

WWW.VICENZAJAZZ.ORG

VICENZA JAZZ

NEW CONVERSATIONS



THE BIRTH OF YOUTH 2018

10-20
MAGGIO

XXIII EDIZIONE



Comune di Vicenza



Teatro
Comunale
Città di Vicenza

TRIVELLATO
Mercedes-Benz
The best of everything



i quaderni del jazz 100





Nuova Classe A con Mercedes *me*

Io, Auto.

Prova un'esperienza tutt'altro che artificiale.
Nuova Classe A. Just like you.

Scopri-la da Trivellato o su www.trivellato.it.



THE BIRTH OF YOUTH

NEW CONVERSATIONS
VICENZA JAZZ

2018

VENTITREESIMA EDIZIONE

**Perdersi
(per ritrovarsi)
fra le notti
del jazz**

di Jacopo Bulgarini d'Elci*

Ho incontrato Vicenza Jazz come giovane cronista imberbe nelle notti della Cantinòta, poco meno di vent'anni fa. Chi si ricorda l'angusto e fascinoso locale sotterraneo sotto il cinema Corso ricorderà anche come si riempiva, nelle serate jazzistiche che divenivano nottate, di troppa gente, di tanta musica, di ancora più fumo. Dettaglio, l'ultimo, sufficiente per dire: un'altra epoca. Persino il nome della rubrica che scrivevo allora, "Notti afroamericane", oggi scatenerrebbe l'orticaria ai sacerdoti del politicamente corretto.

Insomma, ho vissuto questa splendida manifestazione in tanti modi e in tanti ruoli: da spettatore, da cronista, da addetto ai lavori, da assessore alla cultura. L'ultima modalità sta per concludersi. Non dovrò più scrivere noiosi saluti istituzionali, e per festeggiare la cosa trovate un po' più avanti, se vi va, un mio contributo al tema dell'edizione di quest'anno. Qualche pagina dedicata al rapporto piuttosto particolare tra il '68 (e la "Nascita della gioventù" con cui titola questa edizione) e uno dei miei scrittori preferiti, il profetico e visionario Philip Dick.

Per il resto, non vedo l'ora di tornare a godermi il nostro Jazz Festival in modalità "semplice spettatore": con la dovuta e sospirata leggerezza. Ci si vede tra le sale e i monumenti della nostra città: se mi offrite una birra, vi racconto aneddoti imbarazzanti sul direttore artistico del Jazz, il mitico Riccardo Brazzale.

di Luca Trivellato

1968

Il millenovecentosessantotto, l'unico anno nella storia del '900 ad esser divenuto iconico. Studiato e

ristudiato da sociologi, antropologi, filosofi.

Noi del Vicenza Jazz festival lo vogliamo ricordare nell'edizione di quest'anno perché la vera, e forse unica grande rivoluzione fu quella musicale.

Quattro dischi, fra i tanti e straordinari, vennero pubblicati in veloce sequenza quell'anno:

Bitches Brew di Miles Davis, *Tutti morimmo a stento* di Fabrizio De Andrè, *A Saucerful of Secrets* dei Pink Floyd e *Astral Weeks* di Van Morrison.

Furono incisioni che a modo loro e per sempre trasformarono il modo di intendere, concepire e ascoltare la musica.

Ancora adesso profondi e inimitati.

Ci domandiamo, visto il momento attuale di bonaccia, in cui gli unici fermenti in circolazione sono quelli lattici, se nella nostra vita si potrà mai rivivere un momento di così altissima, assoluta vena creativa.

Con il festival ci proveremo, nel nostro piccolo e a modo nostro. Sperando, almeno per un momento, per un'ora, per una notte, di farvi entrare nel flusso della bella e buona musica.

PROGRAMMA

Mercoledì **9 MAGGIO**

Jazz workshop a cura di Luca Pisani
Laboratori Jazz: **Chiozzi Trio**

Alberto Chiozzi (batteria), Luca Pisani (contrabbasso), guest Beppe Corazza (sax)

Bocciodromojazz Club - ore 18
ore 20

Giovedì **10 MAGGIO**

PROLOGO - **Camille Bertault Trio**
Camille Bertault (voce)
Fady Farah (pianoforte), Christophe Minck (contrabbasso)

Auditorium Fonato - Thiene
ore 21

Il Duo meets Federico Pierantoni
Federico Pierantoni (trombone)
Giulio Campagnolo (hammond), Gioele Pagliaccia (batteria)

Nuovo Bar Astra - ore 19

Bibi Milanese & friends
Bibi Milanese (voce), Lorenzo De Luca (sax) Matteo Vallicella (contrabbasso)

Osteria del Cane Barbino - ore 20

Biopsy Blues Boutique
Daniele Perrino (voce), Nicolò Apolloni (chitarra)

Drunken Duck - ore 20.30

Venerdì **11 MAGGIO**

SUN RA ARKESTRA

Teatro Olimpico - ore 21

Marshall Allen (direttore, sax alto, EVI)
James Stewart (sax tenore), Noel Scott (sax alto)
Danny Thompson (sax baritono), Cecil Brooks (tromba)
Dave Davies (trombone), Farid Barron (pianoforte)
Tyler Mitchell (contrabbasso), Dave Hotep (chitarra)
Tara Middleton (voce), Wayne Smith (batteria)
Elson Nascimento (percussioni)

Camille Bertault Trio
Camille Bertault (voce)

Fady Farah (pianoforte), Christophe Minck (contrabbasso)

Bar Borsa Jazz Cafè Trivellato
ore 22

Swing Job

Federico Zaltron (violino), Nicolò Apolloni (chitarra)

Il Ceppo - ore 18

Tainted music

H.E.R. (violino, voce)

Bottega San Faustino - ore 19

Mandela

Matteo Scalchi (chitarra, oud), Sean Lucariello (tromba)
Elio Gamba (piano), Marco Billo (basso, synth), Edoardo Maggiolo (batteria)

Nuovo Bar Astra - ore 19

Milanese Clemente Masetto trio

Bibi Milanese (voce), Joe Clemente (chitarra), Nicolò Masetto (contrabbasso)

Bamburger - ore 19.30

Justreet

Pietro Mirabassi (sax tenore e soprano)
Caio Agapito (contrabbasso), Matteo Bortolussi (batteria)

Moplen - ore 19.30

Ilariachetira

Elisa Chiara Fermetti (voce), Luca Trappolin (chitarra)
Andrea Dal Molin (contrabbasso), Andrea De Munari (batteria)

Bardazac - ore 20.30

Drunken Duck - ore 20.30

Chautauqua

Federico Leder (chitarra), Augusto Dalle Aste (contrabbasso)
Massimo Cogo (batteria)

Osteria al Centro da Carletto

ore 21.30

Frank Martino Organ Trio - tributo a Wes Montgomery

Frank Martino (chitarra), Giulio Campagnolo (hammond)
Enzo Carpentieri (batteria)

Bar Sarte - ore 21.30

Vertical + Guests

Paolo Bortolaso (tastiere), Nicola Tamiozzo (chitarre), Filippo Rinaldi (basso)
Antonio Gallucci (sax), Alessandro Lupatin (batteria)

Sabato **12 MAGGIO**

Teatro Olimpico - ore 18

SUN RA ARKESTRA

Marshall Allen (direttore, sax alto, EVI)
James Stewart (sax tenore), Noel Scott (sax alto)
Danny Thompson (sax baritono), Cecil Brooks (tromba)
Dave Davies (trombone), Farid Barron (pianoforte)
Tyler Mitchell (contrabbasso), Dave Hotep (chitarra)
Tara Middleton (voce), Wayne Smith (batteria)
Elson Nascimento (percussioni)

Piazza dei Signori - ore 21

ODWALLA

Massimo Barbiero (marimba, vibrafono, percussioni)
Matteo Cigna (vibrafono, percussioni), Stefano Bertoli (batteria)
Alex Quagliotti (batteria, percussioni), Doussou Tourrè (djembè)
Doudù Kwateh, Andrea Stracuzzi (percussioni), Gaia Mattiuzzi (voce)
Jean Landruphe Diby, Giulia Ceolin (danza)

THOMAS DE POURQUERY & SUPERSONIC

feat. GIANLUCA PETRELLA

Thomas de Pourquery (sax alto e soprano, voce), Laurent Bardainne
(sax tenore e baritono), Guillaume Dutrieux (tromba), Arnaud Roulin
(tastiere, pianoforte), Fred Galiay (basso), Edward Perraud (batteria)

Palazzo Chiericati
(Palladio Underground) ore 10 - 17

Musica ed emozioni

Workshop interattivo a cura del Centro Studi Musicoterapia Alto Vicentino
con Mario Degli Stefani, Rosella Fanelli, Bruno Grotto
Manuela Guadagnini, Massimo Tuzza, Stefano Zenni
Info: Istituto Musicale Veneto Città di Thiene (0445 364102)

Palazzo Chiericati - ore 17.30

Suoni e Parole

A cura dell'Officina dei talenti e Poetry Vicenza 2018

ore 17.30

Genovese - Tassoni

Francesca Genovese (violoncello), Giovanna Tassoni (pianoforte)

ore 18

Scrittura d'Albione

Lecture del poeta Glyn Maxwell (Inghilterra)

ore 18.40

Genovese - Tassoni (secondo set)

ore 19.15

Il Faber italiano e i suoi poeti

De André canta Villon, Angiolieri, Edgar Lee Masters, L. Cohen, B. Dylan
Gionni Di Clemente (chitarre), Carlo Bonanni (voce)
Giuseppe Franchellucci (violoncello)

PROGRAMMA

Sara Fortini Il Ceppo - ore 18

Sara Fortini (voce e chitarra)

proiezione del film **Ornette, made in America** **Palazzo Chiericati - ore 20.30**
Shirley Clarke, USA, 1985 - Presenta Stefano Zenni

Tribó acoustic trio swing & bossanova Mifrulla (Galleria san Lorenzo)

Giorgia Tonello (voce), Andrea Miolo (chitarra, loop station) ore 18
Andrea de Munari (batteria)

Jazz, Soul Jazz, Acid Jazz - Paolo Berto DJ Set Che Terrazza

A cura di Enjoy, artigiani del bere **(Antico Hotel Vicenza) - ore 18**
In caso di mal tempo l'evento si svolgerà presso il SCRT CLUB alle ore 22.00

Jessie & Nik Cappelleria Palladio - ore 18

Gessica Zonta (voce), Nik Valente (chitarra)

Ottone Pesante Nuovo Bar Astra - ore 19

Paolo Raineri (tromba), Francesco Bucci (trombone)
Beppe Mondini (batteria)

Easy To Love - Il mio amico Cole Porter Teatro Astra - ore 20

Musiche di Cole Porter. Testo e arrangiamenti di Lorenzo Cipriano
Collaborazione alla drammaturgia e regia Carlo Presotto
Lorenzo Cipriano (voce), Valentina Fin (voce)
8 Mauro Spanò (pianoforte), Pietro Mirabassi (sax tenore e soprano)
Michele Todescato (contrabbasso), Filippo Mampreso (batteria)

Thelonious Masterclass bands Bar Sarte - ore 21.30

dirette da Alex Sipiagin (tromba) e Michele Calgaro (chitarra)
A seguire jam session

Anita e The Bouncebits Bar Castello - ore 22

Sara 'Anita' Rigon (voce), Gilberto Pilon (clarinetto, sax), Juri Busato
(chitarra), Luca Menegozzo (contrabbasso), Marco Brotto (batteria)

Jam Session Spazio Nadir - ore 22

Giovanni Clemente (chitarra), Federico Pozzer (piano)
Nicolò Masetto (contrabbasso), Massimo Cogo (batteria)
Ingresso con tessera ARTuro 2018

Domenica **13 MAGGIO**

JOE LOVANO & DAVE DOUGLAS QUINTET "SOUND PRINTS" Teatro Olimpico - ore 21

Joe Lovano (sax), Dave Douglas (tromba)
Lawrence Fields (pianoforte), Linda Oh (contrabbasso)
Joey Baron (batteria)

MAURIZIO GIAMMARCO & SYNCOTRIBE Bar Borsa Jazz Café Trivellato

Maurizio Giammarco (sax tenore), Luca Mannutza (organo) ore 22
Enrico Morello (batteria)

Palazzo Chiericati - ore 10 - 15

Musica ed emozioni

Workshop interattivo a cura del Centro Studi Musicoterapia Alto Vicentino
con Mario Degli Stefani, Rosella Fanelli, Bruno Grotto
Manuela Guadagnini, Massimo Tuzza, Stefano Zenni
Info: Istituto Musicale Veneto Città di Thiene (0445 364102)

A seguire

Piazza Castello - ore 15

Street TH Music - Live Jam Session

A cura del Centro Studi Musicoterapia Alto Vicentino
Istituto Musicale Veneto Città di Thiene

Piazza Matteotti e Corso Palladio
ore 15

Il Pianista Fuori Posto

Paolo Zanarella (piano)

Piazza Castello - ore 16.30

Bifunk Brass Band

Christian Stanchina, Alessio Tasin, Arnold Lunger (tromba)
Matteo Cuzzolin, Fiorenzo Zeni (sax tenore), Giorgio Beberi
Marco Pisoni (sax baritono), Gigi Grata (trombone)
Hannes Petermair (sousaphone), Filippo Tonini
Andrea Polato, Gianlorenzo Imbriaco (percussioni)

Piazza Matteotti - ore 16.30

Tiger Dixie Band

Emiliano Tamanini (tromba), Roberto Masin (clarinetto)
Stefano Caniato (trombone), Andrea Boschetti (banjo)
Giacomo Scanavini (sousaphone), Claudio Ischia (drums)

Palazzo Trissino - ore 17.30

Vicenza High School Rhythm and Blues Band

Gary Marvel (direzione), Lucy Reardon (voce), Nicole Darland (voce)
Nic Ornelas (chitarra, voce), Samoa Roberts (basso, voce)
Bethany Tierney (batteria, voce), Arianna Fuentes (tastiere, voce)
Sydney Timme (tastiere), Jermaine Patterson Jr. (Sassofoni)
Oliver Hartman (tromba), Kody Campbell (tecnico del suono)

Lupo Rosso - ore 18

Castagna - Pettinà Duo

Moreno Castagna (sax), Riccardo Pettinà (pianoforte)

Cortile Palazzo Chiericati
ore 18.30

C. A. J. O. (Conservatorio Adria Jazz Orchestra)

Direzione e Arrangiamento: Rossano Emili
Ursula Salvadori (voce), Serena Tarozzo, Francesco Fantozzi
Luca Finotti, Camilla Bottin, Gabriele Mastropasqua (sax)
Dario Tarozzo, Gloria Sottovia, Francesca Zuriati (tromba)
Giovanni Nonnato (trombone), Paolo Ius (vibrafono, euphonium)
Alvise Lachin, Aurelio Doria (chitarra), Lorenzo Miatto (basso elettrico)
Andrea Elisei, Jacopo Matteucci (batteria)

Basilica Palladiana - ore 18.30

Alex Sipiagin/Michele Calgaro 5et

feat. **Robert Bonisolo**

Alex Sipiagin (tromba, flicorno), Robert Bonisolo (sax tenore)
Michele Calgaro (chitarra), Makar Novikow (contrabbasso)
Sasha Mashin (batteria)

Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

PROGRAMMA

Carlo Atti Jazz Trio **Osteria al Centro da Carletto**
Carlo Atti (sax), Marc Abrams (contrabbasso), Enzo Carpentieri (batteria) ore 18.30

Bluesblood **Bardazac** - ore 19
Anna Ambrosini (voce), Anselmo Dal Lago (chitarra)
Paolo Vicari (basso), Carlo Bedin (batteria)

Dear Ornette **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Giacomo Ferrigato (chitarra), David Stolker Paulis (contrabbasso)
Andrea Lovo (batteria)

Skylark Duo **Bamburger** - ore 19.30
Mauro Spanò (piano), Pietro Mirabassi (sax)

Antonio Gallucci Trio **Osteria del Cane Barbino** - ore 20.30
Antonio Gallucci (sax), Rosa Brunello (contrabbasso)
Gioele Pagliaccia (batteria)

MOMBAO **Spazio Nadir** - ore 20.30
Anselmo Luisi (batteria, voce), Damon Arabsolgar (synth, voce)
Ingresso con tessera ARTuro 2018

Dal Jazz al Rock **Bar Sarte** - ore 21.30
A cura del Centro Apolloni
e del CUCA (Centro Urbano Cultura Artistica di Sovizzo)
Con gli insegnanti e i migliori allievi dei laboratori

Jam Session **House Band** **Spazio Nadir** - ore 22
Giovanni Clemente (chitarra), Federico Pozzer (piano)
Nicolò Masetto (contrabbasso), Massimo Cogo (batteria)

Lunedì **14 MAGGIO**

ORCHESTRA DEL TEATRO OLIMPICO **Teatro Olimpico** - ore 21

direttore: Alexander Lonquich
clarinetto solista: Tommaso Lonquich
Kurt Weill, Suite da "Die Dreigroschenoper"
Morton Gould, "Derivations for Solo Clarinet and Dance Band"
Igor Stravinskij, "Ebony Concerto"
Darius Milhaud, "La Création du monde"

Rosa Brunello y Los Fermentos **Bar Borsa Jazz Café Trivellato**, ore 22
Rosa Brunello (contrabbasso, tastiere), Michele Polga (sax tenore)
Frank Martino (chitarra, elettronica), Luca Colussi (batteria)

Rame **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Valentina Fin (voce), Giovanni Fochesato (sassofoni)
Mauro Spanò (piano), Marco Centasso (contrabbasso)
Filippo Mampreso (batteria)

Martedì **15 MAGGIO**

Teatro Olimpico - ore 21 **DADO MORONI**

Dado Moroni (pianoforte)

ENRICO PIERANUNZI QUARTET feat. SEAMUS BLAKE

Enrico Pieranunzi (pianoforte), Seamus Blake (sax),
Luca Bulgarelli (contrabbasso), Jorge Rossy (batteria)

Bar Borsa Jazz Cafè Trivellato **Bobby Watson Quartet "Made in America"**

ore 22 Bobby Watson (sax alto), Stephen Scott (pianoforte)
Curtis Lundy (contrabbasso), Eric Kennedy (batteria)

Basilica Palladiana - ore 19 **TheloniousSchool 5et e Paaldamaframa**

Direzione di Gianni Bertoncini (batteria)
Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

Nuovo Bar Astra - ore 19 **I Tavernicoli**

Elisa Chiara Fermetti (voce), Luca Grasselli (chitarra)
Matteo Raos (chitarra), Piero Irlando (chitarra), Peter Neri (percussioni)

Drunken Duck - ore 20.30 **Jariet And The Sooties Trio**

Irene Jariet (voce), Simone Piva (chitarra)
Federico Alvino (contrabbasso)

Bar Sartea - ore 21.30 **Hammond Bros**

Giulio Campagnolo (hammond), Giovanni Bertelli (chitarra)
Enrico Smiderle (batteria)

11

Mercoledì **16 MAGGIO**

Teatro Comunale - Ridotto - ore 21 **RAUL MIDÓN**

Raul Midón (chitarra, percussioni, voce)

GIOVANNI GUIDI "SALIDA" feat. DAVID VIRELLES

Giovanni Guidi (pianoforte), David Virelles (tastiere)
Dezron Douglas (contrabbasso), Gerald Cleaver (batteria)

Bar Borsa Jazz Cafè Trivellato **Hobby Horse**

ore 22 Dan Kinzelman (sax, tastiere), Joe Rehmer (contrabbasso, tastiere)
Stefano Tamborrino (batteria, voce)

Che Terrazza **Lady Gisa DJ Set**
(Antico Hotel Vicenza) - ore 18

A cura di Enjoy, artigiani del bere
In caso di mal tempo l'evento si svolgerà presso il SCRT CLUB alle ore 22.00.

Bocciodromojazz Club - ore 18 **Laboratori di Musica d'insieme**

Con Massimo Roma (piano), Andrea Dal Molin (contrabbasso)

Bottega Faustino - ore 18.30 Live + proiezione:

Vertical meets Fela, AfroBeat

Antonio Gallucci (sax), Luca Moresco (trombone), Filippo Rinaldi (basso)
Alessandro Lupatin (batteria e percussioni)

PROGRAMMA

A seguire
proiezione di **Finding Fela**, di Alex Gibney (USA, 2014, 120')

East & West 5et **Basilica Palladiana** - ore 19

Ettore Martin (sax tenore), Danilo Memoli (pianoforte)
Diego Ferrarin (chitarra), Makar Novikow (contrabbasso)
Sasha Mashin (batteria)

Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

Idraulici del Suono **Nuovo Bar Astra** - ore 19

Rauko "Draulic" (voce), Tibuko "Draulic" (contrabbasso)
Robo "Draulic" (sax contralto), Branko "Draulic" (sax tenore)
Mirol "Draulic" (trombone), Prof "Draulic" (tromba)
Pivo "Draulic" (tromba), Ska "Draulic" (chitarra, darbuka)
Bongar "Draulic" (timpano), Svevo "Draulic" (grancassa)
Konrad "Draulic" (rullante), Franz "Draulic" (fisarmonica)
Tonibar "Draulic" (sax baritono)

Skylark Duo **Symposium** - ore 19

Mauro Spanò (piano), Pietro Mirabassi (sax)

Daniel Varga Quintet **Mazzini 39** - ore 19

Daniel Varga (sax), Nikola Vukovic (tromba), Piotr Lipowicz (chitarra)
Ivar Roban Krizic (contrabbasso), Matheus Jardim (batteria)

12

Masterclass double 5et **Fattoria Sociale Pomodoro** **(Bolzano Vicentino)** - ore 21

Diretta da Alex Sipiagin (tromba), Michele Calgaro (chitarra)

Melos trio **Bocciodromojazz Club** - ore 20

Francesco Carta (pianoforte), Luca Nardon (batteria, percussioni)
Federico Valdemarca (contrabbasso)

Bill's Hit Trio **Bar Sarteà** - ore 21.30

Alessandro Lucato (pianoforte), Ivan Valvassori (contrabbasso)
Gianluca Memoli (batteria)

Jazzgorje **Bar Castello** - ore 22

Vittorio Conte (chitarra, voce), Lorenzo Di Prima (basso)
Fabio De Angelis (batteria)

Giovedì **17 MAGGIO**

AARSET-PETRELLA-RABBIA **Teatro Comunale - Ridotto** - ore 21

Eivind Aarset (chitarra, elettronica)
Gianluca Petrella (trombone, elettronica)
Michele Rabbia (batteria, percussioni)

RALPH ALESSI QUINTET feat. RAVI COLTRANE

Ralph Alessi (tromba), Ravi Coltrane (sax tenore)
Andy Milne (pianoforte),
John Hébert (contrabbasso), Mark Ferber (batteria)

Bar Borsa Jazz Café Trivellato

ore 22

Rosario Bonaccorso "Viaggiando"

Rosario Bonaccorso (contrabbasso), Fulvio Sigurtà (tromba)
Roberto Taufic (chitarra), Alessandro Paternesi (batteria)

Piazzetta Stradella S. Giacomo

ore 18.30

Radio Café

Stefania Cordaro (voce), Roberto Forestan (piano)
Tony Stocco (basso), Mariano Cocco (batteria)
a cura di Bar da Renato e Osteria Bertoliana

Basilica Palladiana

ore 19

ore 19.20

ore 19.40

ore 20

TheloniousSchool Bands - Direzione, Danilo Memoli (piano)

Andrea Dal Molin (contrabbasso), Nicola Castellani (batteria)
Andrea Rampon (sax soprano), Matteo Pigato (chitarra)
Matteo Balasso (contrabbasso), Antonio Flores (batteria)
Giulio Ravazzolo (contrabbasso), Federico Feltrin (batteria)
Nikola Antanaskovic (sax alto), Loris Bianchin (sax tenore)
Enrico Bonfante (chitarra), Alberto Marangoni (basso)
Federico Feltrin (batteria)
Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

Nuovo Bar Astra - ore 19**Storytellers**

Simone Alessandrini (sassofoni), Antonello Sorrentino (tromba, filicorno)
Federico Pascucci (sax tenore), Riccardo Gola (basso, effetti)
Riccardo Gambatesa (batteria)

Mazzini 39 - ore 19**Joe Clemente, Awake**

Nicola Caminiti (Sax Alto), Giovanni Clemente (chitarra)
Ivar Roban Krizic (contrabbasso), Matheus Jardim (batteria)

13

Bardazac - ore 20.30**Repele-Bevilacqua-Faedo Trio**

Davide Repele (chitarra), Andrea Bevilacqua (basso), Giulio Faedo (batteria)

Osteria del Cane Barbino - ore 20**David Healey Trio**

David Healey (sax), Diego Ferrarin (chitarra)
Federico Valdemarca (contrabbasso)

Che Terrazza**(Antico Hotel Vicenza)** - ore 20.30**Drum Organ Vibes Ensemble**

Giulio Campagnolo (hammond), Giovanni Perin (vibrafono)
Andrea Davì (batteria)
A cura di Enjoy, artigiani del bere
In caso di mal tempo l'evento si svolgerà presso il SCRT CLUB alle ore 22

Drunken Duck - ore 20.30**Max Zagnoni 4et**

Max Zagnoni (chitarra), Paolo D'Ambrosio (tastiere)
Lorenzo Guarda (basso), Massimo Cogo (batteria)

Bar Sarteia - ore 21.30**Blues 4 Generations**

Giulio Toniolo (chitarra), Juri Fretti (batteria)
Nicoló Pilastro (voce), Paolo Leoni (basso)

Bar Castello - ore 22**Brotto, Seggi, Valente Trio**

Lino Brotto (chitarra), Alvise Seggi (basso), Pietro Valente (batteria)

Venerdì **18 MAGGIO**

MANHATTAN TRANSFER Teatro Comunale - ore 21

Alan Paul, Cheryl Bentyne, Janis Siegel, Trist Curless (voce)
Yaron Gershovsky (pianoforte), Boris Kozlov (contrabbasso)
Ross Pederson (batteria)

Gavino Murgia Blast Quartet Bar Borsa Jazz Café Trivellato

Gavino Murgia (sax soprano e tenore), Mauro Ottolini (trombone, conchiglie)
Salvatore Maiore (contrabbasso), Pietro Iodice (batteria)

Gavino Murgia & Cantar Lontano "Officium Divinum" Cimitero Maggiore - ore 24

Gavino Murgia (sax soprano)
Cantar Lontano (ensemble): Alessandro Carmignani (controtenore)
Paolo Borgonovo, Riccardo Pisani (tenore)
Guglielmo Buonsanti (basso), Marco Mencoboni (direttore)
Musiche di Guillaume Dufay, Pierre de La Rue
Cristobal de Morales, Perotin

Maurizio Franco presenta **Scuola di Musica Thelonious**
La musica del '68: ore 16.30

la frantumazione dell'idea di Jazz e le nuove tendenze

Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

Per la rassegna Poetry Vicenza 2018 **Gallerie d'Italia**
L'arca della memoria, della musica e dell'arte. Palazzo Leoni Montanari - ore 18
Una doppia lettura

Marcos Rivadeneira Silva (Ecuador) e Michele Baraldi (Italia/Francia).
Musiche di Danilo Memoli (piano)

Francesco Mosna Il Ceppo - ore 18

Francesco Mosna (voce, dobro, chitarra)

Andrea Mazzacavallo Live Bottega Faustino - ore 18.30

Andrea Mazzacavallo (pianoforte e voce)
a seguire proiezione de **La Voce Stratos**
di Monica Affatato (Italia, 2009, 110')

Jazz DJ Set Bamberger - ore 19

di Giovanni Santucci (music & burger)

Trio Calliope Symposium - ore 19

Leonardo Franceschini (chitarra), Cesare Ferro (basso)
Matteo Bortolussi (batteria)

In a Silent Way: Jazz, Dance, Art & Poetry Basilica Palladiana - ore 19

Jazz: THELORCHESTRA Dir. Ettore Martin
feat. Alex Sipiagin (tromba), Michele Calgaro (chitarra)
Dance: Annalisa Bannino
Art: Mariella Scandola (painting solo performance)
Poetry: Douglas Reid Skinner

Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

Mazzini 39 - ore 19

Fabrizio Gaudino Quartet

Fabrizio Gaudino (tromba), Matteo Alfonso (piano)
Lorenzo Conte (contrabbasso), Paolo Birro (batteria)

Nuovo Bar Astra - ore 19

La Base

Kenzie (MC), Massimo Cantisani (voce), Benjamin Ventura (piano, tastiere)
Francesco Fioravanti (chitarra), Guerino Rondolese (basso)
Davide Savarese (batteria)

Cooperativa Sociale Insieme

ore 19.30

RusRhythm meets Carlo Atti feat **Danilo Memoli**

Carlo Atti (sax), Danilo Memoli (piano), Diego Ferrarin (chitarra)
Makar Novikow (contrabbasso), Sasha Mashin (batteria)

Moplen - ore 19.30

David Healey Trio

David Healey (sax), Giulio Campagnolo (hammond)
Massimo Cogo (batteria)

Bardazac - ore 20.30

Bonfire Heart Acoustic Trio

Eloisa Dalla Valle (voce), Alessandro Boscolo (chitarra, cori)
Aghi (cajon e percussioni)

Drunken Duck - ore 20.30

Skeelz

Niccolò Zanella (sax), Nicola Traversa (chitarra)
Stefano Negri (basso), Daniele Patton (batteria)

Spazio Der Ruf - ore 21

Gurdando un po' a est

Mike Stwefoski (Macedonia), Martin Solotruk (Slovacchia)
Musiche di Gastone Guerra (sax contralto)
con Adalberto Bresolin (sax tenore, flauto)
G. Gasparin (chitarra elettrica, effetti)
Per la rassegna Poetry Vicenza 2018

15

Osteria al Centro Da Carletto

ore 21.30

Dago Red Jug Band

Elisa de Munari (voce, contrabbasso), Marco Ronzani (sax soprano)
Diego Reghellin (banjo), Roberto Costa (washboard)

Bar Sarteà - ore 21.30

Hommage à AREA

Alan Bedin (voce, synth), Milko Merloni (basso elettrico, contrabbasso)
Fabio Russo (piano elettrico, synth arp), Daniele Santimone (chitarra, synth)
Christian Capiozzo (batteria, percussioni)

SCRT Club - ore 22

Robert Passera DJ Set

A cura di Enjoy, artigiani del bere

Sabato **19 MAGGIO**

TIGRAN HAMASYAN SOLO

Tigran Hamasyan (pianoforte)

Teatro Olimpico - Ridotto - ore 21

RANDY WESTON & BILLY HARPER DUO

Randy Weston (pianoforte), Billy Harper (sax tenore)

Mauro Negri meets Andrea Pozza Trio

Mauro Negri (sax tenore), Andrea Pozza (pianoforte)
Lorenzo Conte (contrabbasso), Anthony Pinciotti (batteria)

Bar Borsa Jazz Café Trivellato

ore 22

Trondheim Jazz Orchestra

Sofia Jernberg (voce), Eirik Hegdal, Fredrik Ljungkvist
Espen Reinertsen (sax, clarinetto), Eivind Lønning (tromba)
Øyvind Brække (trombone), Ola Kvernberg (violino)
Øyvind Engen (violoncello), Daniel Formo (organo, synth)
Oscar Grönberg (pianoforte), Torstein Lofthus
Håkon Mjåset Johansen (batteria)
Ole Morten Vågan (basso e composizione)

TCVI Disco Jazz

(Foyer Teatro Comunale) - ore 24

Jazz'n'Poetry

Lecture di Brian Johnstone (Scozia), Martin Solotruk (Slovacchia)
Mite Stefoski (Macedonia), Bas Kwakman (Olanda)
Gian Ruggero Manzoni (Italia) & live jazz by Thelonious

Basilica Palladiana - ore 16

16

TheloniousSchool Jazz Singers

Direzione, Lorenzo Marchetto (voce)

Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

A seguire

ore 18

Paolo Berto DJ Set

Jazz, Soul Jazz, Acid Jazz

A cura di Enjoy, artigiani del bere

In caso di mal tempo l'evento si svolgerà presso il SCRT CLUB alle ore 22

Che Terrazza

(Antico Hotel Vicenza) - ore 18

Il canto, la lirica

Louis-Philippe Dalember (Haiti) e Habib Tengour (Algeria)

Musiche di Gavino Murgia (sax)

Per la rassegna Poetry Vicenza 2018

Gallerie d'Italia

Palazzo Leoni Montanari - ore 18

So Swing, una festa anni 20-30

exclusive party for Vicenza Jazz 2018

Serata a tema anni '20/'30, con concerto swing del

Quite Elegant Quartet live

Valentina Fin (voce), Mauro Spanó (piano), Martino De Francesco
(contrabbasso), Filippo Mampreso (batteria)

Dj set a cura di Dj Swingphony

ed ancora breve lezione di ballo Lindy Hop, trucco e parrucco gratuito, set fotografici, servizio bar e ristorazione

Ingresso in prevendita 12€ + d.p.; Ingresso in serata 12€

Dress code consigliato - Prevendita: www.mailticket.it

Il Ceppo - ore 18 **Pietro Mirabassi Duo**
Pietro Mirabassi (sax tenore), Francesco Bordignon (contrabbasso)

Nuovo Bar Astra - ore 19 **Disorgan Trio + Guest**
Frank Martino (chitarra, live sampling), Claudio Vignali (rhodes, synth)
Niccolò Romanin (batteria), Guglielmo Pagnozzi (sax)

Drunken Duck - ore 20.30 **PCKT**
Alberto Forzan (voce, percussioni, MPC), Davide Nicchio (voce, chitarre)
Federico Lincetto (basso, synth bass), Stefano Così (batteria, tastiere)

Bar Sarteà - ore 21.30 **Anima Caribe live**
Claudio Lo Bosco (voce), Simone Guerretta (tastiere, voce)
Matteo Lazzari (chitarra, voce), Alessandro Bertoldo (basso)
Alberto Pigazzi (batteria), Alessio Zordan (percussioni)
Nicola Bisognin (tastiere), Luca Ardini (sax)

Bar Castello - ore 22 **Joe Shamano blues band**
Fabio Joe Shamano (voce), Davide Marangoni (chitarra acustica)
Stefano Miozzo (pedal steel guitar)

Heineken Jammin Club - ore 22 **I.NOX jazz and blues band**
Attilio De Anna (hammond), Alberto Giordani (armonica)
Renato Coquinati (chitarra), Roberto Pellizzari (basso)
Pier Mazzara (batteria)

17

Domenica **20 MAGGIO**

Teatro Olimpico - ore 21 **Poetry Vicenza Jazz**
ZAVALLONI-TONOLO-BIRRO TRIO
"Boris Vian, il poeta sincopato"
Cristina Zavalloni (voce), Pietro Tonolo (sax)
Paolo Birro (pianoforte)

Bar Borsa Jazz Café Trivellato - ore 22 **Final Jam con Andrea Pozza Trio e Nicola Caminiti**
Nicola Caminiti (sax), Andrea Pozza (pianoforte)
Lorenzo Conte (contrabbasso), Anthony Pinciotti (batteria)

Chiesa di Santo Stefano - ore 10 **Selezione brani dai concerti sacri di Duke Ellington**
Ensemble strumentale e Coro di Vicenza
Direttore: Giuliano Fracasso

Palazzo Leoni Montanari - ore 11 **Guardando un po' a nord**
Bas Kwakman (Paesi Bassi) e Brian Johnstone (Scozia)
Musiche di Danilo Memoli (piano) e Robert Bonisolo (sax)
Per la rassegna Poetry Vicenza 2018

Che Terrazza **Trio de Janeiro**
(Antico Hotel Vicenza) - ore 18
Giulio Filotto (chitarra, voce), Lorenzo Guarda (basso)
Giulio Faedo (batteria e percussioni)
A cura di Enjoy, artigiani del bere
In caso di mal tempo l'evento si svolgerà presso il SCRT CLUB alle ore 22

PROGRAMMA

Bibi Milanese & Marco Birro jazz duo

Bibi Milanese (voce), Marco Birro (piano)

Porto Burci - ore 18.30

TheloniousSchool Bands

Direzione, pianoforte: Danilo Memoli

Andrea Cannizzo (pianoforte), Roberto Scalco (contrabbasso)

Sergio Campagnolo (sax alto), Michele Toffali (sax tenore)

Maurizio Pozza (chitarra), Gabriele Capitanio (pianoforte)

Valerio Zanchetta (batteria)

Damiano Marin (contrabbasso), Francesco Franzoi (batteria)

Matteo Milite (sax tenore), Massimo Fracasso (tromba)

Giuliano Ongaro (trombone), Damiano Marin (contrabbasso)

Matteo Bortolussi (batteria)

Per la rassegna JazzIn' Basilica a cura della scuola di musica Thelonious

Basilica Palladiana

ore 19

ore 19.20

ore 19.40

ore 20

Proiezione di

Wenn Aud Dem Himmel Quando Dal Cielo

di Fabrizio Ferraro (Italia, 2015, 97')

(interpreti: Paolo Fresu, Daniele Di Bonaventura, Manfred Eicher)

Presentazione ed incontro con il regista Fabrizio Ferraro

Bottega Faustino - ore 19

Tunga Troll + Gresku

Gresku (batteria), Tunga Troll (basso, chitarra, elettronica)

Nuovo Bar Astra - ore 19

Cocotrio

Chiara Bolfe (voce), Davide Repele (chitarra)

Davide Devito (batteria)

Bardazac - ore 19.30

I Fiati Corti

Andrea Penza (pianoforte, voce), Marco Menti (tromba)

Nicola Fanton (tromba, filicorno), Nereo Gonzo (sax tenore)

Dario Borga (sax baritono), Luca Novella (trombone)

Carlo Perini (benjo, chitarra), Stefano Rossato (chitarra)

Alessandro Grainer (basso), Marco Mistè (batteria)

Osteria al Centro Da Carletto

ore 18.30

LEFF Quartet

Loris Bianchin (sax), Enrico Bonfante (chitarra)

Federico Pilastro (contrabbasso), Federico Sten (batteria)

Osteria del Cane Barbino - ore 20

Jam Session

House Rhythm: Makar Novikow (contrabbasso)

Sasha Mashin (batteria)

Circolo Mesa - ore 20.30

Hold your breath

Sabrina Turri (voce), Primo Fava (chitarra)

Simone Piccoli (tastiere e synth), Andrea Bevilacqua (basso)

Roberto Artuso (batteria)

Bar Sarteà - ore 21.30

Verso le Colonne d'Ercole della Galassia

di Riccardo Brazzale

Nella storia del jazz ci sono state tante rivoluzioni, piccole e grandi.

La prima fu quella del *be bop* (e con Parker c'era il giovane Miles) e più di uno si strappò i capelli, dicendo che la nuova musica non era più jazz. Poi il bop divenne la grammatica del jazz del futuro. Quindi venne il *free* di Ornette, di Cecil Taylor e dell'ultimo Trane, e lì rischiò di andare anche peggio. Oggi un disco come *Ascension* non lo farebbe nessuno ma un po' di *free* oramai lo usano tutti, come il sale nella pasta.

Poi è arrivato il '68 e il corpo elettrico (e non solo, peraltro, se solo pensiamo all'avanguardia di Chicago o, poco dopo, alla musica improvvisata europea). Tuttavia l'elettrico sembrava una svendita al miglior offerente di un corpo vergine e immacolato e fu da più di uno ostentatamente ostacolato. Cinquant'anni dopo, il corpo elettrico ci appare come roba passata, superato da replicanti e matrici (anche se in *Blade Runner* si prevedeva l'imprevedibile ma non il telefono cellulare).

Eppure più di qualcosa è rimasto, di sotteraneamente attuale, soprattutto un filo rosso che ci ricorda come il jazz non potrà che rinnovarsi realmente solo dall'incontro con le altre culture, come fu ai suoi inizi e come ricominciò veramente ad essere dalla fine degli anni '60.

Questa nostra musica è e resterà la musica di sintesi e di fusione per antonomasia: il prossimo anno, nel 2019, ricorderemo il viaggio intorno al mondo di Pigafetta e Magellano e, con loro, un modo di intendere la vita davvero aperto all'infinito. Come un'astronave guidata da Sun Ra, in cerca di vita, di là dalle Colonne d'Ercole della galassia. ■



Thiene

Auditorium Fonato - ore 21

Camille Bertault Trio

Non sempre le classifiche di visualizzazioni su internet premiano i talenti. Ma a volte, inaspettatamente, sì.

Così è stato per la parigina e appena trentenne **Camille Bertault**: nel 2015, respinta a un esame del Conservatorio di Parigi, si sfoga nel privato di casa sua. Trascrive il celeberrimo assolo di John Coltrane *Giant Steps*, aggiunge nuovi versi in francese e, coraggiosamente, si autoimmortalava in un video mentre fa vocalizzi funambolici con l'incisione originale di Coltrane in sottofondo. Tutto ciò senza la minima velleità: solo per inviare il video agli amici tramite Facebook. Tempo una settimana e gli amici che hanno visualizzato il videoclip sono centinaia di migliaia, in giro per il mondo. Il gioco continua con nuove creazioni 'fatte in casa', facendo lievi-

tare ulteriormente il numero dei fan online. Nel 2016 è arrivato il primo disco ufficiale, *En Vie* (Sunnyside), e all'inizio del 2018 il secondo, *Pas de géant* (Okeh/Sony Music): quella che poteva essere una bizzarra eroina telematica si è dimostrata una vocalist di inaudito talento. Timing impeccabile, swing che scorre con spontaneità, freschezza interpretativa, emissione rigogliosa: sembrava un gioco e invece eccoci qua con una giovanissima interprete che in un sol colpo apre abissi tra sé e il resto del sempre nutrito squadrone delle cantanti jazz emergenti.



Camille Bertault (ph. P. Rousteau)

Venerdì **11 MAGGIO**



Sun Ra Arkestra

Sun Ra Arkestra

Teatro Olimpico

Venerdì 11 ore 21

Sabato 12 ore 18

La **Sun Ra Arkestra** è il lascito del passaggio sul pianeta Terra di Sun Ra, arrivato tra noi nel

1914 e ripartito per altri mondi nel 1993. Il linguaggio un po' esoterico è d'obbligo, perché di misteri e formule rituali, toni mistici e gesti cabalistici si ammantava la biografia di Sun Ra come la musica della sua **Arkestra**. Per quattro decenni Sun Ra ha istruito i suoi musicisti a improvvisare come fossero un'unica mente: così poteva costruire pezzi musicali dalle sembianze di variazioni caleidoscopiche, sia per l'estemporaneità dei gesti sonori che per gli accostamenti stilistici sorprendenti. Gli improvvisi travasi dallo swing



Sun Ra Arkestra (ph. F. Della Pozza)



vecchia maniera al free più avanzato, nelle mani di Sun Ra, producevano l'effetto onirico e mozzafiato di un salto tra due galassie.

Dopo la scomparsa di Sun Ra, la **Arkestra** ha continuato la sua missione sul pianeta Terra. Alla consolle dei comandi di questa coloratissima 'astronave' musicale, che ancora oggi sfoggia i suoi celebri e pittoreschi costumi di scena, dal 1995 c'è il sassofonista **Marshall Allen** (nato nel 1924; si fa presto a fare i conti: un indomito novantatreenne), collaboratore di Sun Ra e guida dei fiati dell'Arkestra sin dal 1958: giusto da sessant'anni.

Ogni concerto dell'**Arkestra** è un fatto musicale memorabile e unico: è infatti leggendaria l'irriverenza dei suoi musicisti verso la prevedibilità e la routine.

Bar Borsa
Jazz Café Trivellato - ore **22**

Camille Bertault Trio



Odwalla Percussion

ore **21** - Piazza dei Signori

Creata nel 1989 da **Mas-
simo Barbiero**, **Odwal-
la** è una formazione di
soli strumenti a per-

cussione (integrati dalla presenza di voci e danzatori). La vasta gamma di strumenti impiegati produce un intenso impatto sonoro e rende possibile una ricerca musicale che spazia dal jazz all'Africa, la musica contemporanea, in equilibrio fra improvvisazione e scrittura. Mentre marimba (**Barbiero**) e vibrafono (**Matteo Cigna**) creano percorsi melodici, autentiche esplosioni percussive arrivano dalle due batterie (**Stefano Bertoli** e **Alex Quagliotti**), dal percussionista 'tuttofare' **Andrea Stracuzzi** e dai tamburi dei due senegalesi **Doudù Kwateh** e **Doussù Tournè**.

Quella di **Odwalla** è musica che fa sorgere la danza, così come a sua volta la danza che avviene sul palco dà impulso alla musica. Nel corso della sua storia, Odwalla ha avuto musicisti come Mino Cinelu, Billy Cobham, Don Moye, Hamid Drake, Baba Sissoko... Quanto ai **Saturnian Visitors**... sul palco è atteso un atterraggio a sorpresa di alcuni membri della **Sun Ra Arkestra**, dopo la loro esibizione pomeridiana al Teatro Olimpico.



Sabato **12 MAGGIO**

Thomas de Pourquery

Thomas de Pourquery & Supersonic feat. Gianluca Petrella

Piazza dei Signori - ore 21

Thomas de Pourquery
(francese, classe 1977)
ha creato il sestetto
Supersonic per riac-

cendere il jazz spaziale di Sun Ra, presentandolo dalla prospettiva di una giovane leva di musicisti. La loro presenza sul palco di Piazza dei Signori non è quindi affatto casuale. Da una parte i **Supersonic** danno vita a uno spettacolo musicale visionario, irriverente, dalla forte propulsione funky e dagli espressivi coaguli free: c'è da saltare a ritmo della loro musica. Poi c'è la felice compresenza, a Vicenza Jazz, proprio con la Sun Ra Arkestra, che lo stesso giorno si esibirà al Teatro Olimpico.

Pourquery ha un passato sia nel jazz (anche al fianco di Sunny Murray e Jim Black) che nel rock, così come i musicisti di cui si è circondato: scelti apposta perché "il nutrimento della musica jazz viene da tutti gli altri stili musicali". Il titolo del disco d'esordio della band esplicita chiaramente il repertorio in esso eseguito: *Play Sun Ra* (2014). Il nuovo lavoro del gruppo invece (*Sons of Love*, 2017) è basato quasi interamente su composizioni originali, ma sempre ispirate alle sonorità cosmiche di Sun Ra.

25

Gianluca Petrella (ph. G. Sollitto)



Joe Lovano & Dave Douglas Quintet "Sound Prints"

L'uscita del disco *Scandal*, rilancia l'attività di una super band tutt'altro che occasio-

nale, di quelle che dilatano e aggiornano i confini del jazz. Il quintetto co-diretto da **Joe Lovano** e **Dave Douglas** aveva già un precedente discografico, *Sound Prints* dal nome della band, registrato live nel 2013, quando il gruppo, attivo dal 2011, era già ben rodato. Comunque **Lovano** e **Douglas** avevano più volte incrociato gli strumenti già in precedenza, dal vivo e su disco. **Douglas** compare su *Flights of Fancy: Trio Fascination Edition Two* di **Lovano**, mentre entrambi sono stati membri del SFJAZZ Collective, nel

corso di ben tre stagioni dedicate ai repertori di Thelonious Monk, McCoy Tyner e Wayne Shorter.

Nato a Cleveland nel 1952, **Joe Lovano** è oggi uno dei più emblematici e famosi sassofonisti di estrazione post-boppistica, e incarna alla perfezione quel mix di titanica potenza e di scavo intellettuale che dai tempi di Coltrane si associa ai grandi tenoristi.

La formazione di Lovano, iniziata con le prime esibizioni sin dall'adolescenza, si completa alla Berklee School of Music di Boston. I primi ingaggi di livello al termine degli studi sono con due organisti di celebrata maestria: Lonnie Smith e Jack McDuff. Negli anni Settanta prende parte anche a vari tour con Woody Herman. Fa parte dell'orchestra di Mel Lewis dal 1980 al 1992, della band di Paul Motian, del quartetto di Scofield, e si affianca a Elvin Jones, Carla Bley, Lee

26

Joe Lovano (ph. R. Contarini)



Konitz, Charlie Haden, Bob Brookmeyer...

Le sue prime prove discografiche da leader si svolgono in Italia (per la Soul Note) e in Francia (su Label Bleu) ma è grazie al contratto con la Blue Note, iniziato nel 1991 e tutt'oggi in corso, che **Lovano** finalmente si impone come esponente di prima grandezza sulla scena internazionale. Nella sua cospicua

discografia si alternano opere di spiccata originalità e omaggi ad artisti e repertori che denotano la vastità dei suoi interessi (Charlie Parker, Tadd Dameron, Frank Sinatra, Enrico Caruso).

Dave Douglas (originario del New Jersey, classe 1963) ci ha da tempo abituati a continue sorprese, tra jazz dentro e fuori dai canoni classici, klezmer, elettronica. Emerso nel corso degli anni Novanta, si è presto imposto come trombettista simbolo di quella zona jazzistica nella quale mainstream e avanguardia sfumano l'uno nell'altra. Parallelamente alla propria attività solistica, che ha dato vita a numerosi gruppi di successo, **Douglas** ha collaborato con i creativi newyorkesi più influenti degli ultimi decenni: John Zorn, Don Byron, Uri Caine, Bill Frisell, assieme ai quali ha plasmato un nuovo corso per la musica improvvisata. La consacrazione internazionale di **Douglas** è avvenuta grazie a una serie di dischi realizzati per la RCA, ma va ricordato che il suo esordio discografico fu per un'etichetta italiana, la Soul Note, nel 1993. Oggi, dall'alto della sua posizione di trombettista pluripremiato, **Douglas** gestisce una propria label, la Greenleaf Music, con la quale produce anche altri musicisti, continuando così a individuare le nuove tendenze della musica creativa.



Dave Douglas (ph. P. Krueger)

Maurizio Giammarco & Syncotribe

ore **22** - Bar Borsa
Jazz Café Trivellato

Sassofonista, compositore e arrangiatore, **Maurizio Giammarco** è da oltre quarant'anni

protagonista della scena jazzistica europea. Ha inciso e collaborato, tra gli altri, con Chet Baker, Lester Bowie, David Liebman, Phil Woods, Kenny Wheeler, Billy Cobham, Miroslav Vitous, Tom Harrell e, tra gli italiani, Enrico Pieranunzi, Enrico Rava, Paolo Fresu. Varia anche la sua attività al servizio delle star del pop nazionale: Mina, Mia Martini, Fiorella Mannoia, Riccardo Cocciante, Antonello Venditti, Francesco De Gregori. Con il quartetto di jazz elettrico Lingomania ha ottenuto prestigiosi riconoscimenti dalla

critica e un notevole successo di pubblico. La sua attività spazia in diversi settori: didattica, composizione per opere teatrali, spettacoli di danza e colonne sonore per il cinema. Al centro del suo lavoro rimangono comunque la produzione discografica e l'attività concertistica. Negli ultimi anni **Giammarco** si è esibito soprattutto con il proprio gruppo, i Megatones.

Lo troviamo ora alla guida dei **Syncotribe**, trio col quale aggiorna l'estetica del classico format dell'organ trio. Le composizioni, quasi tutte di **Giammarco**, trascendono gli stili abituali di questo tipo di formazione, conquistando sonorità più contemporanee. Fondamentale il contributo di **Luca Mantutza**, valente pianista in questa occasione trasferito all'organo, e di **Enrico Morello**, uno dei più autorevoli batteristi del giovane jazz italiano.



Maurizio Giammarco

Teatro Olimpico - ore 21

Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza

torna "a casa".

Il programma della se-

rata affianca quattro autori della prima metà del Novecento che grazie alla loro spiccata versatilità furono capaci di spaziare dal sinfonismo classico al musical, dal balletto alle musiche per il grande schermo, muovendosi spesso e volentieri ai confini del jazz.

Il concerto si aprirà con la Suite da "Die Dreigroschenoper" di Kurt Weill. Il brano successivo, Derivation for Solo Clarinet and Dance Band, nasce un quarto di secolo più tardi. Morton Gould lo compose nel 1955 per il grande Benny Goodman e la sua band.

La curiosità per il jazz contagiò anche Igor Stravinskij, che nel 1946 diede alle stampe il suo *Ebony Concerto* per clarinetto solista, jazz band e vari altri strumenti.

Chiude la serata Darius Milhaud con *La création du Monde* in versione di piccola orchestra. In mezzo c'è anche spazio per la *Techno Parade* del contemporaneo Guillaume Connesson e per il piccolo *Tango* per solo piano di Stravinskij nell'interpretazione del maestro **Lonquich**. »»»

29



L'Orchestra del Teatro Olimpico è diretta da **Alexander Lonquich**.

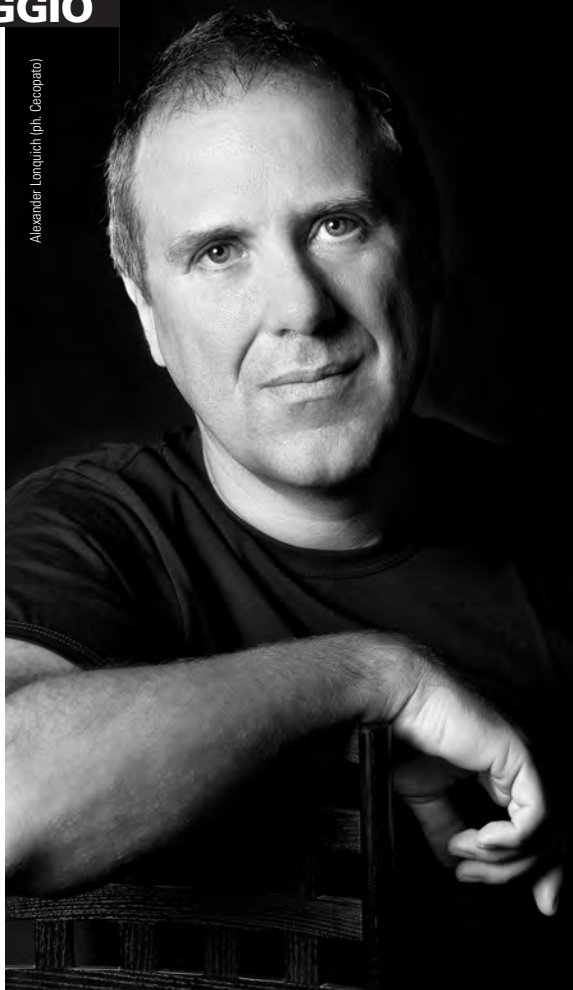
Concertista da oltre 40 anni (era il 1977 quando, a soli 17 anni, si impose al Concorso Casagrande di Terni), **Alexander Lonquich** è un pianista e direttore fra i più ispirati della sua generazione. Fra coloro che hanno favorito la sua luminosa carriera spicca il nome di Sándor Végh e della sua Camerata Salzburg, prestigioso complesso con il quale **Lonquich** continua ad esibirsi regolarmente nella duplice veste di direttore e solista. In questo ruolo, negli ultimi anni, si è esi-

bito con l'Orchestra della Radio di Francoforte, la Royal Philharmonic, la Deutsche Kammerphilharmonie, la Mahler Chamber, la Filarmonica della Scala, l'Orchestre des Champs Elisée e l'Orchestra da Camera di Mantova, con la quale ha sviluppato un percorso di approfondimento critico dei concerti di Mozart.

Dal 2011 **Lonquich** collabora come direttore-solista con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e nella stagione 2015/16 è stato artist in residence presso la NDR Elbphilharmonie Orchester. Nel 2017 la critica musicale italiana gli ha attribuito per la seconda volta il "Premio Abbiati".

Lonquich vanta una notevole discografia, con incisioni per EMI e, in tempi recenti, per ECM.

Alexander Lonquich (ph. Cecopato)



Bar Borsa
Jazz Café Trivellato - ore **22**

Rosa Brunello y Los Fermentos

Partita dal reggae, **Rosa Brunello** ha posato il basso elettrico per imbracciare il contrab-

basso, dedicandosi completamente al jazz. Dopo una formazione passata per le "Umbria Jazz Clinics – Berklee In Umbria" (2003), il Berklee College of Music di Boston (2005), i corsi estivi di Siena Jazz e i conservatori di Trieste e Rovigo, la sua prima esperienza da leader, in quintetto, si ascolta su *Camarones a la plancha* (2012), opera decisamente fuori dagli schemi. Si aggiunge poi l'esperienza più convenzionale con gli Omit Five, dopo la quale la **Brunello** fonda i **Los Fermentos**, quartetto col quale dà vita a una musica alchemica, in continuo divenire come una materia che si muove violentemente per ricomporsi con un nuovo ordine.

31



Rosa Brunello

Dado Moroni

ore **21** - Teatro Olimpico

Dado Moroni (nato Edgardo, a Genova, nel 1962) è probabilmente il pianista jazz italiano

più 'esportato' all'estero, a giudicare dalla consistenza e regolarità dei suoi ingaggi internazionali e dal suo palmares di collaborazioni. A metterle assieme si compone un'enciclopedia del jazz moderno: Dizzy Gillespie, Chet Baker, Roy Hargrove, Wynton Marsalis, Clark Terry, Randy Brecker, Freddie Hubbard, Harry Edison, Woody Shaw, Eddie 'Lockjaw' Davis, Johnny Griffin, James Moody, Zoot Sims, Al Cohn, Sam Rivers, Joe Henderson e via suonando.

Se fissiamo le tappe della sua formazione, coi primi approcci al pianoforte all'età di quattro anni e i primi ingaggi a quattordici (e di lì a poco lo si sarebbe trovato già in compagnia dei 'grandi'), dobbiamo constatare che ci troviamo di fronte a un ex enfant prodige del pianoforte che ha saputo, nel corso del tempo, trasformare una tale precocità in una magistrale maturità pianistica, sino a divenire, tra i jazzisti italiani, uno dei più apprezzati al di là dell'Atlantico.



Dado Moroni (ph. A. Boccia)

Teatro Olimpico - ore 21

Enrico Pieranunzi Quartet feat. Seamus Blake

Enrico Pieranunzi (Roma, 1949) è un pianista dagli ampi orizzonti, attratto dal jazz più pu-

ro, dalla musica classica, nonché dalla sovrapposizione di questi due generi. Anche limitandoci al **Pieranunzi** jazzista, il ventaglio delle possibilità espressive pare sterminato: dall'improvvisazione più libera ed estemporanea al lavoro accurato sui temi. Ma in qualunque veste decida di presentarsi, **Pieranunzi** ha dalla sua parte una tecnica strumentale, una palette timbrica e una lucidità creativa che lo distinguono immediatamente, collocandolo tra i pianisti più significativi usciti dalla scuola post-boppistica.

Seamus Blake si è imposto sulla scena di New York grazie a un flusso musicale di grande urgenza espressiva.

Iniziati gli studi musicali con il violino all'età di nove anni, **Seamus Blake** si avvicina in seguito al sassofono, prima il contralto e poi il tenore; frequenta quindi il Berklee College di Boston, entrando in contatto con molti grandi musicisti.

La sua classe di grande improvvisatore ha ottenuto un importante riconoscimento nel 2002, anno in cui **Blake** ha vinto il prestigioso Thelonious Monk Award come migliore sassofonista, premio assegnatogli da una giuria comprendente Wayne Shorter, George Coleman e Joshua Redman.

33



Enrico Pieranunzi (ph. P. Ninfà)

Bobby Watson Quartet "Made in America"

ore **22** - Bar Borsa
Jazz Café Trivellato

Bobby Watson, emerso dai Jazz Messengers di Art Blakey, ha sviluppato sul sax alto

uno degli stili più personali dagli anni Ottanta a oggi.

Nato nel 1953 e cresciuto a Kansas City, **Watson** ha ampiamente assorbito l'influsso della grande scuola jazzistica di quella città. Dopo aver frequentato l'università di Miami (dove ebbe come 'colleghe di studio' Pat Metheny e Jaco Pastorius) il sassofonista si

trasferisce a New York. È il 1975 e poco dopo, nel 1977, inizia a mettersi in luce all'interno dei Jazz Messengers di Art Blakey, addirittura nel ruolo di direttore musicale. Il gruppo di Blakey è stata la più efficiente fucina di giovani talenti del jazz moderno.

Nel 1985 la milanese Red Records gli produce due album in studio che ancora oggi rimangono tra i suoi migliori esiti discografici, *Appointment in Milano* e *Round Trip*.

Negli ultimi anni **Watson** si è concentrato soprattutto sul suo quintetto Horizon e sugli organici orchestrali di grandi dimensioni, mentre molta parte della sua attività si è focalizzata nel settore educativo, grazie al prestigioso incarico all'Università del Missouri di Kansas City, dove è stato nominato direttore del dipartimento di jazz.

In tempi recenti lo si è visto di rado in Italia: ritrovarlo e ascoltarlo a capo del quartetto col quale ha recentemente inciso *Made in America* sarà certamente un'esperienza rinvigorente.



Bobby Watson

Teatro Comunale - ore 21**Sala del Ridotto**

Comunque cerchiate di definirlo, ricorrendo alle aspettative sonore del cantautorato, del soul, del retroterra latineggiante, **Raul Midón** riuscirà sempre a spiazzarvi e a stupirvi, da vero 'avventuriero' della sei corde (nonché delle percussioni). Così è anche nel suo più recente disco, dal titolo non poco autoironico, *Bad Ass*

and Blind (2017), nel cui eclettismo stilistico, tra gospel, folk, rock e jazz, si rivela tutta la contagiosa estroversione che Midón sa riversare nelle sue esibizioni live.

Midón, originario del Nuovo Messico, cieco sin dalla nascita (1966), è un cantautore nella cui chitarra si cela un'intera orchestra: la sua capacità di sovrapporre linee melodiche, riempimenti armonici e stacchi ritmici è di un abbagliante virtuosismo. Nel suo approccio, che comunque rimane inequivocabilmente personale, si possono cogliere tracce di altri poeti della "voce & chitarra" come Richie Havens, Sting e Paul Simon.

Trasferitosi in Florida negli anni Novanta, **Midón** lavora come corista in studio e in tour con star quali Shakira, Julio Iglesias e José Feliciano. Nel 2005, dopo il trasferimento a New York, esce il suo primo disco da leader per una major (*State of Mind*, EMI Manhattan Records). Da allora sono arrivati album di sempre più sofisticata fattura e collaborazioni cinematografiche di rilievo (con Spike Lee). L'originalità del suo stile ha attirato l'attenzione di musicisti assai diversi, che hanno voluto suonare con lui: da Herbie Hancock a Stevie Wonder, Queen Latifah e Snoop Dogg.

Raul Midón



Giovanni Guidi "Salida" feat. David Virelles

ore **21** - Teatro Comunale

Sala del Ridotto

Salida è la nuova formazione diretta da **Giovanni Guidi**, un quartetto dalla peculiare

struttura, con due tastieristi di fronte alla ritmica. Quest'ultima vanta veri propulsori come **Dezron Douglas** e **Gerald Cleaver**. Del tutto inedita è la collaborazione con il pianista cubano (ma di base a New York) **David Virelles**: figura tra le più interessanti della new wave pianistica d'oltreoceano.

Votato a un modernismo accattivante dalle armonizzazioni poco convenzionali, in bilico tra rarefazione billevansiana ed esplosioni cecil-tayloriane, lo stile pianistico di **Giovanni Guidi** è immediatamente riconoscibile dai suoi soli, piccoli gruppi ed ensemble allargati sino alla partecipazione a formazioni altrui (in primis quelle di Enrico Rava, che è stato ed è tuttora per **Guidi** una sorta di mentore, avendolo rivelato nella sua band Under 21, per poi continuare a convocarlo in vari altri organici). Nonostante la sua ancora giovane età (è nato a Foligno nel 1985), **Guidi** ha già fatto man bassa di premi e riconoscimenti (incluso il Top Jazz come "miglior nuovo talento" nel 2007) e ha preso il largo sulla scena internazionale.



Giovanni Guidi (ph. R. Cifarelli)

Bar Borsa
Jazz Café Trivellato - ore **22**

Hobby Horse

Formatisi nel 2010, gli **Hobby Horse** hanno già alle spalle cinque dischi e oltre duecento

concerti in Italia, Europa e Stati Uniti. Questo trio, che affianca in maniera paritetica tre dei più significativi rappresentanti della 'new wave' jazzistica italiana (**Dan Kinzelman** e **Joe Rehmer**, assieme a **Stefano Tamborrino**), interseca slanci dinamici e improvvisazioni dall'incedere ipnotico, assorbendo e metabolizzando spunti dal free jazz, l'ambient, il rock e rifacendosi, nel repertorio, anche a Tom Waits, Robert Wyatt, Thelonious Monk. I confini del jazz sono oltrepassati, dunque, attingendo liberamente ad altri generi, in un mix di stili che produce incontri a tratti anche violenti fra i linguaggi musicali, passando dall'hip hop alla bossa nova, la psichedelia, il prog rock, la techno e la musica da camera.

37





Aarset - Petrella - Rabbia

ore **21** - Teatro Comunale

Sala del Ridotto

È un incontro di spiriti affini quello tra **Eivind Aarset, Gianluca Petrella e Michele Rabbia**

bia, tre musicisti che si muovono lungo i sottili confini tra gli stili della musica contemporanea. Affascinati dalle suggestioni dell'elettronica, riescono nel difficile compito di umanizzare le macchine, dando vita a una performance di grande intensità.

Con il suo elettro-jazz, il chitarrista norvegese **Eivind Aarset** è uno dei protagonisti più creativi e interessanti dell'underground scandinavo. Dopo esperienze anche in campo heavy metal, verso la metà degli anni Novanta viene coinvolto nel giro di Bugge Wesseltoft, guru della musica improvvisata più alternativa di Oslo. Poi entra in pianta stabile nel gruppo di Nils Petter Molvær. Ritmi ipnotizzanti da club culture, energia e un'aura dark rendono prepotentemente emozionante la sua musica.

Gianluca Petrella, nato nel 1975 a Bari, appena maggiorenne vantava già collaborazioni con Roberto Ottaviano e Greg Osby. Tra le sue più rimarchevoli partnership spicca quella con Enrico Rava, ma ha suonato anche con Lester Bowie, Roswell Rudd, Ray Anderson, Pat Metheny, Steven Bernstein, la Sun Ra Arkestra e, tra gli italiani, Paolo Fresu e Stefano Bollani. Ma quel che più conta sono le formazioni man mano ideate da Petrella, che ci hanno fatto conoscere la sua visione eversiva della tradizione trombonistica: dagli Indigo 4 ai Tubolibre, il duo Soupstar con Giovanni Guidi, il quartetto Brass Bang (con Fresu, Steven Bernstein e Marcus Rojas).

Michele Rabbia (1965) è un funambolico percussionista capace di trasformare l'arte del ritmo in un teatro del movimento. Membro degli Aires Tango di Javier Girotto, ha collaborato anche con Enrico Rava, Paolo Fresu, Peppe Servillo, Gianni Coscia, Rita Marcotulli, Antonello Salis, Michel Godard, Marc Ducret.

Teatro Comunale - ore **21**

Sala del Ridotto

Ralph Alessi Quintet feat. Ravi Coltrane

E un jazz progressista e sofisticato quello di **Ralph Alessi**. Nato a San Francisco nel 1963 si è formato come trombettista classico, 'ereditando' il mestiere del padre. Già attivo in campo cameristico e sinfonico, **Alessi** imbocca la strada della tromba jazz per poi trasferirsi a New York, nel 1990. La scena downtown lo ha accolto a braccia aperte: Steve Coleman, Jason Moran, Don Byron, Ravi Coltrane, Fred Hersch, Uri Caine se lo sono conteso come collaboratore. Ma **Alessi** ha perseguito anche una sua attività da leader, soprattutto per eseguire le sue composizioni, capaci di spaziare da un forte legame con la tradizione post-boppistica alla musica contemporanea. **Alessi, Ravi Coltrane e Andy Milne** sono tutti cresciuti all'interno del movimento M-Base e nell'ultimo decennio hanno collaborato ai progetti uno dell'altro.

Ravi Coltrane, nato nel 1965, secondogenito di Alice e John Coltrane, ha raccolto l'eredità del padre, imbracciando il sax tenore. Tra le sue prime esperienze musicali ci sono le collaborazioni con Elvin Jones e Rashied Ali, storici partner di John Coltrane. Ravi ha trovato la sua dimensione ideale nel jazz creativo newyorkese, collaborando frequentemente con Steve Coleman. Una folta schiera di grandi musicisti lo ha voluto ospite dei propri gruppi: McCoy Tyner, Pharoah Sanders, Carlos Santana, Wayne Shorter, Herbie Hancock... Ha preso parte ai Blue Note 7, formazione creata dall'omonima casa discografica per celebrare il proprio settantesimo anniversario (nel 2008).



Rosario Bonaccorso "Viaggiando"

ore **22** - **Bar Borsa**
Jazz Café Trivellato

Gli "appunti di viaggio" di **Rosario Bonaccorso** hanno visto la luce discografica nel

2015 (*Viaggiando*, Jando

Music/Via Veneto Jazz). Racconti di viaggi immaginari o concreti finiscono per costituire un volume di emozioni musicali.

Bonaccorso è da poco uscito allo scoperto, presentandosi in veste di leader dopo oltre venticinque anni di attività come sideman di lusso, rivelando così tutta la sua scioltezza espressiva, l'intonazione impeccabile, oltre alla capacità di far cantare il suo strumento (e di cantare lui stesso assieme a esso). Tutte doti che trapelavano chiaramente anche nelle sue numerose prove al fianco delle principali figure del jazz italiano nonché internazionale (Elvin Jones, Pat Metheny, Benny Golson, Billy Cobham...). Con "Viaggiando" possiamo finalmente apprezzare appieno la grande maturità espressiva di **Bonaccorso**, in una meritata posizione al centro della scena.



Teatro Comunale - ore 21

Sala Maggiore

Manhattan Transfer

Manhattan Transfer sono ai vertici del crossover da quasi 50 anni: Tim Hauser li fondò nel 1969,

per poi rinnovarne l'organico nel 1972. La formazione di oggi è ancora quella, con **Alan Paul**, **Janis Siegel** e **Cheryl Bentyne**, mentre **Trist Curless** ha sostituito il fondatore della band, scomparso nel 2014.

I **Manhattan Transfer** hanno cantato di tutto, sapendo ibridare tra loro i vari generi ma anche sapendoli restituire nella loro più pura essenza. Dieci Grammy Awards, e soprattutto milioni di dischi venduti, sono il frutto di questa loro predisposizione ecumenica verso la musica. Nel 1981 vinsero il Grammy sia nella categoria pop che in quella jazz, con due diverse canzoni. A nessuno era mai riuscito prima. A consacrarli nell'olimpo del jazz fu, poco dopo, l'album *Vocalese* (1985), al quale parteciparono Dizzy Gillespie, Ron Carter e la Count Basie Orchestra. Nel corso della loro lunga storia i Manhattan Transfer si sono esibiti con Ella Fitzgerald, Tony Bennett, Bobby McFerrin, Phil Collins, B.B. King, Chaka Khan...

41



Manhattan Transfer (ph. J. Abbott)

Gavino Murgia Blast Quartet

ore **22** - Bar Borsa
Jazz Café Trivellato

Con **Gavino Murgia**
l'estetica jazzistica
incontra la tradizione
musicale sarda: sas-

sofonista, voce di bassu nel tipico canto a Tenore, suonatore di launeddas, Murgia ha collaborato con Michel Godard, Rabih Abou-Khalil, Gianluigi Trovesi, Antonello Salis, Don Moye... E ora assieme alle marcate personalità di **Mauro Ottolini**, **Salvatore Maggiore** e **Pietro Iodice** dà vita al **Blast Quartet**, che rivela la propria natura sin dal nome: una band esplosiva.



Gavino Murgia (ph. T. Pala)

Cimitero Maggiore - ore 24

Gavino Murgia e **Marco Mencoboni** hanno ideato il progetto "Officium Divinum"

Gavino Murgia & Cantar Lontano "Officium Divinum"

per mantenere in vita, col supporto dei solisti dell'ensemble **Cantar Lontano**, l'opera del sassofonista Jan Garbarek e del complesso vocale Hilliard Ensemble. Il loro lavoro, datato 1994 e prodotto da Manfred Eicher per la ECM, ha segnato un momento di svolta epocale nel mondo della musica contemporanea, rilanciando il crossover tra musica colta e jazz e portandolo su dimensioni raffinate come mai prima.

Nuorese, **Gavino Murgia** si è immerso nel mondo del jazz mantenendo un costante legame con le radici musicali della sua terra. Il canto a tenore e lo studio tradizionale delle launeddas si fondono con la musica afroamericana, trovando un percorso inedito e originale. Ha suonato con musicisti dagli orientamenti stilistici assai diversi: Rabih Abou-Kalil, Bobby McFerrin, Michel Godard, Mal Waldron, Roswell Rudd, Baba Sissoko, Al Di Meola, Paolo Fresu, Gianluigi Trovesi, Antonello Salis, Danilo Rea. E anche Gianna Nannini, Massimo Ranieri, Vinicio Capossela, Piero Pelù, Noa.



Cantar Lontano

Tigran Hamasyan

ore **21** - Teatro Olimpico

Gestualità, postura e, quel che più conta, espressività musicale sono à la Brad Mehldau:

è davvero il caso di tenere gli occhi aperti su **Tigran Hamasyan**. Ma il pianista armeno (nato nel 1987) non è certo un emulo. Persegue invece una spiccata originalità: nella musica che esegue emerge prima di tutto l'elemento folklorico del suo paese. Ad arricchirne la tavolozza intervengono poi elementi jazzistici e, sporadicamente, rock.

Tigran ha collaborato con artisti come Dhafer Youssef, Ari Hoenig, Lars Danielsson e, recentemente, con Arve Henriksen, Eivind Aarset e Jan Bang. Ma già dai suoi primi passi ha puntato sull'attività da leader. Dopo aver vinto il concorso pianistico del Montreux Jazz Festival (2003) e la Thelonious Monk International Jazz Piano Competition (2006), ha dato il via alla sua produzione discografica con *World Passion* (2006). I dischi più recenti lo hanno imposto all'attenzione internazionale, permettendogli di conquistare i favori del pubblico e di due suoi celebri fan: Herbie Hancock e... Brad Mehldau. *An Ancient Observer* (Nonesuch, 2017) è la più recente uscita discografica, in solo: un concentrato di esotismo, vortici narrativi, epopee folk.



Tigran Hamasyan (ph. V. Stepanyan)

Teatro Olimpico ore 21

Randy Weston & Billy Harper

I novantaduenne **Randy Weston** (è nato nel 1926 a New York) è uno dei più importanti nomi storici

del jazz ancora in attività. Fautore di uno stile pianistico altamente percussivo, profondamente legato alle sue radici afro-caraibiche (è di origini giamaicane), **Weston** è anche un memorabile compositore: sono suoi temi come *Hi-Fly* e *Little Niles*.

Cresciuto a Brooklyn, in gioventù frequenta Max Roach, Cecil Payne e Duke Jordan. Partito dal R&B, vira presto verso il bop, sotto l'egida di Payne e Kenny Dorham. Nel 2013 ha inciso *The Roots of the Blues* con **Billy Harper**. L'amicizia e la collaborazione, consolidatesi nel corso degli anni Settanta, non sono mai venute meno da allora.

Billy Harper, texano, ha avuto i Jazz Messengers di Art Blakey come suo trampolino di lancio (tra il 1968 e il 1970). Ha poi fatto parte dei gruppi di Elvin Jones e Max Roach e delle orchestre di Gil Evans e Thad Jones/Mel Lewis. In anni recenti lo si è apprezzato nel gruppo all stars The Cookers.

45





Mauro Negri meets Andrea Pozza Trio

ore **22** - Bar Borsa
Jazz Café Trivellato

Andrea Pozza debuttò al Louisiana Jazz Club della sua città natale a 13 anni. Fu l'inizio di un'intensa attività concerti-

stica che gli ha poi dato l'opportunità di confrontarsi con grandi musicisti del jazz internazionale. **Pozza**, che ha collaborato con Enrico Rava, Gianni Basso, Bobby Durham..., è un jazzista puro dotato di grande swing, capace di armonizzazioni lussuose e piene di intarsi. È considerato uno dei migliori pianisti italiani per via del suo articolato fraseggio, che si nutre di uno spiccato senso ritmico, e anche grazie alla profonda conoscenza dell'evoluzione stilistica che il piano jazz ha avuto nella storia della musica afroamericana.

Per l'occasione il trio di **Andrea Pozza** accoglierà come solista ospite **Mauro Negri**, anche lui un enfant prodige. Oltre alla sua attività in veste di leader, vanta collaborazioni con Aldo Romano, Henry Texier, Richard Galliano, Géraldine Laurent, Enrico Rava, Eros Ramazzotti, Edoardo Bennato. Per più di due anni è stato il primo sax alto-clarinetto della Vienna Art Orchestra. Ma ha suonato anche con Kenny Wheeler, Billy Cobham, Lee Konitz, Sal Nistico, Tony Scott, Steve Lacy, Paul Jeffrey, Jimmy Cobb, Gato Barbieri, Natalie Cole, Paolo Fresu, Tullio De Piscopo...



Mauro Negri

TCVI Disco Jazz - ore 24

Foyer Teatro Comunale

Trondheim Jazz Orchestra

La norvegese **Trondheim Jazz Orchestra** ha assunto l'attuale identità nel 1999, di-

ventando poi uno dei più importanti e creativi ensemble jazz in Norvegia, anche grazie al coinvolgimento dei più affermati musicisti del paese scandinavo. Con il suo organico variabile a seconda del progetto da realizzare, l'orchestra si dedica principalmente all'esecuzione di opere musicali appositamente commissionate. Per alcune sue produzioni ha ospitato solisti d'eccezione, coi quali è stata in tour: Chick Corea, Pat Metheny, New York Voices, Joshua Redman...

47



Trondheim Jazz Orchestra



ore **21** - Teatro Olimpico

Poetry Vicenza Jazz Zavalloni-Tonolo-Birro “Boris Vian, il poeta sincopato”

Boris Vian, il poeta sincopato” è uno spettacolo di jazz, canzoni e poesia, ideato di Giulio Vanini e portato in scena

da **Cristina Zavalloni, Pietro Tonolo** (che ha anche curato gli arrangiamenti) e **Paolo Birro**. I tre performer daranno vita a uno spettacolo multiforme che rievoca la personalità eccentrica e poliedrica di Vian, un artista totale caro alle avanguardie storiche del Novecento, un intellettuale colto e disincantato dell'esistenzialismo francese, un musicista stravagante anticipatore della musica come ribellione, un poeta menestrello e un romanziere maledetto: una personalità oltremodo affascinante, meritevole di continuare a rimanere al centro della scena e non di venire relegato in una sorta di scantinato polveroso come spesso accade alle figure eccentriche della storia.

48



Paolo Birro (ph. A. Bosio)



Pietro Tonolo (ph. A. Bosio)

Bar Borsa
Jazz Café Trivellato - ore **22**

Andrea Pozza prolunga la sua residenza a Vicenza Jazz 2018 col suo trio e, dopo aver ospita-

to Mauro Negri, sosterrà un altro sensazionale sassofonista: **Nicola Caminiti**. Dopo essersi diplomato in sassofono classico presso il conservatorio di Messina, **Caminiti** si è trasferito a New York, proseguendo gli studi presso la Manhattan School of Music. Prima della partenza per gli USA, ha ricoperto il ruolo di primo sax contralto e soprano nell'Orchestra Nazionale Jazz Giovani Talenti diretta da Paolo Damiani, mentre negli States è entrato a far parte della MSM Afro-Cuban Jazz Orchestra, plurinominata ai Grammy e diretta da Bobby Sanabria.

Andrea Pozza Trio e Nicola Caminiti

Final Jam

49



Andrea Pozza (ph. Siniscalco)



Nicola Caminiti



Pubblico giovanile e jazz: dall'esplosione del Sessantotto alla crisi contemporanea

di Maurizio Franco

Nel suo fondamentale studio sul pubblico e l'immagine del jazz nella società contemporanea¹, Stuart

Nicholson presenta dei dati sconcertanti sull'età media dei frequentatori di concerti negli Stati Uniti: circa ventinove anni nel 1982, quarantasei nel 2008, con diciassette anni di incremento in un quarto di secolo, molto più di quanto avvenuto nella musica operistica (cinque anni) e nel musical (sei anni), il che potrebbe sembrare sorprendente se pensiamo che il jazz è stato spesso considerato un'arte giovane, sempre aperta alle novità e rivolta al futuro, in grado di cogliere meglio di altre lo spirito dei tempi e quindi, in teoria, un genere musicale capace di far breccia tra le nuove generazioni. Invece, non sembra che le cose stiano andando in questa direzione, nonostante ci sia, rispetto al passato, il vantaggio di una diffusione massiccia e planetaria della didattica del jazz, con svariate decine di migliaia di giovani che hanno scelto di studiarlo ma, sorprendentemente, non contribuiscono a far crescere le file al botteghino, dove non si vedono quasi mai numerosi gruppi di studenti in attesa di ascoltare dal vivo la musica che dovrebbero amare o da cui sentirsi rappresentati. Anzi, l'età media è appunto salita e, nel complesso, il pubblico rimane quantitativamente stazionario.

Se trasportiamo questi dati dall'America all'Italia del 2018, quindi dieci anni dopo le analisi di Nicholson, ci accorgiamo che la situazione è forse anche peggiorata. Il presente intervento vuole partire proprio dal preoccupante invecchiamento del pubblico che segue i concerti jazz, paragonando l'attuale periodo storico a quello del sessantotto, in cui avvenne uno straordinario cam-

biamento nella scena jazzistica. Sessantotto di cui ricorre quest'anno il cinquantesimo compleanno, cioè quel mezzo secolo più o meno in linea con l'età media di chi segue il jazz dal vivo che perciò, in senso letterale, è davvero figlio di quegli anni. Al contrario di oggi, all'epoca si assistette all'avvicinamento delle cosiddette masse giovanili a una musica che entrò prepotentemente nel loro immaginario sonoro grazie ai nuovi indirizzi presi dai musicisti, in grado di portare profondi cambiamenti nel linguaggio musicale, disegnando un'immagine del jazz meno paludata, più dinamica e al passo anche con la voglia di cambiamento che animava la società. Un pubblico allora nuovo che però si è lentamente dissolto nel corso del tempo, anche se è difficile indicare le ragioni della sua sempre più scarsa partecipazione ai concerti jazz. Alla domanda su quali possono essere i motivi di questo scollamento, la risposta non è infatti semplice, né univoca, e richiede un'analisi articolata della situazione contemporanea che prenda in considerazione il modo in cui si è consolidata l'immagine del jazz più o meno dalla fine del secondo millennio, la situazione generale del mercato della musica, della cultura e le relazioni sociali ai tempi di internet, oltre alla nuova configurazione dell'industria discografica.

Credo sia opportuno cominciare proprio dall'ultimo aspetto, la crisi del disco, cioè di quello che, storicamente, è stato uno straordinario supporto per la diffusione consapevole delle musiche d'autore, quindi anche del jazz. In uno studio non recentissimo, ma lungimirante², nei primi anni del nuovo millennio si prevedeva già quel cambio radicale del mercato della musica che sta determinando la fine del Cd e si ipotizzava una nuova interazione tra produzione discografica e concerto dal vivo, cioè un fatto che per il jazz sta ormai diventando la consuetudine in quanto i musicisti, tranne i grandi nomi, vendono i loro album principalmente in margine ai concerti. Questo dato ci fa comprendere meglio la centralità del concerto nel mercato del jazz, quindi l'invecchiamento del pubblico diventa un motivo di preoccupazione per tutti, non riguardando solo gli organizzatori, poi-

ché è evidente che se dovesse crollare il circuito concertistico cederà anche tutto il resto, non solo ciò che rimane della vendita dei dischi, ma pure la didattica: come si può studiare una *performing art* senza prospettive performative e con la sola speranza di dedicarsi all'insegnamento, come del resto sta da tempo avvenendo nel campo della musica europea di tradizione colta? Oggi, persino negli Stati Uniti, i musicisti anche discretamente famosi suonano a volte "a incasso" e, come in tutta Europa, i jazz club spariscono uno a uno e la nostra musica trova spazio principalmente nei teatri, nelle sale da concerto, nelle piazze che ospitano i festival estivi, quelli sì molto affollati, ma spesso a ingresso gratuito e con ampio sostegno di denaro pubblico. Però, anche in quest'ultimo caso, l'età del pubblico non cala in maniera radicale.

Se la crisi del disco dimostra che se i giovani non acquistano più dischi non ci potrà essere il ritorno alla vecchia industria discografica, un altro fattore importante per leggere la situazione attuale è legato ai luoghi in cui si propone il jazz, una musica che, per quanto di natura colta, per decenni fu veicolata nel circuito dell'entertainment, in ambiti come il cabaret, il club, la grande sala da ballo e più raramente la tipica sala da concerto. Lo scenario è mutato dagli anni sessanta, quando i meccanismi di fruizione sono lentamente cambiati, prima affiancando club e piccoli spazi alle tradizionali *concert hall*, poi facendo prevalere l'ascolto prettamente concertistico, soprattutto in teatro e con costi più elevati di ingresso. Spazi che tendono a escludere i giovani musicisti, coetanei del pubblico giovanile, perchè riservati principalmente ai musicisti di chiara fama, quasi sempre facenti parte delle generazioni più anziane, in quanto ritenuti maggiormente in grado di attirare il pubblico, chiaramente quello più acculturato e anche disponibile a sostenere i maggiori costi di ingresso. Questo spostamento degli spazi di d'ascolto ha quindi probabilmente avuto come conseguenza l'inesorabile distacco dal jazz di quella parte di ascoltatori che preferisce fruire della musica nei luoghi informali, conviviali e socializzanti: i giovani,

appunto. Giovani che sembrano anche gradire, oltre ai loro miti jazzistici (per la verità ridotti ormai a un manipolo di musicisti ultrafamosi), le nuove proposte, soprattutto se presentate dai loro coetanei e infatti, non a caso, i segnali di distacco delle ultime generazioni sono meno evidenti quando sul palco salgono musicisti o formazioni emergenti, che rappresentano una visione contemporanea, anche molto aperta, del jazz, sicuramente lontana dal sound degli stili storici.

Ovviamente questa è solo una parte del problema, che non è legato esclusivamente al repertorio e all'età dei musicisti, anche se comunque esso pesa sulla fruizione giovanile del jazz. Ci sono altri aspetti da prendere in considerazione, per esempio quelli legati alle nuove forme di socializzazione, sviluppatesi a partire dal nuovo millennio. Il più rilevante è la proliferazione inarrestabile dei social network, grazie ai quali stanno crescendo a dismisura i "rapporti sociali virtuali", favoriti dalla disponibilità di accedere a internet praticamente in ogni luogo e momento della giornata grazie a tablet, smartphone, computer portatili che spesso sostituiscono il club, il bar, il teatro e ogni altro spazio in cui stare insieme e fruire di musica. Non a caso si sviluppa infatti l'ascolto su *you tube*, gratuito e facilmente condivisibile, ma anche influenzato da un ambito nel quale domina incontrastato l'intrattenimento, fulcro principale delle proposte musicali, e non solo musicali, presenti sul Web. In questo modo la cultura, intesa nel senso autentico del termine, sparisce o, meglio, diventa invisibile se già non la si possiede e si sa dove andarla a trovare, e questo non è certo il caso delle giovani generazioni che vengono attratte e distratte da tutt'altro. Cosa sia quest'altro, è difficile da dire poiché il passatempo di massa determina l'assenza totale di punti di riferimento credibili, determinando un generalizzato livellamento verso il basso che rende impossibile stabilire gerarchie di valori.

Non a caso Nicholson, acutamente, condivide i critici del relativismo là dove sostengono che se la verità sta negli occhi di chi la osserva ed esistono molte verità e non una sola, trovare un

accordo su quello che significa standard di eccellenza diventa impossibile³. Tradotto nella quotidianità, è evidente che se tutti, anche i più ignoranti in una data materia, possono dire la loro come fossero dei luminari, si perde la funzione degli *opinion leader*, la credibilità e l'autorevolezza di chi conosce un argomento e può esprimere pareri certo discutibili e confutabili, ma provenienti da una fonte attendibile e non da blog dilettanteschi o anche peggio. Tutto ciò, alla fine, determina una mancanza di indirizzo, l'impossibilità di orientare il pubblico dei giovani (e non solo dei giovani) verso ascolti di qualità, di contenuto. Le riviste specializzate, un tempo molto influenti, sono ormai una lettura d'élite e la loro presenza sul web si confonde con quella di testate spesso al di sotto di un livello minimo di competenza, con la conseguente estinzione della figura del critico, tanto vituperata quanto fondamentale, e quindi la fine della conseguente profes-

Pablo Picasso mentre disegna con una penna luminosa, 1949 (ph. G. Mili)



sione, cioè l'attività economica che consente di dedicarsi unicamente allo studio musicale crescendo, maturando e svolgendo professionalmente un lavoro che nel tempo garantisce un bagaglio di conoscenze a cui tutti possono attingere. Il dilettantismo diffuso crea una caduta di livello nella riflessione sul jazz che solo in parte è attenuata dalle molte, valide tesi di laurea ormai presenti in tutto il mondo occidentale grazie alla legittimazione accademica del jazz. Tesi che, però, restano quasi sempre nei cassetti di Conservatori e Università⁴. Se sviluppiamo il concetto su larga scala, si comprende meglio quanto una situazione del genere favorisca, in campo musicale, il trionfo dell'intrattenimento sull'arte, della semplificazione sulla complessità, della demagogia e del disimpegno sulla responsabilità di quello che si afferma.

Uscendo dall'ambito strettamente musicale, non è forse vero che la confusione creata dall'esistenza e dal dibattito virtuale non favorisce l'aggregazione reale delle persone, né la formazione di autorevoli posizioni in grado di proporre una visione del mondo diversa dall'attuale e, quindi, l'affermazione di valori differenti da quelli che animano la nostra non certo idilliaca società? Se l'alternativa alla televisione è passare ore e ore sui social, non ci si deve stupire se i locali riducono sempre più la musica dal vivo e i teatri ospitano soltanto gli *over* quarantacinque. Naturalmente non tutti i giovani vivono questo tipo di rapporti; molti amano ancora uscire e frequentare i loro coetanei, ascoltare musica, andare al cinema (nonostante anche in quest'ambito le presenze siano calate in modo preoccupante). Il problema è: quale musica? Perché non il jazz? Ovviamente, da sempre, sono le arti dell'intrattenimento quelle vincenti, ma in passato questa musica aveva saputo raccogliere intorno a sé tanti giovani. Forse la si ritiene difficile? Non lo è più di qualsiasi fenomeno culturale, sia esso musicale o riferito alle arti visive e alla letteratura, e del resto non dimentichiamo che oggi il livello mondiale di scolarizzazione è, sulla carta, il più alto nella storia dell'umanità, quindi l'accesso a forme artistiche di maggior

impegno fruitivo dovrebbe crescere, non diminuire. La complessità del discorso è evidente, così come incerte sono le previsioni sul futuro, però non bisogna commettere l'errore di considerare il poco *appeal* che i giovani dimostrano per il jazz solo come un dato esterno al suo ambiente, una conseguenza della società odierna oppure del fatto che oggi si giunge a una piena maturità, come uomini e donne, molto più tardi di quanto non avvenisse in passato.

Sarebbe un gravissimo errore pensare che siccome il jazz è una musica la cui fruizione e apprezzamento richiedono cultura, come avviene per la musica classica, prima di una certa età non la si possa veramente capire. L'arte ha una sua forza interiore e quando rispecchia lo spirito dei tempi in cui è prodotta, arriva a tutti. Non bisogna essere musicologi, musicisti e intellettuali per apprezzare il jazz o andare a vedere una mostra di Picasso, perché comunque ci sono molte tipologie di ascolto e visione e sin dal passato i grandi artisti hanno sempre conquistato il favore di larghi e diversificati strati della popolazione, che nelle loro opere avvertivano qualcosa in grado di toccarli, anche inconsapevolmente, nel profondo. Certo, magari non le grandi masse, ma spesso i giovani sì. Bisogna allora interrogarsi sull'immagine del jazz nell'attuale società tecnologica, sul modo in cui si formano i suoi miti, sulle metodologie didattiche, cioè su come il jazz viene insegnato e trasmesso. In questo non si può che concordare pienamente con Nicholson quando sostiene che le scuole hanno un grande limite nell'educare principalmente alla tecnica e non all'espressione⁵. E non si può che concordare con Robert Glasper, pianista e produttore afroamericano che propone un jazz di ispirazione hip hop, quando nel marzo del 2012 dichiarò al *LA*



Times che la comunità del jazz uccide ciò che è vivo per lodare quello che è morto, mentre le riviste specializzate sono dedicate per il novanta per cento a musicisti del passato e per il dieci per cento al presente, mentre dovrebbe essere il contrario. Inoltre, conclude Gasper, non ci si deve stupire se non c'è un nuovo pubblico, perché non arriverà mai se si suonano ancora i brani degli anni sessanta⁶. Sono convinto che questo pianista molto seguito dai giovani non intendesse liquidare il patrimonio storico del jazz, che lui ama e a cui ha dedicato attenzione, ma soltanto sottolineare la stagnazione nello sviluppo dei repertori che è dovuta proprio alla maggior parte delle istituzioni didattiche mondiali e alla posizione conservatrice dello zoccolo duro del pubblico degli appassionati oltre che di molti musicisti.

Un fatto singolare, perché il jazz è sempre stato considerato una musica in costante cambiamento, ha saputo interpretare la sua estetica nelle maniere più diverse e ha sviluppato tendenze e poetiche capaci di rigenerarsi, di cambiare forma nel corso del tempo. Oggi è ancora così, ma più nella realtà quotidiana che nell'immagine, sempre più legata all'idea di una musica omogenea e di interpretazione, non di creazione, quindi già consegnata al passato, come la musica eurocolta ai cui concerti, generalmente, giovani se ne vedono ancor meno. La differenza tra il jazz e la musica classica, almeno quella legata al repertorio principale delle sale da concerto, che spazia tra Bach e Debussy, sta però nel fatto che la legittimazione culturale assoluta e planetaria di cui, grazie alla globalizzazione culturale, gode quest'ultima, ormai considerata la Grande Musica in tutti i continenti, apre finestre nei media televisivi e radiofonici che consentono il lancio formidabile di nuovi virtuosi, di momenti considerati imperdibili al pari dell'ultima mostra-spettacolo delle arti visive, mentre il jazz non fruisce di queste possibilità, anzi, è stato sempre più emarginato dalla programmazione della radio e della televisione.

Naturalmente quando diciamo "pubblico giovanile" non intendiamo quello degli adolescenti, ma quei giovani di livello univer-

sitario e post universitario che hanno raggiunto la maturità culturale necessaria per avvicinarsi a un'arte certamente molto diretta e comunicativa, ma altrettanto complessa. Gli adolescenti di oggi seguono percorsi diversi, difficilmente conciliabili con le musiche come il jazz, per cui il lavoro di sensibilizzazione culturale andrebbe fatto a monte, nelle scuole dell'obbligo e in quelle superiori. Nel passato il jazz riuscì comunque a conquistare i favori di un largo pubblico, per esempio negli anni trenta, quando trasmise dinamismo e vitalità positiva diventando un fenomeno veramente *popular*, cioè legato al consumo di massa senza essere massificato, come erroneamente sosteneva Adorno, che lo portò a incontrare il gusto anche delle generazioni più giovani. Poi, in coincidenza del sessantotto, quando grazie a motivi di carattere musicale e sociale insieme conquistò il pubblico giovanile. La svolta del jazz-rock fu infatti rilevante sul



piano dei risultati artistici e aprì le porte del jazz a una nuova generazione di ascoltatori, giovane e attenta a seguire quei fenomeni musicali che, in qualche modo, erano legati a una nuova categoria creatasi proprio negli anni sessanta: la musica giovanile. Per quanto complesso e per nulla consolatorio, l'incontro con il sound elettrico ed elettronico, il funk, i ritmi beat e rock, realizzato da jazzisti come Miles Davis, Joe Zawinul, Wayne Shorter, Chick Corea, Herbie Hancock, John McLaughlin, Tony Williams fece breccia tra i giovani che da tempo vedevano nel jazz solo la musica dei loro padri, esattamente come avviene oggi. Fu la novità delle proposte a favorire l'interesse delle nuove generazioni; proposte che si articolavano in maniera ampia perché oltre al jazz rock si sviluppò uno sguardo al terzo mondo di cui furono portatori Charlie Haden, Don Cherry, il gruppo Shakti di John McLaughlin, Gato Barbieri e tanti altri musicisti di tendenze e poetiche diverse tra loro. Proposte che suscitarono l'interesse dei giovani, stimolando la loro curiosità e aprendo nuove prospettive sonore in un'epoca in cui si comin-



ciava a guardare con occhi diversi il panorama culturale musicale extra-europeo.

Anche la scena del “jazz europeo” visse una fioritura straordinaria, che avrebbe portato alla fine della centralità americana contribuendo alla parcellizzazione del mondo jazzistico e al considerevole ampliamento delle musiche inseribili sotto il nome: jazz. A queste nuove tendenze, che hanno cambiato profondamente e soprattutto in Europa, la scena musicale jazzistica, dobbiamo aggiungere quelle più vicine al grande fermento politico portato dal sessantotto, che ha istituito forti legami tra le battaglie sociali, la politica e il jazz attraverso i gruppi di area meno tradizionale, come gli esponenti del cosiddetto free jazz e gli artisti

Gato Barbieri (ph. A. Lepley)



dell'AACM, in gran parte nero americani, che trovarono in Europa un ambito di ricezione assolutamente unico, mai più riproposto in futuro in maniera così ampia. Un interesse che portò il jazz nelle università, all'interno dei circuiti giovanili alternativi, nei nuovi mezzi di comunicazione che stavano nascendo, come i giornali impegnati nella controcultura, le radio "libere", ma anche nelle fabbriche e negli ospedali psichiatrici, avvicinando un vasto numero di persone e, tra queste, ovviamente, molti giovani. In Italia, il fenomeno della nuova radiofonia, inizialmente legato a istanze sociali e politiche e non certo alla privatizzazione in senso commerciale dell'emittenza radiofonica, fu un cambiamento epocale e sancì la fine del monopolio della Rai. Il jazz fu una delle colonne sonore portanti per queste emittenti, seguite in particolare da giovani che si avvicinavano a una musica come il jazz, di cui ignoravano quasi tutto. Jazz che oggi (tranne rare

eccezioni) è invece completamente escluso dalla miriade di programmi che popolano l'etere sia pubblico che privato. E' del tutto evidente che in quell'epoca esistevano un fermento e un'attenzione che negli anni ottanta sono rapidamente scemati orientando il pubblico e la cultura giovanile verso altri orizzonti, spesso lontani dalla cultura e fortemente influenzati dai falsi miti creati dal mercato dell'intrattenimento, in una china calante che sta portando a risultati preoccupanti.

Se questo è il quadro gene-



Sam Rivers (ph. F. Wolf)

rale, mi sembra però inevitabile indagare sommariamente su cosa è successo in Italia nel periodo del sessantotto per cercare di capire il motivo dell'interesse per il jazz maturato in quegli anni per poi scemare rapidamente. Un aiuto per comprendere il quadro generale del jazz in Italia nel periodo del sessantotto lo offre un libro assolutamente datato, ma utile perché scritto "a caldo" alla fine degli anni settanta: si tratta di *Musica e pubblico giovanile* di Alessandro Carrera, esperto di popular music e oggi docente a Houston⁷. Anche in quel testo si rileva che il jazz rock fu un ponte per avvicinare i giovani a tutto il linguaggio jazzistico, ma *non il solo tramite attraverso il quale il pubblico giovanile italiano si è avvicinato al jazz. Nel periodo che va dal 1973 al 1975 i jazzisti dominatori dei grandi festivals sono stati quelli che (...) cercavano contaminazioni con la musica classica e popolare*⁸, quindi praticavano quello sviluppo e apertura del linguaggio di cui scrivevamo. Infatti, Gato Barbieri univa il jazz alla tradizione musicale argentina nel quadro di un linguaggio terzomondista proponendo una musica nuova e rivoluzionaria, Don Cherry realizzava una musica popolare universale di grande presa, Anthony Braxton o Sam Rivers erano i portabandiera del mondo afroamericano e così via. Umbria Jazz e altre grandi rassegne divennero per alcuni anni il centro di raduni giovanili di massa, spesso contraddittori o addirittura teatro di esecrabili azioni, ma comunque legati a una fruizione anche politica del jazz. Quello dei rapporti tra musica e politica fu un argomento di acceso dibattito, fortemente divisivo, ma anche pieno di una spinta positiva verso la fruizione di musica di qualità per cui non è un caso se il successivo crollo di ascolto giovanile del jazz avvenne quando finì, soffocata dal riflusso, l'epoca della contestazione e delle grandi speranze.

Una piccola responsabilità, in tutto questo, può anche ricadere su Arrigo Polillo e la rivista *Musica Jazz*, al tempo punto di riferimento per la maggior parte degli appassionati italiani che, invece di inserirsi in questi meccanismi, leggerli criticamente e fare da guida al pubblico, prese delle posizioni intransigenti, anche se

talvolta condivisibili, nei confronti del rock e della politicizzazione della musica, dimostrandosi quantomeno poco lungimirante. Clamorosa fu la rottura con la rivista del suo redattore Umberto Santucci, che accusò la testa di chiudersi al rock in maniera assurda, ricevendo un'altrettanto polemica risposta di Polillo⁹. Ma sulla questione dei falsi miti del jazz creati dalla politica, non si può che concordare con Carrera quando scrive che *la posizione di Polillo va completamente rovesciata: non è per colpa della politicizzazione che i giovani si sono allontanati dalla "vera musica"; è vero, Archie Shepp andava ascoltato "perché era un compagno," ma intanto lo si ascoltava, si cercava di appropriarsi del suo linguaggio e poi, fatto lo sforzo, si poteva anche ascoltare Chet Baker*¹⁰.

Dopo questa lunga riflessione, risulta evidente che il calo del pubblico giovanile è un fenomeno complesso, riguarda globalmente tutti i punti che abbiamo trattato, e altri ancora legati alle problematiche della società contemporanea. Se pensiamo al periodo del sessantotto è evidente che le istanze sociali che lo animavano sono ormai sparite da tempo, sostituite da altri bisogni, per lo più individualistici, e del jazz si ha un'idea vaga quanto staccata dalla vita di tutti i giorni. Del resto, il problema del pubblico giovanile non riguarda solo il jazz: quanti giovani leggono libri (quelli veri), quanti si



Archie Shepp

recano a un concerto di musica classica o frequentano le gallerie d'arte (non le mostre sponsorizzate e lanciate attraverso tutti i canali d'informazione)? Probabilmente pochi, quindi il punto non è "il jazz", ma la cultura in genere, l'interesse verso forme impegnative di arte, la cui fruizione arricchisce la vita, incide in profondità sulla personalità degli individui, aiuta a sviluppare un pensiero evoluto e per questo deve essere aperta, viva, legata alla società che la circonda. A cinquant'anni dal sessantotto, il pubblico e l'immagine del jazz sono cambiati profondamente e questa musica, da fenomeno in grado di operare una vera e propria rivoluzione sonora, viene recepita come parte del mondo musicale "ufficiale" e legittimato, il che l'allontana inevitabilmente dagli interessi dell'universo giovanile. Possibile non riuscire a far convivere entrambe le cose? ■

- 1 Stuart Nicholson, *Jazz and Culture in a Global Age*, Northeastern University Press, USA 2014;
- 2 David Kusek e Gerd Leonhard, *The Future Of Music*, Berklee Press, USA 2005;
- 3 Stuart Nicholson, op. cit. pag. 16;
- 4 Chi scrive sta revisionando, per la pubblicazione sul quadrimestrale Musica/Realtà, alcune tesi di laurea in jazz come sostegno ai giovani musicisti e studiosi. Il primo intervento pubblicato è del pianista Giulio Stermieri, *Paul Bley – nuove direzioni nel pianoforte jazz*, Musica/Realtà n. 114, novembre 2017;
- 5 Stuart Nicholson, op. cit. pag. 30;
- 6 Citato in Nicholson, op. cit. pag. 22;
- 7 Alessandro Carrera, *Musica e pubblico giovanile in Italia*, Feltrinelli, Milano 1980;
- 8 Alessandro Carrera, op. cit.;
- 9 Umberto Santucci, *Ieri Jazz, oggi Rock* e Arrigo Polillo, *Oggi il Rock, viva il Jazz*, entrambi in Musica Jazz 4/71;
- 10 Alessandro Carrera, op. cit.;



Il jazz-rock e il Sessantotto mancato

di Stefano Zenni

In genere le “rivoluzioni” stilistiche del jazz sono raccontate come fenomeni strettamente musicali, ma

raramente si ricorda che esse sono sorte da profondi cambiamenti generazionali, sia tra i musicisti sia tra il pubblico. E' accaduto nel secondo dopoguerra, quando i giovani boppers si rivolgevano a un pubblico sì giovane ma circoscritto; è accaduto negli anni Cinquanta, quando jazzisti di tutte le età catturavano l'interesse degli universitari nei campus e attiravano gli adulti nei festival. Gli anni Sessanta hanno visto un ulteriore, drammatico cambiamento nella fruizione del jazz: il pubblico afroamericano lo ha gradualmente abbandonato a favore del soul, mentre un manipolo di intellettuali bianchi si mise a seguire con interesse gli improvvisatori di free jazz più radicali.

Questo nei primi anni Sessanta. Ma tra il 1967 e il 1968 è avvenuta la catastrofe: l'avvento del rock ha letteralmente spostato una massa di ascoltatori giovani dal jazz verso la nuova musica, innescando una crisi senza precedenti: club che chiudono, case discografiche in crisi, major che abbandonano i loro musicisti storici, reti di concerti che si disgregano, cachet che crollano, diaspora di tanti artisti verso l'Europa. In due o tre anni il rock relega il jazz in quell'angolo di mercato da cui non è più uscito.

A rimetterci furono soprattutto i musicisti sopra i quarant'anni, i solisti e leader affermatisi dopo il bebop, che si ritrovarono spiazzati dalla nuova musica giovanile. Alcuni provarono ad adeguarsi: strumenti elettrici, incremento del volume sonoro, repertorio rinnovato, ritmi rockeggianti o soul. Ma, salvo rarissime eccezioni – l'ultimo Ellington, la European Rhythm Machine di Phil Woods, ad

esempio – i risultati furono modesti se non imbarazzanti. Il problema è che non erano questi i mezzi per conquistare un pubblico giovanile che frequentava luoghi estranei al jazz, praticava modi di consumo e di socializzazione della musica differenti, si muoveva su nuovi passi di danza, e soprattutto si aspettava una fusione tra sound elettrico e forma musicale (o, nel folk, un certo gusto acustico) che andava ben oltre i rivestimenti superficiali proposti da Ella Fitzgerald o Count Basie.

Questa divaricazione si aggravò con la guerra scatenata dai critici di jazz, che attaccarono la nuova musica in quanto grezza, banale, rumorosa. Non che in molti casi non avessero ragione, ma i critici sopra i quarant'anni non furono disposti a cedere nulla al rock, mentre – proprio per ragioni generazionali – i critici più giovani di ambito rock vedevano la tradizione del jazz come un importante bacino di ispirazione. Insomma, anche nel campo della critica prese corpo una tensione asimmetrica che provocò una frattura insanabile.

Frattura che fu invece ricucita proprio da quella generazione di musicisti che diedero origine al jazz rock. Si guardino gli anni di nascita dei maggiori musicisti attivi nel 1967-68: in Inghilterra John McLaughlin (1942), Ian Carr (1933), Robert Wyatt (1945), John Hiseman (1944), Gordon Beck (1936), Eric Clapton (1945), Robert Fripp (1946), Dave Holland (1946); negli Stati Uniti Steve Marcus (1943), Gary Burton (1945), Larry Coryell (1943), Mike Mainieri (1938), Jeremy Steig (1942), Charles Lloyd (1938), Mike Nock (1940). Come si vede, nel 1967-68 hanno tutti tra i ventidue e massimo trent'anni.

Fa eccezione Miles Davis (1926), quarantenne che ebbe l'intelligen-



Ian Carr

za di circondarsi di musicisti giusto di una generazione più giovani: gli inglesi McLaughlin e Holland, oltre a Chick Corea (1941), Jack DeJohnette (1942), Keith Jarrett (1945), nonché i rodati Wayne Shorter (1933) e Joe Zawinul (1932).

Questi musicisti ascoltavano il rock e il jazz, facevano jam insieme, proponevano una musica che esibiva la sofisticazione del jazz mescolandola con la nuova energia ritmica e fonica del rock, si esibivano nei festival e in locali frequentati anche dal pubblico giovanile. Era davvero una questione di luoghi, atteggiamenti, messaggi extra musicali. Lo dimostra il caso del sassofonista Charles Lloyd, personaggio costruito a tavolino dal produttore George Avakian per dimostrare alla Atlantic che era possibile vendere un gruppo jazz al pubblico del rock: gli ingredienti comprendevano musicisti giovani, concerti giusti nei posti giusti, un messaggio *new age* veicolato da interviste e copertine di dischi, musica modale a cavallo tra jazz post coltraniano e rock. Avakian vinse la sfida e, per una breve stagione, Lloyd divenne una star che andava a ingrossare le casse della major.



Keith Jarrett



Weather Report

Ma si tratta di un caso isolato: il miglior jazz rock prodotto tra il 1967 e il 1970 è musica sincera, innovativa, a tratti sperimentale (si pensi ai Soft Machine, ai Fourth Way, al quintetto Miles Davis o ai primi Weather Report), ricca di intuizioni che avranno lungo corso e che oggi passano per idee nuove (il disco "Experiment with Pops" di Gordon Beck, del 1967, attinge ai successi pop del momento, Beatles inclusi, come fossero nuovi standard). E' una musica che nasce da un mutuo interesse, dalla possibilità di scambiare idee, da jam session e discussioni, dallo scambio tra vari "giri" di musicisti: ad esempio intorno a Gary Burton gravitavano Larry Coryell, Steve Marcus, Mike Nock, Warren Bernhardt, Randy Brecker; intorno a Mainieri troviamo Jeremy Steig, Ronnie Cuber, ancora Warren Bernhardt e Randy Brecker, Michael Brecker, Eddie Gomez, Tony Levin, Steve Gadd; intorno a Charles Lloyd ci sono Ron McClure, Jack DeJohnette, Keith Jarrett. Si comprende allora come Miles Davis abbia avuto un ruolo propulsivo mescolando

musicisti di estrazione diversa: Dave Holland e Jack DeJohnette, Keith Jarrett e Chick Corea, Wayne Shorter e John McLaughlin.

E tra le tante novità, c'è anche il rovesciamento di un paradigma storico, che vuole gli USA come la terra delle innovazioni del jazz. In questo caso avvenne l'inverso, poiché i primi vagiti del jazz-rock presero forma in Inghilterra per poi essere trapiantati negli USA, secondo un meccanismo in parte affine a quello del rock.

Dunque non ci fu un '68 del jazz. Il valore politico era già stato speso per certo free jazz dei primi anni Sessanta, e in Europa quell'onda arriverà solo a metà degli anni Settanta. I giovani si rivolsero al rock e al folk per dare voce ai propri bisogni culturali e politici: nel jazz i testi cantati da tempo non erano più importanti. Ma il jazz-rock funzionò, soprattutto come area libera in cui sperimentare nuove forme espressive senza perdere troppo il contatto con il pubblico. Durò poco: a metà degli anni Settanta quell'energia si era trasformata in una fame di soldi e successo (basti seguire la parabola di Corea e Hancock). Ma oggi siamo in grado di comprendere che si trattò di una piccola rivoluzione: un '68 tutto musicale, poco ideologico, ma ricco di libertà espressiva. ■



Jack DeJohnette



Foto di gruppo in stile New Orleans nel cortile del pittore Wadsworth Jarrell, c. 1968

Il Sessantotto e la nuova scena del jazz

di Maurizio Franco

Questo intervento nasce dall'esigenza profonda, ormai non prorogabile, di affrontare un periodo della

storia jazzistica fondamentale per comprendere il panorama attuale di questa musica, entrando nel merito della rivoluzione linguistica avvenuta nel jazz proprio a partire dal sessantotto.

Un'analisi necessaria anche perché lo scorso anno il jazz ha ricordato i suoi cento anni di vita discografica, cioè un intero secolo nel quale l'estetica jazzistica si è sviluppata in molteplici direzioni, di cui le più recenti non sono ancora entrate esaustivamente a far parte della sua storiografia ufficiale. Basta infatti consultare le storie del jazz uscite nel nuovo millennio per rendersi conto che la maggior parte dello spazio è dedicata a quel periodo che va dalla fine dell'Era dello Swing agli anni sessanta, mentre vengono scarsamente trattati gli ultimi decenni, la linea europea, gli sviluppi del jazz rock, l'incrocio con le musiche del mondo, le nuove direzioni prese da musicisti che sono comunque un prodotto dell'universo sonoro legato al modo di pensare la musica proveniente dal jazz. Anche opere monumentali, auto proclamatesi "nuove", ricadono negli errori del passato e dimostrano superficialità nel trattare il periodo che va dagli anni settanta ai giorni nostri.

Eppure, la scena attuale non si comprenderà mai se invece di pensare al jazz come a un'estetica inclusiva, ma specifica, nella quale si possono utilizzare materiali eterogenei senza perdere l'identità profonda del suo modo di concepire la musica, si continueranno a considerare come "jazz" solo gli stili e le sonorità storiche, cristallizzando quindi un genere in una sua componente e da qui riducendone il percorso, che peraltro è quasi interamente statuni-

tense e chiuso in un preciso ambito temporale. Un meccanismo che viene riprodotto, con impostazioni a volte ancora più riduttive, nelle strutture accademiche, ripiegate su se stesse nell'insegnamento dei linguaggi di derivazione bop. Però, cento anni di musica sono tanti, e richiederebbero un nuovo equilibrio tra i periodi storici che hanno caratterizzato la storia di questo genere musicale così importante per il paesaggio sonoro del secolo scorso, il che vuol dire la revisione di certezze sino a ieri considerate intoccabili. Per operare in questa direzione occorre soprattutto affrontare quello snodo cruciale, forse il più rivoluzionario dell'intero cammino del jazz, rappresentato dalle tendenze nate o sviluppatesi in coincidenza con il sessantotto, il che presuppone appunto un'epocale cambio di rotta nella prevalente visione "evoluzionista" del linguaggio jazzistico, una tara che ha contraddistinto l'intero racconto della sua storia sino ad anni recenti, pur senza avere un reale fondamento scientifico.

L'impostazione storiografica e concettuale prevalente è fondata sull'idea che il jazz si sia "evoluto" attraverso una lineare successione di stili dai caratteri ben definiti, con figure protagonistiche altrettanto individuabili e da prendere come modello in ogni parte del mondo. Questi riferimenti, validi per tutti e in ogni luogo, avrebbero determinato lo sviluppo internazionale del jazz sino, appunto, agli anni sessanta, ma si sono rivelati inadeguati sia per leggere gli ultimi decenni di storia jazzistica, sia per offrire una visione completa di quanto prodotto da questa musica. Pur non potendosi negare l'evidenza di una successione linguistica attribuibile a personalità ben definite, questo modo di delineare il percorso storico artistico della musica di derivazione africana americana ha infatti trascurato una serie fondamentale di aspetti, tra i quali: il ruolo dei compositori, le proposte non inquadrabili in uno stile specifico, la contemporanea esistenza di "tutti" gli stili jazzistici e il loro sviluppo intra-stilistico, che peraltro continua anche oggi, e molto altro ancora e, nell'insieme, contribuisce a formare un patrimonio musicale unico per quanto riguarda il Novecento. La conseguenza di una simile impostazione è l'assenza di una

riflessione approfondita (non basata soltanto su interpretazioni politiche del fenomeno, ma anche strettamente musicali) sull'epocale cambiamento di cui ci stiamo occupando, che tra l'altro ha segnato la fine della centralità americana (non dell'importanza degli Stati Uniti e dei suoi musicisti) e di conseguenza dello "stile dominante" e del musicista di riferimento che rivoluziona integralmente il linguaggio. Infatti, proprio a partire dal sessantotto, si è assistito alla presenza di numerose poetiche, spesso legate a specifiche aree geografiche, che pur non avendo, per la loro stessa natura, la pretesa di diventare "universali", hanno ampliato ulteriormente le possibilità della musica che chiamiamo (secondo me giustamente) jazz. La fine degli anni sessanta è quindi stata un momento di esplosione, non certo di declino, come invece sostennero molti critici dell'epoca che, privi di punti di riferimento sicuri, spiazzati dalla mancanza del nuovo "messia", proclamarono



frettolosamente e ingenuamente “la morte del jazz” quando invece esso si stava sviluppando a dismisura. Anzi, in quel periodo si assistette a una vera e propria rivoluzione copernicana, in grado di cambiare l’immagine stessa del jazz pur senza nulla togliere alla grandezza dei capolavori del passato, del resto sempre ascoltabili grazie ai dischi. Un passato in cui sono presenti pagine collocabili indiscutibilmente ai vertici della storia della musica *tout court* che, però, non devono diventare vincoli frenanti per il sentire musicale contemporaneo. Così come Stockhausen non diminuisce il valore e il ruolo di Bach ma, come il sommo maestro di Eisenach, propone in musica lo spirito del suo tempo, anche nel jazz Armstrong, Ellington, Goodman, Parker, Davis, Gillespie, Coltrane, Tristano, Bill Evans, Coleman, Mingus e tutti gli altri grandi maestri sono stati esponenti del loro tempo (alcuni sempre all’avanguardia), così come le nuove generazioni di jazzisti portano idee musicali frutto della situazione sociale e culturale contemporanea.

La grande frattura del sessantotto nacque in primo luogo con l’utilizzo di nuovi materiali, in gran parte non americani e statunitensi, portati in seno all’estetica del jazz, con il conseguente cambio di suono (non del “concetto” jazzistico di suono, ma di sound esteriore, percepito da chi ascolta), della configurazione formale della musica (non della sua essenza e prassi) e creò non poco disorientamento, soprattutto tra gli appassionati e la critica vecchio stampo. Cambiamenti che interessarono tutto il fronte musicale, in primo luogo dando vita all’ultimo, contrastato, “stile”, ancora americano e in grado di fare scuola a livello internazionale, il cosiddetto jazz rock, contraddistinto dall’adozione di ritmi funk, di strumenti non solo elettrici, quindi amplificati per ottenere un maggior volume sonoro, ma capaci di portare all’uso dell’elettricità” intesa come effetto sonoro, in una linea dalle quale nascevano nuove forme compositive. Poi, videro la prepotente affermazione delle proposte eterogenee e difficilmente leggibili in chiave unitaria dell’AACM di Chicago, orientate verso il recupero di aspetti del passato musicale africano americano o intrecciate con le

procedure della musica eurocolta, principalmente del secondo Novecento.

Una linea che ha avuto tra i più popolari esponenti del periodo il gruppo dell'Art Ensemble Of Chicago, con la teatralità delle sue esibizioni, lo sguardo all'intero panorama della musica nera degli Stati Uniti e lo sviluppo delle pratiche dell'informale jazzistico riuniti in un caleidoscopio sonoro che attraversava trasversalmente la scena musicale del jazz, facendo diventare il quintetto il paladino di una *musical blackness* difficilmente copiabile e riconducibile su sentieri da tutti praticabili. Poi, irriducibile a un linguaggio preciso, era anche la musica del pianista e compositore Muhal Richard Abrams, moderno e antico allo stesso tempo, portatore di un jazz forgiato sul blues, su Ellington, ma anche sui più avanzati e aperti processi espressivi. Infine, Anthony Braxton, che proprio nel 1969 pubblicava il primo album per solo sassofono della storia del jazz, il quale utilizzava (e utilizza) materiali provenienti dalla più moderna musica eurocolta come perno delle sue architetture musicali e quali elementi guida per le improvvisazioni, inventando addirittura dei sistemi compositivi originali. Per ragioni varie, proprio Braxton, che in Europa godeva di ampio consenso, fu identificato come il nuovo protagonista e caposcuola del jazz, l'erede di Charlie Parker e quant'altro, anche se il tempo ha dimostrato che difficilmente, se non in specifiche circostanze e per un numero ridotto di musicisti, la sua musica avrebbe potuto rappresentare la nuova direzione unitaria globale su cui il jazz si sarebbe incanalato. E infatti non la rappresentò.

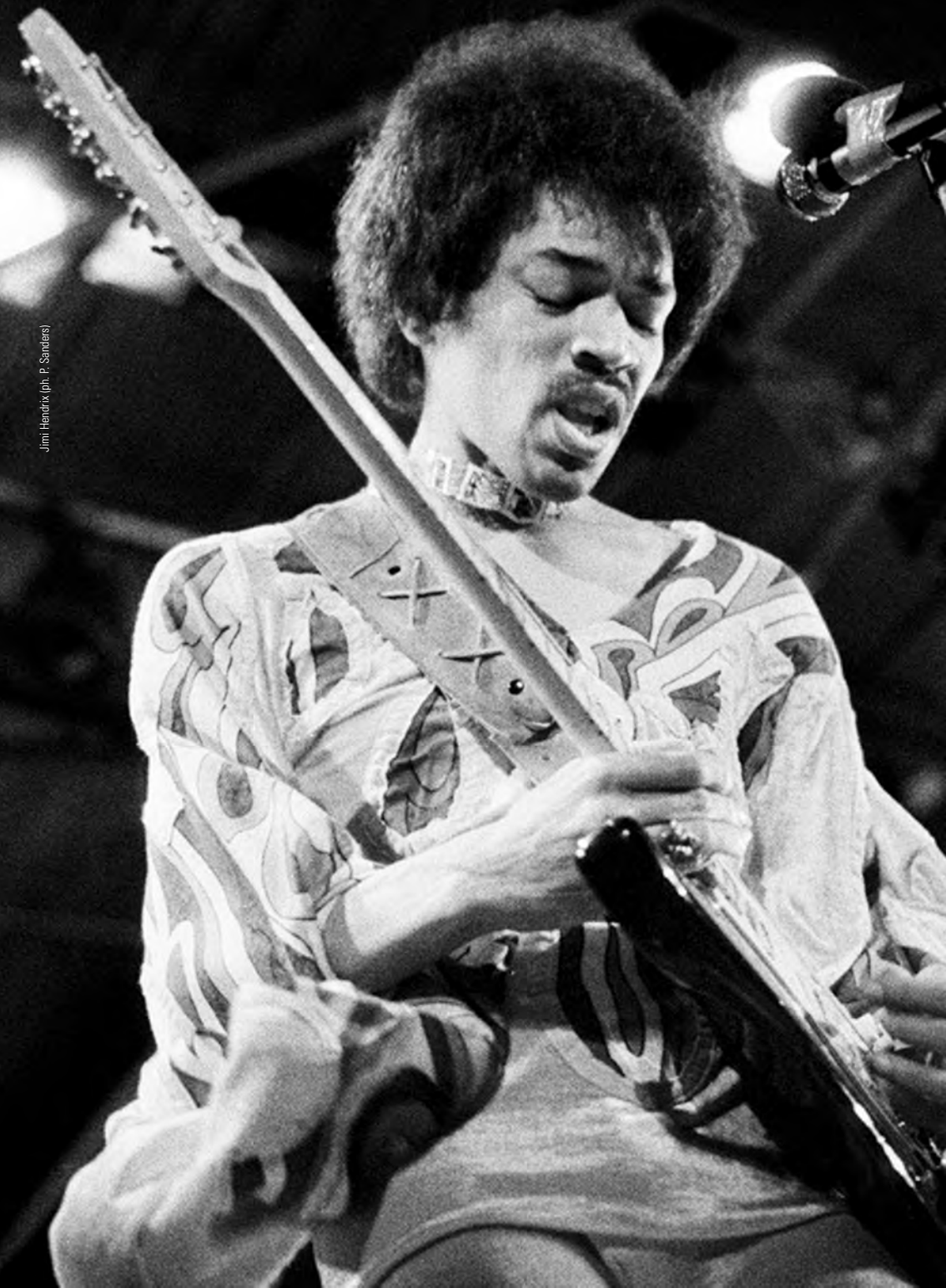
Un altro filone destinato ad anticipare in più punti la scena contemporanea fu il sempre più intenso e ampio interesse verso il mondo musicale extraeuropeo, quello che chiamerei il "terzomondismo" jazzistico, cominciato negli anni cinquanta, ma sviluppatosi proprio dalla fine degli anni sessanta. Questa tendenza è oggi un aspetto centrale della contemporaneità e unisce musicisti e tradizioni musicali di svariata origine all'interno di gruppi assolutamente jazzistici nel modo di fare e pensare la musica. Un panorama che proprio alla soglia degli anni settanta porterà

Charlie Haden a incidere il suo *Liberation Music Orchestra*, Gato Barbieri e pubblicare il duo con il pianista sudafricano Abdullah Ibrahim Dollar Brand, titolato *Hamba Khale!*, in cui si incontrano il ricco e originale mondo jazzistico sudafricano e le nuove sonorità del sassofonista argentino, che stava virando verso un jazz profondamente legato alla matrice culturale latino americana. Questo World Jazz troverà molteplici incarnazioni, a partire da quelle del gruppo Codona (Colin Walcott, Don Cherry, Nanà Vasconcellos) e dallo straordinario incontro del chitarrista John McLaughlin con musicisti tradizionali indiani all'interno del gruppo Shakti, per citare solo alcune delle proposte più conosciute. Infine, il fenomeno forse più rilevante e destabilizzante sarà la fioritura impressionante della linea jazzistica europea. Non il jazz storico suonato dai musicisti europei, ma le nuove linee che si basavano sul retroterra culturale, colto, folklorico o quant'altro, dei jaz-



zisti europei che scelsero una strada originale, geograficamente ben definita e, per questo, dispersa in numerose poetiche difficilmente praticabili in paesi differenti, per storia e cultura musicale, da quelli in cui erano nate. Un numero infinito di nuovi materiali e fonti di ispirazione darà così vita a una scena europea più rilevante, sul piano creativo e delle novità, persino di quella degli Stati Uniti. Certo, il jazz europeo c'era anche prima, a partire da Django Reinhardt, ma era un fenomeno legato a pochi, grandi pionieri, mentre dal sessantotto, anche grazie al nuovo clima sociale, politico e culturale, vivrà un grandioso sviluppo, accompagnato dalla proliferazione di etichette indipendenti che registreranno jazz europeo, americano, vecchie e nuove proposte, in sostanza tutto quanto altrimenti dimenticato dalle *major* del disco, ormai impegnate soprattutto nell'ambito del jazz rock. Questo nuovo, stupefacente scenario, ha posto le principali basi, insieme a una rilettura degli stili storici definibile come *Contemporary mainstream*, di molto di quanto oggi sta avvenendo in quella ricca e creativa parte del panorama musicale che continuiamo a inserire sotto l'etichetta di jazz. ■

- 1 Si veda, al proposito, l'interessante saggio di Jed Rasula, *The Media of Memory: The Seductive Menace of Records in Jazz History* contenuto in Krin Gabbard (a cura di), *Jazz Among The Discourses*, Duke University Press, USA 1995;
- 2 Si tratta di *For Alto*, edito dalla Delmark.



Il '68, la rivoluzione, la chitarra Jimi Hendrix e il contrabbasso di Charlie Haden

di Rosarita Crisafi

Il 1968 compie cinquant'anni. Difficile dire se siano ben portati, quel che è certo è che dopo la nascita del movimento giovanile il mondo non fu più lo stesso. L'anno della rivoluzione esplode portando con sé un vento nuovo e potente che ha la forza di spazzare tutto quanto era accaduto fino a poco tempo prima. I giovani, soprattutto gli studenti, in quel periodo si rendono conto che benessere, libertà e uguaglianza sono negati a gran parte della popolazione. Stimolati dal movimento per i diritti civili sposano cause mondiali che sfociano sempre più in manifestazioni e happening. L'opposizione alla guerra degli Stati Uniti in Vietnam diventa uno dei temi cardine del momento, si crea un fronte comune con attivisti, artisti e intellettuali. La musica è fedele testimone e compagna del cambiamento in atto.

Il sound che al meglio riesce a fotografare quel periodo è il rock, e in particolare la chitarra elettrica di Jimi Hendrix con la sua interpretazione di *The Star-Spangled Banner* sul palco del festival di Woodstock. La mattina di quel 18 agosto 1969, al termine dei tre giorni di pace, amore e musica, l'epilogo del festival diventa il manifesto di un'epoca. Non era difficile leggere nei suoni distorti e allucinati con cui il chitarrista dilaniava l'inno nazionale americano una critica alla violenza delle politiche statunitensi, alla guerra in Vietnam e all'intervento duro delle forze dell'ordine per reprimere gli scontri sociali del Paese.

Il jazz, sin dalla sua nascita, è stata la musica del cambiamento. Il vento del sessantotto e della controcultura ha contribuito ad accelerare in modo vertiginoso la dissoluzione delle forme e dei vecchi

schemi. Di fronte a un pubblico in costante declino, attratto dalle nuove sonorità del rock e da una visione sempre più politica di ogni forma d'arte, il jazz stava combattendo per la sua stessa esistenza: non è difficile capire perché in questo periodo il jazz di protesta ebbe un ruolo di primo piano.

Uno degli esponenti più impegnati e importanti del jazz di quel periodo è stato il contrabbassista e compositore Charlie Haden. Un impegno non solo di facciata ma vissuto in prima persona, con l'assunzione diretta di responsabilità. Alla fine degli anni sessanta scrive *Song for Che*, in risposta all'omicidio politico del rivoluzionario argentino Che Guevara. Nel 1971 esegue il pezzo in Portogallo con Ornette Coleman e dedica la sua esibizione al Movimento per la liberazione della popolazione nera in Mozambico, Guinea-Bissau e Angola. L'appassionata performance entusiasma il pubblico ma non certo il governo fascista portoghese: Haden fu





incarcerato e interrogato prima di essere liberato grazie all'intervento americano.

Song for Che è una composizione simbolo della carriera di Haden e uno dei brani presenti nel suo primo album da bandleader, "*Liberation Music Orchestra*" del 1969, uscito per l'etichetta Impulse!. La formazione è una sorta di *dream team* del jazz d'avanguardia di cui fanno parte straordinari innovatori: i trombettisti Don Cherry e Michael Mantler, il trombonista Roswell Rudd, Bob Northern al corno francese, Howard Johnson al tuba, i sassofonisti Perry Robinson, Gato Barbieri e Dewey Redman, Carla Bley al pianoforte e arrangiamenti, Sam Brown alla chitarra, lo stesso Haden al contrabbasso, Paul Motian alla batteria e Andrew Cyrille alle percussioni. Il progetto nasce diversi anni prima, quando Haden ascolta per la prima volta le canzoni della guerra civile spagnola (1936-1937). Nei testi si raccontavano le storie delle forze internazionali di cui fecero parte anche tremila soldati americani della Brigata Abraham Lincoln, che combatterono per mantenere il governo eletto democraticamente dalla Spagna contro il colpo di stato fascista di Francisco Franco. Haden aveva visto delle correlazioni tra la lunga guerra civile spagnola e la guerra in corso in Vietnam. L'album di Haden ha solo un riferimento diretto al Vietnam, la con-

clusione con *We Shall Overcome*, canzone di protesta diventata l'inno del movimento per i diritti civili negli Stati Uniti. Tuttavia, nel corso di tutto il disco si percepisce una forza esplosiva di rabbia e di passione che fa dell'opera un vero e proprio manifesto dell'epoca, in cui improvvisazione radicale e musica *proto-world* si intersecano con le registrazioni originali delle canzoni popolari spagnole. Il tutto è sorretto da una raffinata scrittura compositiva, con la maggior parte degli arrangiamenti opera di una Carla Bley poco più che trentenne,

capace di creare un efficace filo conduttore tra diversi generi musicali. L'album si apre con una reinterpretazione di *Einheitsfrontlied*, celebre canzone del movimento operaio tedesco scritta nel 1933 da Bertolt Brecht e composta da Hanns Eisler in opposizione al nascente regime nazista.

In *Circus '68 '69*, il penultimo brano contenuto nel disco, Haden vuole ricreare una scena del Congresso democratico di Chicago del 1968, quando i delegati di New York e California cantarono *We Shall Overcome* dopo la sconfitta di una risoluzione sul Vietnam. La composizione di apre con una citazione di *The Star-Spangled Banner* al contrabbasso e si sviluppa con la stessa forza epica messa in scena da Hendrix qualche settimana dopo sul palco di



Carla Bley (ph. B. Roughen)

Woodstock anche se con un diverso linguaggio. "In Circus abbiamo diviso l'orchestra in due gruppi separati nel tentativo di ricreare ciò che accadeva nel corso della convention" spiega Haden nelle note di copertina dell'album, e l'espedito non può che ricordare la lezione appresa nel 1961 con il double quartet di Ornette Coleman in *"Free Jazz"*. Anche la copertina di *"Liberation Music Orchestra"* è emblematica: i musicisti in linea orizzontale sorreggono uno striscione cucito a mano dalla stessa Carla Bley, come dichiara Charlie Haden in un'intervista del 3 maggio 1974 all'Ann Arbor Sun. È la messa in scena di una protesta. L'immagine ricorda la copertina di *"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"* dei Beatles, uscito un paio d'anni prima. Se la cover di Sgt Pepper's mostrava in modo simbolico il cambiamento, Charlie Haden con la Liberation Music Orchestra non voleva certo restare a guardare. Anzi, con lo striscione in mano, si è messo in testa alla rivoluzione in atto. ■





Sognatori innamorati dell'amore

di Luca Pollini

Saranno stati anche dei «malati di protagonismo» - come li ha recentemente definiti un politico di oggi -

eppure nessuna generazione ha eguagliato quella che a metà degli anni Sessanta è riuscita a prendere la parola e giudicare il mondo. Quei giovani si sono sentiti profeti e protagonisti di un passaggio straordinario. E il cambiamento non lo hanno letto sui libri o studiato a scuola. Sono stati loro ad annunciarlo al mondo. Sono gli hippie, i figli dei fiori, la Love Generation: ragazzi che nel 1965 dalla California provano davvero a cambiare le regole, partendo dallo stile di vita, per proseguire con la cultura fino a voler creare un mondo d'amore e di pace. Naturalmente non è successo ed è stata una grande delusione per tutti, anche per noi qui in Italia. Gli hippie non sono stati solo una moltitudine colorata di giovani dediti all'amore libero e alle droghe, ma un movimento capace di scrutare a fondo nell'anima dell'uomo per raggiungere la verità nei rapporti fra le persone, per avere più rispetto nei confronti della natura e avere più voce per gridare no alla guerra, al razzismo, alle ingiustizie sociali. Principi che il movimento ha individuato cinquant'anni fa ma che ancora oggi sono attuali e quanto mai urgenti.

Nella metà degli anni Sessanta il mondo occidentale sta vivendo il periodo del boom: si consuma tanto e non si risparmia niente. Sono anni in cui si comprano automobili sempre più grandi e potenti e nuovi elettrodomestici che cambiano radicalmente la vita domestica di ognuno di noi. Gli hippie rifiutano tutto questo, convinti che la comodità e il benessere finisca per addormentare i giovani e le loro coscienze. E alla ricchezza contrappongono

valori spirituali.

Dai benpensanti - anche da quelli di casa nostra - il movimento è additato come reazionario solo perché ribalta il ruolo della donna che, fino ad allora, ha come unico obiettivo il pacchetto sesso-matrimonio-famiglia, dove in amore l'ipocrisia regna sovrana. Gli hippie riescono a distruggere il codice moralistico della società borghese e per farlo esortano all'amore libero, libero di essere fatto con chiunque quando si vuole. La definizione Love Generation calza a pennello perché per loro «Pace e amore» non è solo uno slogan pacifista ma anche una condizione mentale: sono veri e propri sognatori che interpretano l'amore come passione sensuale e consacrazione dell'altro.

Tra il 1965 e il 1969 è stato un susseguirsi di novità culturali, simboli di un'epoca nuova che, senza l'uso della politica, è vista come rivoluzione sociale e non solo artistica: la musica rock dilaga e i cantanti sono i portavoce delle battaglie e delle idee del movimento, mentre per le strade delle città performance teatrali informano la gente di quello che accade nel Paese e sul fronte del Vietnam.

È una ribellione decisa, ma mai violenta: sempre con il sorriso e un fiore tra i capelli. Si esalta la nuova libertà dei capelli lunghi e dell'amore senza divieti; ma soprattutto s'invita al viaggio, a uscire di casa, a provare un'esperienza "on the road".

A San Francisco, nel quartiere di Haight-Ashbury, c'è una micro-società libera dalla repressione, da qualsiasi indottrinamento e condizionamento, dove suonare, recitare, dipingere è più facile che mangiare, dove le forze dell'ordine sorridono e - non di rado - appoggiano le battaglie sociali portate avanti dai Figli dei fiori. Forse è questo il modello ideale del benessere della società.

Ma il *Flower Power*, come lo definiscono i media, non ce l'ha fatta; il Potere vero non lo conquista, forse perché non è quello che interessa, non è quello che vogliono gli hippie. O, forse, perché parole come Pace e Amore cominciano a essere una minaccia per gli Stati Uniti, impegnati in guerre infinite contro Vietnam e Cambogia, in rapporti tesi con l'Unione Sovietica, con violenti

conflitti razziali interni e con presidenti, politici e predicatori assassinati.

A Woodstock si celebra la festa d'addio.

Quell'apparente disimpegnato weekend di Ferragosto del 1969 si trasforma nel sogno utopico di una *nazione* alternativa, celebrata da un fiume di musica che esce definitivamente allo scoperto lasciandosi alle spalle il marchio "underground" e diventando semplicemente rock. Una *nazione* ansiosamente inseguita dall'industria discografica e dai teorici dei nuovi consumi che scoprono nello sterminato pubblico hippie (o supposto tale) un serbatoio di risorse e un proficuo investimento per gli anni a venire.

Il trasgressivo slogan dei Figli dei fiori è stato «*fate l'amore, non fate la guerra*» ma la storia e gli eventi lo capovolgono in «*non fate l'amore, fate la guerra*».

Sono stati anni meravigliosi, irripetibili, in cui un'intera generazione ha cercato di cambiare il mondo con i colori, l'arte e l'amore; ribellandosi all'ipocrisia di un modello sociale e all'arroganza della politica con l'impegno culturale e civile.

E per questo che gli hippie vanno ricordati. E rispettati. ■





Yoko Ono e John Lennon, Beatles, Montreal, 1969 (ph. G. Deiter)

John Lennon

1968-1972:

dal White Album

alle "Imagine" italiane

di Marco Fazzini

Che gli orizzonti di Lennon, e anche dei Beatles tutti, fossero cambiati dopo la metà degli anni Sessanta

era cosa ormai palese a tutti. Ian Inglis si diverte a elencare lo spostamento d'interesse dei Beatles per ciò che concerne sia le tematiche sia i contenuti delle loro interviste. Delle 76 composizioni registrate tra il 1962 e il 1965, 74 (quindi un buon 97%) sono canzoni d'amore; delle 120 composizioni registrate tra il 1966 e il 1970, 38 (il 32%) sono d'amore, mentre tutte le altre mettono in gioco altri interessi: l'alienazione, la rinascita, la solitudine, l'impegno politico, ecc. Se guardiamo ai numeri delle loro apparizioni televisive (120) in Gran Bretagna tra il 1962 e il 1970, notiamo un decrescendo notevole nei loro interessi tematici: tra il 1962 e il 1963, delle 42 apparizioni almeno 32 (76%) sono di soli contenuti musicali; tra il 1964 e il 1965, solo 19 dei 47 programmi televisivi beatlesiani (40%) sono musicali; tra il 1966 e il 1970, la percentuale scende ancora drasticamente: solo 6 dei 35 programmi rilasciati (17%) parlano di musica (IAN INGLIS 2000: 8-9).

Fu proprio John Lennon a lanciare delle avvisaglie importanti. L'11 agosto 1966, Lennon condannò il bombardamento americano di Hanoi: si trattò della prima dichiarazione pacifista di una pop star. Una settimana più tardi, da Toronto, gli fecero eco gli altri tre Beatles (ATHEY 2009: 7). Durante il mese di settembre, sempre nel 1966, John accettò di prendere parte, nel ruolo di attore, al film satirico di Richard Lester *How I Won the War*. John commentò: "Feci il film perché ci credevo veramente. Non c'è mai stato un film che abbia mostrato cosa sia la guerra nella realtà. Un uomo che combatte in una battaglia non vede la situazione nel suo com-

plesso, non vede mai il nemico, finché un giorno qualcuno viene fuori da dietro l'angolo e gli ficca una baionetta nel petto e lui quasi non può credere che sia accaduto" (HARRY 2002: 101).

Le scene furono registrate tra il 5 settembre e il 7 novembre 1966. Il film uscì ufficialmente nel 1967, quando i Beatles erano ancora in piena attività, dimostrando la vena antimilitarista di Lennon e commentando sulle guerre del Deserto dell'Ovest, El Alamein, Dieppe, Dunkirk, Arnhem. Alla prima del film, con presenti tutti i Beatles e le rispettive mogli, si verificarono dei tafferugli a seguito delle dimostrazioni del gruppo filonazista National Front, in quanto pensarono che il film prendesse posizione sui caduti britannici della Seconda Guerra Mondiale.

Con la fine degli anni Sessanta si profilò quindi, per l'opinione pubblica, i media, i fan e i critici musicali, il punto più basso della parabola beatlesiana, dopo anni di silenzi concertistici e tante ipotesi di nuovi orizzonti punteggiati da litigi e presunti scioglimenti. Eppure, dal punto di vista mediatico, i fantastici quattro di Liverpool godevano ancora d'un forte potere nel saper veicolare e pubblicizzare una qualunque idea musicale, sociale, o anche filosofica sul contemporaneo.

John Lennon fu il primo a volersi rimettere in gioco in modo autonomo, seguendo, in parte, quella che era una strada da lui già sperimentata, anche se a piccole dosi. La sua propensione per giocare sempre e comunque a fare il ribelle, o il "radicale," come si diceva in certi ambienti, prese un sentiero che lo porterà a far risuonare un'eco incredibile per le sue proposte d'impegno sia civile sia musicale. Il connubio con Yoko Ono era ormai inscindibile, la loro collaborazione musicale più che un'ipotesi, e la portata delle loro performance artistico-musicali un fenomeno su cui si sarebbero scritti fiumi d'inchiostro.

Il primo punto di chiara divergenza tra gli inseparabili Beatles avvenne nel 1968, proprio mentre stavano registrando il famoso *White Album*, che già di per sé segnala, anche in studio di registrazione, una presenza in differita dei quattro del gruppo: fu in quella fase che John e Yoko vollero celebrare, con un disco soli-

stico, il loro incontro "epocale" a Kenwood, e la prima notte trascorsa assieme: si trattava di invenzioni poetiche, sonore e musicali in grado di trasformare un momento intimo in un prodotto di dominio pubblico, un intero LP che specchia del tutto i risultati di ciò che confluisce nella "Revolution 9" del *White Album*. L'LP *Unfinished Music No. 1 – Two Virgins*, non conteneva nulla di memorabile dal punto di vista musicale; eppure, fece molto parlare di sé per la decisione di mostrare in copertina uno dei primi nudi integrali del tempo. Ben lontana dalla pornografia, la copertina dovette comunque essere corredata da un involucro marrone che ne potesse nascondere il contenuto, uno stratagemma usato anche per le riviste vietate ai minori: l'effetto fu una corsa ai negozi per scoprire, con una certa dose di voyeurismo, come fossero fatti i corpi di John e Yoko.

Intanto, la rabbia delle fan dei Beatles alla notizia che John si era sposato con una giapponese come Yoko, e questa nuova provocazione del nudo in copertina, suscitavano le più agguerrite reazioni, ma comunque ben poca cosa rispetto alla svolta eclatante che seguì di lì a poco, una svolta fatta di una mistura di provocazione musicale e sociale per combattere la guerra, e più in generale la privazione dei diritti umani e civili nel mondo.



1968

Il 1968 cambiò di colpo gli indirizzi dei quattro di Liverpool, o almeno radicalmente quelli di John. Mentre Paul progettava nuovi lavori per il gruppo, apparizioni, ritorni eclatanti sul palco, come se i Beatles, dall'ultimo concerto tenutosi in America, fossero rimasti intoccati dalle vicende internazionali come da quelle personali, per John la partita Beatles era già chiusa: si trattava solo di trovare il momento giusto per comunicarlo agli altri tre. Le registrazioni del *White Album* intanto proseguivano, mentre il movimento di pace e amore si diffondeva dall'America al mondo. Il tutto pochi mesi prima che Mao Tze-tung lancia la sua rivoluzione culturale "incitando le masse a scagliarsi contro le tendenze liberali e culturali che minacciavano di imporre una svolta moderata al suo regime totalitario". Pochi mesi più tardi, la rivolta popolare in Cecoslovacchia rovesciò il regime comunista filorusso, per poi far finire la "primavera di Praga" tra i carri armati sovietici (NORMAN 2009: 343). La *Revolution* che John presentò agli altri tre in studio di registrazione doveva diventare, nei suoi progetti, un *single* di successo. Non la pensarono così gli altri Beatles, che la trovarono inadatta per un single, bloccandone la pubblicazione. Ma, al di là delle varie versioni che ne



Primavera di Praga, 1968 (ph. U. Koudelka)

furono registrate, e di come la versione del *single* differì notevolmente da quella che i Beatles proposero nel *White Album*, fu il messaggio di John a sconcertare i fan: con l'ambiguità della sua posizione nei confronti della rivoluzione attiva e militante ("you can count me out") John rischiò di passare, di fatto, dalla posizione anticonformista d'un intellettuale simbolo della controcultura britannica al paladino d'un nuovo conformismo conservatore:

You say you want a revolution
Well, you know
We all want to change the world
You tell me that it's evolution
Well, you know
We all want to change the world
But when you talk about destruction
Don't you know that you can count me out
Don't you know it's gonna be all right
All right, all right

Gli eventi, di lì a poco, lo trasformarono però, di nuovo, nel portavoce della pace, dell'antimilitarismo e della nuova lotta di classe. Le domande su quegli eventi sorgono spontanee: sono solo trovate pubblicitarie che un *beatle* escogita per sfruttare a dovere la potenza mediatica di cui dispone? Oppure: mosse congegnate e programmate di Yoko Ono verso la creazione di un impero finanziario per lei e per John? Convinzioni reali trasformate in lucide ed efficaci contromosse contro il potere e le multinazionali? Qualunque sia la risposta che ciascuno può trovare nelle pieghe di vicende ormai storicizzate, si sa che ancora nel 1968, nacque la Apple, che si fece promotrice di un'utopia artistica per tutti coloro che volevano fare arte, musica e spettacolo in assoluta libertà, per combattere le corporazioni che controllavano l'accesso di tutti all'informazione, "per tutti coloro che vogliono fare un film su qualcosa, senza doversi inginocchiare nell'ufficio di qualcuno", recitava uno slogan dei fondatori (CANTILLON AND CANTILLON 1996: 73). Gli

eventi dimostrarono che quello fu un fallimento. Lennon dichiarò successivamente che quello fu un tentativo per cercare di resistere a quel sistema, ma la Apple fu sconfitta, e "Loro ancora controllano tutto. La EMI ha ucciso il nostro album *Two Virgins* perché a loro non piaceva. Con l'ultimo album hanno addirittura censurato i testi delle canzoni stampati in copertina..." (RILEY 2011: 518).

1969

Il 1969 fu per John Lennon l'anno del progressivo distacco dalla madrepatria, e il preludio di un suo definitivo avvicinamento agli Stati Uniti come sua seconda patria. Quando nel 1965, alla notizia di aver ricevuto l'onorificenza MBE (Membro dell'Impero Britannico) dalla Regina, Lennon reagì in modo poco entusiastico, pensando di rifiutarlo, fu la mediazione di Brian Epstein, loro manager e stratega per le relazioni pubbliche, a convincerlo che il rifiuto avrebbe causato un danno incalcolabile ai Beatles. Le dichiarazioni di Lennon circa quel titolo onorifico furono sempre pervase da ironia, come quando dichiarò di aver sempre pensato che certe onorificenze si ottenessero solo con l'andare in guerra, e che comunque, considerato il fatto che gli ufficiali dell'esercito britannico l'avevano ottenuta andando ad uccidere delle persone, "Noi abbiamo la nostra per averle divertite. Messe sulla bilancia, direi che noi le meritiamo di più" (HARRY 2002: 376). Avendo affidato la medaglia alla zia Mimi, a Poole, nel Dorset, nel 1969 Lennon mandò il suo autista a riprenderla: la avvolse in una carta marrone, e il 25 novembre la spedì alla Regina, e poi al 10 di Downing Street, col seguente messaggio: "Sua Maestà: le restituisco questa medaglia da MBE per protestare contro il coinvolgimento britannico nelle faccende tra la Nigeria e il Biafra, contro il nostro aiuto all'America nel Vietnam, e contro il fatto che *Cold Turkey* stia scivolando giù nelle classifiche. Con amore, John Lennon della Bag Production" (COLEMAN 1984: 324).

Non è una presa di posizione da poco perché, ancora una volta, il filo conduttore era la guerra: dopo aver preso le distanze dalla

guerra del Vietnam già nel 1964 (RILEY 2011: 300), Lennon si dimostrò particolarmente sofferente per quel conflitto, al quale aggiunse l'implicazione della Gran Bretagna nella guerra del Biafra e, con sua notoria ironia, la polemica che il suo pezzo recente, *Cold Turkey*, – un brano che descriveva il processo di disintossicazione suo e di Yoko Ono dopo essere per un breve periodo precipitati nel tunnel dell'eroina – stava andando male nelle classifiche (dichiarazione che poi rinnegherà perché, al di là della provocazione contingente, si rese conto di come potesse sminuire il messaggio pacifista contro le guerre in atto).

Il 26 marzo, dopo essersi sposato con Yoko Ono, Lennon organizzò il primo *Bed-In* per la pace, nella suite dell'Amsterdam Hilton, invitando la stampa internazionale alla sua luna di miele. Commentando sull'accaduto qualche anno dopo, Lennon dichiarò: "Per 7 giorni rimanemmo seduti a letto a parlare con i giornalisti – una cosa spassosa. In pratica stavamo facendo uno spot contro la guerra. Eravamo al settimo piano dell'Hilton, ammirando Amsterdam. Era pazzesco: la stampa giunse aspettandosi di vederci scopare; avevano tutti sentito che John e Yoko, per la pace, stavano per scopare davanti alla stampa. Così, una volta entrati tutti nella stanza (circa 50 o 60 reporter arrivarono in volo da Londra, tutti molto nervosi), videro che stavamo semplicemente seduti in pigiama a dire 'Pace, fratello' e nient'altro" (HARRY 2002: 18). In aprile, John Lennon e Yoko Ono decisero di usare le ghiande come simbolo di pace, ideando la campagna *Acorns for Peace*. Lennon dichiarò: "Il nostro progetto consiste nel mandare queste buste, contenenti due ghiande ciascuna, ai capi di stato di tutte le nazioni del mondo perché vogliamo che le piantino a favore della pace" (HARRY 2002: 177). In realtà, solo due capi di stato raccolsero il messaggio: Golda Meier in Israele e Pierre Trudeau in Canada, lo stesso primo ministro che li riceverà dopo il loro *Bed-In* di Toronto. In occasione di quel secondo *Bed-In*, nel giugno di quello stesso 1969, Lennon elaborò e registrò la sua prima versione di *Give Peace a Chance* assieme a uno stuolo di ospiti, tra cui Tony Smothers, Allen Ginsberg, Timothy Leary e sua moglie Rosemary,

il comico Dick Gregory, la cantante Petula Clark, Derek Taylor, Rabbi Geinsberg, e i disc-jockey Murray the K e Roger Scott. Per quella registrazione venne accreditata, per la prima volta, la Plastic Ono Band, e si trattò del primo *single* da solista di un componente dei Beatles. Il disco vendette più di due milioni di copie, piazzandosi al secondo posto delle classifiche britanniche e al quattordicesimo delle classifiche americane. Nella sua autobiografia musicale, Pete Seeger ricorda di come nel novembre del 1969, a Washington, di fronte a mezzo milione di persone che protestavano contro la guerra del Vietnam, gli venne in mente di intonare quel semplice slogan, sentito solo qualche giorno prima alla radio. Una litania che lui accompagnò in un tempo di 6/8 (due accenti forti contro un ritmo in 3/4 delle melodia), conquistando il pubblico che si unì a lui e agli altri sul palco, come in un gospel religioso, per circa sei minuti. Fu forse l'evento che trasformò definitivamente il pezzo di Lennon nell'inno guida contro la guerra, in una dirompente presa di posizione nei confronti dell'amministrazione americana. Nonostante decine di telecamere televisive avessero



registrato sia i discorsi che le canzoni dei musicisti intervenuti, è lo stesso Seeger a raccontare che, dopo qualche giorno, dopo aver chiesto a un amico della CBS se ci fosse la possibilità di avere una copia di quella performance, venne a scoprire che, per ordini superiori, si era decretata la distruzione di tutti i nastri (SEEGER 1993: 156-7).

A conclusione d'un anno incredibile a favore della pace, il 15 dicembre Lennon lanciò la campagna WAR IS OVER, acquistando degli spazi pubblicitari e affissioni stradali in 12 città del mondo, tra cui Londra, New York, Los Angeles, Toronto, Parigi, Roma, Berlino, Atene e Tokyo. Negli enormi cartelloni si leggeva "WAR IS OVER – IF YOU WANT IT – HAPPY CHRISTMAS JOHN AND YOKO". L'idea gli era venuta grazie al *Peace for Christmas*, un concerto benefico a favore dell'UNICEF tenutosi al London's Lyceum Ballroom, per il quale la stampa aveva annunciato la presenza di Lennon, nonostante lui non ne sapesse nulla. In quel concerto, che sancì la prima apparizione di John dopo lo scioglimento del Beatles, Lennon presentò la sua Plastic Ono Supergroup, con George Harrison, Eric Clapton, Keith Moon, Klaus Voorman, Alan White, Larry Smith, Billy Preston, Bobby Keys, Jim Gordon, e la Delaney & Bonnie Band. Quindi, il 20 dicembre, John Lennon ricevette un inaspettato invito da Marshall McLuhan di andarlo a trovare, e partecipare a un'intervista filmata con la CBS. I due passarono circa 45 minuti a parlare di pace, guerra, canzone, balbuzie, comunismo e capelli lunghi – gli stessi capelli lunghi contro i quali Pier Paolo Pasolini avrebbe scritto, nel gennaio del 1973, uno storico articolo, riferendosi alle nuove mode osservate durante i movimenti francesi (PASOLINI 1975) – con un McLuhan che a proposito dell'amministrazione americana, e ancor più a quella guidata da Nixon, dichiarò che chiunque ispirasse dissenso con la stessa risonanza che aveva John rischiava di essere bollato come un "capellone comunista" (NORMAN 2009: 402), anticipando i guai di John a venire, proprio con Nixon e le intimidatorie indagini che l'FBI avrebbe intrapreso contro di lui (WWW JOHN LENNON FBI FILE).

1970: *LET IT BE* E LA FINE DELLA APPLE

Fu l'anno dell'uscita di *Let It Be* e dell'inizio dei disastri della Apple, che condusse a una causa lunghissima, fondamentalmente tra Lennon e McCartney. Ma fu anche l'anno in cui Lennon si mise in discussione e, trovato per caso un libro dello psichiatra americano Arthur Janov, *The Primal Scream*, decise di praticare la terapia dell'urlo primario. Fu attraverso questa che ripercorrerà le tappe della separazione dei genitori, del distacco da un padre assente – come lui lo sarà con lo stesso figlio Julian, avuto dalla prima moglie Cynthia – del dolore della morte prematura della madre e dell'affetto posticcio donato agli zii che lo crebbero nell'infanzia e nell'adolescenza. La terapia venne trasformata in opera musicale nel primo disco da solista di Lennon, *Plastic Ono Band*, dove si ascoltano dei veri e propri traumi trasformati in musica (*Mother*, *My Mummy's Dead*, *Isolation*) e si rifiutano alcune sovrastrutture come la religione, la politica, ecc.: "Dio è un concetto/attraverso il quale misuriamo il nostro dolore/... Non credo in Kennedy, in Hitler, nei Tarocchi, nella Bibbia, nel Buddha, in Gesù Cristo,... nei Beatles". Ma fu anche l'anno della intensificazione della guerra in Vietnam, con Kissinger che consigliò a Nixon di bombardare la Cambogia e tagliare così i rifornimenti ai Vietcong; l'anno dei quattro studenti uccisi alla Kent State University, per i quali Crosby Stills Nash & Young scrissero la famosa *Ohio*; l'anno in cui Lennon, per influenza di Yoko Ono, si convinse che il rock'n'roll era l'equivalente della rivoluzione del Dada, del Surrealismo e della Pop Art, "quale sfida alla banale moralità della borghesia e alle convinzioni di tutti sui sistemi politici oppressivi, quelli in particolare che emergono durante le guerre, quando i civili del terzo mondo sono bombardati in nome dell'“onore”" (RILEY 2011: 516-17).

Oltre a finanziare cause meritevoli, Lennon prese parte a diverse dimostrazioni, come quella per il Disarmo Nucleare al Victoria Park (29 marzo 1970); quella sia per il processo Oz che per l'internamento dei terroristi in Irlanda del Nord (Ulster Office, 11 agosto 1970), a favore dei quali prenderà, nel 1972, a una settimana (5 febbraio 1972) dal massacro del Bloody Sunday in Irlanda del

Nord, una posizione netta nei confronti degli inglesi e della loro cruenta forma di militarizzazione dell'Irlanda ("Why are the English there anyway?"). Eppure, anche in queste occasioni in cui Lennon si schierò apertamente per l'IRA e contro un governo oppressore, non mancò di ribadire la sua posizione non violenta, poco dissimile da ciò che anticipò in *Revolution*. Intervistato circa la contraddizione che si profilava tra il suo appoggio all'IRA e la sua notoria posizione non violenta, Lennon rispose: "Non so come mi sento nei loro confronti, perché capisco i motivi che li spingono ad agire in tal modo e se ci fosse da scegliere tra l'IRA e l'esercito britannico, beh, starei con l'IRA. Ma se la scelta è tra la violenza e la non violenza, io sto dalla parte della non violenza. Quindi è un punto molto delicato. Il nostro appoggio al popolo irlandese in realtà avviene tramite l'Irish Civil Rights, che non è l'IRA" (HARRY 2002: 352).



Belfast, Irlanda del Nord, 1969

1971 E *IMAGINE*

Pubblicata nel 1971 in USA come singolo, *Imagine* balzò subito al terzo posto della classifica, anche se divenne numero uno in Inghilterra solo attraverso la ristampa avvenuta dopo la morte dell'autore. Lennon se ne attribuì la composizione, anche se in seguito ammise che l'idea per la canzone, e probabilmente la ricorrente insistenza dell'imperativo "Imagine", provenivano dal libro *Grapefruit* di Yoko Ono: "Effettivamente Yoko mi ha molto aiutato nel testo, ma non ho avuto abbastanza coraggio da permetterle di figurare come coautrice. Ero ancora piuttosto egoista e abbastanza disattento da prendermi il suo aiuto senza riconoscerlo" (HARRY 2002: 244). Rimediò scrivendo *Woman Is the Nigger of the World*, una canzone che registrò per l'album *Sometime in New York City* (1972) nel quale Lennon continuò il suo impegno politico spaziando dalla causa irlandese dell'IRA (*Sunday Bloody Sunday* e *The*



Luck of the Irish) alle vittime della repressione della ribellione nel carcere di Attica in una zona a nord di New York (*Attica State*), dalla richiesta di rilascio di John Sinclair dopo una detenzione assurda per aver accettato pochi grammi di marijuana da una poliziotta in borghese (*John Sinclair*) al caso di Angela Davis (*Angela*).

Nell'estate del 1971, mentre preparava i brani che sarebbero confluiti nell'album *Imagine*, Lennon fu ancora fortemente impegnato nella sua battaglia per la pace, a un passo dal definitivo salto a New York che diventò poi la sua seconda patria, e pronto a tuffarsi nei gangli della lotta dei rivoluzionari di sinistra di quel paese, non ultimi gli hippy radicali Jerry Rubin e Habbie Hoffman, attirandosi nel tempo l'attenzione dell'FBI e dello stesso Nixon. In quell'estate, Lennon non poteva non aver sentito parlare della guerra tra il secessionista Pakistan orientale (Bangladesh) e le forze militari della parte occidentale, e delle tragiche inondazioni che colpiscono i profughi in fuga. Oltre alle guerre che aveva già messo sotto osservazione negli ultimi tre anni, Lennon sognò utopicamente una cancellazione dei confini nazionali e della proprietà privata ("Imagine there's no countries"; "Imagine no possessions") – una rivisitazione delle strofe estirpate di *This Land Is Your Land* di Woody Guthrie, poi re-inserite nella registrazione del marzo 1944: "As I was walkin', I saw a sign there/And that sign said No Trespassing/But on the other side it didn't say nothing/Now that side was made for you and me..." (E mentre camminavo, vidi un cartello/E quel cartello diceva Non Oltrepassare/Ma dall'altro lato non diceva nulla/Ora quel lato è fatto per me e per te...) – l'azzeccamento di stereotipi religiosi ("Heaven" e "Hell"; "No religion too..."), politici ("Nothing to kill or die for"), etnici ("A brotherhood of man") e una possibile re-distribuzione della ricchezza tra paesi forti e deboli, o tra il primo e il terzo mondo: "No need for greed or hunger".

Eppure, è George Harrison ad avere l'idea del primo concerto benefico della storia, quello per il Bangladesh al Madison Square Garden di New York, anticipando John che, seppure invitato, dovette poi rinunciare per via dell'esclusione di Yoko Ono dalla par-

tecipazione ufficiale. Quando Harrison telefonò a Lennon per questo concerto, quest'ultimo aveva appena finito di comporre un biglietto natalizio del tutto particolare: a due anni dalla campagna WAR IS OVER, *Happy Xmas (War is Over)* fu il nuovo inno alla pace e alla non violenza, un messaggio che il Natale deve ricordare a tutti gli uomini di buona volontà. Registrò la canzone il 28 e 29 ottobre 1971, con l'Harlem Community Choir, mentre *Imagine* scalava le classifiche.

Nonostante questa evidenza, non tutti i critici furono concordi sulla forza e la validità di quel testo: Philip Norman, nella biografia di John Lennon, dice che tutti i cliché che Lennon usa nel testo sono un "panorama di insipida moderazione da purgatorio che, in realtà, avrebbe fatto impazzire dalla noia lo stesso John dopo non più di cinque minuti. Anche i testi non reggono certamente il confronto, sul piano compositivo, con quelli, per fare solo un esempio, di *Norwegian Wood*" (NORMAN 2009: 432-3). Paul McCartney, intervistato da *Melody Maker* sul nuovo successo di Lennon, commenta dicendo che la canzone rivela "proprio come è John, anche se c'è troppa politica", scatenando l'ira del compagno in una missiva al giornale musicale. Lynskey accentua invece, ancora una volta, l'ambiguità della posizione di Lennon che,



John Lennon

come era accaduto per *Revolution*, dà adito a delle reazioni contraddittorie: "se hai intenzione di cantare di immaginare un mondo senza possedimenti, sarebbe una buona idea non farlo seduto a un pianoforte a coda bianco nella tua regale tenuta di campagna" (LYNSKEY 2010: 178). Nella recentissima biografia critica, Riley afferma che la canzone rappresenta l'agnosticismo di Lennon rivestito di zucchero per le masse" (RILEY 2011: 531). Ma il brano godrà, comunque, di un successo planetario, che durerà negli anni. I Queen la suonano il 9 dicembre 1980, il giorno dopo l'assassinio di John Lennon, allo stadio Wembley di Londra. Stevie Wonder la esegue in chiusura delle Olimpiadi di Atlanta del 1996. Per il National Poetry Day del 1999, la BBC dopo un sondaggio promosso per indicare il testo di canzone preferita dai britannici, attribuisce la vittoria a *Imagine*, tanto che la Emi la ripubblica seduta stante (HARRY 2002: 244). Il 21 settembre 2001 Neil Young la canta per le vittime dell'11 settembre durante la cerimonia *America: A Tribute to Heroes*. Peter Gabriel la interpreta nel 2006 in apertura delle Olimpiadi invernali di Torino. Nel 2008 i Jefferson Starship la incidono, in un medley assieme a *Redemption Song* di Bob Marley, nell'album *Jefferson's Tree of Liberty*. E la lista sarebbe ancora lunghissima.



IMAGINE E LA SUA RICEZIONE IN ITALIA: 1972

Nei primi anni Settanta, in Italia, in molti settori si muoveva una sperimentazione genuina, sia nel campo del jazz (free, latin, ecc.) sia nella musica d'avanguardia plasmata sullo stile del *progressive* inglese (Aqua Fragile, Osanna, Premiata Forneria Marconi, Il Banco, Il Rovescio della Medaglia, Balletto di Bronzo, Stormy Six, Area, ecc.). Erano quegli anni in cui si era già verificata l'importazione delle innovazioni del rock'n'roll dall'America e dall'Inghilterra, importazione che aveva già consumato gli anni Sessanta a suon di *beat*, ma anche gli anni in cui molto si innovava anche grazie alla nascita di un cantautorato che, in polemica e anche del tutto ignaro delle Canzonissima o dei Sanremo, fecero breccia nel pubblico che non li vedeva in alcun modo schierati con la musica commerciale o leggera di altri contesti. Così, mentre Lucio Battisti sfodera un concerto bellissimo, che sarà anche il suo ultimo prima del ritiro dalle scene (7 agosto 1970, a *L'altro Mondo* di Rimini), si facevano strada i giovani De Gregori, Guccini, e Venditti sulle orme dei grandi Tenco, Celentano e De André. Erano anche anni in cui alcuni dei successi più noti della musica internazionale arrivavano a noi attraverso i nostri grandi interpreti, attraverso traduzioni/trasposizioni che vivevano di alti e bassi. Intanto *Imagine*, l'originale di John Len-



Fabrizio De André

non, non riusciva in Italia ad andare oltre il terzo posto in classifica, battuto per diverse settimane da *Tuca tuca* di Raffaella Carrà, *Montagne verdi* di Marcella Bella, e *Chitarra suona più piano* di Nicola di Bari. Eppure, oltre la curiosa casistica della ricezione e del successo di brani nostrani contro la forza d'un testo unico come quello di Lennon, è interessante osservare come *Imagine* diventò un caso simile a quello della ricezione di *La banda* di Chico Buarque.

La prima a proporre, nel 1972, il successo di Lennon fu Ornella Vanoni, in una traduzione – firmata da Paolo Limiti e Felice Piccarreda – che annullò di questo pezzo sia la carica pacifista che quella intimamente trasgressiva. Il testo cantato da Ornella Vanoni ne stravolgeva non solo il messaggio utopicamente pacifista, ma la faceva vivere come una canzone d'amore banale, dove lo sconforto della voce che ci comunicava la pena di un'assenza pretendeva addirittura di tradurre la nota parola "blues" (ricorrente spesso nella frase "avere i blues") con la parola "blu" che va a rimare con "tu". Ecco le prime due strofe e il ritornello proposto dalla Vanoni in *Immagina che* (1972):

Immagina che per caso
domani qui
arrivi un'altra
non ti so dire chi
Immagina che qualcosa
passi tra di noi

Immagina una parola
detta al momento in cui
io sono molto solo
e accanto ci sia lei
immagina che mi creda
come, non lo so

Non è vero ma succede
viene sempre un'ora blu
e se solo il cuore cede
stammi più vicino tu

Sembra che il blu ossessioni non solo quegli autori, ma anche, a distanza di più di dieci anni, un altro italiano che si cimenta con *Imagine*, come se quel colore, sulla scia d'un altro ben noto successo italiano, potesse fare da grimaldello per una scalata delle classifiche. Poche parole, quindi, sulla versione di Alberto Fortis (*Immagina che*, del 1985), un caso abbastanza sciatto di traduttore/traditore: dove Lennon parlava d'una utopica fine della proprietà privata ("possessions") e dell'avidità umana ("greed" e "hunger") per una fratellanza ("brotherhood of man") auspicata al di là di tutte le guerre, Fortis traduceva: "Immagina che il sole/non ti riscaldi più/e tutte le parole/nuvole in mezzo al blu"). Eppure, tra i nomi nostrani più acclamati è Gino Paoli a riproporre Lennon nel 1996, intitolando il brano *Immagina un bel mondo*, e facendone, a 25 anni di distanza dalla interpretazione di Vanoni, un messaggio nazional-popolare, più adatto a un San Remo che a una presa di posizione convinta nei confronti delle vicende italiane, o ancor meno di quelle internazionali, in un periodo in cui iniziavano le azioni terroristiche di Al Quaeda, si era appena dismessa la guerra nella ex-Yugoslavia e saltavano agli occhi della stampa di tutto il mondo i problemi nel Kossovo:



Guerra in Kossovo (1995-1999)

Immagina nel mondo
la gente senza dèi
e senza più l'inferno
e il cielo sopra noi.
Immagina che il mondo
sia dell'umanità.

Immagina un bel mondo
senza nazioni e idee
nessuno da ammazzare
per fede o per bontà.
Immagina un bel mondo
che viva in pace puoi?

Potrai dire che sogno
che è soltanto utopia
ma può darsi che un giorno
sia per tutti così.

Immagina soltanto
la generosità
la fratellanza, il sogno
l'amore e la poesia
Immagina il tuo mondo
che vive in armonia.

Questa di Gino Paoli, del 1996, è solo apparentemente una traduzione più fedele, e molto meno radicale e "traditrice" rispetto a quella cantata da Ornella Vanoni. Le ingenuità o le imperfezioni infilate dal nostro cantautore sono diverse, e non meno gravi. Paoli sembra sorvolare sulla differenza tra "idea" e "ideologia": John Lennon avrebbe disdegnato, e per nulla immaginato, un mondo senza "idee", ma di certo avrebbe combattuto un mondo in cui le "ideologie" sono un'importante concausa di guerre, ingiustizie, abusi di potere, fuorvianti politiche di stato. Nella seconda strofa "ammazzare" è termine perentorio, che mal si adatta con l'atmosfera sognante e utopica del testo di Lennon anche se, di fatto, il verbo "to kill" non trova tanti altri sinonimi italiani. Certo, si può forse uccidere, o si può morire per una divergenza di "fede" o religione – lo stesso Lennon aveva dichiarato al suo psicologo Janov che la "religione era una forma di pazzia" (RILEY 2011: 517) –, ma sicuramente non si può "ammazzare" per via della "bontà", o perché altri ne dispongono. L'unica forma di fedeltà che Paoli sembra osservare nel suo testo è quell'insistenza su un basso ritmico costruito su una struttura quasi in esclusiva composta di settenari, spesso tronchi ("bontà", "generosità", "così", ecc.) che riplasmano i trimetri originali (a cui Lennon aggiunge spesso eccedenze d'una sillaba non accentata), facen-

do così un'operazione necessaria di perfetto adattamento metrico, pur abbassando il tono poetico e la portata del messaggio pacifista.

Musicalmente il brano di Paoli, oltre a mancare dell'introduzione giocata sulla nota melodia pianistica – che forse lui sceglie di non riprodurre per non scadere nel cliché musicale che per anni ha tormentato il mondo –, presentava un innesto alquanto strano: non gli era bastato aver sfruttato la melodia di *Imagine*, e così ricorse a un altro motivo portante della musica beatlesiana, forse per aumentare l'impatto finale della coda del suo brano, senza però pensare che nulla questa aveva a che fare con la storia dell'impegno civile di John Lennon, che si manifestò ben dopo l'anno di composizione di *Hey Jude*. Legare *Imagine* alla coda di *Hey Jude* – di fatto il brano più lungo che a quei tempi si potesse incidere su un single – fu non solo musicalmente discutibile ma storicamente improprio sia per la storia musicale/personale/civile di Lennon dopo i Beatles sia per la distanza tra i contenuti tematici dei due brani. Infine, una possibilità traduttiva di non poco conto sembra essere sfuggita a entrambi i nostri interpreti italiani: se pensiamo che quello di Lennon intendeva essere un messaggio lanciato al mondo – anche se lui stesso, cinicamente, si troverà a giustificare la banale “caramellosità” di alcuni di quei versi – sia la traduzione di Vanoni sia quella di Paoli sembrano rinunciare alla possibilità di un imperativo plurale d'apertura piuttosto che usare lo scontato singolare (“Immaginatevi” invece che “Immagina”), e trasformare così una canzone confessionale/intimista in una canzone dove la forza dell'esortazione di gruppo ne possa aumentare la possibilità d'una partecipazione psicologica e civile delle masse.

L'epilogo, anche se ormai distante, di questa storia è la riproposizione del testo di Paoli da parte di un Gianni Morandi che, al cospetto di Papa Giovanni Paolo II, a Bologna, pagò tributo al suo amico cantandone le strofe finali, ed estirpando dalla strofa introduttiva, cantata da Barbara Cola, il riferimento in cui Lennon proclamava a chiare lettere il suo ascetismo, negando l'esisten-

za d'un paradiso ("Imagine there's no heaven"). Morandi mantiene invece il verso in cui "l'inferno" è abbassato alla sua dimensione di subalternità/scomparsa, tenendo fede all'idea politica/cattolica per la quale l'inferno gioca un ruolo non da poco quale spauracchio per i fedeli. Al cospetto d'un credo e d'un potere troppo forti, i due cantanti, e una compiaciuta quanto accondiscendente Milli Carlucci, non tennero fede alla radicalità del testo di Lennon, così che ancora una volta nel corso di quasi cinquant'anni in Italia si è riusciti ad appiattire (ma anche sfruttare) ciò che Lynskey definisce la canzone del gran ripudio di Dio e della proprietà privata (LYNSKEY 2010: 178), una mistura degli idealismi di *All You Need Is Love* e *Revolution*, incarnazioni di idee che, come poi ha notato anche Jon Wiener, Marcuse avrebbe sottoscritto come esempi d'un cambiamento sociale attraverso la via d'una utopica immaginazione. ■



BIBLIOGRAFIA

- ATHEY, JOAN. 2009. *Give Peace a Chance. John and Yoko's Bed-in for Peace*. Mississauga: John Wiley.
- CANTILLON J.P. E CANTILLON, SHEILA M. (a cura di). 1984. *The Beatles: Anthology of a Band*. New York: Biograph Communications.
- DE FABRIANIS, VALERIA MANFERTO (a cura di). 2011. *John Lennon*. Roma: Editoriale L'Espresso.
- HARRY, BILL. 2002. *John Lennon: L'enciclopedia*. Roma: Arcana.
- HENKE, JAMES. 2010. *Lennon Legend. Vita illustrata di John Lennon*. Milano: Rizzoli.
- INGHAM, CHRIS. 2003. *Guida completa ai Beatles*. Milano: Vallardi.
- INGLIS, IAN (a cura di). 2000. *The Beatles, Popular Music and Society*. London: MacMillan.
- LENNON, JOHN. 2010 (1964 e 1965). *In His Own Write and A Spaniard in the Works*. London: Vintage Books.
- LYNSKEY, DORIAN. 2010. *33 Revolutions per Minute: A History of Protest Songs*. London: Faber & Faber.
- MCGRATH, PAUL (a cura di). 2009. *Give Peace a Chance: John & Yoko's Bed-In for Peace*. Mississauga, Ontario: Wiley.
- NORMAN, PHILIP. 2009. *John Lennon. La biografia*. Milano: Mondadori.
- PASOLINI, PIER PAOLO. 1975. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- RILEY, TIM. 2011. *Lennon. The Definite Life*. London: Virgin Books.
- ROSEN, ROBERT. 2011. *Nowhere Man. Gli ultimi giorni di John Lennon*. Roma: Coniglio Editore.
- SEEGER, PETE. 1993. *Where Have All the Flowers Gone: A Singalong Memoir*. Bethlehem: Sing Out Publications.
- WIENER, JON. 1985. *Come Together: John Lennon in His Time*. London: Faber & Faber.

WEB E VIDEO

BAGISM

www.bagism.com/

IMAGINE PEACE

imaginepeace.com/

JOHN LENNON

www.johnlennon.com/html/news.aspx

JOHN LENNON FBI FILE

www.lennonfbfiles.com/

LENNON FAMILY

<http://www.lennon.net/>

LIVE: PEACE IN TORONTO

Beatles.ncf.ca/live_peace_in_toronto_pl.html

GIMME SOME TRUTH: THE MAKING OF JOHN LENNON'S "IMAGINE" ALBUM, diretto da Andrew Solt (DVD, EMI, 2000).

JOHN & YOKO'S YEAR OF PEACE, diretto da Paul McGrath (DVD, Canadian Broadcasting Corporation, 2000).

IMAGINE: JOHN LENNON, diretto da Andrew Solt (DVD, Warner Bros., 2005).

U.S.A. CONTRO JOHN LENNON, scritto e diretto da David Leaf e John Scheinfeld (DVD, Dolmen, USA, 2006).

Philip K. Dick (1928-1982)



Il 1968 tra Utopia e Distopia. Philip Dick e il suo “Oscuro scrutare”

di Jacopo Bulgarini d'Elci

Nel 1972, a Vancouver, in un discorso tenuto all'università e subito dopo a una convention di fanta-

scienza e intitolato *L'androide e l'umano*, Philip Dick dice: “Di questo vorrei parlarvi, oggi. Vorrei comunicarvi le mie speranze, la mia fede nella generazione di ragazzi che sta crescendo. Nel loro mondo, nei loro valori. E, contemporaneamente, nella loro impermeabilità ai falsi valori, ai falsi idoli, ai falsi sentimenti d'odio delle precedenti generazioni”

Poco dopo aver abbozzato una visione di indiscutibile speranza, Dick cerca – forse senza piena convinzione – di suicidarsi, viene ricoverato, poi insiste per essere accolto in una comunità canadese di recupero per eroinomani (aveva una lunga storia di dipendenza dalle anfetamine, non dall'eroina). Le settimane che trascorre lì diverranno una parte importante di *Un oscuro scrutare* (A Scanner Darkly, 1977), una delle vette di una produzione discontinua ma eccezionale di cui anno dopo anno impariamo ad apprezzare la forza profetica.

Se c'è una contraddizione potente, dolorosa, terribile che attraversa come una faglia la Controcultura americana della seconda metà degli anni '60 (e il suo trascinarsi fino ai primi '70) è il dibattersi tra Utopia e Distopia. Tra una vocazione radicale, forse senza precedenti per intensità e diffusione, al sogno e all'aspirazione libertaria, e la risacca insidiosa di una restaurazione oscura. Ma non penso al solo apparente paradosso storico per cui negli Stati Uniti il 1968, e cioè l'anno iconico dei movimenti pacifisti, delle rivolte studentesche, dell'affermazione di un modello sociologico di “gioventù”, sia anche stato l'anno degli assassinii di Martin

Luther King e Robert Kennedy e dell'elezione a presidente di Richard Nixon.

Penso invece al tema delle droghe. Strumento di emancipazione per eccellenza nel manifesto ideale della Rivoluzione Hippy, e al contempo flagello di un'intera generazione, e di generazioni a venire.

Se c'era un modo per raccontare quasi in diretta il declino di quella "Rivoluzione" e lo sfaldarsi della sua carica ideale, non era la letteratura mainstream ma la nicchia relativa della fantascienza: che, collocando quel presente sullo sfondo di un futuro distopico (l'esatto opposto della società "come dovrebbe essere" immaginata da Thomas More), consente di mettere distanza da un'esperienza

altrimenti troppo vicina e urticante. Se c'era un autore che poteva farlo, quello era Philip Dick: aspirante romanziere di letteratura "seria" che quasi per caso approdò, e poi sopravvisse, nella vivace marginalità della letteratura di genere, e di genere appunto sci-fi, forzandone i limiti per poter accogliere le proprie ossessioni e la cupa visione di mondi a venire che rassomigliavano paurosamente a quello che vedeva farsi, o disfarsi, davanti ai suoi occhi. E se c'è un romanzo che sa raccontare questa contraddizio-

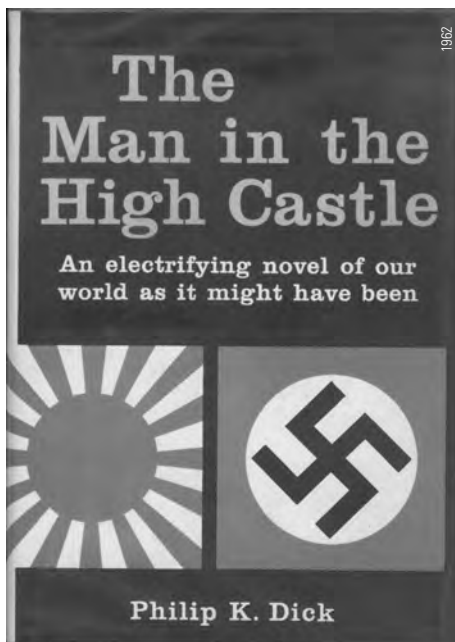


ne, quello è appunto *Un oscuro scrutare*.

Negli anni di cui stiamo parlando, la fine dei '60, Dick è piuttosto comodamente insediato nel cuore della California progressista e libertaria: vive a Berkeley, sede universitaria che sarà tra i luoghi di generazione dell'onda mondiale del '68 e dei movimenti pacifisti e per i diritti civili. Pur senza arricchirlo, l'attività di scrittore di fantascienza lo fa vivere decentemente e inizia a

dargli rispettabilità e sicurezza. Nel 1962 ha pubblicato *La svastica sul sole* (*The Man in the High Castle*), che l'anno dopo vincerà il premio Hugo e che oggi è una fortunata serie tv; nel 1968 *Il cacciatore di androidi* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*), che nel 1982 gli darà la celebrità (proprio nell'anno della sua morte) come base per uno dei film più famosi e importanti del decennio: *Blade Runner*. Nel 1969 pubblicherà *Ubik*, forse il suo capolavoro. E ha all'attivo un'infinità di racconti, che nel tempo ispireranno film e serie tv in forma diretta (*Minority Report*, *Atto di forza* e poi *Total Recall*, la recente e fascinosa serie antologica *Philip K. Dick's Electric Dreams*) o indiretta (la trilogia di *Matrix*, per citare un esempio evidentissimo, o *Black Mirror*).

Autore inconsapevolmente postmoderno, anticipatore del genere cyberpunk, fecondissimo di intuizioni folgoranti sull'evoluzione – o involuzione – della società che rilette oggi, a quasi 40 anni dalla sua morte, danno i brividi, non è facile etichettarlo. Se dovessimo riassumerne la poetica in un modello narrativo atomico, ricorrente





nella sua produzione, forse potremmo farlo così: un uomo ordinario scopre che la percezione della realtà che aveva è fallace; prova a combattere il “mondo nuovo” che sembra animato da una volontà ostile; soccombe. Contro il mondo, l’individuo può poco: adattarsi o morire.

Eppure Dick guarda con entusiasmo, e a modo suo partecipa, all’onda multicolore della Rivoluzione Hippy che avviene a due passi da casa sua.

Nel 1967 San Francisco accoglie la “Summer of Love”: centinaia di migliaia di giovani da tutto il Paese affluiscono nel quartiere di Haight-Ashbury sotto le bandiere di Libertà, Pace, Amore. Sempre in California, il Monterey Pop festival anticipa ciò che avverrà due anni dopo a Woodstock, nel 1969.

In un comunicato di inizio 1967, il Consiglio della Summer of Love proclama: “Questa estate, la gioventù di tutto il mondo si reca in sacro pellegrinaggio nella nostra città, per affermare e celebrare una nuova alba spirituale. Il ruolo della gioventù della nazione che ha dato vita ad Haight-Ashbury è una piccola parte del risveglio spirituale mondiale”.

Nel luglio del 1967 la rivista TIME dedica al movimento la copertina, con il titolo “Gli Hippy: la filosofia di una subcultura”. Il codice hippy viene sintetizzato così: “Fai le tue cose, ovunque devi farle e ogni volta che vuoi. Ritirati. Lascia la società esattamente come l’hai conosciuta. Lascia tutto. Fai sballare qualsiasi persona nor-

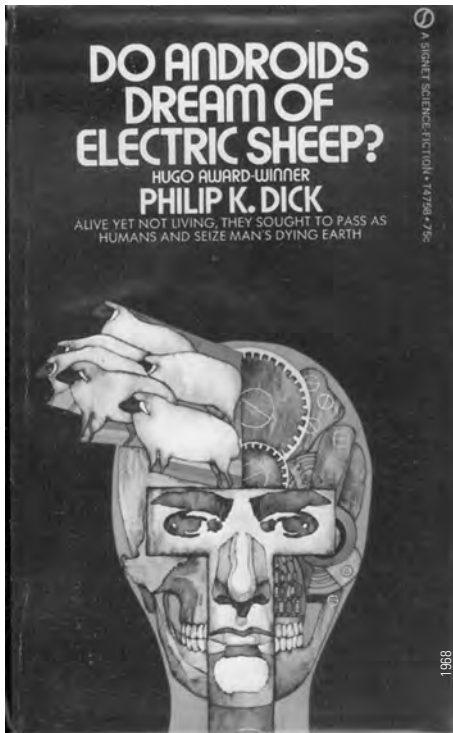
male con cui vieni in contatto. Fagli scoprire, se non la droga, almeno la bellezza, l'amore, l'onestà, il divertimento".

Ed eccoci al punto. La presenza delle droghe non è un fatto accidentale, o un tratto secondario. È molto difficile, per non dire impossibile, immaginare il movimento Hippy e la Controcultura senza le droghe, e in particolare gli allucinogeni, e ancora più specificamente gli psichedelici (LSD, mescalina, psilocibina...). Alcuni ricercatori e intellettuali forniscono, a partire dall'incontro con i funghi allucinogeni messicani ma anche con grandi voci letterarie come Allen Ginsberg e Aldous Huxley, la cornice teoretica: Timothy Leary (che Nixon etichetterà come "l'uomo più pericoloso d'America"), Richard Alpert e Ralph Metzner compiono i loro esperimenti nientemeno che all'università di Harvard, e insieme scriveranno il fondamentale libro *L'Esperienza psichedelica* (The Psychedelic Experience, 1963).

In generale, tutti i movimenti di "liberazione" del periodo concordano in questo: le droghe, in particolare psichedeliche, sono porte di accesso necessarie a nuove esperienze, a una diversa e più ampia percezione del mondo, a una coscienza allargata e superiore. Una teoria che viene ulteriormente diffusa dai diversi linguaggi artistici che quasi immediatamente la mettono in pratica: arti visive, musica, letteratura, performance teatrale.

E davvero dovette apparire, quell'età, a chi la viveva gioiosamente, come un moderno Giardino dell'Eden; con al centro l'albero della conoscenza del bene e del male e il suo frutto o meglio fungo proibito, nuovamente e finalmente a portata di mano... ma se quello era il Paradiso Terrestre, il Serpente vi aveva già fatto capolino.

"Phil intuì che la ruota era girata, mettendo fine al ciclo favorevole, al tempo così breve durante il quale lui e coloro che gli assomigliavano erano stati felici. Un velo nero si stendeva sulla spensieratezza appassionata degli anni '60, che aveva tanto amato. Da quando l'LSD era stato proibito, si raccontavano sempre più storie di trip andati male (...) C'erano dei morti adesso. Si diceva che la mafia avesse preso il controllo del mercato della droga e rifilas-



se senza scrupoli ogni sorta di porcherie. La gente faceva finta di niente, ma lui sapeva bene che il verme era nel frutto" (da *Io sono vivo e voi siete morti*, edito in Italia anche come "Philip Dick, una biografia", di Emmanuel Carrère).

Ed è questo il contesto in cui prende piede *Un oscuro scrutare*, scritto a partire dal ricovero del 1972 e poi completato e pubblicato solo nel 1977, vero e proprio *de profundis* su un'intera epoca. Un romanzo che dietro le apparenze della fanta-

scienza mette in scena un'esperienza semi autobiografica ("Io stesso non sono un personaggio di questo romanzo: io sono il romanzo", scrive Dick nella postfazione).

Così la vecchia edizione Fanucci del libro ne sintetizza la trama. "Los Angeles, 1994: una droga misteriosa, la sostanza M, invade il mercato seminando follia e morte. La sua origine è ignota come la sua composizione e l'organizzazione che la diffonde. Bob Arctor, agente della sezione narcotici, si infila tra i tossici che ne fanno uso, per scoprire chi diriga le fila del traffico illegale: un abito speciale nasconde ai colleghi la sua identità e una sofisticata apparecchiatura elettronica gli consente di spiare se stesso nella sua nuova condizione di drogato. Giungerà alla verità solo dopo essere sprofondato nel buio e nella disperazione della dipendenza".

Ma al di là della trama, quel che conta è il progressivo sgretolarsi

di una vita e di una psiche, o anzi, della psiche e delle vite del gruppo di personaggi che sono i veri protagonisti del romanzo: gli amici di Arctor, tutti dipendenti della sostanza M (M come Morte) di cui anche lui ormai non può più fare a meno, condannati alla schizofrenia dalla progressiva separazione tra gli emisferi cerebrali che la droga induce. Progressivamente alieno a se stesso, Arctor l'agente della narcotici – nelle ore che dedica a esaminare le videoregistrazioni sul proprio gruppo e quindi su Arctor il tossico – sempre meno riesce a riconoscersi nella figura assieme patetica e dolorosamente comica che passa le giornate tra episodi paranoici, crescenti disfunzionalità cognitive e conversazioni sconclusionate. Che abbia molto di autobiografico lo chiarisce lo stesso autore nella postfazione: "Per un certo lasso di tempo noi tutti siamo stati per davvero felici, seduti qua e là senza faticare, semplicemente cazzeggiando e giocando. Ma questo lasso di tempo è stato terribil-

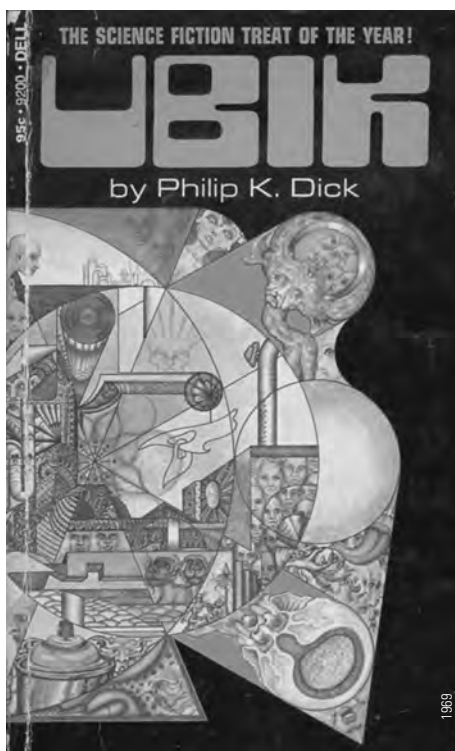


mente breve e la punizione che ne è seguita è stata al di là di ogni immaginazione; e anche quando infine la vedemmo abbattersi su di noi, non riuscivamo a crederci. (...) Per un po' di tempo io stesso sono stato uno di quei bambini che giocano per strada; come tutti loro, cercavo semplicemente di giocare invece di fare l'adulto, e sono stato punito”

Ma non di sola autobiografia si tratta, se poche righe dopo Dick scrive: “Così appariva la nostra nazione in quel periodo. È stata, quella di starsene seduti qua e là con i nostri amiconi a cazzeggiare e registrare le stronzate che dicevamo, la decisione sbagliata di un intero decennio, gli anni '60, sia dentro sia fuori dal sistema. E la natura ci è rovinata addosso. Siamo stati costretti a smettere da cose terribili”

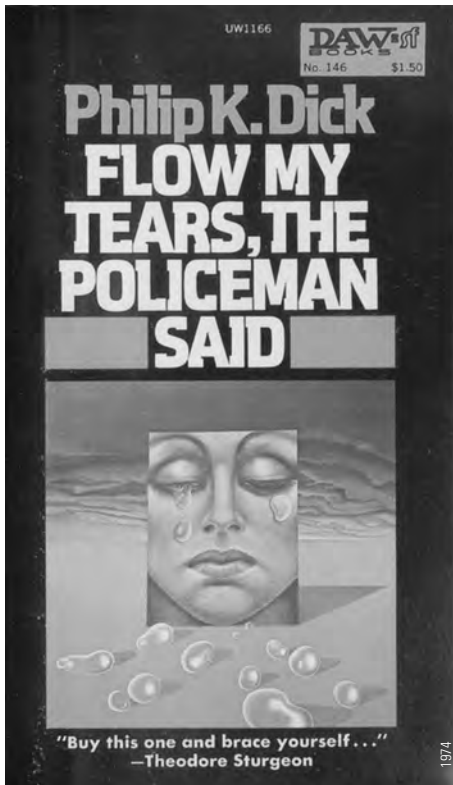
Eppure, il disastro che si abbatte su tutti i personaggi e finisce, in un modo o nell'altro, per reclamarne le vite non è forse l'aspetto più tragico e amaro del romanzo. E di questa evidente trasfigurazione “fantascientifica” della realtà dell'America a cavallo tra i sogni brucianti degli anni '60 e il risveglio traumatico dei primi '70. L'aspetto più amaro risiede nel riconoscimento, implicito ma presente in filigrana specie nella rivelazione finale del libro, di come neppure il movimento Hippy possa evitare di soccombere alla forza mostruosa e onnivora del capitalismo. Il peccato principale della generazione lisergica è stato quello di presumere che una scelta individuale potesse portare alla rivoluzione e alla mutazione dei costumi di massa. Che potesse diventare fatto collettivo *senza* assumere anche le dinamiche collettive figlie di una società capitalistica. Il peccato secondario: non accorgersi che perché la propria filosofia potesse diventare stile di vita, e quindi appunto fatto di massa, non si poteva prescindere dall'apporto della tv e dei mass media. Ed ecco allora che il mondo di *Un oscuro scrutare* è tutto dominato da dinamiche economiche, sia a livello macro (l'Agenzia SM, cioè l'agenzia che fabbrica la Sostanza M e gestisce le fabbriche di morte, e che è infiltrata ai più alti livelli del governo) che a livello micro (il *modus operandi* dei drogati riproduce in piccolo tutte

le peggiori e più deteriori logiche della società capitalistica, a partire dall'individualismo ed egoismo esasperati). Salutata come strumento di liberazione, la droga ha portato schiavitù. Si sognava allargasse la coscienza: ha creato una generazione spersonalizzata, bruciata, danneggiata in modo irrecuperabile. Gli stessi tossicodipendenti nel romanzo, con un'intuizione geniale e lanciante, da consumatori diventano produttori acefali di un "bene" che non consumeranno più, perché ha consumato loro.



È lecito pensare che questo sia l'aspetto più doloroso per Dick: come persone in perfetta buona fede siano state distrutte senza alcuna pietà. Dalle proprie azioni, certo, ma non per una scelta consapevole. Ed ecco allora, nello straziante finale che ha come parte integrante e non accessoria la già citata postfazione a firma dello stesso autore, l'amara considerazione per cui: "Se queste persone hanno commesso un peccato, è stato quello di voler continuare a divertirsi per sempre, e sono state punite per questo; ma, come ho già detto, se si tratta per davvero di una punizione, sento che è stata eccessiva".

Nel discorso del 1972 già citato in apertura su *L'androide e l'umano*, solo pochi mesi prima di iniziare a scrivere *Un oscuro scrutare*, Dick ancora parlava con accenti di speranza e dolcezza di quei ragazzi:

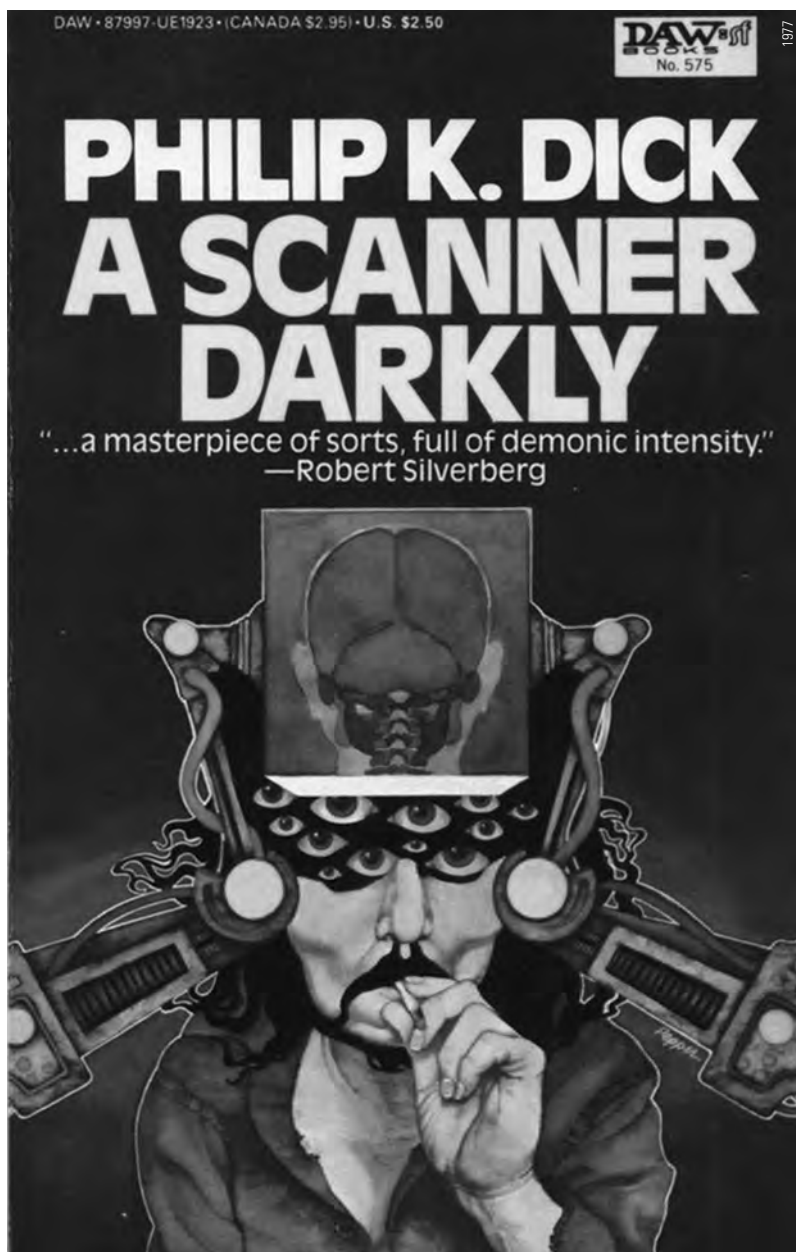


"In California, dove abito, ho vissuto con giovani di questo tipo, partecipando, per quanto mi è stato possibile, al loro mondo emergente. Vorrei parlarne, perché - se siamo fortunati - qualcosa di quel mondo, di quei valori, di quello stile di vita, plasmerà il futuro della nostra società totale, della nostra utopia o anti-utopia futura".

È la storia della candela che, bruciando due volte più intensamente, si consuma due volte più velocemente. O, più precisamente, la terza legge della dinamica: ad ogni azione corrisponde

una reazione uguale e contraria. Nel cercare furiosamente di edificare Utopia, la generazione degli anni '60 finì per produrre un'accelerazione sostanziale nella costruzione di Distopia, il futuro spersonalizzante e totalitario che voleva allontanare e che tanto ossessionò Dick. Il sogno era divenuto incubo, e in molti si svegliarono mutati in insetti. Una contraddizione, davvero, se mai ve ne è stata una. O una beffarda nemesi, di sapore tragico.

Con due soli, forse, elementi di consolazione. La pietà, attributo metastorico dell'*umano*, in cui Dick immerge le righe finali del libro. E l'antica promessa di San Paolo, la cui prima Lettera ai Corinzi quasi letteralmente Dick cita nello scegliere il titolo del suo romanzo: "Perché oggi vediamo come attraverso uno specchio, oscuramente: ma un giorno vedremo faccia a faccia". ■





Intorno al '68: vicende delle Arti Visive

di Marianna Rossi

La ricerca artistica attorno al 1968, anno dei grandi movimenti di contestazione giovanile e culmine della rivoluzione culturale dell'epoca, si sviluppa, in particolar modo in Europa, attraverso un intenso susseguirsi di azioni (e reazioni) che mettono in discussione l'oggetto d'arte e le modalità del procedimento creativo, ormai non più concepito entro i soli confini privilegiati della pittura e della scultura. A partire dagli anni Sessanta, in netta contrapposizione con la stagione artistica dell'Informale che nell'immediato dopoguerra proponeva una pittura astratta caratterizzata dall'abbandono della forma, da una gestualità forte, caotica, lacerante, che apriva le porte alle più diverse riflessioni esistenziali, si sviluppano le ricerche dell'arte cinetica, programmata e Optical che, rivolte all'indagine degli effetti ottico-cinetici sulla percezione visiva, ristabiliscono un "ritorno all'ordine" e attribuiscono valore positivo al progresso scientifico e tecnologico, in un rinnovato rapporto arte-scienza. Se infatti nella precedente visione informale questo avanzamento era accompagnato da un'idea negativa, memore delle vicende tragiche della guerra appena conclusa, le innovazioni in ambito tecnico diventano per le nuove tendenze gli elementi fondanti della progettualità insita nel procedimento creativo degli artisti, meglio definiti come operatori estetici. Sul piano formale questi linguaggi si manifestano come declinazioni dell'idea di astrazione, rigorosa e disciplinata, i cui antecedenti si trovano nell'astrattismo geometrico russo di inizio Novecento, nell'arte concreta, sinonimo di una pittura geometrica e impersonale, e nella scuola del Bauhaus, attiva fino al 1933 (poi rilanciata come idea di rigore progettuale nel dopoguerra da Max



Bill attraverso la scuola di Ulm), attorno a cui si diffondono le costanti riflessioni sull'idea di progettazione della forma che coinvolgono, oltre il campo dell'arte, le arti applicate, l'architettura, il disegno industriale.

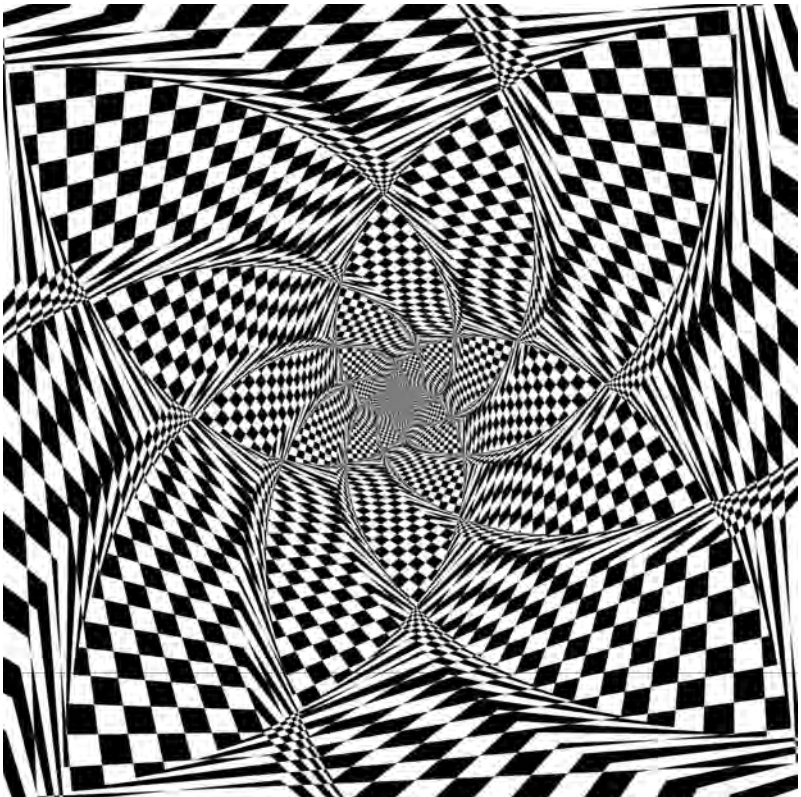
Da un lato, i prodotti dell'arte cinetica e programmata sconfinano oltre la staticità della pittura per divenire mobili, tridimensionali, realizzati talora su scala ambientale, o ancora, animati da motorini e congegni meccanici, tra intenzione ludica e scientifica; dall'altro, le tendenze dell'Optical o Op Art, così ribattezzata molti anni dopo la sua comparsa, si concretizzano in effetti ottici e illusori, in cui il movimento prodotto dalle opere non è altro che frutto della percezione dello spettatore, il cui apparato visivo è indotto ad aggiustamenti continui per superare le ambiguità a cui è sottoposto¹. Sul versante operativo, rifiutando la dimensione delle emozioni individuali, specialmente in ambito cinetico e programmato si assiste alla formazione di gruppi che, in nome dell'organizzazione metodologica del lavoro, sono dediti al confronto e alla sperimentazione collettiva nella produzione di opere cosiddette "aperte", che stabiliscono un diretto rapporto con il fruitore. Anticipati dall'ascesa del Movimento Arte Concreta - MAC a Milano nel 1948 promosso da Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gianni Monnet e Gillo Dorfles, tra il 1957 e il 1965 nascono col-

lettivi come il gruppo spagnolo Equipo '57 (Francia, 1957), il Gruppo Zero (Düsseldorf, 1958), il Group de Recherche d'Art Visuel - GRAV (Francia, 1960) e, in Italia, il Gruppo T a Milano e il Gruppo N a Padova², attorno ai quali gravitano inoltre personalità come Lucio Fontana, Piero Dorazio, Enzo Mari, Dadamaino, Francesco Lo Savio, Enrico Castellani, Getulio Alviani e, di nuovo, Bruno Munari. Sebbene questo si sia caratterizzato come un fenomeno prevalentemente europeo e di breve durata -destinato presto a finire per questioni per lo più teoriche e di incompatibilità di pensiero proprio nell'idea di progettualità dei diversi componenti- pur nel suo momento conclusivo, esso riceve la consacrazione ufficiale nel 1966 quando Julio Le Parc, esponente del gruppo GRAV, vince il Gran Premio alla Biennale di Venezia con una serie di ventisette opere, eloquenti nei titoli, come: *Continuo-mobile/Nero su nero* (1962), *Continuo-luce* (1963/66), *Cerchi potenziali* (1964), *Forme potenziali in posizioni varie* (1965), *Tavola da giuoco con venti palle da ping-pong* (1965). Nell'anno successivo si assiste a un altro accadimento "premonitore" del fatidico '68 che



Bauhaus a Dessau

annuncia, all'interno del contesto europeo e italiano, il fermento di un ulteriore passaggio in atto che scavalca le correnti Op (Optical) e Pop del periodo appena precedente. Nell'autunno del 1967, Germano Celant definisce l'"arte povera" in occasione della mostra *Arte Povera-Im Spazio* tenutasi presso la galleria La Bertesca di Genova, dove espongono Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Joannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Emilio Prini (altri celebri esponenti saranno Gilberto Zorio, Mario Merz, Pier Paolo Calzolari, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto). Dopo questa, lo stesso Celant proseguirà con la realizzazione di un programma di esposizioni, accompagnato dalla pubblicazioni di diversi saggi critici, che durerà fino al 1971, con l'intento di promuove-



re i giovani artisti italiani all'interno dello scenario internazionale di rinnovamento dell'epoca³. Ancora una volta, cambiano i materiali, i supporti, i tempi, gli spazi e gli scopi del gesto creativo. Le combinazioni di elementi naturali e artificiali diventano i poli di un libero e continuo flusso di energia vitale, attraverso cui "tutto scorre". Nella composizione di elementi organici-naturali, talvolta avvicinati ai furori energetici di luci al neon e ausili elettrici, si manifesta: situazioni attive di energie che si sprigionano per associazione o contrasto; tensioni fisiche, chimiche, psicologiche; flussi ideali racchiusi in gesti plastici o associazioni materiali a cui si accostano talora valori primordiali, spirituali, alchemici; ancora, la materializzazione del tempo condensato in un istante, nel prolungamento ideale della propria percezione della realtà; o, la continuità tra lo spazio della rappresentazione e lo spazio della vita. La consacrazione effettiva dell'Arte Povera avverrà negli anni appena successivi accanto ad altre tendenze che similmente si stavano diffondendo anche oltreoceano come la Land Art, l'Arte Processuale, l'Anti Form, ma anche l'Arte Concettuale e Minimal, con le quali il fenomeno italiano talora condivide la peculiare appropriazione dello spazio circostante, coincidente non di rado con l'ambiente intero, che sfugge alle misure del museo o della galleria, come poi anche accade per la Body Art, la *performace* e ogni espressione che in modo analogo risulta di difficile limitazione. Ecco che, attraverso queste prospettive, il mondo dell'arte avanza il suo dissenso, giungendo al 1968 con l'intenzione, sebbene alla fine irrealizzata, di sottrarre il prodotto dell'operazione artistica dalle logiche speculative del mercato, che potrebbe escluderlo dalla fruizione collettiva e "anche per queste ragioni l'operatore estetico si rifiuta al compito di essere un fabbricante di oggetti, preferendo piuttosto il ruolo di animatore-massaggiatore della facoltà estetica della collettività in cui vive"⁴.

Alcuni degli esponenti di queste linee di ricerca partecipano alla "Documenta 4" di Kassel del 1968, tuttavia una rassegna davvero sorprendente che mostra alcuni degli esponenti più innovativi del panorama artistico internazionale si terrà l'anno seguente, nel



1969, con la mostra *When Attitudes Become Form* curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna, indicativa "dei cambiamenti fondamentali in atto nella produzione artistica e nell'organizzazione delle mostre verso la fine degli anni '60, così come delle parallele trasformazioni che ne conseguirono nei rapporti tra artisti, curatori e galleristi"⁵. ■

PER UN APPROFONDIMENTO

Live in your head: when attitudes become form works - concepts - processes - situations - information, catalogo della mostra, (Bern, Kunsthalle Bern, 22 marzo - 27 aprile 1969), 1969

R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Milano 1979 (Volume 1 e 2) *Arte povera e dintorni*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, (Belluno, Palazzo Crepadona, agosto - settembre 1997; poi Cortina d'Ampezzo, Galleria Civica), Milano 1997. G. Celant, *Arte povera: storia e storie*, Milano 2011

- 1 *Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, testo di Umberto Eco, Bergamo 2000; M. Meneguzzo, *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Monza 2012
- 2 EQUIPO '57: Juan Cuene, Angel Duarte, Josè Duarte, Augustin Ibarrola, Juan Serrano; GRUPPO ZERO: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker; GROUP DE RECHERCHE D'ART VISUEL - GRAV: Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joen Stein, Yvaral (Jean-Pierre Vasarely); GRUPPO T: Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Grazia Varisco; GRUPPO N: Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi. Inoltre, altri sodalizi italiani furono il GRUPPO UNO, il GRUPPO 63 e il GRUPPO MID. Nel versante extraeuropeo furono attivo lo statunitense ANONIMA GROUP e il GRUPPO DVIZINIE di origine russa.
- 3 *Arte povera*, Bologna, Galleria de' Foscherari (24 febbraio-15 marzo 1968); *Arte Povera*, Trieste, Centro Arte Viva Feltrinelli (23 marzo-11 aprile 1968); *Arte povera + azioni povere*, Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica (4-6 ottobre 1968); *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna (12 giugno-12 luglio 1970); *Arte Povera*, Monaco, Kunstverein (26 maggio-27 giugno 1971).
- 4 R. Barilli, *Il '68 e le arti visive in Informale Oggetto Comportamento. Volume 2: la ricerca artistica negli anni '70 e '80*, Milano 1979, p. 103.
- 5 G. Phillips, *Quando le "attitudini" diventano storia: l'archivio di Harald Szeemann*, in *When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra a cura di G. Celant, (Venezia, Ca' Corner della Regina Fondazione Prada, 1 giugno - 3 novembre 2013), Milano 2013



Gianni Pettina, Thimbaleeds Catcher, Salt Lake City, 1972

Architettura Radicale

di Giovanna Battista

La seconda guerra mondiale era finita, portando a conclusione in tutta Europa anche il complessivo orientamento culturale dominante di quel periodo. Nuove aspettative di vita e nuove prospettive si scontravano con temi e linguaggi architettonici ideologicamente distanti e non più rappresentativi della società che stava emergendo. Il Movimento Moderno aveva manifestato con forza la necessità di ricondurre l'architettura al binomio "forma-funzione"; le locuzioni di Mies van der Rohe «less is more» e di Adolf Loos «Ornament und Verbrechen», dal titolo del suo saggio «Ornamento e delitto», erano ormai naturalmente accettate. La lezione del Razionalismo italiano, rigorosa rappresentazione di regime, aveva diffuso architetture in ogni luogo della penisola: si pensi alle varie Case del Fascio e architetture "monumentali" quali il complesso dell'Eur. La ripresa economica e l'istanza psicologica di popolazioni che avevano vissuto due guerre mondiali nel giro di mezzo secolo, costituivano i presupposti imprescindibili per un cambio di orientamento culturale collettivo che coinvolgesse naturalmente tutte le forme espressive dell'arte. All'inizio degli anni Sessanta, in questo clima di generale rinnovamento, anche alcuni architetti diedero vita a un movimento di avanguardia, l'ultima registrata da allora, che fu denominata Architettura Radicale. A Pistoia nella galleria Jolly2, dopo la tragica alluvione del 1966, fu allestita da Archizoom e Superstudio, una mostra dal titolo "Superarchitettura" che segna l'inizio della sperimentazione radicale. Gli argini disciplinari dell'architettura si rompono, aprendosi a tutte le altre discipline artistiche e a quelle che poi vennero chiamate

scienze della comunicazione. La nuova architettura si pone come ricerca di un linguaggio che rappresenta esteticamente le ideologie etiche, pacifiste, a volte anarchiche, in contrapposizione con i dogmi borghesi, bigotti e perbenisti. Architettura Radicale si diffuse rapidamente in Austria, Germania, Regno Unito e Stati Uniti fino alla fine degli anni Settanta, ma le sperimentazioni e le utopie radicali sono ancora oggi rintracciabili nel lavoro di molti architetti del nuovo millennio.



Superstudio, 1970

Intervista a Gianni Pettena (5/4/2018)

Gianni Pettena, architetto, artista e critico, professore di Storia dell'Architettura Contemporanea all'Università di Firenze e di Progettazione alla California State University, appartiene al nucleo originario, insieme ad Archizoom, Superstudio e Ufo, dell'architettura radicale italiana. Il suo lavoro, le sue proposizioni teoriche e sperimentali, che hanno assunto la forma di progetti di design, di interni, d'architettura, di installazioni museali e performance, fin dagli anni Sessanta dialoga e si integra con il divenire del mondo delle arti con continuità di confronti e partecipazioni a esposizioni in musei e gallerie. <https://www.giannipettena.it/>

– *Come scritto in premessa, Architettura Radicale (AR) nasce prima del '68, c'è stato comunque un momento o un fatto particolare di quel movi-*



mento che ha avuto un'incidenza nell'elaborazione concettuale del suo pensiero architettonico?

Io mi sono iscritto ad architettura nel 1960, venivo dal profondo nord, che era già il sud di qualcos'altro, andavo a tutte le lezioni ed ero uno studente diligente. Alla fine del primo anno mi sono accorto che la facoltà di architettura era una scuola professionale. L'avevo scelta per imparare il linguaggio dell'architettura, come succede se ti iscrivi al conservatorio dove impari a leggere la musica a suonarla, ma anche a comporla. Invece la facoltà di architettura preparava a una professione, insegnava a seguire le regole di imitazione per la costruzione di un edificio, per la "produzione" di un edificio, ma nessuno insegnava a trascrivere il proprio pensiero in un linguaggio architettonico. Io lo trovai un tradimento e non mi piaceva; malgrado ciò continuai, laureandomi nei tempi. Frequentavo le gallerie d'arte, dove la mia generazione si esprimeva già attraverso il linguaggio visivo, ad esempio la galleria Toselli a Milano, dove ho stretto amicizia con artisti quali Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Gilles Fabre. La mia vera scuola fu frequentare e discutere con i miei coetanei, che già si esprimevano in un proprio linguaggio visivo, ma anche con alcuni artisti musicisti come Giuseppe Chiari e Vittorio Gelmetti.

AR non ha inventato nulla, interpretava un clima che già esisteva e che veniva elaborato e si esprimeva in altre discipline. Gli architetti radicali trascrivevano in architettura la loro posizione critica verso il passato. In architettura questo passaggio è più complicato perché costretto dal complesso di norme e regole a cui si deve obbedire; la trasgressione non è ammessa, pena denunce penali. La rivisitazione sperimentale è stata ovviamente condizionata dall'evoluzione della cultura giovanile di quegli anni, in musica e letteratura e soprattutto dalla politicizzazione del pensiero. L'università era occupata ogni anno. Gli studenti discutevano il "perché" e il "per come" delle impostazioni concettuali del tempo, eredi del Movimento Moderno, della grande esperienza del Razionalismo italiano. A sua volta il Razionalismo degli anni '30 era

Glenn Feldman, Ice house II, Minneapolis, 1972



stato una ribellione all'estrema ricchezza della decorazione Beaux Arts e quindi materia, colore e decoro erano stati banditi. Nel dopoguerra trovavamo limitante che il reale si dovesse ridurre al solo razionale. Quando hai venti anni è una lotta continua mettere d'accordo il tuo modo razionale con quello emozionale. I sentimenti di ribellione si esprimevano anche con le manifestazioni di solidarietà nei confronti dei coetanei americani costretti a combattere l'assurda guerra del Vietnam. L'atteggiamento dei nostri padri, della violenza contro il diverso, era una maniera che noi rifiutavamo. Fare una guerra solo per ragioni di carattere strategico, era assurdo per la nostra generazione. Il diverso che deve essere combattuto con la violenza è una filosofia che le generazioni precedenti avevano portato anche nei confronti dell'ambiente. Violenza contro l'uomo e violenza contro l'ambiente fecero nascere come reazione il pacifismo. Le filosofie pacifiste di amore nei confronti dell'uomo, dell'India e degli Indiani d'America, di amore nei confronti dell'ambiente, divennero fonte di ispirazione per la nostra generazione nelle diverse espressioni artistiche e anche per me. Introdurre nell'architettura una totale libertà espressiva significava permearla anche di contenuti di non violenza.

– L'utopia radicale aveva tentato di liberare l'architettura da una visione formale borghese, figurativamente dalla banalità del quotidiano; si tentava di superare modelli socio-culturali precostituiti, oltre che ad ampliare la riflessione integrando discipline umanistiche e scientifiche. Oggi la percezione dell'architettura passa attraverso il sistema delle cosiddette "archistar", evidenziando un vuoto critico e un formalismo autoreferenziale omogeneo. Alcuni degli architetti di AR sono diventati "archistar", come interpreta questo fenomeno?

Il mondo razionalista e funzionalista era da superare, i modelli socio-culturali precedenti dovevano essere ampliati. C'era una sparizione dei confini disciplinari, non solo sul piano delle arti visive, ma anche in ambito teorico. AR era un fenomeno per la prima volta completo, nel costruire piattaforme concettuali e teorico-filosofiche contemporanee alla ricostruzione di un linguaggio che comprendeva anche l'emozionalità, l'apparente irrazionalità. Non si voleva negare la razionalità, ma la si voleva portare alle estreme conseguenze, quasi ridicolizzando la razionalità assoluta. Le architetture elaborate da Superstudio, Archizoom e da me, avevano un carattere fondante teorico e filosofico che si trascriveva in un'architettura influenzata da tutte le altre arti visive, dal cinema, dal teatro e che la portava ad essere una delle discipline più interessanti. Negli anni '80, per la prima volta, fu l'architettura ad essere fonte di ispirazione delle altre arti visive e non viceversa. La visione formale borghese veniva analizzata e superata da sperimentazioni che integravano le varie discipline della comunicazione: musica, teatro, cinema, arti visive e architettura, insieme diventavano un luogo dove ognuno con il proprio linguaggio sperimentale, raccontava il divenire della propria cultura.

I radicali si occupavano di trascrivere delle idee che poi architetti come Frank Gehry, Zaha Hadid e altri hanno utilizzato nei loro lavori, ma sono una generazione successiva che si ispira a quelle idee, senza aver attraversato il trauma di dover ricostruire una piattaforma linguistica e teorica. Le "archistar" di oggi sono un fenomeno abbastanza esaurito, ormai solo i paesi in via di sviluppo (paesi arabi, Cina e India) cercano, attraverso l'architettura spettacolare,

di imitare un clima di successo, progresso e sviluppo tecnologico a cui gli stessi produttori occidentali non credono più. Questi paesi in via di sviluppo, di grande potenza economico-finanziaria, si sono procurati i cataloghi degli architetti più quotati e hanno offerto loro di costruire, senza limitazioni di budget, dei monumenti al loro essere presenti nel mondo sviluppato. Ciò che le archistar producono in questi posti, non è un buon esempio di architettura, perchè non hanno scopi etici di alcun tipo. Ogni grande capitale di questi paesi, ogni monumentale centro di architetture spettacolari, si accompagna a delle bidonville dagli sviluppi incontrollati di immense periferie che non posseggono alcuna dignità né sul piano sociale e umano né su quello igienico.

– È stato scritto che esistono numerosi punti di intersezione tra AR e la Land Art. La nuova definizione del concetto di "paesaggio", da visione



puramente estetica a percezione di un complesso organismo territoriale dove uomo e natura interagiscono, può essere considerata una delle evoluzioni delle idee e delle utopie di AR?

AR ha toccato alcuni aspetti dell'arte ambientale e della Land Art, ma non li ha risolti, ne ha brevemente teorizzato il percorso di analisi. Io, il gruppo 9999 e Superstudio, in alcuni lavori, abbiamo affrontato il tema della cultura contadina, dell'ambiente urbano da trasferire anche con attenzione verso il mondo vegetale. Sul piano della conservazione ambientale e di una costruzione di un rapporto con l'ambiente non traumatico per l'ambiente, Land Art e l'arte concettuale hanno influenzato il mio percorso, ispirato dalla visione di Richard Buckminster Fuller che teorizzava, nei primi anni Sessanta, un approccio sostenibile alla vita del pianeta, un miglioramento degli standard di vita attraverso la riduzione dei consumi; ma anche da Herbert Marcuse per la filosofia politica e Wilhelm Reich che si occupò dei rapporti sociologici e di evoluzione dei comportamenti tra le persone. Questi tre filosofi furono fonte di ispirazioni e accompagnatori delle manifestazioni sperimentali più vertiginose di quegli anni. La definizione di paesaggio la dobbiamo invece ad artisti come Robert Smithson, mio carissimo amico, che fece lo Spiral Jetty e mi aiutò quando, negli Stati Uniti, progettavo e realizzavo



Robert Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, 1970

architetture per la mente e non strettamente funzionali. Le mie sono architetture fatte con gli strumenti dell'arte di quegli anni, non fatte per essere abitate, tranne pochissime come la mia casa all'Elba e l'ampliamento del comune di Canazei in val di Fassa. Tutto il mio lavoro è stato ospitato in collezioni museali pubbliche o private oppure pubblicato su libri e riviste. Ad esempio il lavoro di ricerca su Frederick Law Olmsted il progettista di Central Park a New York che è stato anche inventore del parco urbano e del parco naturale. Il concetto di paesaggio e ambientalismo viene suggerito da questi artisti e altri personaggi che, come me, sperimentano l'autocostruzione del proprio rifugio: Malaparte con casa Malaparte a Capri e Le Corbusier con il suo Cabanon in Costa Azzurra. Loro avevano percorso prima di me, il rapporto pratico con un ambiente naturale che ti costringe ad elaborare anche delle strategie consonanti con il tuo pensiero e non traumatiche per l'ambiente da occupare.

– La società attuale volge verso una cultura che si fonda sempre di più sulla sola immagine che diventa icona. Eventi catastrofici e bellici recenti hanno portato ad alcune elaborazioni di reminiscenza e mimesi, ad esempio le Twin Towers di New York, la ricostruzione dell'arco di Palmyra in Trafalgar Square a Londra, la ricostruzione "com'era dov'era" del ponte di Mostar in Bosnia. Sarebbe ipotizzabile la ripresa della ricerca fatta da AR sull'immagine, in termini di creatività e non di mimesi?

Certo che sarebbe ipotizzabile la ripresa delle ricerche di AR. Penso che non sia possibile in Italia, perchè qui si preferisce la mimesi, si permette di "entrare in dialogo con", ma non si consente alla creatività contemporanea di esprimersi liberamente. La Casa del Fascio di Como di Terragni, era antitetica al tessuto urbano e non dialogava con l'abside del duomo gotico: oggi non sarebbe possibile, ma ogni tempo ha il diritto di esprimersi. Ad esempio Hans Hollein che ha costruito la Haas Haus di fronte alla Cattedrale di Santo Stefano a Vienna, sosteneva che quella fosse una conseguenza delle sue elaborazioni di AR; in Italia non abbiamo nulla di simile. Abbiamo dovuto aspettare il Parco della Musica

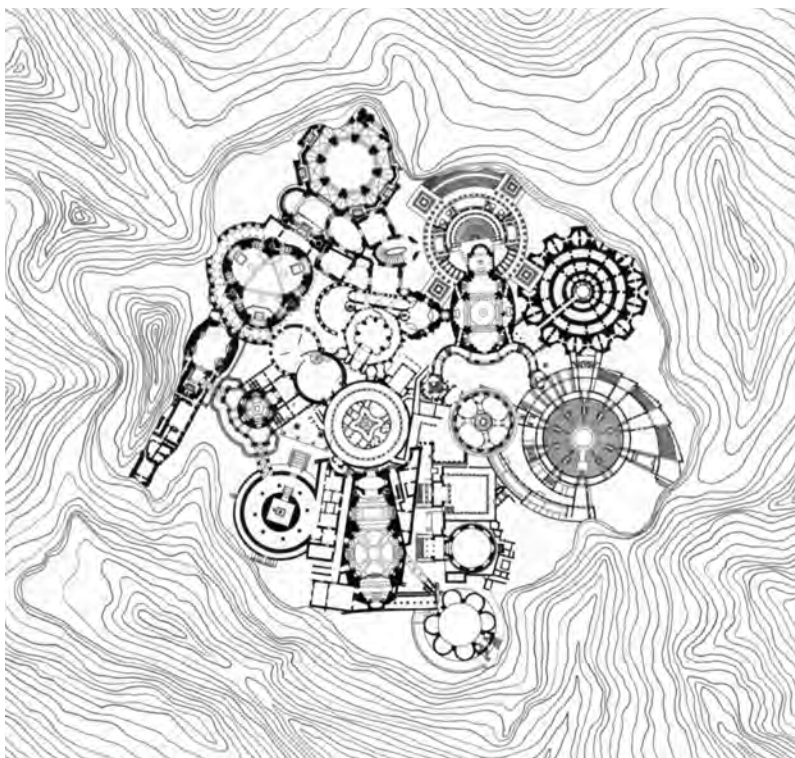
di Renzo Piano, che però si trova in una zona di Roma che non dialoga con il contesto storicizzato dei Fori. Avendo imparato il rispetto del passato e dell'ambiente, dovrebbe essere possibile dare alle giovani generazioni che si presentano con maturità a rappresentare la propria visione del mondo, il giusto spazio per operare, ma questo non avviene. Al massimo si consente un rammento del tessuto urbano quando presenta una smagliatura, allora è possibile fare qualcosa, ma sempre in modo un po' frustrante. Io ho scelto di fare l'architetto usando gli strumenti e gli ambienti dell'arte, come il museo o le installazioni temporanee; le ho sempre considerate architetture, idee di architettura, che molto raramente diventano un'architettura funzionale a causa di questa impossibilità di fare qualcosa in totale libertà, perché c'è sempre un passato con cui fare i conti. Abbiamo imparato a evidenziare le varie stratificazioni, i passaggi precedenti, ma dovrebbe essere dato spazio al contemporaneo in modo adeguato. Questa è la direzione in cui praticare la nuova architettura. Lo stesso Renzo Piano quando progettò il Centre Pompidou a Parigi, ha utilizzato le idee di Archigram del progetto della Walking City, cui Piano e Rogers hanno staccato le gambe ed ecco il Beaubourg. Ci sono tanti di questi esempi. Anche Site di New York e Foreign Office Architects di Londra hanno realizzato architetture utilizzando le idee di alcuni miei progetti dei primi anni Settanta.



Centre Pompidou

– C'è un'eredità di AR che vorrebbe consegnare oggi al mondo dell'architettura, che non è stata ancora compresa e riconosciuta?

L'eredità dei Radicali è quella di aver costruito una piattaforma concettuale e linguistica e di aver prodotto una grande quantità di idee che solo nei primi anni Duemila sono state utilizzate nell'architettura costruita. Da circa due decenni, assistiamo in tutte le arti ad una staticità, un fermo ideologico e teorico molto pericoloso. Ogni generazione ha il diritto e il dovere di trascrivere la propria concezione del mondo, come abbiamo fatto noi architetti radicali; se non si rispetta questo, il costruito di una generazione diventa insignificante, anonimo e non riconoscibile come esplicitazione di un pensiero filosofico. ■



Gianni Piretti, Architecture vs Nature

Luigi Nono, 1964 (ph. W. Klein)



Il cazziatone di Luigi Nono

di Riccardo Brazzale

«Compagni, c'è un fatto culturale e politico di grande importanza. Mi rendo conto il perché di fischi e mi

rendo conto anche di una certa difficoltà. Ma noi comunisti dobbiamo essere convinti e coscienti che dobbiamo usare tutti i mezzi a disposizione della cultura, dobbiamo usare tutti i mezzi, non solo le chitarre: dalle chitarre, dai canti politici alla musica elettronica, alla musica strumentale, e non abbandonarci a facili trionfalismi, né a semplicismi politici di testi. La cultura comunista è un fatto serio, è un fatto che impegna.

Come dice Gramsci, la grande intelligenza può essere difficile. Ma ricordatevi che abbiamo bisogno di tutta l'intelligenza nostra, e di tutti mezzi a disposizione nostri, se vogliamo realizzare l'egemonia culturale della classe operaia».

Siamo nel febbraio 1975. A parlare dal palco del Palazzo dello Sport di Roma, in un concerto titolato "Musica per la libertà", organizzato dalla FGCI (Federazione Giovanile Comunista Italiana) nell'anno del 30° della Liberazione, è il compositore veneziano Luigi Nono. Dopo che su quel palco si sono succeduti uno stuolo di cantautori "impegnati" (Ernesto Bassignano, Rosa Balestrieri, Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea, Paolo e Alberto Ciarchi, Giovanna Marini), quindi Ines Carmona che aveva letto Pablo Neruda, gli Inti Illimani con *El Pueblo Unido* cantato a gran voce da tutta la folla e il gruppo (free) jazz di Mario Schiano, di fronte a circa quindicimila persone Luigi Nono racconta di esser appena tornato dal Portogallo e porta la fresca testimonianza della rivoluzione dei garofani. Quindi annuncia di voler far sentire da disco l'ultima parte de "Il canto sospeso",

una sua vecchia composizione per soli, coro e orchestra, «con il testo ricavato – dice – dalle ultime lettere dei condannati a morte della resistenza europea». Tuttavia, dopo meno di due minuti di ascolto, il pubblico (che, tutto sommato, una volta era meno buonista e si spazientiva presto) inizia a fischiare. Ma Nono non si lascia intimorire, va al microfono e inizia il suo anatema. Dopo di che, poteva iniziare il quartetto di Giorgio Gaslini. E via via

Maria Carta, ma anche Stefano Satta Flores che legge un «discorso ai giovani del compagno Togliatti», poi Gigi Proietti recita un passo del discorso di Salvador Allende davanti alle Nazioni Unite, Gian Maria Volonté racconta una storia del Cile addirittura del 1907, prologo del canto andino dei Quilapayun. Oggi si trova tutto su YouTube, cercando “Musica per la libertà”; chi vuole solo Nono, può cercare “il cazziatone di Luigi Nono” (che peraltro ha quindicimila visualizzazioni, contro le milleottocento di tutto il concertone).



Rivoluzione dei Gardani (Portogallo, 1974)

Ma cosa c'entrava la musica di Luigi Nono, in tutto questo? C'entrava, eccome. Massimo Mila, nell'ultima revisione (del '77) della sua basilare "Breve storia della musica" chiudeva l'ultimo capitolo, intitolato "Verso l'avvenire", dedicando un discreto spazio a quell'autore a lui contemporaneo: «Che l'avanguardia musicale, a dispetto di proclamazioni avventate e di incaute prese di posizione, si muova lungo le linee di una poetica sostanzialmente sana, ne fa fede tra noi anche l'arte di Luigi Nono (Venezia 1924), che non rinuncia a nulla delle più avanzate conquiste del lessico musicale odierno, ma tutte subordina alla realizzazione artistica d'un profondo impegno sociale e civile. Nel *Canto Sospeso* (1956) egli ha donato alla musica contemporanea un capolavoro in tutto degno, per compiuta rappresentazione di forma rappresentativa, dell'altezza morale che rifulge nell'argomento: lettere di partigiani condannati a morte. E come in altre cantate di Nono (...) vi si avverte la presenza del genio italiano, per non dire veneziano, con le sue qualità inconfondibili di vocalità e di calore espressivo».

A metà degli anni '70, di *Canto sospeso* parla diffusamente anche Armando Gentilucci nella sua "Guida all'ascolto della musica contemporanea": «Forse il capolavoro di Nono (...). L'esplorazione di nuove, inquietanti regioni sonore coincide con la stravolta lettura del testo medesimo nella sfaccettatura puntuale, e la ricomposizione nell'agglomerato complessivo. (...) nelle sonorità bianche degli stravolti incastri vocali di Nono si evidenzia in maniera particolare un procedimento inteso a suddividere parole e sillabe tra voci diverse, in un intrecciarsi di piani sonori che approda a esiti fonematici e semantici assolutamente inconsueti».

Insomma, gli storici della musica si avventuravano a parlare di non meno che un capolavoro ma il pubblico, che (vent'anni dopo, rispetto alla data di nascita di *Canto sospeso*) avrebbe dovuto essere avvezzo agli esiti problematici del free jazz o, quantomeno, agli esperimenti vocali (per stare alle avanguardie giovanili italiane) di Demetrios Stratos, quel pubblico non si sentiva per niente vicino alla musica di Nono e men che meno interessato.

Eppure, come ricorda Andrea Lanza nel volume sul Novecento europeo (per la Storia della Musica della EdT), Luigi Nono è parte di «una corrente di musicisti politicizzati, che oppongono all'utopia seriale le ragioni di un impegno umano e sociale ispirato ai valori del marxismo». Anzi, «Luigi Nono è il capofila di questo indirizzo, ideologicamente compatto, che trova terreno propizio soprattutto in Italia, ove il Partito Comunista esercita un'attrazione crescente sugli intellettuali» (Torino, 1980).

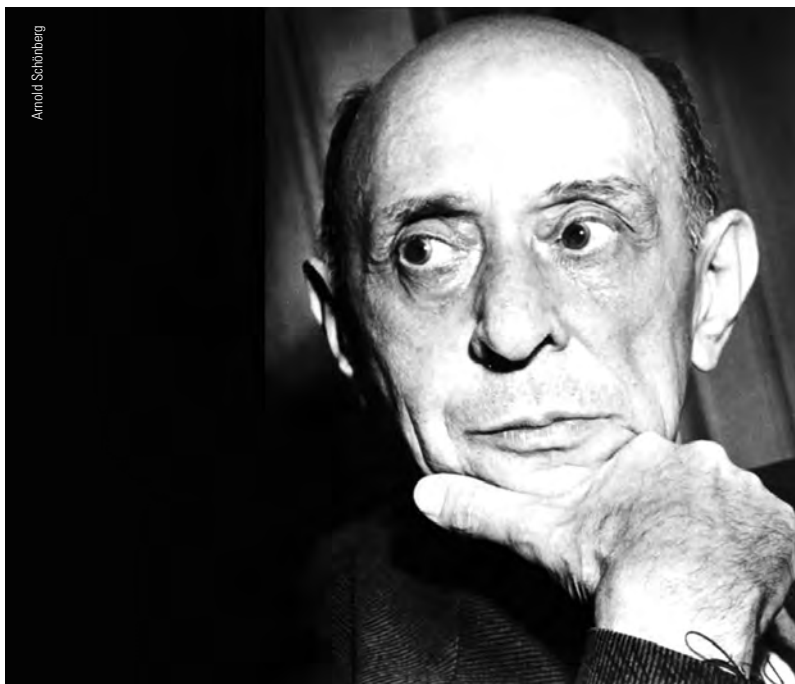
Ma allora, perché questa scollatura, perché questo solco fra i giovani che cantano *El Pueblo Unido* con gli Inti Illimani e Luigi Nono che mette in musica le parole dalle ultime lettere dei condannati a morte? Perché i giovani applaudono Nono quando porta la testimonianza dei compagni portoghesi della rivoluzione dei garofani e, qualche minuto dopo, gli stessi fischiano la musica di Nono ispi-



rata alle tragiche vicende della resistenza europea?

Tutto sommato, la risposta è semplice: la musica può vestirsi di linguaggi difficili e la musica di Nono è sicuramente il frutto di un linguaggio assai complicato. Verrebbe da dire che Nono nel '56 era troppo avanti per il suo tempo, e non solo per i giovani "non intellettuali".

Seicento anni prima, a metà del 1300, Guillaume de Machaut componeva la *Messe de Notre Dame*, ed era musica difficile, prima che tutti i libri di storia potessero decretare che si trattava di un capolavoro conclamato. Probabilmente, se a qualcuno che non conosce il latino, anche quello più popolare, si dicesse che la musica di Machaut racconta delle pene inflitte dall'Inquisizione alle donne accusate di stregoneria, ci sarebbe ben maggiore attenzione verso quella musica non facile. E così per l'ostico, a dir poco, *Pierrot Lunaire* di Schoenberg: a più di un secolo dall'appa-



Arnold Schoenberg

rizzazione di quel che tutti dicono essere un capolavoro, nessuno – se non forse per studio – si metterebbe oggi ad ascoltarlo tutto per intero, da un disco. Fermo restando che se, invece di raccontare di un poeta malinconico, trattasse di una vittima della rivoluzione russa del 1905, magari qualche visualizzazione in più sul web la potrebbe far segnare.

Ma sempre si tratterebbe di numeri ridicoli. Luigi Nono (che per inciso sposò Nuria Schoenberg, figlia di cotanta arte, e da loro nacque anche Silvia, poi per un po' compagna di Nanni Moretti: *to each his own* o, come direbbe Sciascia, a ciascuno il suo), oltre che un compositore che, comunque sia, ha lasciato il segno, fu un ingenuo sognatore. Philippe Albéra (dissertando sulle avanguardie musicali del Novecento – Einaudi 2001) dice che «Nono aveva cercato di articolare all'interno della stessa forma l'utopia della strut-



tura seriale assoluta con quella di un'espressione di rivolta e di libertà». Ecco, appunto: aveva cercato.

Ma la cultura «è un fatto serio, un fatto che impegna». Fosse qui oggi, Nono, al tempo delle chiacchiere globali, all'ora dell'apericena col selfie, non gli verrebbe neanche in mente di adoperarsi in speranzosi cazziatoni. Gli toccherebbe dar ragione a quell'antipatico di suo suocero, secondo cui "se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte" (e gli costerebbe tanto, farlo).

In realtà, qualche anno dopo, a metà degli anni '80 Luigi Nono sembrò volgere la sua attenzione in tutt'altra direzione. Dopo la nascita di *Prometeo* ("tragedia dell'ascolto" dell'84), il davvero geniale Mila (EdT, 1987) non gliela fece passare liscia: «Respiravamo un clima di battaglia, d'insurrezione, di protesta. Ora è la pace d'un rito». D'accordo che «Per grande che fosse il "Canto sospeso", non si può continuare a scrivere Canto sospesi per tutta la vita, sotto pena di diventare epigoni di se stessi. Ma l'importante e il difficile è il rendersi conto di quello che è successo in Nono e nella sua musica».

Che era successo? Nono aveva abiurato la necessità di relazione fra l'impegno sociale e l'impegno creativo? O, semplicemente, come annotava Mila, erano «cambiate molte cose intorno a Nono e intorno a noi».

Già, eravamo negli anni dell'edonismo reaganiano. Ma, oggi, rispetto a Trump, il vecchio cowboy attore ci parrebbe quasi un intellettuale, un conservatore illuminato. ■



Il mio futuro ha inizio quando mi alzo la mattina.
Ogni giorno trovo qualcosa di creativo da fare nella vita.

Miles.

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2016

direzione artistica



riccardo brazzale

COMUNE DI VICENZA



*achille variati
jacopo bulgarini d'elci*

sindaco
vicesindaco e assessore alla crescita

direttore settori musei, cultura e promozione della crescita

loretta simoni

allestimenti e logistica

*carlo gentilin, mattia bertolini, franca maran
patrizia lorigiola, aster revuelta fernandez
diego sammarco, annalisa mosele
loredana dal ronco
anna maria carta
grazia rostello
romina muraro
clelia stefani, elena cimenti
chiara signorini
emilio giorio, pio comparato, tiziana munari
ida beggiato, fabrizio discornia*

amministrazione
segreteria
comunicazione e promozione
ufficio unesco
ufficio gemellaggi
musei civici

staff teatro olimpico
staff basilica palladiana

155

FONDAZIONE TEATRO COMUNALE CITTÀ DI VICENZA



presidente

roberto ditri

segretario generale
comunicazione e promozione spettacoli

*pier giacomo cirella
marianna giollo
cristina fontana
alessandro bevilacqua
giada marcon
luigi bertinato
marco barcellona
giovanni ranoldi
ezio zonta
guido cecchetto
lorenza arzenton*

segreteria
amministrazione e contabilità

event manager e segreteria di produzione
responsabile tecnico
custodato
relazioni esterne

UFFICIO FESTIVAL

produzione
segreteria di produzione

*gianfranco spigolon
elisa dal zotto
chiara silvestri*

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

main sponsor

regione veneto

partner istituzionale

zanta pianoforti
recoaro

sponsor tecnici

pantarhei - vicenza
conservatorio di musica "a. pedrollo" - vicenza
scuola di musica "thelonious" - vicenza
der ruf - vicenza
gallerie di palazzo leoni montanari - vicenza
the artsbox - vicenza
centro studi musicoterapia alto vicentino
istituto musicale veneto città di thiene

collaborazioni

radio montecarlo

media partner

centro musica di dinarello stefano - isola vic.
white sound di walter girarsi
 torri di quartesolo

allestimenti e servizi tecnici

bravo digital
 coordinamento **manuel cazzoli**

creatività grafica

graziano ramina - dueville (vi)

editoria

daniele cecchini

ufficio stampa

staff accoglienza	<i>carlo zanetti</i> <i>omar jarrar</i>
responsabile di palcoscenico	<i>stefano dinarello</i> <i>stefano perissinotto</i>
backline	<i>massimiliano mazzoni</i> <i>lorenzo valè</i>
pantarhei	<i>elisabeth reginato</i> <i>naica zamberlan</i>
bar borsa - jazz café trivellato management direzione artistica direzione locale fonico	<i>damiano salmeri</i> <i>lorenzo conte</i> <i>alessandro ferraro</i> <i>diego piotto</i>
i locali del jazz	bardazac contrà danièle manin, 20/a bamburger contrà cantarane, 15 bar borsa piazza dei signori, 26 (0444 544583) bar da renato piazzetta stradella s. giacomo bar sarteà corso santi felice e fortunato 362 bocciodromojazz club via rossi, 198 bottega faustino contrà san faustino 9, (348 8297599) bottega faustino@gmail.com che terrazza antico hotel vicenza, stradella dei nodari, 3 cappelleria palladio piazzetta palladio, 13 (0444 324516) circolo mesa via leonardo da vinci, 50 montecchio maggiore vi cooperativa insieme via vaccari, 63 drunken duck piazza delle erbe, 9/b fattoria sociale pomodoro via crosara, 35 bolzano vicentino vi heineken jammin club contrà pedemuro s. biagio, 29 il ceppo corso palladio, 196 lupo rosso piazza roma, 6, val liona vi mazzini 39 (terrazza teatro comunale) viale mazzini, 39 mifrulla galleria s. lorenzo, 14 moplen piazza biade, 15 nuovo bar astra contrà barche, 14 osteria al centro da carletto viale dei molini, fimon marghe.franz@gmail.com osteria bertoliana piazzetta stradella s. giacomo osteria del cane barbino via legione antonini, 20 palazzo valmarana braga corso fogazzaro, 16 www.palazzoalmaranabraga.it porto burci contrà dei burci, 27 scrt club via carlo cattaneo, 19 scuola di musica thelonious str. padana verso verona, 115 spazio der ruf contrà porta padova, 89 spazio nadir contrà s. caterina, 20 symposium coffee & spritz contrà mure pallamaio, 6
coordinamento club	<i>diego ferrarin</i>

PREVENDITE

Biglietteria del Teatro Comunale Città di Vicenza, viale Mazzini 39
Aperta dall'1 al 19 maggio dal martedì al sabato dalle 16 alle 18.15
Risponde al telefono negli stessi giorni di apertura dalle 16 alle 18

on line al sito:

Sportelli Intesa San Paolo (ex Banca Popolare di Vicenza)
Giorno dello spettacolo: alla biglietteria del teatro da un'ora prima
dell'inizio del concerto (senza diritto di prevendita)

BIGLIETTI

concerto all'Auditorium Fonato di Thiene
Camille Bertault 4et

concerti al Teatro Olimpico
The Sun Ra Mythic Dream Arkestra (ven. 11)
Joe Lovano & Dave Douglas 5tet
Tigran Hamasyan | Randy Weston & Billy Harper duo

The Sun Ra Mythic Dream Arkestra (sab. 12)
Dado Moroni | Enrico Pieranunzi 4et
Orchestra del Teatro Olimpico

Concerti al Teatro Comunale (sala ridotto)
Raul Midon solo | Giovanni Guidi "Salida"
Aarset-Petrella-Rabbia Trio | Ralph Alessi 5et

Concerti al Teatro Comunale (sala maggiore)
Manhattan Transfer

Concerto di mezzanotte al Cimitero Maggiore
TCVI Disco Jazz - Trondheim Jazz Orchestra
(Concerto di mezzanotte nel foyer del Teatro Comunale di Vicenza)
Concerto al Teatro Olimpico - Poetry Vicenza Jazz

INGRESSO LIBERO

Concerto in Piazza dei Signori (sabato 12 maggio)
Concerti al Jazz Cafè Trivellato - Bar Borsa
Laddove non diversamente specificato

ABBONAMENTI

Acquistabile online sul sito www.tcvl.it e alla biglietteria del Teatro
Comunale Città di Vicenza.

Abbonamento comprensivo di tutti i concerti al Teatro Olimpico (a
scelta uno dei due concerti The Sun Ra Mythic Dream Arkestra), al
Teatro Comunale e al Cimitero Maggiore

***Ridotto** valido per under 30, over 65
associazioni culturali musicali, Touring Club Italiano
dipendenti Comune di Vicenza, abbonati TCVI

INFORMAZIONI

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

tel. 0444 324442
biglietteria@tcvi.it

www.tcvl.it

intero: euro 15,00 + d.p.
ridotto*: euro 12,00 + d.p.

intero: euro 22,00 + d.p.
ridotto*: euro 18,00 + d.p.

intero: euro 20,00 + d.p.
ridotto*: euro 15,00 + d.p.

intero: euro 18,00 + d.p.
ridotto*: euro 15,00 + d.p.

intero: euro 25,00 + d.p.
ridotto*: euro 21,00 + d.p.

biglietto unico: 5,00 euro
biglietto unico: 10,00 euro
(compresa una consumazione)
biglietto unico: 10,00 euro

intero: euro 145,00
ridotto*: euro 115,00

Segui Vicenza Jazz su
Facebook, Instagram, Twitter

www.vicenzajazz.org
www.jazz.tcvl.it
www.jazz.trivellato.it

3	Perdersi (per ritrovarsi) fra le notti del jazz di Jacopo Bulgarini d'Elci
5	1968 di Luca Trivellato
6	Programma generale
19	Verso le Colonne d'Ercole della Galassia di Riccardo Brazzale
21	Le schede sui protagonisti a cura di Daniele Cecchini
51	Pubblico giovanile e jazz: dall'esplosione del Sessantotto alla crisi contemporanea di Maurizio Franco
67	Il jazz-rock e il Sessantotto mancato di Stefano Zenni
73	Il Sessantotto e la nuova scena del jazz di Maurizio Franco
81	Il '68, la rivoluzione, la chitarra Jimi Hendrix e il contrabbasso di Charlie Haden di Rosarita Crisafi
87	Sognatori innamorati dell'amore di Luca Pollini
91	John Lennon 1968-1972: dal White Album alle "Imagine" italiane di Marco Fazzini
115	Il 1968 tra Utopia e Distopia. Philip Dick e il suo "Oscuro scrutare" di Jacopo Bulgarini d'Elci
127	Intorno al '68: vicende delle Arti Visive di Marianna Rossi
135	Architettura Radicale di Giovanna Battista
147	Il cazziatone di Luigi Nono di Riccardo Brazzale

BAR BORSA

TRIVELLATO
J A Z Z C A F È

VENERDÌ 11 MAGGIO ORE 22.00

Camille Bertault Trio

DOMENICA 13 MAGGIO ORE 22.00

Maurizio Giammarco & Syncotribe

LUNEDÌ 14 MAGGIO ORE 22.00

Rosa Brunello y Los Fermentos

MARTEDÌ 15 MAGGIO ORE 22.00

Bobby Watson Quartet "Made in America"

MERCOLEDÌ 16 MAGGIO ORE 22.00

Hobby Horse

GIOVEDÌ 17 MAGGIO ORE 22.00

Rosario Bonaccorso "Viaggiando"

VENERDÌ 18 MAGGIO ORE 22.00

Gavino Murgia Blast Quartet

SABATO 19 MAGGIO ORE 22.00

Mauro Negri meets Andrea Pozza Trio

DOMENICA 20 MAGGIO ORE 22.00

Final Jam con Andrea Pozza Trio e Nicola Caminiti

TRIVELLATO[®]

Mercedes-Benz

The best or nothing.

