericano lo vede come protagonista. Si tratta del film *Bird*<sup>1</sup>, diretto da Clint Eastwood, il quale, in perfetta buona fede, perpetua l'immagine fuorviante, per non dire degradante, dell'uomo Parker così come esce dalle vecchie biografie senza farci mai capire che si tratta di un genio musicale. Anzi, distrugge persino la sua musica con una colonna sonora nella quale viene estrapolato il suono del sassofono per inserirlo in un nuovo contesto, con musicisti che lo avvolgono in una sorta di Aebersold<sup>2</sup> al contrario, annientando così l'arte di Parker in una scelta totalmente contraria all'estetica del jazz, musica dell'interplay, della

relazione, dove tutto avviene nella performance. Questo modo di procedere è stato adottato per decenni anche in sede critica, riducendo a pochi, anche se geniali aspetti il mondo parkeriano e stigmatizzando molte delle scelte che, per interesse personale, il sassofonista ha compiuto nel corso della sua breve vita.

Con questa premessa è opportuno, favoriti dalla distanza temporale, analizzare il percorso di questa grande personalità della musica del secolo scorso andando oltre gli schematismi fioriti intorno alla sua arte e, per estensione, al bebop, lo stile che insieme a Dizzy Gillespie ha contribuito a forgiare intorno alla metà degli anni quaranta. La costruzione del bebop intorno alla figura di Parker, come spesso avviene prendendolo come riferimento principale di questo stile anche per le sue abitudini di vita, è infatti fonte di problemi perché confinare un articolato universo espressivo nell'ambito di una gabbia generalizzatrice non porta lontano. Inoltre, questa visione schematica ha eletto il piccolo gruppo, impegnato a improvvisare in brani senza arrangiamenti particolari, in una sorta di jam session da concerto, quale elemento centrale dello stile che sancisce il punto d'arrivo della modernità jazzistica dell'epoca, senza tenere conto della complessa realtà musicale dell'America del secondo dopoguerra e dello stesso percorso parkeriano, che appare ben più ampio di quanto lo si descriva. In sostanza, su Parker e il bebop si è giunti all'*invenzione di una tradizione*, come avrebbe scritto Hobsbawn<sup>3</sup>, che però i fatti vengono a modificare, come si evince analizzando proprio il cammino del sassofonista, che se in buona parte si svolge certamente all'interno dei piccoli gruppi, in particolare il quintetto, ha anche cercato altre strade, altri contesti, tra cui sono particolarmente significativi quelli con gli archi, che hanno interessato tutta la seconda parte della sua carriera, e quelli legati all'ambito della musica afrocubana e della big band, senza dimenticare la costante ricerca di un rapporto, mai realizzato, con il mondo della musica eurocolta.

Appare evidente che un simile quadro va approfondito e quindi, oltre ad affrontare le problematiche del suo linguaggio improvvisativo e del suo rapporto con la composizione, è proprio intorno a

questi aspetti, meno noti o anche criticati, dell'arte di Parker che si concentra questo scritto, nel quale non si prendono perciò in esame lo straordinario periodo della collaborazione con Dizzy Gillespie e il momento d'oro del suo quintetto storico, soprattutto quello con Miles Davis, per affrontare invece le situazioni che evidenziano l'esigenza di Parker di ampliare il suo vocabolario, di affrontare altri ambiti espressivi, di guardare al mondo classico e alla composizione come possibili sviluppi per la sua musica.

### Linguaggio formulaico e schemi di comunicazione

Verso la fine degli anni quaranta, Parker aveva già messo a punto il suo linguaggio e creato gran parte dei *licks*<sup>4</sup> che utilizzava nelle improvvisazioni pescando nel suo ricco bagaglio culturale. Era dunque in possesso di un creativo fraseggio formulaico, come dimostra l'analisi di tutte le sue pattern, in particolare quelle di durata breve, cioè le più difficili da catalogare, fatta da Thomas Owens<sup>5</sup>, ancora oggi il compendio più completo per studiare le frasi ricorrenti nel linguaggio di Parker e il loro uso da parte del sassofonista. Secondo Woideck, queste formule furono inventate e costruite con grande fantasia e varietà sino all'inizio degli anni cinquanta, per poi diventare più statiche, quasi il sassofonista le ripetesse usando il pilota automatico e questo a causa di un certo calo di stimoli creativi e anche di condizioni di salute in costante peggioramento, poiché per ridurre il consumo di eroina aveva cominciato a bere



sino al punto di diventare un alcolizzato<sup>6</sup>. In realtà questo modo di usare le pattern in maniera statica appare più evidente nei tradizionali contesti di piccolo gruppo, in particolare quelli a suo nome, che avendo una precaria stabilità non consentivano più quella continuità artistica presente nel precedente decennio, mentre quando Parker è ospite in gruppi altrui, suona in big band, nel suo progetto con gli archi, nei contesti afrocubani oppure incontra dei fuoriclasse suoi pari, sembra stimolato e presente come nei giorni migliori, rivelando anche nuove idee e linee espressive.

È evidente che questo ridimensionamento del Parker anni cinquanta è fuorviante e porta alla facile conclusione che nel suo ultimo periodo fosse un musicista che aveva già detto tutto, un artista che celebrava se stesso, ma non produceva più nulla, se non sporadicamente, in grado di scuotere le nostre emozioni regalando pagine artisticamente rilevanti. Il punto, quindi, è quello di cercare proprio al di fuori della quotidianità del lavoro in quartetti e quintetti dell'ultima stagione del sassofonista, verificando se le situazioni più stimolanti che indicavamo sopra confermano la radiografia di un Parker ormai "normalizzato" oppure ci mostrano una diversa linea creativa, frutto di nuove esigenze, di una ricerca di forme e modi del fare musica che non corrispondono a quelli del passato come fossero copie in carta carbone.

Ma c'è un altro aspetto del linguaggio parkeriano che va affrontato e offre la possibilità di aggiungere al suo pensiero un'altra strategia improvvisativa, tra l'altro più ampia e in grado di ridurre il peso di quella logica deterministica fatta di formule e *licks* predefiniti su cui è stata costruita anche una parte consistente della didattica dell'improvvisazione jazzistica, con tutti i problemi che questa scelta ha comportato. Essa riguarda il sistema di costruzione della sua narrazione musicale, che tra l'altro comprende un costante uso della citazione quale elemento di comunicazione con il pubblico e i propri musicisti. Proprio il modo di comunicare è centrale in questa analisi e mette in luce il particolare tipo di dialogo con se stesso messo in campo dal sassofonista con una logica quasi teatrale e tipicamente africana americana. Se infatti

ascoltiamo gli assoli di Parker ci accorgiamo che le frasi, le figurazioni ritmiche e persino gli aspetti timbrici cambiano a seconda del registro usato: nell'acuto sono prevalenti le note lunghe e laceranti, nel registro medio si avvertono maggiore linearità e senso melodico, in quello medio-grave si sviluppano le frasi a velocità vertiginosa.

Nel loro complesso questi repentini cambi di umore sono costruiti in forma libera, ma quasi sempre secondo una logica di *call and response* con se stesso, quasi venisse realizzato quel dialogo immaginario e conversazionale tipico degli autentici *storyteller* del jazz e che ci dà l'idea di una chiacchierata o una disputa tra persone, in sostanza di una situazione a più voci. Ascoltato in questo modo, il *modus operandi* parkeriano ci appare in una nuova luce, meno astratta e più legata, in fondo, alle sue stesse radici culturali: il mondo di Kansas City, delle *chase* tra i musicisti, delle *jam session* oltre che dell'universo africano americano in genere in cui la musica è sempre concepita come conversazione e comunicazione.

Questa diversa visione del linguaggio di Parker può fare da antidoto al prevalente uso "astratto" dei suoi fraseggi standard che, per quanto di eccellente qualità, corrono il rischio di essere utilizzati troppo rigidamente, come purtroppo è avvenuto e avviene spesso, complice una didattica che ha fatto del bebop e dei suoi schemi il centro dell'insegnamento delle tecniche di improvvisazione, con tutti i pro e i contro del caso. Però, è altrettanto vero che la grandezza di Parker è tale che si può concordare anche con il sassofonista e teorico Gabriele Comeglio, secondo il quale questo studio porta

invece a *confrontarsi con uno stile sistematico, il quale, una volta assimilato, consente di acquisire destrezza tecnica, agilità nella*



*pronuncia, capacità reattive di fronte a progressioni complesse, abilità nel condurre la linea melodica in maniera coerente e precisa. Ma è un linguaggio che poi, eventualmente, consente di spiccare il volo verso la direzione che si preferisce, configurandosi come un formidabile strumento didattico*<sup>7</sup>.

Occorre del resto sottolineare che Parker, pur sfiorando la bitonalità, ma quasi mai il cromatismo, rimase sempre e fondamentalmente legato alle armonie bebop, nate dall'arricchimento di quelle del mondo della canzone americana a cui era particolarmente affezionato. Secondo Henry Martin, nel suo modo di fraseggiare c'era anche un atteggiamento tematico, a volte, ma non sempre, legato alle sue formule, che fungevano da guida dell'assolo, oppure a pattern ritmiche da queste derivate che, nell'insieme, davano unità alle improvvisazioni anche in presenza di una totale astrazione fraseologica (che abbiamo visto essere più apparente che reale) centrata sulle armonie<sup>8</sup>. Questi aspetti tematici, in grado di agire come elementi portatori di coerenza nell'improvvisazione, li ha rilevati anche Wolfram Knauer nella sua analisi di *Parker's Mood* del settembre 1948, in cui si trova l'esaltazione del senso melodico del sassofonista, molto meno astratto di quello di Gillespie o Powell, oltre alle sue qualità di interprete di blues e la capacità di far "cantare" lo strumento<sup>9</sup>.



## Parker, le strutture e la composizione

Nel corso della sua carriera Parker ha lavorato soprattutto sul terreno dell'improvvisazione, nella quale è stato un genio riconosciuto, anche se sono decine i pezzi che portano la sua firma come autore, generalmente in forma chorus AABA, nei quali spesso solo le prime otto misure sono scritte mentre la B presenta esclusivamente lo schema ritmico-armonico, peraltro comune ai modelli in uso nel bebop, oppure Blues in forma AAB o AAA. Il problema non sta ovviamente nell'uso di queste forme, che nel jazz sono presenti in molti grandi compositori, come Thelonious Monk, per fare solo un nome, ma il modo in cui vengono costruite. Molti sostengono infatti che si tratti sostanzialmente di pattern del suo fraseggio solistico, quindi di brani scritti in maniera tale da creare una coerenza con la successiva parte improvvisata, ma non certo completi e definiti come deve esserlo una composizione vera e propria. I compositori in genere costruiscono le loro opere con una visione totale, che investe ritmo, armonia, distribuzione delle parti, creando un preciso e vincolante *climax* espressivo, e in questo senso è difficile pensare a Parker come a un compositore. Ancora Martin, però, contesta questa sottovalutazione e sostiene che Parker lo fosse e più sofisticato di quanto si potesse pensare e, anzi, era soddisfatto delle sue composizioni al punto di utilizzarle ampiamente sia dal vivo, sia in studio di registrazione. Secondo Martin, Parker non si limitava a riciclare frasi delle sue improvvisazioni e rivelava invece acume e competenze conoscitive<sup>10</sup> e passando in rassegna alcuni brani parkeriani evidenzia come, in alcune occasioni, le cellule melodiche di un pezzo passano in un altro, come del resto avviene in molti compositori di ogni tipo di musica ed epoca.

Certamente Martin ha ragione nel sostenere che i *licks* del suo linguaggio improvvisativo non erano sempre la fonte principale dei suoi temi, ma a mio avviso il concetto generale non cambia: Parker utilizzava linee assolutamente legate al suo stile solistico e non le riuniva in un superiore disegno anche perché, come scrive

Woideck: *al contrario di Dizzy Gillespie non aveva esperienza al pianoforte sufficiente per organizzare le sue scoperte nell'ambito di concetti più ampi di teoria musicale*<sup>11</sup> in quanto la sua formazione era avvenuta soprattutto "sul campo", suonando e poi metabolizzando quello che aveva imparato ascoltando gli altri o dalle proprie conquiste maturate nel corso delle improvvisazioni. Parker aveva ovviamente studiato, e molto, ma soprattutto in relazione al suo strumento e all'applicazione degli aspetti teorici nel linguaggio improvvisato, approfondendo le scale e i loro collegamenti.

La sua necessità di comporre qualcosa di diverso lo aveva però portato, tra il 1947 e il 1948, a scrivere due pezzi con una specie di polifonia bob: *Chasing the Bird* e *Ah-Leu-Cha*, molto simili tra loro e nella consueta forma AABA, con la B senza tema. Nelle otto battute polifoniche dell'uno e dell'altro brano, Parker pensa a sé e alla tromba di Miles Davis, contestualizzando le due linee, ma lo fa con un pensiero da solista e non da compositore e quindi le intreccia tra loro nelle altezze. Così, non è casuale che negli anni cinquanta sentì ancora più forte l'esigenza di approfondire le

conoscenze musicali e per questo si rivolse al compositore franco-americano Edgar Varèse, nel cui racconto dei suoi incontri con Parker scopriamo che un paio di volte egli lo passò a trovare: *Prendimi come se fossi un bambino e insegnami la musica. Io so scrivere solo a una voce. Voglio scrivere partiture orchestrali.* Varèse lo trovò al tempo stesso drammatico e divertente e decise di spiegargli alcune delle cose che voleva sapere dandogli appuntamento dopo la Pasqua del 1955, ma, come sappiamo, Parker morì a marzo<sup>12</sup>.



Edgard Varèse

## L'incontro con il mondo afrocubano e il latin jazz

Il jazz e il mondo cubano e caraibico hanno un comune retaggio africano, ma molto diverso nelle forme in quanto il secondo è più diretto e il primo si evidenzia, appunto, come retaggio, quindi più elastico e unito alla tradizione europea. Naturalmente ci sono ritmi come l'havanera che attraversano tutto il continente americano e, sostanzialmente, si incontrano con il jazz (partendo proprio da New Orleans), portandovi la cosiddetta "sfumatura spagnola" di cui parlava Jelly Roll Morton, che non a caso nel suo brano pianistico *The Crave* mantiene costantemente alla mano sinistra proprio la celebre figurazione ritmica presente anche nel lessico europeo, per esempio in un celebre passo della *Carmen* di Bizet. L'havanera diventerà una suggestione ritmica entrata a far parte di molteplici brani di jazz da Duke Ellington a Gil Evans, così come i ritmi latini sono una componente del vocabolario di tutti i jazzisti, indipendentemente dai paesi di provenienza. Nonostante ciò, la fusione tra jazz e musica cubana avvenuta nel periodo del bebop, anzi l'assimilazione di quel mondo da parte del jazz, è stata molto complessa e ha avuto come protagonista Dizzy Gillespie che ha trovato la formula necessaria per poter inserire ritmi e strumenti cubani nell'ambito jazzistico<sup>13</sup>.

Quella musica presenta infatti incastri ritmici complessi, estremamente precisi e rigidi, certo lontani dall'elasticità ritmica della batteria jazz, inoltre utilizza *vamp* di due accordi, ben diversi dai ricchi giri armonici a cui erano avvezzi i boppers, e al tempo stesso privilegia un sound condiviso, non personale come quello dei jazzisti, oltre a favorire l'estemporizzazione più che una vera e propria improvvisazione. Eppure quel mondo affascinava Charlie Parker, che decise di incontrarlo nonostante le difficoltà di inserirsi in un contesto musicale che per lui, abituato a usare una gran quantità di figurazioni ritmiche, muovendosi dentro, fuori, o contro i suoi partner, poteva creargli non poche difficoltà. Inoltre, quella musica era vincolante anche nelle strutture proponendo arrangiamenti densi e frenando la possibilità di dialogo con se stesso, di con-

versazione a più voci che Parker metteva in atto in molte delle sue improvvisazioni, per non dire poi del gioco delle citazioni, difficile da realizzare in un ambito così particolare.

Il 20 dicembre del 1948 Parker entrò così in studio di registrazione con l'orchestra di Machito, il grande maestro delle maracas che guidava la più apprezzata orchestra afrocubana attiva a New York e si avvaleva degli arrangiamenti del trombettista Mario Bauza, colui che fu al fianco di Gillespie in alcune orchestre Swing e gli insegnò i segreti dei ritmi cubani. Vi registrò due brani, *No Noise* e *Mango Mangue*, mentre un terzo, *Okiedoke*, venne inciso nel gennaio successivo. Parker portò nell'orchestra una precisa consapevolezza sonora, sviluppando un suono più scuro e potente, con accentuazioni fortemente percussive, ma al contempo non poté evitare un fraseggio troppo ingabbiato dalle strutture dei brani, piuttosto convenzionale sul piano armonico. Il problema principale era, però, di carattere ritmico perché la mancanza di batteria, sostituita dal lussureggiante quartetto di percussioni con maracas, timbales, bongos e conga e la clave detta tumbao suonata dal basso, erano per lui qualcosa di insolito, che gli impediva di poter suonare all'altezza della sua creatività.

Nonostante ciò, Machito dichiarerà, molto tempo dopo, che suonare con Parker fu una vera emozione e il punto più alto della sua carriera, mentre il sassofonista ricorda quelle prime incisioni come *realmente un meraviglioso momento. Io mi divertivo moltissimo a suonare con Machito*<sup>14</sup>. Che la scelta di affrontare il mondo afrocubano non fu fatta da Granz per motivi commerciali, ma rispondesse a un'esigenza del sassofonista, lo dimostra la continuità con cui ha poi affrontato quell'universo sonoro, anche se gli studi parkeriani tendono a sottovalutare quel filone del suo percorso artistico, forse perché quel tipo di musica veniva considerato "commerciale", termine tra i meno comprensibili, ma tra i più stupidi, tra quelli utilizzati nei decenni dalla critica jazz.

*Mango Mangue* e *Okiedoke* verranno recensiti da Down Beat con tre stellettes, elogiando Parker e la *fertile combinazione con l'Afrocuban bop*<sup>15</sup>. Con Machito il sassofonista si troverà a suonare, nel



dicembre del 1950, un piccolo cameo nella *Afro-cuban jazz suite*, il primo lavoro in forma estesa scritto da Gillespie, con ritmi provenienti dall'arte del compianto conghista Chano Pozo e gli arrangiamenti di Chico O'Farrill, ma già alcuni mesi prima aveva inserito nel suo setto il conghista Carlos Vidal, che negli anni cinquanta comparirà più volte al

suo fianco. Anzi, sino alla fine della sua carriera Parker utilizzerà a volte uno o due percussionisti cubani anche nei contesti di gruppo, nei quali però il loro apporto sarà di colore e integrazione ritmica, finendo assorbito nel mondo del sassofonista, guidato comunque dal *timing* della batteria.

Nel marzo del 1951 Parker registrerà ancora una serie di brani di ispirazione latina in un'altra tappa delle avventure che porteranno all'album *South of the Border* e lo farà con il pianista Walter Bishop, il bassista Teddy Kotick e il batterista Roy Haynes, cui si aggiunsero Joe Mangual ai bongos e Luis Miranda alle conga. In questa occasione il repertorio spazia da un original del sassofonista come il caraibico *My Little Suede Shoes* unitamente a brani quali *Tico Tico*, di origine brasiliana, *Un Poquito de tu amor* e *Fiesta*, suonando in un contesto più familiare e trattando questi brani in maniera simile agli evergreen statunitensi. Secondo Schaap, *My little Suede Shoes* sta a Parker quanto *St. Thomas* sta a Sonny Rollins in quanto entrambi hanno il groove caraibico<sup>16</sup>. Per il ritmo legato al samba di *Tico Tico*, Roy Haynes racconta che fu Joe Mangual a insegnarglielo e lui suonò con la spazzola nella

mano sinistra e la bacchetta nella destra<sup>17</sup>.

Il percorso discografico del Parker afrolatino troverà un'altra tappa significativa il 23 gennaio del 1952, con una formazione analoga alla precedente, ma arricchita della tromba di Benny Harris e con Max Roach alla batteria. Sono cinque le pagine realizzate quel giorno, tra cui due traditional come *La paloma* e il celeberrimo pezzo messicano *La cucaracha*, oltre a classici quali *Estrellita* e *Mama Inez*, mentre il quinto pezzo sarà curiosamente *Begin the Beguine* dell'amato Porter. Sia le incisioni del 1951 che quelle dell'anno successivo vennero recensite da Down Beat con tre stelle, che significa buon lavoro, ma senza particolari punte di qualità, lamentando un suono diverso da quello delle migliori performance parkeriane<sup>18</sup>.

Indipendentemente dai giudizi, il citato album della Verve *South of the Border* ci presenta il Parker degli anni cinquanta, cioè un musicista che stava rendendo più morbido il suono (diversamente da quanto fatto in precedenza con Machito) e cercava stimoli in materiali diversi da quelli che lo avevano reso famoso, come dimostra anche il fondamentale capitolo con gli archi.

### **Parker with strings**

La prima seduta di registrazione del progetto, tanto controverso e spesso non capito, denominato Charlie Parker with Strings avvenne il 30 novembre del 1949 grazie a Norman Granz, che dopo aver acconsentito alle registrazioni afrocubane con Machito diede a Parker questa opportunità. Anche in questa occasione la scelta fu del sassofonista il cui interesse per la musica classica cresceva di giorno in giorno. Fu così che si riunirono in studio Parker, una ritmica con il professionale pianista Stan Freeman, il grande contrabbassista Ray Brown e il famoso batterista Buddy Rich più l'oboista e cornista Mitch Miller, un nome importante nella scena classica americana, Frank Miller, primo violoncello di Toscanini, l'altrettanto noto violista Frank Brieff più tre violinisti e un'arpista mentre gli arrangiamenti furono curati da Jimmy Carroll, un pro-

fessionista senza però alcuna esperienza jazzistica. La saga con gli archi era cominciata e ottenne subito un buon successo commerciale, nonostante le riserve avanzate da parte della critica, tanto che il sassofonista dovette precisare: *Quando registravo con gli archi qualche amico disse che stavo diventando commerciale. Non è assolutamente vero. Stavo cercando nuovi modi per esprimermi musicalmente, nuove combinazioni sonore*<sup>19</sup>. Sempre secondo alcune dichiarazioni di Parker, tra l'altro ampiamente citate, la sua volontà di incidere con gli archi risale addirittura al 1941 e quindi si trattava di un antico desiderio a cui il produttore diede la sua approvazione.

Parker amava la musica classica e si stava sempre più avvicinando a quel mondo, soprattutto dopo essere stato in Francia, aver conosciuto intellettuali europei e incontrato l'icona del sassofono classico, Marcel Mule. Non deve nemmeno sorprendere il fatto che, all'inizio degli anni quaranta, *Bird ascoltava e apprezzava Artie Shaw la cui orchestra, come altre band del periodo, ospitava un gruppo di archi (...)* Dizzy aveva fatto un album su temi di Jerome Kern usando gli archi quando era in California, nel 1946<sup>20</sup>. Non a caso, nel dicembre del 1947 si era inserito, all'ultimo momento e senza preavviso, nella registrazione di *Repetition*, scritto e diretto da Neal Hefti con un'orchestra ampliata dagli archi.

Parker era quindi molto coinvolto dalla prima seduta con il suo organico cameristico, per il quale si erano scelti, come sempre avverrà per il progetto con gli archi, song della tradizione popolare americana, che il sassofonista amava e conosceva come pochi altri, ed era pure emozionato per il fatto di suonare con musicisti classici così conosciuti e rispettati. Ricorda Frank Brieff che fu *molto colpito del fatto che fosse realmente orgoglioso di avere noi nelle registrazioni perché gli avevano detto cosa avevamo fatto nel mondo della musica. Sentiva che noi eravamo musicisti migliori di lui e non era vero per niente (...)* noi eravamo ammirati dal suo grande modo di improvvisare<sup>21</sup>. Tra l'altro, a quell'epoca ben pochi jazzisti, a parte quelli citati e l'orchestra di Paul Whiteman degli anni venti, avevano suonato con gli archi in contesti cameristici e

come unici solisti. Ben altro sarebbe successo negli anni a venire, ma Parker fu, in qualche modo, un apripista e sin dalla prima seduta realizzò un autentico capolavoro: *Just friends*, considerato una delle sue più importanti improvvisazioni registrate su disco.

Rispetto agli altri brani della seduta, nel celebre evergreen di Vernon Duke Parker ha a disposizione un intero chorus per improvvisare, più un mezzo chorus finale, introduzione e coda oltre all'esposizione della melodia altamente personalizzata dal sassofonista. Negli altri brani i suoi spazi sono minori, la partitura soffoca i suoi interventi, anche se questo offre una maggior coesione all'insieme. Ma l'improvvisazione è perfettamente inserita nel contesto e viene giocata "volando" letteralmente sul sound cameristico della musica, con il quale entra in dialogo, dimostrando anche il suo perfetto controllo dello strumento e la maestria ritmica nel muoversi in una situazione anomala, con musicisti che, a parte la sezione ritmica, avevano una concezione del ritmo molto diversa e, come sappiamo, decisamente più elementare. Ma Parker si trova a suo agio, sprigiona al massimo quella componente lirica troppo spesso dimenticata quando si scrive di lui, e come aveva scurito il suono e resi più percussivi gli accenti quando suonava con Machito, qui lo ammorbidisce, lo rende più chiaro e quasi trasparente, smussando lievemente gli angoli e mostrando persino una vena *cool* davvero sorprendente. Questo dimostra quanto fosse un artista pienamente consapevole di quello che stava facendo e non a caso era orgoglioso del suo progetto con gli archi, tanto che, grazie al notevole successo della prima incisione, riuscì a portare il gruppo in tour e a farlo suonare dal vivo in molteplici luoghi, compresi l'Apollo Theater, il Birdland, la Carnegie Hall e in qualche jazz club, talvolta aprendo negli arrangiamenti finestre più ampie per l'improvvisazione del sassofono. Probabilmente si tratta del gruppo più stabile dei suoi ultimi anni di vita, visto che l'ultima registrazione conosciuta di Parker with Strings, proveniente da un programma radiofonico, risale addirittura al 27 agosto del 1954, circa sei mesi prima della sua prematura scomparsa.

Nonostante ciò, le perplessità su quel progetto permangono tuttora, e sono rivolte soprattutto agli arrangiamenti, non solo quelli di Carroll, ma anche a quelli ben più numerosi di Joe Lipman, che tra poco affronteremo. Nel suo illuminante saggio su Parker con gli archi, Gianni Gualberto sostiene addirittura che *non vi è un autentico rapporto tra il suo solismo e la pallida gabbia strutturale creatagli attorno, perché esso è di gran lunga più avanzato rispetto a una tradizione scritta che per troppo tempo aveva sostanzialmente cercato di allinearsi a degli standard europei già superati*<sup>22</sup>, toccando un punto importante e condivisibile, anche se si può aggiungere che il *climax* creato da quel piccolo gruppo da camera ispirò non poco il sassofonista afroamericano. Sulla scarsa qualità degli archi era comunque d'accordo anche Gerry Mulligan che parlando dei pezzi arrangiati da Carroll li definiva *una incredibilmente stupida sezione (...) con arrangiamenti pedestri*<sup>23</sup>, riconoscendo però che quelli fatti successivamente erano migliori. Ma l'analisi di Gualberto punta, con acume, a ben altro, affrontando il problema del rapporto della società americana con la cultura accademica

**Charlie Parker with Strings**

STAN FREEMAN CHARLIE PARKER

MITCH ABLES

BUDDY RICH RAY BROWN

For some time musicians and even the public have become increasingly aware of the genius of Charlie Parker. Parker has inspired and given ideas to a whole new school of musicians, as well as revitalizing many of the older, more conventional ones; particularly, he has had a pronounced effect upon arrangers, who have incorporated his ideas and attitudes into their most elaborate of it can be found in even the most conservative dance bands.

Unfortunately, however, whereas musicians have taken Parker's music, the public has been slow to its acceptance of it. Through no fault of his own, and necessarily in fact in being accepted by the mass, I feel that in this instance, the process should be accelerated because jazz, in young and former, needs all the help it can get and Parker is one of its greatest contemporary contributors.

All of the music in this album shows a new Parker to most listeners. He plays the melody very fluently and it is good that he does, for the lines are truly beautiful. The flow, with its riffs and some of the high affairs, is achieved here, the string, technique and anything Parker and Parker, for the first time, plays with the most musicians, which means he had to do.

Just as word about the string section, Stan Freeman, the music is featured on N.E.C. with his own program and through his background of writing that of classical musician, he does play some fine tunes, both on rhythm and the top ideas on which he writes. These has been much criticism in the past directed against Buddy Rich on a "slow" downer without really, but it would be hard for anyone to deny that Buddy's playing on this album is completely with good taste, as is matter of fact. I think his playing in this album shows a new Parker, one of the great discoveries of all time, because very few musicians can play with his maximum sound and maintain the necessary drive and beat. He may have been completely mastered by Ray Brown on this record, but he is completely in his own right and it is apparent that he has had good results. For unlike many jazz artists, he is completely at home with classical musicians, as well as with his own. If I believe the successful track entered in this album it was, in its small part, to the work of the string section.

Incidentally, there's been much talk about the section "one" appeared in this album, but it is like a good one like the

europea, da sempre considerata, negli Stati Uniti, portatrice dei principali valori musicali, quelli a cui ispirarsi, ma nei confronti della quale ha perso sistematicamente la battaglia per la sua ricerca di legittimazione. In tal senso è del tutto vero che da quelle pagine *emerge dal solismo parkeriano proprio quella tradizione americana più autentica, forgiata sin dai primi dell'ottocento con l'indispensabile e dominante apporto africano-americano (...) il nerbo dell'originalità culturale statunitense*<sup>24</sup>, per cui è assolutamente giusta la considerazione che si tratta di pagine molto meno innocue di quanto si possa credere.

Le prime registrazioni ottennero un successo commerciale significativo e venne decisa la realizzazione di un secondo Parker with Strings, avvenuta nell'estate del 1950, ma con un nuovo arrangiatore, Joe Lipman. Anch'egli era un professionista molto stimato (lavorerà anche per il cinema e la televisione) e scriveva musica di impronta popular, ma rispetto a Carroll aveva anche un'esperienza jazzistica maturata nell'era dello Swing lavorando per molte orchestre bianche, tra cui quelle di Benny Goodman e Artie Shaw<sup>25</sup>. Inoltre, conosceva e apprezzava moltissimo Charlie Parker che, a sua volta, fu sempre contento del suo modo di scrivere, tanto che nel 1952, a una domanda del critico del Melody Maker rispose: *Arrangiatore? Io ho Joe Lipman che scrive nella maniera migliore*<sup>26</sup>. Forse non era esattamente così, però Lipman riuscì a essere meno banale e a dare più densità al contesto orchestrale, completamente rinnovato e ampliato con l'aggiunta del corno francese e di altri due violini, che raggiunsero un totale di cinque, mentre nella ritmica Freeman fu sostituito da Bernie Leighton, un altro pianista professionista, certo non una figura importante del jazz, che comunque non sarebbe servita. Il repertorio comprendeva sempre gli evergreen della canzone americana, sui quali Parker dimostrava di possedere quella conoscenza enciclopedica di cui abbiamo già scritto, e tra le otto takes spiccano *Laura* e *Il Remember April*; nel primo emerge la sua capacità di affrontare le ballad giocando con la loro melodia, estemporizzata con ricchezza di sfumature e in grado di sprigionare un lirismo eccezionale, nel secondo viene

invece sviluppata un'improvvisazione tematica, nella quale la melodia del song rimane sempre nella memoria del sassofonista.

Ormai il progetto con gli archi era diventato il più conosciuto tra quelli di Parker e così nel settembre successivo a queste seconde incisioni avvenne la sua consacrazione alla Carnegie Hall, in una delle serate del Jazz At The Philharmonic, anche se con un organico leggermente ridotto e con la sua ritmica del tempo con Al Haig, Tommy Potter e Roy Haynes. Nell'occasione suonerà uno degli arrangiamenti chiesti a Mulligan: *Rocker*, il brano del baritonista che fa parte delle sessioni della tuba band ed entrerà nel repertorio dell'album *The Birth of the Cool* di Miles Davis. Tralasciando i concerti dal vivo, che continueranno sin quasi alla fine della sua vita, la saga discografica di Parker con gli archi terminerà nel gennaio del 1952, sempre con Joe Lipman come arrangiatore e direttore dell'esecuzione, ma stavolta con una big band ad affiancare gli archi. Dalla seduta uscì un altro grande successo, il terzo singolo più venduto di Charlie Parker, cioè *Autumn in New York*, ancora un brano uscito dalla penna di Vernon Duke, suonato con lo stesso spirito interpretativo con cui aveva realizzato *Laura*.

La storia di Parker con gli archi è quindi un momento centrale di tutta la sua vicenda artistica e ci lascia in eredità la dimensione più lirica del mondo del sassofonista di Kansas City, pur se il contesto era lontano da quello della musica eurocolta che forse avrebbe preferito, anticipando le idee della Third Stream Music di Gunther Schuller (teorizzata solo nella seconda metà degli anni cinquanta), ma era invece molto più vicino alla musica "americana" nel senso globale del termine, quindi intesa in maniera persino più ampia di quella che negli anni venti cercò di realizzare Paul Whiteman, anche perché, al contrario del band leader bianco, non cercava quella legittimazione cui, in definitiva, aspirava Whiteman.<sup>27</sup> In fondo, per un improvvisatore come Parker, portatore di valori africano americani ben diversi da quelli della musica scritta europea, quegli arrangiamenti così semplici offrivano quello che gli serviva per ispirarsi: una memoria europea, un suono diverso e la sensazione di trovarsi in un nuovo mondo musicale.

## Parker in big band

La storia di Parker è, in qualche modo, legata anche al contesto della big band, come dimostra la prima parte della sua carriera, nella quale si era formato in seno all'orchestra di Jay McShann, aveva sviluppato le sue conoscenze in quella di Earl Hines, dove rimase per dieci mesi, per poi approdare nella prima big band bebop, quella del cantante Billy Eckstine. In quell'ambito Parker si dimostrò un ottimo lettore e un brillante solista, sino a quando non portò la sua arte nel piccolo gruppo, l'organico che fece la fortuna del nuovo stile. Però, già verso la fine degli anni quaranta la sua ricerca di nuovi contesti lo portava, talvolta, a unirsi ad alcune big band. Scrive Woideck che *negli anni cinquanta esistono registrazioni di Parker dal vivo con almeno tre big band: The Orchestra diretta da Joe Timer e le big band di Woody Herman e Stan Kenton*<sup>28</sup>. Parker si inseriva facilmente in questi contesti e grazie al suo orecchio formidabile non provava nemmeno gli arrangiamenti, anche se le pagine migliori sono quelle con Kenton perché fanno parte di un breve tour, tenutosi nel febbraio del 1954, in cui lui e Gillespie erano ospiti della band, e quindi, concerto dopo concerto, aveva potuto familiarizzarsi con gli arrangiamenti, nel suo caso scritti da Bill Holman, sui quali si muoveva da mattatore in brani quali *Night and Day* e il suo cavallo di battaglia di sempre: *Cherokee*. Curioso che furono le big band bianche a invitarlo, ma lo stesso Parker non aveva mai pensato ai musicisti sulla base del colore della pelle, concentrandosi solo sulla musica. Di Kenton aveva stima e già nel 1948, durante un ascolto alla cieca organizzato dal critico Leonard Feather, disse: *Tra tutte le cose che mi hai fatto sentire quello che mi è piaciuto di più è stato il disco di Stan (...)* nel campo del jazz, se lo vuoi chiamare jazz, è quanto di più vicino ci sia alla musica classica<sup>29</sup>. Una dimostrazione del suo amore e della sua conoscenza della musica classica, in particolare di quella del novecento, con una speciale predilezione per Bartok, Stravinskij, il *Pierrot Lunaire* di Schoenberg e la *Kleine Kammermusik* di Hindemith. Nel marzo del 1952, sempre con Lipman, ma

senza gli archi, Parker inciderà alla testa di una propria big band riunita proprio dall'arrangiatore e direttore d'orchestra, che aveva però scelto musicisti di orientamento stilistico non sempre conforme con quello del leader. Parker, ad esempio, avrebbe preferito una vera tromba bebop e non Al Porcino, eccellente nello svolgere il ruolo di prima tromba, ma non altrettanto come solista. Lipman, al proposito, disse chiaramente che Parker non aveva fatto alcuna richiesta, perché altrimenti sarebbe stato accontentato<sup>30</sup>. Comunque quelle registrazioni ci lasciano preziose testimonianze della sua arte in big band, come evidenziano sia il modo con cui cesella e dialoga con la melodia in *I Can't Get Started*, sia la fantasia della sua improvvisazione sulle armonie del porteriano *What Is This Thing Called Love*.

Infine, il 25 febbraio del 1953 Parker si presenterà alla testa di una formazione veramente insolita, che non era una big band, ma un organico composto da un quintetto di fiati di impronta classica (scelto su richiesta del sassofonista, che aveva sempre in mente la musica eurocolta, per avvicinarsi a quello della citata composi-



zione di Hindemith) quindi con corno francese, oboe, flauto, clarinetto e fagotto, più la classica ritmica in cui figuravano Charles Mingus e Max Roach, e un piccolo ensemble vocale guidato da Dave Lambert e con Annie Ross, due dei protagonisti del trio Lambert, Hendricks e Ross, il più conosciuto e formidabile gruppo di vocalese della storia del jazz. L'arrangiatore era Gil Evans, amico di Parker sin dagli incontri newyorchesi che avrebbero dato vita a *Birth of the Cool*, ai quali spesso partecipava anche il sassofonista. Il problema fu la parte di Lambert, che per un contesto del genere non riuscì a preparare arrangiamenti adeguati e la seduta fu un mezzo disastro, soprattutto nell'inascoltabile *Old Folks*. Si salvò invece *In the Still of the Night*, dove emergono gli impasti timbrici di Gil Evans, le voci hanno una funzione prettamente ritmica e Parker stacca un assolo impetuoso e drammatico.

## Epilogo

Questo scritto ha evidenziato la complessa articolazione del mondo parkeriano, il suo non essere esclusivamente legato alle improvvisazioni nei piccoli gruppi o in contesti da jam session, rivelandoci altresì la volontà del sassofonista di esplorare un vasto universo sonoro, fosse esso afrolatino oppure ispirato dalla musica classica. Rispetto agli anni quaranta e al periodo di definizione e sviluppo del bebop, nel decennio successivo Parker ha saputo adattare suono e fraseggio ai diversi ambiti in cui si è espresso, restando tutt'altro che legato ai suoi convenzionali pattern, come sempre si crede e si scrive sostenendo che la parte migliore della sua già breve carriera era terminata alla fine degli anni quaranta. Sostenere che ormai la sua creatività non viaggiava più così in alto come un tempo può invece essere solo parzialmente vero e riguarda proprio le sue esibizioni alla testa di quartetti e quintetti, nelle quali è sempre un solista eccellente, ma lascia trasparire qualche ripetizione e un feeling non sempre ispirato. Completamente diverso è il caso del suo lavoro in big band e con gli archi o quando si ritrova in situazioni particolarmente stimolanti.

Un caso emblematico è il famoso concerto alla Massey Hall di Toronto del maggio del 1953, una delle grandi pagine concertistiche di sempre, in cui al suo fianco ci sono Gillespie, Powell, Mingus e Roach, tutti concentrati e con la voglia di suonare. Un quintetto e una musica che non rappresentano tanto il rilancio del bebop, musica ormai metabolizzata e in fase di profondo cambiamento, quanto il suo testamento, l'atto conclusivo di qualcosa di irripetibile e qui, in un'occasione simile, Parker sfoggia il suo fraseggio migliore anche in un ambito da lui ormai esplorato totalmente.

Un altro singolare momento è l'incontro con Lennie Tristano, avvenuto nell'agosto del 1951, quando lui e il batterista Kenny Clarke (che suonava le spazzole su un giornale) incisero privatamente due brani con il caposcuola di uno stile che doveva molto a Parker, ma al tempo stesso rivedeva completamente le dinamiche espressive di quella musica. Sentire Parker suonare sopra i *voicing* tristaniani in *All of Me* e in *I Can't Believe That You Are in Love With Me* snocciolando frasi lunghe e più lineari del solito ed evitando gran parte dei suoi *licks* dimostra che era solo questione di musica e musicisti perché questo gigante del Novecento musicale trovasse le giuste motivazioni, l'ispirazione per essere ancora creativo al più alto livello. E così avviene sempre, in questo periodo finale del suo percorso, quando suona con gli archi, in big band e in tutte le situazioni lontane dall'espressionismo del bebop.

Parker cambiava e la sua freschezza espressiva rinasceva in una veste leggermente diversa sul piano dei contenuti dei suoi racconti sonori, più sereni e lirici che in passato, come dimostrano le ultime registrazioni conosciute del sassofonista, avvenute nel dicembre del 1954 e dedicate alla musica di uno dei songwriter da lui più eseguiti: Cole Porter. Ascoltandole con attenzione si può capire la via che avrebbe preso negli anni a venire, in cui è già cosciente del nuovo linguaggio ritmico dell'hard bop. Brani che avrebbero realizzato il primo concept album di Norman Granz dedicato al songbook americano (un'idea che avrebbe portato a compimento Ella Fitzgerald) e di cui Parker, scomparso il 12 marzo del 1955, non vide mai la pubblicazione. ■

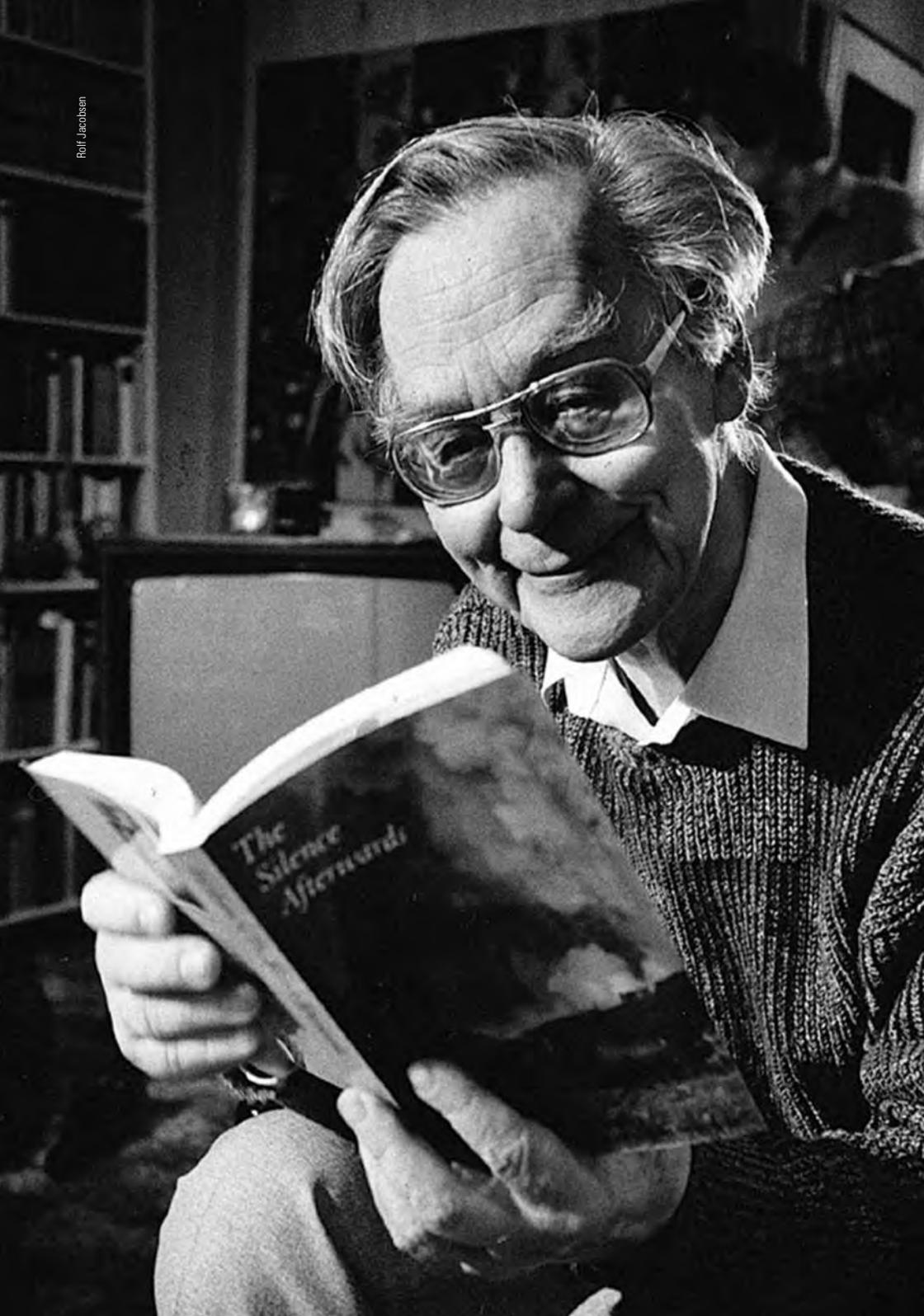
## NOTE

- 1 *Bird*, regia di Clint Eastwood, USA 1988, con Forest Whitaker nella parte di Charlie Parker;
- 2 Si tratta dei dischi didattici di Jamey Aebersold, dove una sezione ritmica pre-registrata consente allo studente di esercitarsi nella pratica dell'improvvisazione;
- 3 Hobsbawn Eric e Terence Ranger (a cura di), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983; (ed. italiana *L'invenzione della tradizione*, trad. di Enrico Basaglia, Einaudi, Torino 2002);
- 4 Per *lick* si intendono le unità melodiche di durata medio lunga presenti e ricorrenti nel linguaggio di un musicista;
- 5 Owens Thomas, *Charlie Parker. Techniques of improvisation*, University of California, Los Angeles 1974;
- 6 Carl Woideck, *Charlie Parker: his music and life*, University of Michigan, USA 1996; (edizione italiana a cura di Francesco Martinelli: *Charlie Parker – vita e musica*, EDT Torino 2009);
- 7 Comeglio, Gabriele, *Gunslinging Bird*, in *Musica Oggi* n. 24, 2005-2006, Milano, nel numero speciale dedicato a *Charlie Parker e la nascita della tradizione moderna del jazz*;
- 8 Martin, Henry, *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, The Scarecrow Press. Inc, Lanham 2001;
- 9 Knauer, Wolfram, *Parker's Mood*, in *Musica Oggi*, op. cit.;
- 10 Martin, Henry, *Charlie Parker as composer*, *Musica Oggi*, op. cit.;
- 11 Woideck, Carl, op. cit.
- 12 Citazione e informazioni in Reisner, Robert, *Bird, The legend of Charlie Parker*, Ciatdel Press, New York 196; (ed. italiana: *la leggenda di Charlie Parker* trad. di M. Piras e S. Torossi, Mondadori, Milano 1980);
- 13 Per un approfondimento in materia e per un'analisi del capolavoro di Gillespie *The Manteca suite* vedi Franco, Maurizio, *Retaggio africano, incroci afrolatini nel linguaggio del jazz* in Franco, Maurizio, *Oltre il mito – scritti sul linguaggio del jazz*, Lim, Lucca 2012;
- 14 Riportato in: Schaap, Phil, nel libretto che accompagna il box di dieci Cd *The Complete Charlie Parker on Verve*, Verve 837 141, 1988, pubblicato in occasione dell'uscita del film *Bird*, op. cit.;

- 15 Articolo riprodotto in Vail, Ken, *Bird's Diary – the Life of Charlie Parker 1945-1955*, Castle Communications, Chessington 1996;
- 16 Schaap, Phil, op. cit.;
- 17 Haynes, Roy in Schaap, Phil, op. cit.;
- 18 Articolo riprodotto in Vail, Ken, op. cit.;
- 19 Parker, Charlie, riportato in Schaap, Phil, op. cit.;
- 20 Schaap, Phil, op. cit.;
- 21 Brief, Frank, riportato in Schaap, Phil, op. cit.;
- 22 Gualberto, Gianni, *Bird with Strings – casualità o intenzionalità?*, in *Musica Oggi*, op. cit.;
- 23 Mulligan, Gerry, in Gitler, Ira, *Swing to Bop – An Oral History of the Transition in jazz in the 1940s*, Oxford University Press, Oxford 1987;
- 24 Gualberto, Gianni, op. cit.;
- 25 Lipman arrangerà pregevolmente per nonetto le pagine pianistiche di Bix Beiderbecke;
- 26 Parker, Charlie in Schaap, Phil, op.cit.;
- 27 Gualberto, Gianni op. cit.;
- 28 Woideck, Carl, op. cit.;
- 29 Feather, Leonard, in *Yardbird Files*, citato in Woideck, Carl, op. cit.;
- 30 Lipman, Joe in Schaap, Phil, op. cit.



Tommy Potter, Charlie Parker, Miles Davis e Duke Jordan



**Un grande modernista  
norvegese:  
Rolf Jacobsen  
(1907-1994)**

di Giorgio Linguaglossa  
con un commento di Poul Borum

Rolf Jacobsen, poeta norvegese (Oslo 1907-Oslo 1994), è uno dei grandi precursori del modernismo in

Norvegia. Esordisce con poesie che s'ispirano al frastuono e alle luci al neon delle grandi città, con un lessico sotto tono, umbratile, dimesso, vigile e stringato; in esse viene svolta una acuta riflessione poetica sull'essenza della tecnica moderna e sulla crisi economica e politica degli anni Trenta. Si avverte netta la percezione di una crisi che diventa il simbolo del pericolo che minaccia la sopravvivenza dell'umanità. Tra le poesie più significative: "Terra e ferro" (1933), "Folla" (1935), "Il rapido" (1951), "Vita segreta" (1954), "Lettere alla luce" (1960), e "Titoli di testa" (1969). Nelle antologie (*La quiete dopo*, 1965, e *Poesie scelte*, 1967) Jacobsen esprime il suo pessimismo sul progresso e cerca una soluzione alle angosce dell'uomo. Nella raccolta *Attenzione, le porte si chiudono* (1972) ed egli raggiunge una profondità sconosciuta alla sua fase futurista. Tra le opere successive ricordiamo *Esercizi di respirazione* (1975) e *Aperto anche di notte* (1985). Il poeta e critico danese Poul Borum scrive che Rolf Jacobsen tenta:

*attraverso la percezione immaginativa, di creare un equilibrio tra metafora e mito, cioè tra trasformazione e unità. La sua esperienza fondamentale del mondo (genti, natura, cultura) è la trasformazione, è il parafrasare in immagini, un dire che è come qualcosa d'altro, ma il cui centro è tremendamente statico, è mito. Che questo mito è vuoto è una condizione di base nel modernismo e nel ventesimo secolo. Il vuoto, considerato negativamente, è la stagna-*

*zione nel bel mezzo della trasformazione – il timore di Jacobsen circa gli stati transizionali del mattino e della sera; esperiti positivamente, è la immobilità, l'intimo mistico silenzio – la sua coltivazione dell'unità giorno-e-notte. L'ansia è padroneggiata mediante la precisione dell'immaginazione, e l'eterno è scoperto nell'eternamente transitorio.*

Il silenzio sta al centro del lavoro di Jacobsen in molteplici sensi... L'uso delle immagini di Jacobsen che evocano potentemente la visione e spesso mediante la collocazione di due figure l'una accanto all'altra, induce il lettore oltre le parole e in un regno del "silenzio". Nonostante marcate differenze di stile, si può dire che il lavoro di Jacobsen anticipa una qualità che Ted Hughes ha rilevato tra i poeti dell'est Europa della generazione seguente (Vasko Popa, Miroslav Holub, Zbigniew Herbert): che essi tendono a "fare significati udibili senza disturbare il silenzio". Certamente Jacobsen è un poeta con un profondo rispetto sia per il silenzio che precede e segue i suoi atti di linguaggio che per il silenzio che inerisce alle cose; le loro innominabili qualità che lo scrittore deve rispettare se i suoi sforzi vogliono produrre qualche senso.

Il modo di Jacobsen di presentare non solo piante e animali ma oggetti inanimati come se essi fossero dotati di capacità umane di osservazione e sensazione riflette il suo sforzo di scoprire verità non dette circa l'ambiente attorno a noi. Vista dall'esterno, questa procedura può essere chiamata "personificazione"; e, invero, quando le poesie falliscono, il metodo può sembrare poco più che un trucco. Eppure, quando le poesie riescono, esse catturano una strana e delicata qualità, e a volte vi è la strana sensazione di essere guardati; così è chiaro che Jacobsen è arrivato al nocciolo del suo fare. Il successo non può essere il risultato di una meccanica applicazione d'un trucco. Una osservazione di Walter Benjamin ci fornisce un utile modo di pensare a quel processo e all'impulso che giace dietro di esso: "Per percepire l'aura di un oggetto, noi guardiamo ai modi per collocarlo con la facoltà di guardare a noi di ritorno". Poul Borum esibisce un'elegante descrizione:

*il duplice scopo di Jacobsen è stato quello di dare alla sua poesia leggerezza e gravità – dove la prima manca, la poesia fluttua senza obblighi, come una farfalla di carta, e dove la seconda manca, essa affonda nel terreno come non ambigui (satirici o tragici) frammenti del mito. Le poesie più riuscite dei suoi libri potrebbero essere chiamate metafore-miti; esse attingono senza sforzo la nervosa associazione di unità e trasformazione che è la sua esperienza fondamentale.*

*In particolar modo nelle poesie che catturano lo spirito del luogo, possiamo vedere nella ricerca di Jacobsen per l'unità e il suo rispetto per il silenzio come due aspetti della medesima postura:*

*[...] tutte queste poesie evocano non soltanto il particolare aroma dei luoghi contemplati, ma una soprastante presenza che dà ad ogni luogo una nicchia in una più larga espansione, proprio come il luogo sembra porsi all'osservatore umano (e al lettore) in uno dei suoi non appariscenti angoli, come una esile figura in una pittura di paesaggio cinese. [...] La poesia scritta in base a questi principi non è vistosa. Per Jacobsen, le cose sono cose e le parole sono parole. Egli introduce gli oggetti nelle sue poesie in primo luogo perché vuole dire qualcosa su di essi o vuole che il lettore li veda, non perché vuole il suono o il tono delle parole che li nominano.*

*[...] Per la maggior parte, Jacobsen si accontenta con la "cosità" delle cose, e similmente con la "wordness" delle parole: egli non usa le parole quali piccole visuali e sonici oggetti divorziati dal significato. Jacobsen è maestro nell'uso delle qualità musicali del linguaggio, e a volte gioca con le parole – spezzandole e ottenendone nuovi significati...*

I primi due libri di Jacobsen passarono inosservati; erano troppo "strani", troppo modernisti sia nei temi (tecnologia) che nella forma (verso libero) per avere un qualche impatto sul milieu letterario conservatore norvegese; fu solo quando una nuova generazione poetica negli anni Sessanta cercò i suoi predecessori che Jacobsen fu "trovato". Il nuovo Jacobsen che emerge nei libri pubblicati dal 1951 in poi non può in alcun modo esser definito modernista estremo. Egli non è in alcun senso un poeta "letterato". Ma non c'è dubbio che il lento cambiamento del clima letterario in Norvegia negli anni Quaranta e Cinquanta sostenne il suo revival, così che oggi non è solo un insegnamento per le nuove generazioni di poeti ma anche colui che da essi ha appreso.

In un contesto internazionale, Jacobsen appartiene a una generazione di poeti che pubblicarono i loro primi libri negli anni Trenta. Tra questi: Auden ed Empson in Inghilterra, George Oppen e gli altri scolari di Williams in America – "obiettività" è anche una parola chiave per comprendere Jacobsen – Drummond de Andrade in Brasile e Gabriel Celaya in Spagna, Pavese in Italia, Milosz in Polonia, Guillevic in Francia, Gunter Eich e Ernst Meister in Germania, Gunnar Ekelöf e Harry Martinson in Svezia. Con l'eccezione di Ekelöf che crebbe fino a diventare uno dei più grandi e originali poeti del secolo, la maggioranza di questi poeti sono meno spettacolari di quelli della grande generazione di modernisti nati negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Essi sono segnati dalla crisi economica e politica degli anni Trenta e la generale reticenza del loro stile può essere vista come una reazione al boom letterario di "Ismi" degli anni Venti: essi non vogliono essere spettacolari.

Come molti narratori degli anni Trenta, questi poeti tendono verso il "realismo", inclusa una diretta "coscienza sociale". Per porre Rolf Jacobsen in prospettiva, è utile vederlo in connessione con William Carlos Williams e D.H. Lawrence, ma anche con Brecht e Francis Ponge. L'adorazione delle cose, della "cosità" di questo mondo, lo accomuna a Williams e Ponge, e la sua cosmica sensualità è Laurenziana, mentre la sua calma ironia è spesso simile a ciò che Brecht chiamava "astuzia".



### CRESCERE VERSO IL BASSO

Quanto più grandi diventano le città  
tanto più piccoli diventano gli uomini.  
Quanto più alte le case puntano verso le nuvole  
tanto più bassi diventano quelli che devono viverci.  
A New York sei solo 10 cm.  
A Londra e Singapore forse un piede inglese.  
E le città crescono sempre più  
e la tua vita vale sempre meno.  
Presto saremo alti soltanto come ciuffi d'erba,  
e potremo essere recisi con la falciatrice  
di buon'ora una domenica mattina.  
Tu che ne pensi?

*Pensa a qualcos'altro* (1979). Traduzione di Luigi Di Ruscio

### LE LUCCIOLE

87

Quella sera con le lucciole  
quando stavamo ad aspettare la corriera per Velletri  
e vedemmo quei due vecchi che si baciavano.  
Allora tu dicesti metà all'aria e metà a me:  
quei due devono essersi molto amati  
e non hanno vissuto invano.  
E fu proprio in quel momento che vidi  
la prima lucciola della notte, crepitante  
come segnali luminosi diretti proprio verso di noi.  
C'è stato quel giorno, te lo ricordi di certo!

### AGOSTO

Dopo un luglio di seta  
arriva agosto con i suoi organi  
la luce bruciata.  
Il mese delle gote arrossate  
i petti appesantiti  
e bruciati dal sole. Tempi maturi.  
Il mese imperiale. Tu non aspettare.

Ama agosto.  
Settembre  
verrà con le sue rughe  
la bocca secca.  
Guarda: le rondini sfrecciano dagli archi.  
Ascolta i risi e improvvisamente  
arriva il tuo turno.

## LA LUMACA

Il pacifico vagabondaggio  
con il trombone sulle spalle e la ricurva antenna  
vibratile e direzionata est-ovest  
e per il suo candore cieco, essa  
bene educata sempre  
bacia la terra.

Con cautela curva  
ogni stelo. Poi suona  
col suo trombone  
il più sublime dei canti  
dedicati alle erbe.

Senza patria, senza tempo  
la nana delle erbe, essa  
che vaga sugli abbracci nostri.

## L'INVERNO DEI FILI SPINATI

Quando ci siamo sposati era freddo allora.  
Come minimo 25 sotto zero, era il solstizio del 1940,  
guerre e peste nera.  
La via della chiesa era sbarrata dai fili spinati.  
Ti ricordi? Dovemmo scavalcare quel muro.  
– Guarda che la gonna si è impigliata!  
Non lì, ma qui!  
Dovemmo pestare tutto il fango dell'orto.  
Il prete ci aspettava per la confessione.  
Ci fu solo un caldo amore per tutto l'inverno  
anche perché tanto era il freddo fuori di noi.  
Eravamo infangati sino alle ginocchia.  
Quando andammo a letto ci accorgemmo dei nostri umidi occhi.  
Solo Iddio sa il perché.  
Fu così che iniziò la nostra lunga vita.

### **Ci SIAMO VERAMENTE CONOSCIUTI**

Ci siamo veramente conosciuti?  
Non ce lo siamo mai domandato  
abbiamo lasciato perdere. Fu come una metà  
di pensiero. Un'ombra  
che accarezza un viso.  
Qualcosa nell'occhio. No! Non credo.  
Però ritorna. La notte  
che non ha rumori,  
solo strani pensieri. Quelle parole che salgono dal sonno.  
Ci siamo veramente conosciuti?

### **LA CASA E LE MANI**

Due mani come una casa.  
Tu hai detto:  
abiteremo qui.  
Al riparo della pioggia, del gelo e della paura.  
Abitammo la casa  
riparati dalla pioggia, dal gelo e dalla paura.  
Poi venne il tempo che spazzò via tutto.

Siamo ancora una volta per strada.  
Soprabito sottile. Aspira profondamente  
sino a inalare la neve.



# **Jimmy Giuffre**

## **«Il grado zero della scrittura musicale»**

di Diego Ferrarin

Il 26 Aprile del 1921 nasce a Dallas, in Texas, Jimmy Giuffre. Multistrumentista<sup>1</sup> e compositore raffinato, oltre che ricercato arrangiatore,

Giuffre si è ritagliato uno spazio tutto suo nella storia del Jazz; uno spazio atipico e precocemente "cool", che ha fatto della parsimonia e del rigore formale la sua pietra angolare.

Accade dunque che questa "asimmetrica" venticinquesima edizione del Festival, che doveva originariamente celebrare il centenario della nascita di Charlie Parker, (Kansas City, 1920) forse l'artista più rappresentativo del vitalismo afroamericano ed icona indiscussa della rivoluzione bebop, si trova – avendone procrastinato per un anno abbondante la realizzazione – ad affiancargli quest'altro grande sassofonista (e clarinetista) la cui figura sta però, rispetto al primo, agli antipodi.

Jimmy Giuffre è infatti la quintessenza del musicista che, pur essendo stato apprezzato dai compagni e dalla critica (e che ha avuto un suo pubblico affezionato, anche se non vastissimo) ha però sempre mantenuto una proverbiale autonomia che ha a tratti sfiorato l'isolamento.

Dotato di una mente curiosa e ricettiva, non ha esitato ad affiancarsi e confrontarsi con le principali innovazioni jazzistiche senza però mai convergervi pienamente. Senza peraltro mai recidere il profondo rapporto con la musica colta la cui lezione ha cercato di piegare alle proprie esigenze. Soprattutto badando sempre a controllare il gesto musicale per evitare di abbandonarsi all'algido concettismo modernista ma al contempo all'insidioso parossismo emotivo. In fondo anche in alcune scelte controverse – come

vedremo – del'ultimo periodo ha affrontato gli stimoli di un mondo musicale in perenne fermento seguendo imperterrito una personale ed autonoma istanza poetica.

Nato da genitori di origine siciliana (la corretta grafia del cognome doveva infatti essere Giuffrè) James Peter Giuffre inizia presto a studiare il clarinetto, cui affianca intorno ai quattordici anni il sax tenore. I due strumenti per molto tempo si configurano come due aspetti dialettici della propria formazione musicale. Il clarinetto è il fulcro degli studi colti<sup>2</sup>. Il sax è invece lo strumento con cui Jimmy onora i primi ingaggi nelle orchestre da ballo, ambiente in cui viene infine in contatto con il jazz. Tracciare un confine netto tra i due mondi, nella California degli anni trenta e quaranta, è peraltro cosa ardua; ad esempio lo stesso Wesley LaViolette, insegnante di composizione di Giuffre, è considerato una figura di riferimento del West-Coast Jazz, avendo avuto tra i suoi studenti numerosi jazzisti di prima caratura di quella prolifica scena (tra cui ricordiamo almeno Shorty Rogers e Shelly Manne). In California erano peraltro attivi Darius Milhaud, che insegnava al Mills College di Oakland ma anche Hall Overton (compositore colto che però fu, ad esempio, scelto da Monk per orchestrare le sue parti pianisti-



che in occasione del suo celeberrimo "The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall).<sup>3</sup>

Dopo il congedo dalle forze armate<sup>4</sup> entra nella Dallas Symphony Orchestra; ma negli stessi anni suona nelle orchestre di Boyd Raeburn, Jimmy Dorsey, Buddy Rich, Howard Ramsey e nell'ottetto di Tommy De Carlo. La base di quest'ultimo era il club di Pete Pontrelli, nel quartiere latino di Los Angeles, e la sezione di sax tenori era composta da De Carlo, Giuffre, Stan Getz, Zoot Sims ed Herbie Stewart. Proprio gli esperimenti condotti con questa formazione danno vita al "four brother sound". Affascinato da quel suono, Woody Herman assume in blocco l'intera sezione, senonchè proprio Giuffre declina l'invito (verrà sostituito con il sax baritono di Serge Calhoff). Accetta però di collaborare in veste di arrangiatore e nel 1947 (la vulgata dice nel maggio di quell'anno) scrive quello che rimane il suo brano più conosciuto: "Four Brothers", per l'appunto. La prima registrazione risale al dicembre dello stesso anno, ed il brano diventa il marchio che distingue la rinnovata formazione (il cosiddetto *secondo gregge*) di Herman. Un brano che entra nel repertorio degli "standards", testimonianza di un bebop aggraziato e brillante; un brano che Giuffre esegue con varie formazioni nel corso di tutta la sua lunga carriera in quanto doveroso omaggio al suo pubblico ed in cui si ritaglia spesso assoli più ampi e trascinanti che altrove - basti ascoltare la versione live a Roma nel 1959 dall'album "Princess". Ma in fondo un brano che si colloca, rispetto all'intero corpus di composizioni di Giuffre, come un fenomeno sostanzialmente isolato. Pur se il linguaggio bebop è stato uno dei propulsori del suo avvicinamento al jazz, già dal suo debut album "Jimmy Giuffre" per settetto (Capitol 1954) si nota la propensione per una scrittura attenta alla condotta dei singoli strumenti in chiave "modernista" che ridefinisce pariteticamente ogni ruolo all'interno della formazione. Si ascoltino in particolare i brani Sultana o Wrought of Iron. Una concezione quasi cameristica che in effetti trova una naturale evoluzione nel successivo "Tangents in Jazz", senza strumento armonico ed in cui assistiamo ad uno sfaldamento della concezione rit-

mica dominante – quasi un rovesciamento di ruoli. Qui cui le frasi dei fiati hanno valore prevalentemente ritmico ed il ruolo della sezione ritmica è perlopiù “melodico” e contrappuntistico. Un percorso di ricerca che ha una tappa importante nella realizzazione di “Clarinet” del 1956 (per la Atlantic), per molti critici il suo capolavoro. Qui Giuffrè sperimenta diversi ed inusitati organici: dal solo di clarinetto accompagnato dal battito del piede, che diventa elemento sostanziale nella costruzione di un microcosmo sonoro evocativo (“So Low” che apre il disco), al duo con Jimmy Rowles alla celesta, fino al quartetto di fiati con la batteria di Manne. A dimostrazione dell’aspetto anche concettuale che l’intero lavoro sottintende, vale la pena notare che così come il disco si apriva così si chiude, nelle ultime battute di “Down Home”: qui l’organico al completo si defila proprio dopo quella che è la traccia in fondo più swingante lasciando il solo Giuffrè a chiudere il cerchio con il solo di clarinetto e lo scarno accompagnamento del battito del piede. Potremmo dire che “Clarinet” è però l’apice di una prima fase in cui gli aspetti compositivi e di organizzazione di suono sono al centro del lavoro di Giuffrè. A partire da qui – al netto delle ovvie e riuscite, ancorché sporadiche, collaborazioni come strumentista (Modern Jazz Quartet, Gunther Shuller, George Russell, Herb Ellis, Anita O’Day, Lee Konitz, Gerry Mulligan) e arrangiatore (ancora Konitz, Sonny Stitt, Buddy Rich) Giuffrè trova una dimensione stabile di riferimento nel trio.

Il successivo “The Jimmy Giuffrè 3” (registrato alla fine del 1956 ed edito dalla Atlantic l’anno successivo) lo vede al fianco di Jim Hall alla chitarra e Ralph Pena al contrabbasso. È questo l’inizio di un lungo percorso in cui l’interazione tra musicisti, pur sempre sotto l’attento controllo di Giuffrè, diventa il fulcro del suo lavoro. D’altro canto l’altro aspetto essenziale è quello di affermare un jazz “soft” in opposizione all’idea in quel periodo imperante del jazz che è tale solo se “loud” (vedi l’intervista a W. G. Fargo che costituisce le note di copertina del precedente Clarinet); ciò che spiega anche le scelte stilistiche improntate all’estrema parsimonia. L’importanza dell’interplay si evince anche dall’innegabile dif-

ferenza di risultati allorché il bassista è invece Red Mitchell ("7 Pieces", Verve 1959) o Ray Brown ("The Easy Way", Verve 1959). Un esito inaspettato e ancor più originale si ha quando il trombone a pistoni di Bob Brookmeyer sostituisce il basso come a Newport nel 1958 o in "Western Suite" (Atlantic 1960).<sup>5</sup>

Altro aspetto caratterizzante il lavoro di Giuffre, in questa seconda fase, è la propensione ad una scrittura che ammicca al folklore americano (di matrice soprattutto anglosassone) bilanciata da un profondo legame con il blues afroamericano ma, anche qui, inteso nella sua accezione più tradizionale; due matrici per così dire *ingenue* che sono alla base della cultura musicale americana.

Ovviamente non mancano episodi discografici più tradizionali, come i due dischi in quartetto "Ad Lib" e "In Person", in cui soprattutto al tenore Giuffre sembra ammiccare a Rollins ed in generale appare più disteso e graffiante (anche in termini di suono). Ma il passo successivo è la costituzione di un nuovo trio con i giovani Steve Swallow e Paul Bley, conosciuti durante delle esibizioni al Five Spot in cui il suo gruppo si alternava a quello di Ornette Coleman. Seguono i lavori "Fusion", "Thesis" (entrambi Verve, 1961) e "Free Fall" (Columbia, 1962). Pur senza aderirvi, si avvicina a molti esponenti del nascente Free Jazz, con cui ha occasione di collaborare.

A questo periodo di intensa attività segue uno stop di alcuni anni: in distonia con il mercato discografico Giuffre preferisce concentrarsi sull'insegnamento e la composizione<sup>6</sup>, dedicandosi anche alle sonorizzazioni di cortometraggi o balletti.

Ne 1972 rientra finalmente in studio con il bassista giapponese Kiyoshi Tokunaga ed il batterista Randy Kaye per registrare "Music For People, Bird, Butterflies & Mosquitos". La nuova versione del Jimmy Giuffre 3 è decisamente orientata a costruire sonorità ad ampio spettro: dal funk vagamente psichedelico all'etno-jazz orientaleggiante (emblematico l'uso del flauto basso in alcune tracce da parte di Giuffre, così come il setup di Kaye che comprende anche percussioni e gong). Il trio registra di nuovo nel 1975 "River Chant", (entrambi per la Choice). Seguono diverse col-

laborazioni con esiti anche felici: è il caso di “Quiet Songs” con il ritrovato Paul Bley ed il chitarrista Bill Connors (per la Improvising Artists, 1975) o delle collaborazioni con Lee Konitz immediatamente successive. In generale è però un periodo ondivago che porta ad un nuovo stop. Quando si ripresenta, nel 1983, Giuffrè ha sposato l’elettrificazione; in uno slancio forse tardivo e poco convincente (soprattutto Randy Kaye si rivela assai poco solido in un contesto che vorrebbe essere groovy) il gruppo vira verso la fusion che ammicca ai Weather Report. Degno di nota forse solo il rinnovato slancio solistico dello stesso Giuffrè che si concede qualche virtuosismo in più. Non va molto meglio con “Quasar” del 1985 (entrambi Soul Note).

Dagli anni ‘90 Giuffrè ha ricostituito il trio con Swallow e Bley, con ottimi esiti, alternando situazioni meno convincenti in quartetto con le tastiere.<sup>7</sup>

L’ultimo stop è stato determinato nel 1996 dall’insorgere del morbo di Parkinson, a seguito del quale si è ritirato a Pittsfield, nel Massachussetts. Qui, curato dalla moglie Juanita Odjenar Giuffrè, sposata nel 1961 e compagna di tutta una vita, per complicazioni dovute ad una polmonite associata al Parkinson Giuffrè si è infine spento il 24 aprile del 2008.

Posto che nessun percorso artistico è mai, né può essere, assolutamente lineare (la sola idea suona in fondo inumana), la vera lezione di Giuffrè è da ricercarsi in una costante tensione “etica” intrinseca nell’atto stesso di scrivere musica; un forte senso di “responsabilità” che, riconoscendo all’atto creativo una dimensione non più naturale ma concretamente formale, è obbligato a spogliarsi delle esagerazioni e dagli orpelli.

Vengono in mente le parole di Roland Barthes:

*Se la scrittura è veramente neutra, se il linguaggio, invece di essere un atto ingombrante e indomabile raggiunge lo stato di una equazione pura, sottile come un’algebra*

*davanti al vuoto dell'uomo, allora la Letteratura è vinta, la problematica umana è scoperta e rivelata senza colori, lo scrittore è senza scampo un uomo onesto.*<sup>8</sup>

Ecco quello che Barthes chiamava proprio in quegli anni "il grado zero della scrittura", e che potremmo, con un po' di spregiudicatezza, associare alla asciutta scrittura musicale di Giuffre. ■

## NOTE

- 1 Oltre al clarinetto ed al sax tenore Giuffre suonava regolarmente il baritono ma ha imbracciato anche l'alto e, nell'ultimo periodo, il soprano. Si è cimentato anche con il flauto traverso ed addirittura con l'inconsueto flauto basso.
- 2 Giuffre aveva ottenuto nel '42 il "bachelor" al North Texas State Teachers College (ora University of North Texas). Si è poi trasferito a Los Angeles per studiare composizione, sotto la guida di Wesley La Violette, fino al 1954.
- 3 A Los Angeles arrivavano in quegli anni anche Stravinsky e Schoenberg.
- 4 Giuffre si arruola in aviazione, dove suona anche nell'orchestra militare a cavallo del '44 e '45.
- 5 In altra occasione poi ("The Four Brother Sound", Atlantic 1959) Brookmeyer è al piano, anche se qui la cosa più appariscente è il lavoro di sovraincisione: tutti i sax sono suonati dallo stesso Giuffre.
- 6 Per la verità egli tenta alcuni rinnovati trii con Don Friedman e Gary Peacock, oppure Richard Davis e Joe Chambers, ed un quintetto sul finire degli anni '60 con Friedman, Brookmeyer e la ritmica formata da Chuck Israell e Steve Schaffer. Ma nessuna di queste ha esiti discografici.
- 7 Con la prima formazione ricordiamo "The Life Of A Trio" dell'89 e "Conversation With a Goose" del 1996. Un esempio del quartetto è invece "Liquid Dancers" del 1991.
- 8 Roland Barthes, "Il grado zero della scrittura", ed. Lerici, Milano, 1966.



# Quando l'arte astratta di Piet Mondrian incontra il jazz

di Marianna Rossi

*«Non ci sono vuoti, non c'è noia:  
il ritmo riempie ogni cosa»*

La produzione artistica di Piet Mondrian (Amersfoort, 1872- New York, 1944) approda agli esiti astratti più rigorosi attraverso una lunga e meditata riflessione sulla pittura, che lo conduce a una progressiva decostruzione e schematizzazione di segni, colori e piani. Tuttavia, dalle sue ricerche non appare evidente il solo interesse per l'astrazione pittorica, ma ricorre la tensione verso uno 'spirito nuovo' che si deve manifestare in tutte le arti senza nessuna eccezione, tra cui la scultura, l'architettura, la letteratura, la musica.

Se agli inizi l'autore è vicino all'impressionismo olandese, al Simbolismo e sperimenta la tecnica puntinista, nel 1911 viene attratto dalle ricerche cubiste che ha occasione di vedere alla mostra Moderne Kunstkring di Amsterdam, dove sono esposte, tra le altre, opere di George Braque e Pablo Picasso. Si reca dunque a Parigi, culla delle avanguardie, dove soggiorna tra 1912 e il 1914 e qui, pur risentendo delle influenze del cubismo, inizia a formulare uno stile personalissimo, in cui già si intravede un crescente rigore geometrizzante che viene sviluppato negli anni successivi in Olanda, dove è costretto a rimanere durante la Prima Guerra Mondiale. In questo periodo Mondrian approfondisce la sua poetica nel clima tragicamente provato dal conflitto: l'anelito ad assoluta razionalità invocato dal suo pensiero artistico, si contrappone ai disordini del mondo.

Il processo di astrazione dell'autore affonda le sue radici sulla negazione della forma, intesa come 'sagoma' e 'contorno delle

cose', da cui deriva il rifiuto della linea curva, che nel suo proendersi alla chiusura allude alla corporeità. La forma dunque si srotola e si distende, perde ogni particolarità, fino a diventare linea retta, ovvero l'elemento universale comune a tutte le cose. Nella disposizione delle rette in pure relazioni ortogonali che attraversano lo spazio (nella combinazione orizzontale-verticale degli elementi), egli compone «reticoli immensi» che tendono a proseguire oltre la superficie dei suoi dipinti - non a caso privi di cornice. Le rette, in questo rapporto ortogonale di opposizione, trovano al contempo il loro massimo punto di equilibrio. Il colore, utilizzato nelle gradazioni primarie del giallo, blu e rosso, e nel non-colore, bianco, nero, grigio, deve essere piano, piatto, omogeneo, senza sfumature, andando a eludere ogni riferimento al dato naturale o al sentire soggettivo di esperire la realtà circostante<sup>1</sup>.

Nel contesto olandese si forma dunque il movimento del Neoplasticismo attorno alla rivista *De Stijl*, fondata nel 1917 da Theo van Doesburg, dove Mondrian pubblicherà i suoi scritti fino al 1924<sup>2</sup>. Tale esperienza apre alla collaborazione tra artisti, architetti, designers che lavorano a partire dai principi di astrazione e semplificazione posti dalla pittura neoplastica, come ad esempio il designer olandese Gerrit Rietveld che progetta la *Sedia rossa e blu* (1918-1923), in cui si riconoscono chiaramente gli elementi costruttivi di Piet Mondrian.

La crescente vitalità artistica e culturale del dopoguerra, favorisce i contatti tra queste personalità e le realtà più nuove che abbracciano le medesime linee di ricerca, come ad esempio la scuola d'arte e design del Bauhaus in Germania (1919-1933), che si afferma come un centro vivacissimo di cultura artistica vicino a tendenze come il neoplasticismo olandese, il costruttivismo russo, il surrealismo, il dadaismo e che annovera tra i corsi proposti gli insegnamenti di Oskar Schlemmer dedicati all'arte teatrale, alla scenografia, alla regia, alla danza.

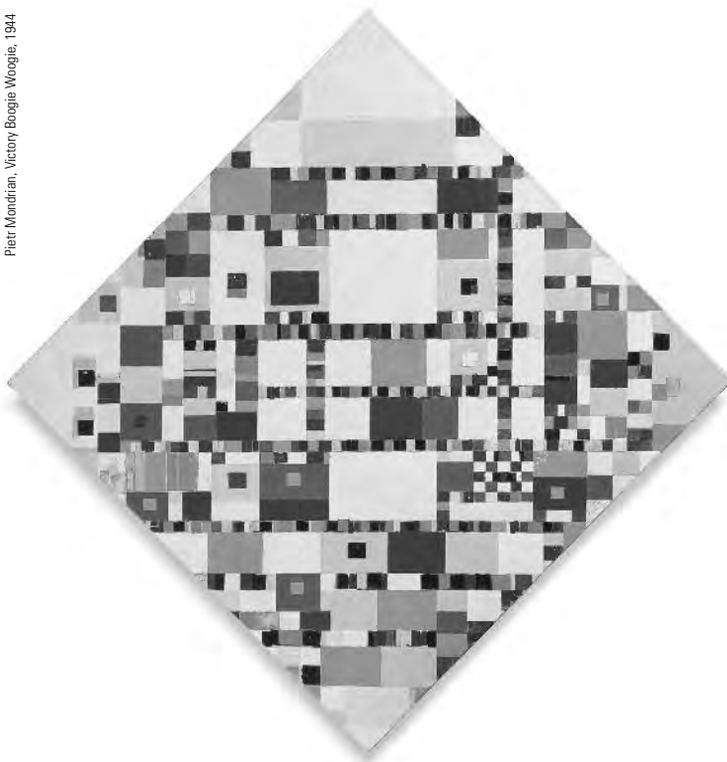
La passione per la musica di Mondrian si unisce dunque alle sue aspirazioni fondate sull'idea di unità creativa tra le arti, alimenta-

te da questo nuovo clima.

Pur interessandosi agli esperimenti rumoristi del futurismo degli anni Dieci, in particolare all'idea di affidare la produzione del suono a una macchina guardando agli *Intonarumori* di Luigi Russolo, egli trova in realtà nel jazz il riferimento musicale che più si avvicina alla realizzazione del concetto di 'ritmo aperto' o 'dinamico', ovvero libero da forma e convenzioni, alla base della sua pittura.

Seppure il riferimento al jazz e alla musica si riscontri chiaramente nei titoli di lavori come *Fox-trot A* (1930) o *Fox-trot B* (1929) e poi nelle più celebri opere degli ultimi anni *Broadway Boogie-Woogie* del 1942-1943 o *Victory Boogie-Woogie* del 1943-1944, (rimasto incompiuto), il confronto tra l'arte astratta e le «combinazioni musicali moderne»<sup>3</sup> appare già negli scritti del periodo in cui ritorna a Parigi nel 1919 o ancor più chiaramente

Pietr Mondrian, *Victory Boogie Woogie*, 1944



nel testo *Il jazz e il neoplasticismo* del 1926-1927, in cui tra l'altro Mondrian -appassionato ballerino, amante dei locali e degli eventi mondani-, cita pure il ballo *charleston*, che in quel periodo viene bandito in Olanda a causa della sua sensualità<sup>4</sup>.

Con l'incombere della Seconda Guerra Mondiale, dal 1938 Mondrian trascorre un paio d'anni a Londra, dove lavora a composizioni austere, dai severi rigorismi schematici, ma una nuova energia è pronta a sprigionarsi in quelle opere dell'ultimissimo periodo.

Nel 1940 arriva a New York dove, fino alla sua scomparsa nel 1944, i suoi lavori riflettono un'esuberanza inesplorata. Le luci pulsanti della metropoli rumorosa che palpita di vita, le insegne colorate al neon, i taxi gialli, i semafori lampeggianti, il dinamismo dei *dancing club* americani esplodono su tele dagli effetti danzanti. Ai reticoli neri si sostituiscono linee colorate, in cui si innestano blocchi, quadrati e rettangolari, di colore giallo, rosso e blu, e di non-colore, grigio e bianco, che animano la superficie. Il ritmo frenetico e sincopato del boogie-woogie omaggiato dai titoli delle opere vibra nella «regolarità irregolare»<sup>5</sup> della composizione, accentuato in *Victory Boogie-Woogie* dalla rotazione a quarantacinque gradi del dipinto.

Proprio nel vero boogie-woogie Mondrian riconosce la sua intenzione pittorica: la «distruzione della melodia, che è l'equivalente della distruzione dell'apparenza naturale, e costruzione attraverso l'opposizione continua di mezzi puri»<sup>6</sup>. Il ritmo dinamico è compiuto. ■

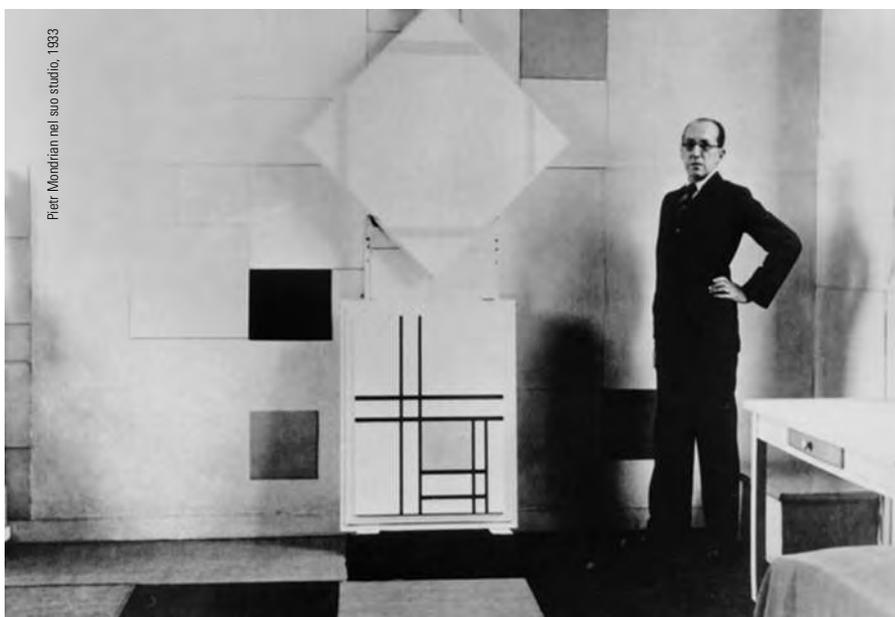
## BIBLIOGRAFIA

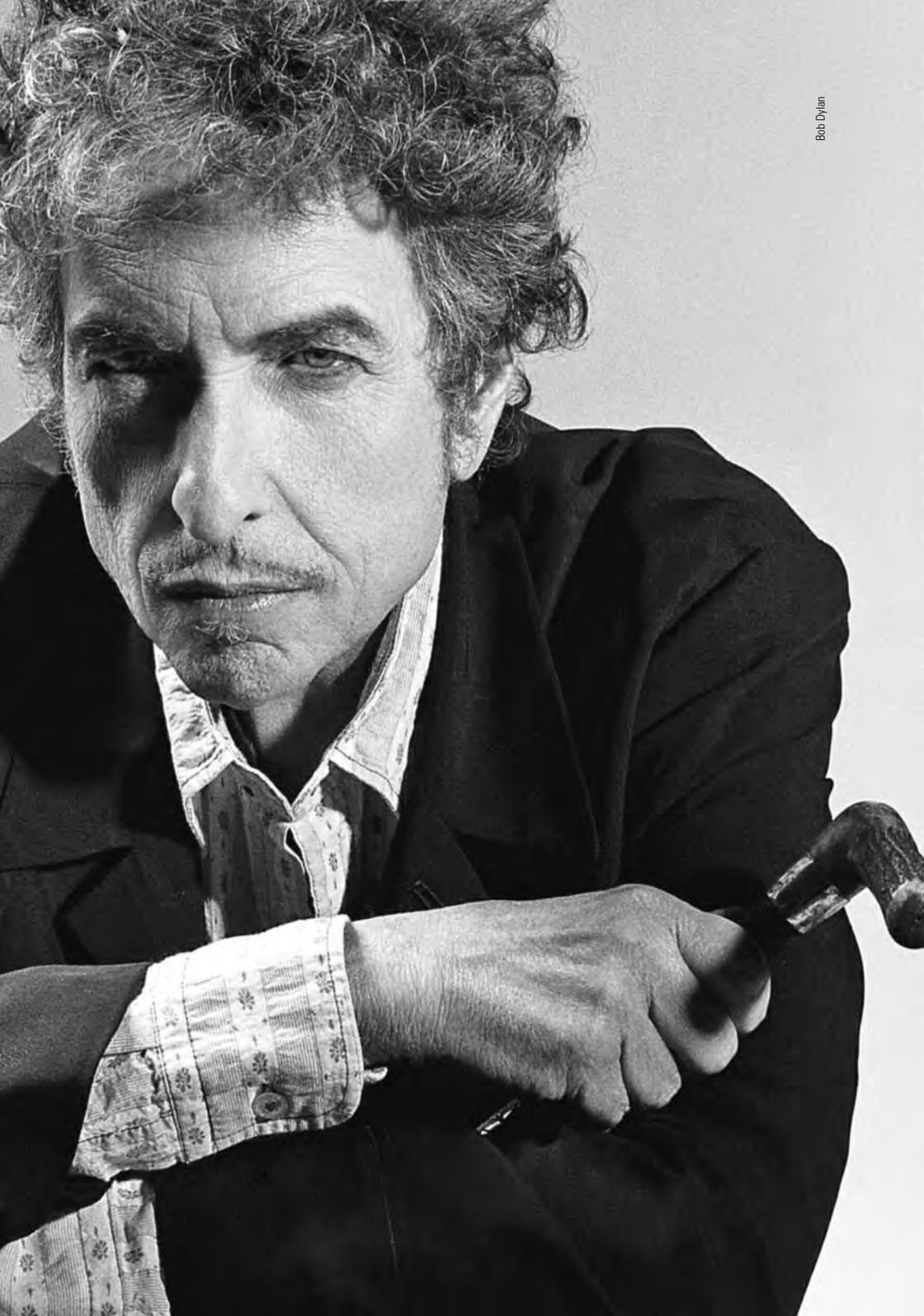
H. Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano 1975.

G. Piana, *Mondrian e la musica*, Milano 1995.

## NOTE

- 1 Cfr. G. Piana, *Mondrian e la musica*, Milano 1995.
- 2 Fedele al suo rigorismo inesorabile, Piet Mondrian interrompe la sua collaborazione con la rivista dopo che van Doesburg introduce le linee oblique nelle sue opere, elemento inconciliabile con l'opposizione ortogonale e la soluzione di equilibrio verticale-orizzontale per lui fondamentale.
- 3 Vedi *Dialogo sul neoplasticismo e Realtà naturale e realtà astratta. Dialogo* in H. Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano 1975.
- 4 Nel volume H. Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano 1975, si legge come in occasione di un'intervista del settembre del 1926, l'autore non esiti peraltro a dimostrare il suo disappunto sulla faccenda affermando: «Se il bando al charleston sarà fatto osservare, sarà questa per me una ragione sufficiente per non tornare in Olanda» p. 239.
- 5 G. Piana, *Mondrian e la musica*, Milano 1995, p. 94.
- 6 *Intervista rilasciata a James Johnson Sweeney*, in H. Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano 1975, p. 400.





Bob Dylan

**Dylan @ 80**  
**Contrafactum,**  
**tradizioni e ispirazioni:**  
**il caso**  
**Bob Dylan**

di Marco Fazzini

La pratica del contrafactum è antichissima: risale addirittura al dodicesimo secolo quando trovatori e trovieri recuperavano melodie dal

repertorio sacro e ne facevano altro. Nella modernità e contemporaneità, quindi almeno da Robert Burns in poi, si approda alla più banale utilizzazione di una melodia per la scrittura d'un nuovo testo (una canzone, una ballata, ecc.) che possa funzionare nei contesti sia della musica folk sia pop, ma anche nelle manifestazioni politiche in cui serva uno slogan, una strofetta di protesta, una parodia o una re-interpretazione in chiave ironica d'una composizione famosa. La lista dei contrafacta di Dylan è lunghissima. Prendo qui in considerazione solo i primi 6 album del nostro poeta, ma si potrebbero elencare esempi che arrivano fino ai recenti *Love and Theft* (2001), *Modern Times* (2006), *Together Through Life* (2009), *Tempest* (2012), *Shadows in the Night* (2015), *Fallen Angels* (2016), ecc. Vediamone, in breve, un semplice elenco, dal quale si potrà poi procedere per alcune riflessioni generali, e particolari. Suggestisco qui di seguito il titolo delle canzoni di Dylan e indico, tra parentesi, l'originale dal quale partono i contrafacta dylaniani:

Talking New York (da Talking Subway Blues di Guthrie); Song to Woody (da 1913 Massacre di Guthrie); Hard Times in New York Town (da Down on Penny's Farm dei Bently Boys); Rambling Gambling Willie (dalla ballata irlandese Brennan on the Moor); Standing on the Highway (da Cross Road Blues di Robert Johnson); Man on the Street (dal traditional The Young Man Who Woudn't Hoe Corn); The Death of Emmett Till (basata su una

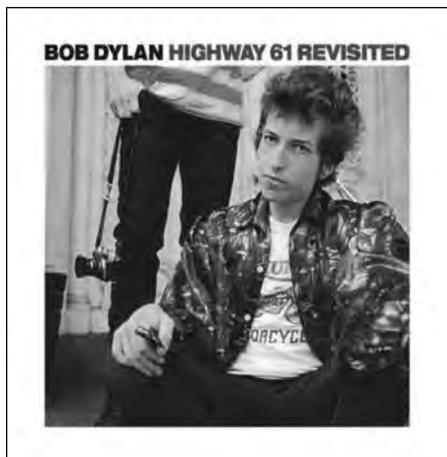


Marco Fazzini

melodia di Len Chandler, a sua volta ispirata al traditional House of the Rising Sun); Let Me Die in My Footsteps (da una ballata di Roy Acuff); Ain't Gonna Grieve (basata sullo spiritual

Ain't Gonna Grieve My Lord No More); Ballad of Donald White (dalla ballata scozzese Come All Ye Tramps and Hawkers); Quit Your Low Down Ways (dal gospel You've Got to Quit Your Low Down Ways di Billy Mack e Mary Mack, 1926); John Brown (dal traditional 900 Miles e Reuben's Train); Blowing In the Wind (da No More Auction Block); Girl o the North Country (da Scarborough Fair, forse derivante dalla più antica The Elphin Knight che Dylan aveva imparato dal cantautore inglese Martin Carthy); Masters of War (dalla ballata inglese Nottamun Town che Dylan aveva probabilmente imparato da Bob Davenport); A Hard Rain's Gonna Fall (dalla ballata inglese Lord Randal, ma non solo); Don't Think Twice It's All Right (da Who's Going Buy You Ribbons di Laul Clayton, a sua volta ispirata al traditional Who Going Buy You Chickens); Bob Dylan's Dream (dalla ballata inglese Lord Franklin che aveva rubato a Martin Carthy); Corrina Corrina (da un motivo di Bo Carter dei Mississippi Sheiks, del 1928, forse mediata da Lonnie Johnson); Honey, Just Allow Me One More Chance (da un traditional che Henry Ragtime Texas Thomas aveva riadattato nel 1927); I Shall Be Free (dal traditional We Shall Be Free, come fu incisa da Woody Guthrie); Watcha Gonna Do (basata sullo spiritual When Death Comes Creeping in Your Room, inciso dai Golden Eagle Gospel Singers nel 1937); Walls of Red Wing (dalla ballata scozzese The Road and the Miles to Dundee); Seven Curses (melodia probabilmente ripresa da Tomorrow Is a Long Time, che poi incise Judy Collins nel 1964); The Times They Are A-Changing (dall'inno religioso Deliverance Will Come); Ballad of Hollis Brown (da Pretty Polly, una murder ballad del diciottesimo secolo); One Too Many

Mornings (dall'inno Deliverance Will Come); North Country Blues (da Red Iron Lore, ballata del diciannovesimo secolo); Booths of Spanish Leather (una variante ancora di Scarborough Fair); Eternal Circle (ancora dalla melodia di 1913 Massacre); Paths of Victory (ancora dall'inno Deliverance Will Come); Only a Hobo (da Railroad on the Great Divide di Sarah Carter, del 1952, e dal traditional Poor Miner's Lament); Lay Down Your Weary Tune (dalla ballata scozzese The Water Is Wide); Percy's Song (dalla ballata The Two Sisters di Paul Clayton); Motopsycho Nightmare (che usa la stessa melodia di Bob Dylan's New Orleans Rag); My Back Pages (una variante di The Lonesome Death of Hattie Carroll); Ballad in Plain D (basata sulle ballate inglesi One I Had a Sweetheart e The Two Sisters); It Ain't Me, Babe (dalla ballata Go Away from My Window); It's Alright, Ma (da Wake Up Little Susie degli Everly Brothers); Farewell Angelina (dalle ballate The Wagoner's Lad e Farewell to Tarwathie, di George Scroggie del 1850); Like a Rolling Stone (usa la sequenza degli accordi di La Bamba: tonica-sottodominante-dominante); It Takes a Lot to Laugh (riprende una versione di Elmore James del 1957); Ballad of a Thin Man (riprende I Believe to My Soul di Ray Charles, del 1959, e la sua intro di pianoforte). Un'escursione nei recenti album di Dylan ci suggerisce che questa procedura non è ancora finita per il nostro poeta. Ecco qualche ultimo esempio: Tweedle Dee & Tweedle Dum (da Uncle John's Bongos dei Dixieland Drifters); Bye and Bye (da Having Myself a Time di Leo Robin, incisa da Billie Holiday nel 1938); Floater (da Snuggled on Your Shoulders di Eddy Duchin); Sugar Baby (da The Lonesome Road di Gene Austin e Nathaniel Shilkret, del 1927); Po' Boy (dalla melodia del traditional Cocaine), ecc.



## Dylan e gli Stati Uniti

In breve, cosa ci mostra questa lista, anche se parziale? Che Dylan aveva bene in mente varie influenze da varie tradizioni dell'America, soprattutto dalla tradizione degli Appalachi, che in gran parte possono essere riconducibili all'Europa, ma non solo. Proviamo a fare qualche esempio, sulla scia del saggio che nel lontano 1972 Wilfrid Mellers scrive sulle libertà e le responsabilità di Dylan. Ripercorrendo i tragitti dylaniani, Mellers osservava: "Fonte primaria è la ballata folk tradizionale, sia nelle sue origini britanniche che nelle sue elaborazioni americane. Strettamente collegate alla ballata sono le filastrocche infantili, britanniche e americane; l'arte poetica del blues nero; la Bibbia con la sua mitologia che pervade il Midwest americano; come pure la poesia epico-oracolare, che ci fa venire in mente, e probabilmente ci suggerisce di includere, persino le liriche di Blake" (Mellers, 2008: 77) E aggiungerei: lo *holler* (l'ululato, senza accompagnamento), il *talking blues*, il canto parlato, l'*hillbilly*, il folk celtico, il *ragtime*, il *country*

& *western*, il *minstrel show* bianco e nero, il *barrelhouse*, ecc.

Anche se questo è già noto da tempo, dovremmo andare a fondo su questa sovrabbondanza di influenze. Se dovessi generalizzare, direi che tanto più le canzoni sono di protesta, o contengono un messaggio preciso – quindi mi riferisco alle canzoni dei primi album, che sono anche forse gli album storici di Dylan – tanto più la



musica è ridotta ai minimi termini, e magari sfrutta maggiormente la tecnica del contrafactum: quasi a dire che la musica è di contorno, può attingere dalla tradizione piuttosto che farsi irresistibilmente originale. Da una parte sappiamo che Dylan, nel giro di tre anni, sforna, tra il 1963 e il 1965, la bellezza di 5 album, tutti superbi; dall'altra, è chiaro che l'originalità stava nelle parole, nella forza provocatoria e visionaria dei testi sui quali ancora la critica si arrovela. E anche per quei testi che sono stati adottati quali slogan per la lotta pacifista – si veda, per tutti, "Blowing In the Wind" – come affermano Frank Kermode e Stephen Spender, non tutte le domande riguardano il pacifismo, la libertà, o l'uguaglianza, e quelle che mancano di specificità sono presentate molto astrattamente e ricevono una risposta soltanto mediante il misterioso ritornello da ballata. (Kermode-Spender, 2008: 89)

Se ripercorriamo la densità delle fonti, soprattutto di quei 5 album (The Freewheeling Bob Dylan, Times They Are A-Changing, Another Side of Bob Dylan, Bringing It All Back Home, Highway 61 Revisited), abbiamo la conferma che vale la lapidaria afferma-



zione d'un accademico, studioso della poesia romantica inglese, Nicholas Roe, profferita in occasione della laurea honoris causa a Dylan presso l'Università di St Andrews nel 2004: "In Dylan's case, multiple aliases are conditions of being" (Nel caso di Bob Dylan, la condizione del suo essere risiede nella molteplicità dei suoi alter ego). (Roe, 2003: 86)

Su questi alter ego sono stati azzardati alcuni timidi approcci, e questi vanno nella direzione sia d'uno studio psicologico della produzione del nostro poeta-cantautore sia della sua smaccata strategia di riscrittura quando decide di lavorare sulla tradizione che, ripeto, non è stata solo americana ma più estesamente europea (scozzese, inglese e irlandese, prima di tutto). E non è un caso che, dopo la laurea in Scozia nel 2004, Dylan abbia comprato un'estesa proprietà proprio in Scozia, nella zona a nord di St Andrews, la culla della musica folk della zona *scots* di Aberdeen. Mi fermo allora un attimo sulla Scozia, perché proprio la Scozia potrebbe essere la chiave di volta per indagini ulteriori, anche se una ricerca equivalente potrebbe funzionare per l'Irlanda, e l'Inghilterra ovviamente.



Bob Dylan

## Dylan e la Scozia

Il contatto diretto che Dylan ebbe con la canzone e le ballate scozzesi fu reso possibile grazie all'arrivo di Jean Redpath in terra americana. Jean Redpath era per lo Scots Revival ciò che Jeannie Robertson, scoperta dal poeta e cantautore Hamish Henderson, rappresentava per la tradizione scozzese del nord-est della Scozia, Aberdeen appunto. Jean Redpath aveva incontrato per la prima volta Hamish Henderson alla Literary Society of Edinburgh quando il poeta tenne un discorso sulla ballata nel 1959, dando così inizio ad una fulgente carriera di cantante e ricercatrice sulle canzoni di Robert Burns, ma non solo. Jean si trasferì in California per sei mesi, quindi si recò a New York dove conobbe Dylan e Baez, e condivise una casa con loro per diversi mesi. Da più parti si è indagato questo collegamento che Dylan ha avuto con la ballata scozzese attraverso Jean Redpath e quindi, indirettamente, con quanto Hamish Henderson stava facendo per il proprio Rinascimento folk in Scozia fin dagli anni Cinquanta. È ormai asso-



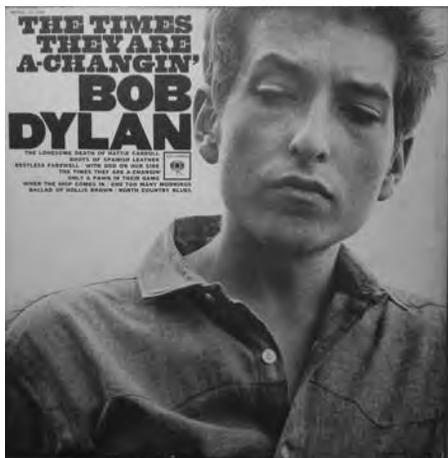
Jean Redpath

dato che Jean Redpath diede una performance esemplare al Geordie's del Village nel 1961, e che Dylan fosse presente. Una recensione del 15 novembre del 1961, sul *New York Times*, la proclama come l'astro nascente del folk scozzese negli Stati Uniti. (Neat, 2007: 164) Dal repertorio di Henderson, Dylan cantò spesso "The Banks of Sicily"; prima di diventare il "famoso" Dylan. Plasmata essa stessa su un'altra melodia, "Farewell to the Creeks" di Pipe Major Robertson, "The Banks of Sicily" ci dice dello sbarco degli Alleati in Sicilia, e della risalita verso il centro e nord Italia per smantellare il nazismo dilagante. Di Henderson, Dylan conosceva bene anche "The Freedom Come All Ye" che, composta nel 1960, Pete Seeger cantava usualmente dopo che apparve nell'album *Ding Dong Dollar*, pubblicato dalla Folkways di New York nel 1961. (Neat, 2007: 166)

Dopo la morte di Hamish Henderson, nel 2001, il cantante Rab Noakes, ma anche altri, hanno confermato questa connessione tra Henderson e Dylan, grazie all'intercessione delle performance americane di Jean Redpath. Infatti, Henderson di fatto non riuscì



mai a essere sulla piazza nel Village: più volte invitato in USA dall'impresario e ricercatore Ken Goldstein, ma anche da Pete Seeger, sapeva che non sarebbe stato mai ammesso negli Stati Uniti. In una lettera, elenca tutte le possibili vicende che lo tenevano al bando da quel paese: il suo appoggio alla triste vicenda del passaporto di Paul Robeson nel 1955; le Commissioni di Pace da lui sostenute; le dimostrazioni e la



canzoni anti-Polaris; il suo ruolo nella vicenda della Commissione contro Seeger, ecc. In particolare, Rab Noakes ipotizza una diretta influenza di "The Banks of Sicily" su "The Times They Are A-Changin'" (Neat, 2007: 165-8):

*Quando studiai la canzone, mi resi conto che il fraseggio è identico a quello del pezzo di Henderson e che era possibile cantare le parole di Dylan su entrambi i motivetti. Nonostante ci siano delle differenze tra le due principali melodie, il ritornello che poi sta in 'The Times Are A-Changin' è pressoché identico.*

Eppure, probabilmente, fu "Freedom Come All Ye" la canzone più vicina al contrafactum dylaniano, sia dal punto di vista tematico sia dal punto di vista della melodia. Lo stesso Dylan, in un'intervista rilasciata al *Sunday Times* dell'11 aprile 2004, non nega quella paternità, e confessa: "You use what's been handed down. 'The Times They Are A-Changing' is probably from an old Scottish Folk Song" (Si usa quello che viene tramandato. 'The Times They Are A-Changing' proviene probabilmente da un vecchio motivo folk scozzese). Come dire, al modo di T.S. Eliot: "I poeti immaturi imitano, i maturi rubano."

## Dylan: “Multiple Aliases”

Eppure, questa ricerca che tende a svelare le influenze, le ruberie, e le riscritture di Dylan potrebbe infine risultare sterile se non ci si chiede come e perché siano avvenuti questi contrafacta. Provo a fare delle ipotesi, che tengono anche conto di quanto alcuni hanno voluto già ipotizzare, anche se non sono pienamente d'accordo su diversi suggerimenti. Non condivido, ad esempio, l'ipotesi psicologica e cromosomica che attribuisce a Dylan, grazie alla sua cultura e discendenza ebraica, quella sorta di “inesauribile abilità a mischiare i vari stili musicali”, uno stereotipo che corrisponderebbe a ciò che Wagner ipotizzò sull'Ebreo quale artista esteticamente e culturalmente impuro, tanto che questa definizione si conformerebbe poi con quanto Zygmunt Baumann disse descrivendo la “ambivalence incarnate” degli Ebrei. (Cheyette, 2003: 225)

114

Trovo invece più convincente proporre altre ipotesi. Ad esempio che Dylan avesse voluto sottolineare l'urgenza della scrittura dei testi anziché mostrarsi innovativo e rivoluzionario dal punto di vista musicale; questa ipotesi punterebbe a ri-definire Dylan come scrittore/poeta anziché come mero musicista. Oppure, la volontà, attraverso i contrafacta, di riassumere le sue influenze musicali che dall'adolescenza arrivano fino alla maturità del nostro protagonista: una procedura non solo biografica, quindi, ma creativamente culturale quando tende a inglobare il blues, il rhythm & blues, il gospel, il folk fino a ripercorrerlo nelle sue radici britanniche. Infine, ma questo aprirebbe uno studio forse lontano dalla letteratura o dalla musica vera e propria, l'ipotesi che come Rimbaud, lui volesse dirci: *Je est un autre* (Io è un Altro), una formula che ricorre in due lettere della Corrispondenza di Arthur Rimbaud (la prima del maggio 1871 a Georges Izambard e in quella immediatamente successiva, del 15 maggio 1871, a Paul Demeny, amico di Izambard, a sua volta poeta). Le ipotesi delle pluri-identità di Dylan sono, tra l'altro, a volte raccontate anche in chiave scherzosa o ironica dallo stesso Dylan.

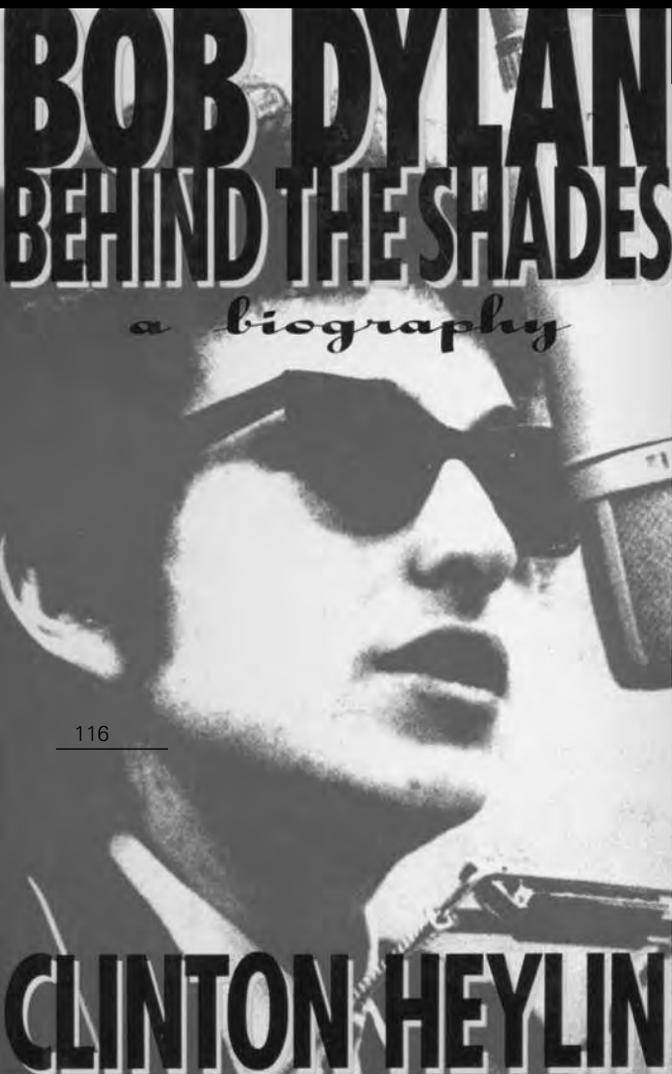
Mark Spoelstra racconta, in *No Direction Home* di Scorsese, che

dopo poche settimane dal suo arrivo al Greenwich Village, Dylan si presentava e distribuiva biglietti da visita con la scritta: "Non sono ancora morto!" – firmato: Woody Guthrie (scritto con l'imitazione della calligrafia dello stesso Woody). Sempre nel film di Scorsese, Izzy Young, il proprietario del Folklore Center, racconta di quando Dylan lo subissò di visite, lettere e richieste per un provino, fornendo un improbabile curriculum vitae, che suonava più o meno così:

*Sono nato Duluth, Minnesota, nel 1941. Trasferito a Gallup, New Mexico. Quindi, fino ad ora, ho vissuto in Iowa, South Dakota, Kansas, North Dakota, per un po'. Ho iniziato a suonare per i carnevali quando avevo 14 anni, con chitarra e piano. Arvella Gray, un cantante di strada di Chicago, mi ha insegnato le canzoni blues quattro o cinque anni fa. Conoscevo un tipo che si faceva chiamare Mance Lipscombe, dal Navasota, Texas. Lo ascoltavo spessissimo. L'avevo incontrato attraverso suo nipote, uno che suonava rock'n'roll.*



Izzy Young



Marco Fazzini

La serie d'invenzioni biografiche è sconcertante: già nel 1958, a Hibbing, Minnesota, si faceva chiamare Elston Gunn con la sua band, i Rock Boppers; poi si trasformò in Bob Landy, poi in Tedham Portehouse, poi in Blind Boy Grunt, e quindi in Robert Milkwood Thomas (che richiama, ovviamente, *Under Milk Wood* di Dylan Thomas). Si presentava, per un breve periodo, anche col nome di Bobby Zee o Bobby Vee, confondendosi con il vero Bobby Vee col quale aveva suonato quando ancora si faceva chiamare Elston Gunn. La sua prima fidanzata, Echo Helstrom, ricorda che

116

una sera, accompagnandola a casa, Dylan le rivelò di aver trovato il nome giusto per la sua carriera: Bob Dylan, ma pronunciandolo *Dial-In*. (Spitz 1989: 67-68)

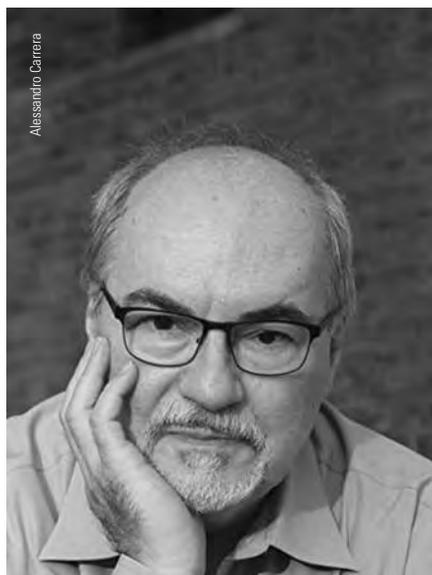
Nella biografia *Bob Dylan: Behind the Shades*, Clinton Heylin discute le varie teorie secondo le quali questi cambi di nome fossero un tentativo di dimenticare le sue origini umili da una città piuttosto minuscola; oppure, il rifiuto delle sue origini ebraiche; ma non sarebbe da escludere, afferma, anche la volontà di negare la figura del padre, quindi un vero e proprio assassinio del padre da parte del figlio. Sul cambiare nome, lo stesso Dylan dice: "It

isn't that incredible. Many people do it. People change their town, change their country. New appearance, new mannerisms" (Non è poi così incredibile. Un sacco di gente cambia nome, o città, o paese. Nuove apparenze, nuovi manierismi).(Dylan, 1978: 21)

Le sue canzoni sono piene di nomi geografici (al modo di Guthrie), ma anche di nomi propri, e di storie raccontate attraverso varie voci. Anche qui l'elenco sarebbe lunghissimo, ma basti un solo esempio in cui Dylan si riferisce ai suoi nomi o ai suoi alias. Nella canzone "Talking John Birch Paranoid Blues", che avrebbe voluto cantare all'Ed Sullivan Show (e che non gli permisero di cantare), Dylan scrive:

*Well, I quit my job so I could work all alone  
Then I changed my name to Sherlock Holmes  
Followed some clues from my detective bag  
And discovered there wus some red stripes on the American flag.*

Questo ci riporta anche all'ipotesi che la strategia sia quella di uscire da un bieco biografismo, e riportare l'opera e la produzione ad un livello comunitario, più ampiamente culturale e ambiziosamente enciclopedico. D'altronde, le variazioni sui modelli sono sempre azzeccati, e mai scontati. E vorrei qui anche smentire il fatto che i testi di Dylan siano impenetrabili, come si dice, con insistenza, nel documentario del 2007 *The Bob Dylan Phenomenon*. Di certo, occorre una critica attenta, un gran lavoro sui testi, per poterne analizzare le tecniche e i significati, come spesso ha fatto Alessandro Carrera che, essendo un traduttore, ha per forza di cose lavorato a fondo sulla parola dylaniana; o come hanno fatto Christopher Ricks, Stephen Spender, Neil Corcoran, Patrick Crotty, e Simon Armitage nel Regno



Alessandro Carrera

Unito. Mi accorgo che sto citando soprattutto poeti, o critici di poesia di grande fama. Ma non si può non essere d'accordo con molti di loro sulla presenza martellante delle "feminine rhymes" (rime che cadono su sillabe non accentate alla fine d'un verso), come accade in "A Hard Rain's Gonna Fall" rispetto all'originale "Lord Randall"; o notare l'allungamento progressivo dei versi delle strofe di molte delle sue riscritture, che in quella specifica canzone procrastinano la chiusura, o la finale dipartita del protagonista dal mondo terreno, tutte tecniche poetiche che aggiustano l'originale a nuovi obiettivi.

Quella canzone non è che un esempio di come si possa dedicare un tipo differente d'analisi critica e letteraria ai testi di Dylan, e ai suoi modelli e precursori. Ma seguiamo ancora per un attimo le riflessioni di Nicholas Roe: il critico osserva che è chiarissima la fame di Dylan per le altrui parole e gli altrui mondi, e quel suo desi-

derio di ricostruirsi come altro da quel Zimmermann dentro cui stavano le frustrazioni di un uomo nato in un posto sperduto e desolante dell'America e l'insicurezza d'una famiglia d'immigrati; e la voglia di muoversi attraverso identità per poter esistere altrimenti, altrove, dentro altre vite, tanto da "decostruire" potremmo dire, la sua stessa identità quando in ogni concerto addirittura de-compone e dimentica le sue stesse canzoni, esplorando nuove possibilità, e lasciando aperti dei quesiti su quali siano le



versioni "definitive" o "approve" dei suoi stessi brani musicali. Rispondendo a una domanda fatta durante un'intervista rilasciata a Gino Castaldo per *La Repubblica* (24 giugno del 1993), afferma:

*Il tempo mi consente di trovare nuovi significati per ogni canzone, persino per quelle più vecchie; penso sia importante essere sempre alla ricerca di nuovi significati. Sì, il corpo della canzone rimane la stessa ma indossa nuove vesti.*

Questa osservazione calza giusta per tutto il processo e la procedura del contrafactum che Dylan ha operato su canzoni pre-esistenti, fin dall'inizio, ma anche evidentemente sulle proprie. Questo processo che è, da un lato, di appropriazione e di riscrittura, è anche un processo di de-personalizzazione, di volontà a diventare onnicomprensivo, un vero lestrigone, un gigante antropofago di uomini, opere, culture musicali e letterarie. Ce ne dà conferma lo stesso Dylan, e su questo l'indagine potrebbe ancora essere lunga. Basti ricordare, se ce n'è ancora bisogno, che l'ultimo suo lavoro, *Rough and Rowdy Ways* (il suo trentanovesimo album), fa chiaro riferimento a Walt Whitman, e titola la sua prima traccia: "I Contain Multitudes": il titolo è preso direttamente dalla sezione 51 della "Canzone a Me stesso" di Whitman, e sta a metà strada tra il parlato e il cantato, e contiene riferimenti a vari artisti e varie opere, anche distanti nel tempo.



Quindi, qui Dylan fa non solo riferimento a Whitman, ma anche a David Bowie, ad Anna Frank, al Children of Paradise – un film del 1945 di Marcel Carne – e alla poesia e alla canzone irlandese di Yeats e ad Antoine O' Raifteiri. Ecco allora, in conclusione, una strofa dalla canzone di Dylan, che penso qui riassume la strategia del lavoro d'una vita ma che non esaurisce, di certo, lo sforzo che la critica potrà fare sulla parola dylaniana nei prossimi decenni:

*Pink petal-pushers, red blue jeans  
All the pretty maids, and all the old queens  
All the old queens from all my past lives  
I carry four pistols and two large knives  
I'm a man of contradictions, I'm a man of many moods  
I contain multitudes...* ■



## BIBLIOGRAFIA SCELTA

- CARRERA, ALESSANDRO. 2011. *La voce di Bob Dylan*. Milano: Feltrinelli.
- CASTALDO, GINO. 1993 (24 giugno). "Intervista a Bob Dylan". *La Repubblica*.
- CHEYETTE, BRIAN. "On the 'D' Train. Bob Dylan's Conversions." In CORCORAN, NEIL (a cura di). *'Do You, Mr Jones?': Bob Dylan with the Poets and Professors*. London: Pimlico.
- COTT, JONATHAN (ed.). 2006. *Dylan on Dylan*. London: Hodder & Stoughton.
- DYLAN, BOB. 2004. *Lyrics 1962-2001*. New York: Simon & Schuster.
- DYLAN, BOB. 1978. *In His Own Words*. New York: Quick Fox.
- GILL, ANDY. 2011. *Bob Dylan: The Stories Behind the Songs 1962-1969*. London: Carlton Books.
- GREIL, MARCUS. 2005. *Like a Rolling Stone. Bob Dylan una canzone l'America*. Roma: Donzelli.
- HEYLIN, CLINTON. 2011. *Bob Dylan: Behind the Shades*. London: Faber and Faber.
- KERMODE, FRANK & SPENDER, STEPHEN. (1972) 2008. "La metafora in fondo all'imbuto." In Alessandro Carrera (cura di). *Parole nel vento. I migliori saggi critici su Bob Dylan*. Novara: Interlinea Edizioni.
- MELLERS, WILFRID. (1972) 2008. "Bob Dylan: responsabilità e possibilità." In Alessandro Carrera (cura di). *Parole nel vento. I migliori saggi critici su Bob Dylan*. Novara: Interlinea Edizioni.
- NEAT, TIMOTHY. 2007. *Hamish Henderson. A Biography (Vol. 2)*. Edinburgh: Polygon.
- RICKS, CHRISTOPHER. 2004. *Dylan's Visions of Sin*. New York: Ecco Press.
- ROE, NICHOLAS. 2003. "Playing Time." In Neil Corcoran (a cura di). *'Do You, Mr Jones?': Bob Dylan with the Poets and Professors*. London: Pimlico.
- SCADUTO, ANTHONY. 1972. *Bob Dylan. La biografia*. Roma: Arcana Editrice.
- SCORSESE, MARTIN. 2005. *No Direction Home. Bob Dylan. A 2-Disc Set Picture*.
- SPITZ, BOB. 1988. *Dylan: A Biography*. New York: McGraw-Hill.

Luigi Onori Riccardo Brazzale Maurizio Franco



“ Il jazz ha accompagnato la mia vita. La sua storia mi ha sempre affascinato e in questo libro la ritrovo tutta, scritta in modo esaustivo, originale e accattivante.  
dalla prefazione di PUPPI AVATI ”

HOEPLI

## NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2021

direzione artistica



*riccardo brazzale*

## COMUNE DI VICENZA



sindaco

*francesco rucco*

assessore cultura e ambiente

*simona siotto*

direttore attività culturali e museali  
segreteria

*mauro passarin  
loredana dal ronco*

amministrazione  
comunicazione

*diego sammarco (capoufficio), giovanna rinaldi  
anna carta, tiziana lain*

ufficio produzione

*marianna pasin, pio comparato*

musei civici

*clelia stefani (capoufficio), elena cimenti  
chiara signorini  
ida beggiato, fabrizio discornia*

allestimenti e logistica

ufficio unesco  
parchi storici

*grazia rostello  
giovanni n. roca*

## FONDAZIONE TEATRO COMUNALE CITTÀ DI VICENZA



presidente

*enrico hüllweck*

segretario generale  
comunicazione e promozione spettacoli

*pier giacomo cirella  
marianna giollo  
alessandro bevilacqua  
giada marcon*

amministrazione e contabilità

*luigi bertinato  
marco barcellona*

event manager e segreteria di produzione  
responsabile tecnico  
relazioni esterne

*giovanni ranoldi  
enrico berardi  
lorenza arzenton*

UFFICIO FESTIVAL

produzione  
segreteria di produzione

*gianfranco spigolon  
claudia gasoli*

**trivellato mercedes benz** - vicenza  
**luca trivellato** - a.d. gruppo trivellato  
**diego saggiorato** - resp. marketing gruppo trivellato

coproduttore

**recoaro**

sponsor tecnico

**pantarhei** - vicenza  
**conservatorio di musica "a. pedrollo"** - vicenza  
**scuola di musica "thelonious"** - vicenza  
**gallerie di palazzo leoni montanari** - vicenza  
**the artsbox** - vicenza  
**società generale di mutuo soccorso** - vicenza

collaborazioni

124

**centro musica di dinarello stefano**  
isola vicentina  
**white sound di walter girardi**  
torri di quartesolo

allestimenti e servizi tecnici

**brutal digital braveness**  
**manuel cazzoli**  
**sebastiano cazzoli**  
**francesco rizzo**

creatività grafica

**roberto de biasio**

fotografo ufficiale

**pino ninfa**

fotografia del manifesto

**graziano ramina** - dueville (vi)

editoria

*daniele cecchini*

ufficio stampa

staff accoglienza	<i>beatrice cunial</i> <i>daniel donà</i> <i>marco zonta</i>
responsabile di palcoscenico	<i>stefano dinarello</i>
backline	<i>massimiliano mazzoni</i>
pantarhei	<i>elisabeth reginato</i> <i>naica zamberlan</i>
i locali del jazz	<p><b>alle colonne:</b> piazza dei signori n. 8  <b>alma gastrobar:</b> piazzetta neri pozza n. 1  <b>al pestello:</b> contrà santo stefano n. 3  <b>bamburger:</b> contrà cantarane n. 15  <b>bar borsa:</b> piazza dei signori n. 26  <b>bar venti5:</b> piazza dei signori n. 50  <b>barco:</b> cooperativa insieme, via vaccari n. 63  <b>biasio centro:</b> piazza biade n. 6  <b>bissara enosteria:</b> contrà manin n. 20  <b>bocciodromo:</b> via a. rossi n. 198  <b>bottega faustino:</b> contrà san faustino n. 9  <b>caffè 4 novembre:</b> via 4 novembre n. 79  <b>cantina del tormento:</b> piazza delle erbe n. 5/a  <b>ciocco lato:</b> contrà del monte n. 15  <b>civico 41:</b> via g. maganza n. 41  <b>cremarelli:</b> piazza biade n. 18  <b>fuorimodena:</b> contrà san gaetano thiene n. 8  <b>judas cocktail room:</b> all'interno del glam boutique hotel  viale antonio giuriolo n. 10  <b>la piccola osteria:</b> via lamarmora n. 147  <b>osteria al centro da carletto:</b> via dei molini n. 5 (arcugnano)  <b>moplen:</b> piazza biade n. 15  <b>nuovo bar astra:</b> contrà barche n. 14  <b>oca bianca:</b> contrà porti n. 20  <b>porto burci:</b> contrà dei burci n. 27ù  <b>rumori polpetteria:</b> corso ss. felice e fortunato n. 63  <b>sa mèndula:</b> corso fogazzaro 91  <b>sorsi e morsi:</b> via g. mazzini n. 267</p>
coordinamento club	<i>diego ferrarin</i>

## PREVENDITE

Biglietteria del Teatro Comunale Città di Vicenza, Viale Mazzini 39  
Aperta, previo appuntamento obbligatorio, martedì, giovedì e sabato,  
dalle 15 alle 18.15. La biglietteria risponde al telefono negli stessi  
giorni e orari di apertura

on line al sito:

Giorno dello spettacolo: alla biglietteria del teatro da un'ora prima  
dell'inizio del concerto (senza diritto di prevendita)

## BIGLIETTI

Gonzalo Rubalcaba & Aymée Nuviola; Brad Mehldau  
Fred Hersch Trio; Paolo Fresu "Heroes"

Nils Petter Molvær Band; Rebekka Bakken Group  
Mark Lettieri Band; Antonio Sánchez special Quartet  
with Donny McCaslin, Miguel Zénon & Scott Colley

Alex Sipiagin & Michele Calgaro 5tet  
Gavino Murgia & Fabio Giachino

Olimpico Jazz Contest; Anais Drago; Hamid Drake & Pasquale Mirra  
Flavio Boltro & Friends; West - Dipace - Gallo  
Quai Des Brumes & AMF String Quartet; Barga Jazz Ensemble

Francesco Zampini

tel. 0444 324442  
biglietteria@tcvi.it

[www.tcvi.it](http://www.tcvi.it)

unico: euro 20,00 + d.p.

unico: euro 15,00 + d.p.

unico: euro 10,00 + d.p.

unico: euro 8,00 + d.p.

Ingresso gratuito con prenotazione  
obbligatoria online o alla biglietteria  
del Teatro Comunale

ingresso libero

126

Coro e Orchestra di Vicenza

## IN CASO DI MALTEMPO

i concerti in programma  
a Parco Querini e nei Chiostrì di S. Corona  
saranno spostati al Teatro Comunale di Vicenza.

I concerti nel Giardino del Teatro Olimpico  
si terranno all'interno del Teatro

## INFORMAZIONI

Teatro Comunale di Vicenza  
Viale Mazzini 39 Vicenza  
tel. 0444 324442  
vicenzajazz@tcvi.it  
biglietteria@tcvi.it

## Segui Vicenza Jazz su

Facebook  
Instagram

[www.vicenzajazz.org](http://www.vicenzajazz.org)  
[www.tcvi.it/it/jazz](http://www.tcvi.it/it/jazz)  
[www.jazz.trivellato.it](http://www.jazz.trivellato.it)

2	<b>Una luce al termine della notte</b> di Luca Trivellato
3	<b>Sotto le stelle del jazz</b> di Francesco Rucco
4	<b>Una matrioska che svela l'inatteso</b> di Simona Siotto
5	<b>Il jazz a Vicenza gode di ottima salute</b> di Enrico Hüllweck
6 - 20 - 128	<b>Poesie di Víctor Rodríguez Núñez</b>
7	<b>Programma generale</b>
18	<b>L'instabile leggerezza dello swing</b> di Riccardo Brazzale
21	<b>Le schede sui protagonisti</b> a cura di Daniele Cecchini
43	<b>Suono e immagine. Dante e il modello formale e intellettuale dell'Inferno di Amiri Baraka</b> di Francesca Romana Paci
59	<b>L'altro Bird: dal jazz afrolatino a Parker with Strings</b> di Maurizio Franco
83	<b>Un grande modernista norvegese: Rolf Jacobsen (1907-1994)</b> di Giorgio Linguaglossa
91	<b>Jimmi Giuffrè «Il grado zero della scrittura musicale»</b> di Diego Ferrarin
99	<b>Quando l'arte astratta di Pietr Mondrian incontra il jazz</b> di Marianna Rossi
105	<b>Dylan @ 80</b> <b>Contrafactum, tradizioni e ispirazioni: il caso Bob Dylan</b> di Marco Fazzini

## AD ALTA VOCE L'OMBRA / 34

prende l'anima fuoco tra la cenere  
s'affanna perché il vento non la spenga  
anche se sta bruciando mani e sensi  
non discostarsi dall'asimmetria

e sfregarsi con brio con pazienza  
sino a farsi stoppino che rischiarà  
per consumarsi dopo come un'ombra  
il jazz nella distanza sarà il fumo

che fa scendere il cielo sulle tombe  
fuoco senza camini né guadagno  
come il basso di Mingus abbagliato  
e l'improvvisazione che fa impazzire i morti

*Víctor Rodríguez Núñez*

(Traduzione di Emilio Coco)

NEW CONVERSATIONS  
**VICENZA JAZZ 2022**

**MINGUS**  
**MINGUS**

**CENT'ANNI DI EMOZIONI**

**12-21 MAGGIO 2022**





# Trivellato dal 1922. Con uno sguardo verso il futuro.

**Trivellato è Concessionaria Ufficiale di Vendita e Assistenza Mercedes-Benz**

Scopri tutti i servizi a te dedicati su [www.trivellato.it](http://www.trivellato.it)

Mercedes-Benz



**TRIVELLATO®**

[www.trivellato.it](http://www.trivellato.it)

Torri di Quartesolo (VI), Via degli Avieri 4/8, Tel. 0444 250760  
Thiene (VI), Via dell'Economia 9, Tel. 0445 380020  
Padova, Via Settima Strada 9, Tel. 049 7623300

Montecchio Maggiore (VI), Viale Europa 112, Tel. 0444 607660  
Bassano del Grappa (VI), Via Cartigliana 125, Tel. 0424 886000  
Boara Pisani (PD), Via Roma 85/C, Tel. 0425 1890920

*TRIVELLATO*®

