

WWW.VICENZAJAZZ.ORG

VICENZA **JAZZ**
NEW CONVERSATIONS

TRIVELLATO
1971 - 2022

100

11.22 **2022**
MAGGIO **XXVI EDIZIONE**

Direttore Artistico
Riccardo Brazzale

MINGUS
FINGUS

cent'anni di emozioni

22
i quaderni del jazz



 Teatro
Comunale
Città di Vicenza



Comune di Vicenza

TRIVELLATO



Fondazione Francesco Trivellato

Restituiamo alla nostra Città
quanto di meraviglioso ci ha donato
in cent'anni di Storia.

Fondazione Francesco Trivellato
promuove la musica, la cultura e
la formazione per i giovani.

NEW CONVERSATIONS
VICENZA JAZZ

2022

VENTISEIESIMA EDIZIONE

Sulla strada infinita verso la libertà

di Luca Trivellato*

1978estate. In un'Italia scon-
volta da scontri sociali
che sfociavano quotidiana-
mente in tragedia, estate caldissima

come tutte le estati padane, assalito dalla noia come capita spesso nell'età degli adolescenti, trovai nella libreria di mio padre un romanzo.

Era stato comprato ma evidentemente mai letto (mio padre, per altro, amava gli autori russi e i francesi). Difatti era intonso, e aveva una bellissima copertina color oro e verde, una seconda edizione Mondadori Medusa, con una prefazione di una certa Fernanda Pivano. Il libro si chiamava "Sulla strada", di Jack Kerouac.

lo iniziai a leggere e non smisi finché non ebbi finito: una volta finito avevo scoperto che esisteva un mondo altro e un modo diverso di vedere la vita per come l'avevo vista sino ad allora, da Vicenza.

Esisteva la ribellione, la libertà, l'anarchia dei gesti e del pensiero, un radicalismo esistenziale, sì sofferente ma sempre voluto e ricercato. Con il tempo lessi tutti i beat, Ginsberg, Burroughs, Corso, Ferlinghetti e non da ultimo Bukowski che odiava esser definito beat ma lo era, e non poco.

Soffrivano dello stesso male nell'anima del Capitano Achab di Moby Dick e forse cercavano la stessa cosa che sapevano non avrebbero trovato forse mai (come diceva qualcuno, una risposta che non c'è).

Quando Dean domanda a Sal "Dove andiamo?" e Sal risponde "Non lo so, ma dobbiamo andare", si avverte tutta la necessità, tutta la pulsione, tutto il dolore esistenziale non solo di quella generazione ma di tutte le generazioni giovanili.

Domanda che non può avere per postulato una risposta definitiva, in quanto ognuno di noi sta andando alla ricerca di una risposta ai perché di questo viaggio straordinario che è la nostra vita.

Per questo, in fondo, nel festival dei centenari mi piace associare il ribelle Mingus e l'anarchico Kerouac, nati entrambi nel 1922: perché mi auguro che Vicenza Jazz possa continuare a rappresentare lo spirito libertario e liberale che ha sempre contraddistinto la musica jazz, la generazione beat e il nostro festival.

* Cofondatore e coproduttore di Vicenza Jazz

Un
nuovo
orizzonte

di Francesco Rucco*

Due centenari si intrecciano in questa edizione del festival Vicenza Jazz, la ventiseiesima, che dopo due anni di pandemia ritorna alla sua tradizionale collocazione a metà maggio e si arricchisce di un interessante prosieguo a luglio.

100 anni dalla nascita di Charles Mingus, ritenuto uno dei più grandi musicisti e compositori della storia non solo del jazz. A lui, in particolare, e alla musica di matrice afroamericana ma anche alle sue derivazioni europee, è dedicata un'ampia pagina del programma di questa edizione.

100 anni anche per l'azienda Trivellato, nata nel 1922 grazie alla lungimiranza di Giuseppe Trivellato e cresciuta attraverso la guida di tre generazioni, alla quale molto dobbiamo per la buona riuscita di quella che io considero una delle manifestazioni più decisamente vicentine, tanto apprezzata sia dai cultori che dai semplici appassionati.

Ringrazio il coproduttore Luca Trivellato per il suo impegno a favore del territorio e dei cittadini, che si traduce soprattutto nell'importante sostegno a quello che da anni è diventato un evento internazionale come Vicenza Jazz.

Come l'amico Luca, penso poi a un terzo centenario, quello dalla nascita dello scrittore e poeta statunitense Jack Kerouac, un filo conduttore tra il nostro festival e la Trivellato: "On the road", il suo romanzo-emblema, e le riflessioni del giovane protagonista non possono non aver ispirato gli ideatori della programmazione di queste *New Conversations*, che continuano ad avere la preziosa direzione artistica di Riccardo Brazzale. "Vedevo un nuovo orizzonte, e che importanza poteva avere qualche piccolo guaio?... ero un giovane scrittore e volevo andare lontano", scrive Kerouac, e questa visione ci proietta proprio nel bel mezzo del jazz sound che a maggio risuonerà in ogni angolo di città, di giorno e di notte.

Un Festival per le nuove generazioni

di Simona Siotto*

Vorrei partire dalla conclusione, perché mi sembra un buon auspicio per questa accattivante ventiseiesima edizione del festival Vicenza Jazz.

Solo qualche mese fa l'epilogo estivo ci sarebbe sembrata quasi una scommessa, con tante, troppe incertezze, organizzative e logistiche. Invece è emozionante, e ci ridà fiducia, poter inaugurare quest'anno un cartellone "ampliato" di Vicenza Jazz: quattro appuntamenti a luglio, che si sommano ai numerosi concerti ed eventi in programma nel periodo di maggio in tutta la nostra città.

Tra i luoghi deputati ad accogliere le sonorità del festival ci saranno i nostri scenografici palazzi cittadini, dal Teatro Olimpico a Palazzo Chiericati, scelti fin dagli esordi del Vicenza Jazz per le suggestive commistioni tra spazi classici e un tipo di musica che porta con sé una spiccata connotazione innovativa.

In particolare la sede del Museo Civico ospiterà la rassegna "Proxima", dedicata ai giovani musicisti impegnati nella ricerca compositiva contemporanea con cui al rispetto per i grandi autori del jazz si unisce il desiderio per strade nuove.

Mi piace e mi sento particolarmente coinvolta nel progetto che riguarda il concorso Olimpico Jazz Contest, dedicata all'infinito talento del contrabbassista e compositore Charles Mingus. Protagonisti di questa seconda edizione saranno ancora i musicisti under 30 provenienti da Italia ed Europa, questa volta collegati dal filo conduttore di questo straordinario strumento quale è il contrabbasso. Vicenza e il suo territorio diventeranno in questa occasione il luogo d'incontro per le giovani promesse che si esprimono con i linguaggi del jazz e non può che essere di buon auspicio per la fiducia che dobbiamo avere nelle nuove generazioni.

Il Jazz è di casa a Vicenza

di Enrico Hüllweck*

La migrazione del Jazz dall'America ai paesi europei ha visto, nel tempo, numerose modifiche di questa musica, utilizzata inizialmente dagli schiavi africani portati per la prima volta dall'Africa in Virginia nel 1619, i quali la resero conosciuta ufficialmente (inizialmente quasi soltanto cantata) soprattutto nel 1718 a New Orleans.

L'uso di strumenti moderni, come gli strumenti elettrici, nonché il desiderio di "ritoccare" la musica jazz, come all'epoca della cosiddetta "fusion", ha creato entusiasmo ma anche malinconia in varie aree del pubblico, dove la passione per il jazz passa, di volta in volta, dalle tipologie antiche a quelle moderne e viceversa. In ogni caso, questa musica, considerata da molti solo come "americana", da ascoltare bevendo il bourbon, è un'arte musicale apprezzata in tutto il mondo, avvicinandosi alla quale vengono sempre più esaltati personaggi del passato, come Louis Armstrong e Miles Davis, considerati artisti fondamentali del jazz. Il Jazz è ormai esteso in tutto il mondo, ma va detto che a Vicenza ha trovato un'ospitalità particolare, tanto da poter dire che Vicenza va considerata come una delle capitali di quest'arte musicale.

Vicenza ha sempre amato la musica, tanto è vero che nei suoi Teatri (sia quelli caduti sotto le bombe della guerra, sia il nuovo Teatro Comunale) la musica è sempre stata apprezzata e in passato si arrivava addirittura a degli scontri fra il pubblico, che si divideva fra appassionati di Puccini e appassionati di Verdi. Poi il Jazz ha preso piede poco più di venticinque anni fa ed è cresciuto sempre di più.

Trovo giusto ricordare a tutti che la crescita del Jazz vicentino si deve certamente ai suoi appassionati, ma in modo particolare a Riccardo Brazzale, che con grande personalità artistica e una encomiabile professionalità ha sempre difeso la produzione artistica musicale e la cultura di Vicenza, con un impegno particolarissimo per quanto riguarda il Jazz. Personalmente mi è quindi piaciuto dire, in passato, che il Jazz gode a Vicenza di ottima salute e mi sento felice di poter riaffermare questo commento.

* Presidente Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza

EQE

THIS IS FOR ALL SENSES.

Sostenibilità, design e innovazione danno vita a un'esperienza unica.
Nasce Nuova EQE, l'elettrica che unisce tecnologia e magia.
Il suo motore di ultima generazione ti sorprenderà con la sua autonomia
di oltre 650 km a emissioni zero.

Sconvolgi i tuoi sensi da
Trivellato



WLTP. Consumo di corrente in kWh/100 km (combinato): 18,7-15,9.
Emissioni di CO₂ in g/km (combinato): 0.

Martedì **26 APRILE**

Bamburger **Xantoné Blaq "Prologue"**
ore 19 Xantoné Blaq (voce, pianoforte)
Un piccolo assaggio di Soul music un'entrèe per entrare nel mood di Vicenza Jazz 2022

Sabato **7 MAGGIO**

Ovosodo ore 19 **Dindee Dj Set**

Martedì **10 MAGGIO**

Bottega Faustino **Lincetto-Di Vinci-Soldà**
ore 18.30 Alberto Lincetto (tastiere), Riccardo Di Vinci (contrabbasso)
Marco Soldà (batteria)

Nuovo Bar Astra **Luca Cescotti**
ore 19.30 Luca Cescotti (voce, viola da gamba e chitarra acustica)
Sergio Marcante (tastiere), Alberto Rasso (voce e chitarra acustica)
Francesco Bordignon (basso elettrico e contrabbasso)
Piero Pederzoli (batteria)

Mercoledì **11 MAGGIO**

Bamburger **D.O.V.E. Drums, Organ, Vibes Ensemble**
ore 19 Giovanni Perin (vibrafono), Giulio Campagnolo (Hammond)
Andrea Davì (batteria)

Drunken Duck **Biopsy O' Boutique**
ore 19 Daniele Perrino (voce), Nicolò Apolloni (chitarra)
Michele Lavarda (basso), Giulio Faedo (batteria)

Moplen **Enrico Poletto Trio**
ore 19.30 Enrico Poletto (pianoforte), Alberto Paggini (contrabbasso), Gabriele Zoppelleto (batteria)

Nuovo Bar Astra **Minimal Klezmer**
ore 19.30 Francesco Socal (clarinetto, sax, voce), Pietro Pontini (violino, viola),
Enrico Milani (violoncello)

Al Pestello **Greta Crivellaro & Matteo Zuccherin**
ore 20 Greta Crivellaro (voce), Matteo Zuccherin (tastiere)

Caffè 4 Novembre **Chicco e Francesco Corona**
ore 20 Chicco Corona (voce, chitarra), Francesco Corona (chitarra, basso)

Osteria al Centro Da Carletto **Conversation Trio**
ore 20 Maurizio Mecenero (chitarra), Erik Stecco (basso, contrabbasso),
Claudio Marchetti (batteria)

Bocciodromo Jazz Club **De Toni-Lincetto-De Angelis**
ore 21 Luca de Toni (chitarra), Federico Lincetto (contrabbasso)
Fabio de Angelis (batteria)

Auditorium Fonato di Thiene SEMIFINALE OLIMPICO JAZZ CONTEST
ore 21 **FURIO DI CASTRI QUINTET "Furious Mingus"**
Furio Di Castri (contrabbasso), Achille Succi (sax contralto e clarinetto
basso), Giovanni Falzone (tromba), Fabio Giachino (tastiere, pianoforte),
Mattia Barbieri (batteria)

Giovedì **12 MAGGIO**

Pierantoni-Cassanelli-Pagliaccia Bottega Faustino
Federico Pierantoni (trombone), Filippo Cassanelli (contrabbasso) ore 18.30
Gioele Pagliaccia (batteria)

Giovanni Santucci in Una Notte Sotto Le Stelle Del Jazz Bamburger
Giovanni Santucci (giradischi vinyl Dj Set) ore 19

The Mills Nuovo Bar Astra
Morris (voce e chitarra), Marco Spagnolo (sax) ore 19.30
Federico Leder (chitarra), Augusto Dalle Aste (basso elettrico)
Piero Pederzolli (batteria)

Smarty's Jazz Trio Oca Bianca
Sara Fortini (voce), Luca de Toni (chitarra) ore 19.30
Riccardo Di Vinci (contrabbasso)

Dj Set Caffè 4 Novembre
ore 20

FINALE OLIMPICO JAZZ CONTEST **Teatro Comunale di Vicenza**
FURIO DI CASTRI SOLO Sala del Ridotto
"Solo Mingus" ore 21
Furio Di Castri (contrabbasso)

8

ADA MONTELLANICO Cimitero Maggiore
"Songs from the Heart" ore 24
Produzione originale del Festival
Ada Montellanico (voce), Jacopo Ferrazza (contrabbasso)
Filippo Vignato (trombone), Enrico Zanisi (pianoforte)

Venerdì **13 MAGGIO**

Bamburger "Limpida" Project Trio
ore 19 Sara Fattoretto (voce), Paolo Vianello (pianoforte)
Alberto Zuanon (contrabbasso)

ore 19 | **Drunken Duck** **Federico Leder** (voce e chitarra)

Ovosodo **Martin Organ Duo**
ore 19 Ettore Martin (sax), Nicola Dal Bo (organo)

ore 19.30 | **Fuori Modena** **Giovanni Santucci Dj set Solo Vinile**

Judas Cocktail Room **Chatfou**
ore 19.30 Nicolò Apolloni (chitarra), Michele Prontera (chitarra)

Oca Bianca **Francesca Bertazzo Hart / Beppe Pilotto Duo**
ore 19.30 Francesca Bertazzo Hart (voce, chitarra), Beppe Pilotto (contrabbasso)

Rumori Polpetteria **Andrea Zerbetto Trio**
(giardino interno) ore 19.30 Andrea Zerbetto (pianoforte), Christian Guidolin (basso elettrico)
Rita Brancato (batteria)

Al Pestello **Toni Moretti & Elisa Fermetti**
ore 20 Elisa Fermetti (voce), Toni Moretti (basso)

ore 20 | **Caffè 4 Novembre** **Dj Set**

Sorsi e Morsi **MILF (Music I'd Like to Feel) Swing & Pop songs**
ore 20.30 Alessandro Peroni (voce, chitarra), Diego Ferrarin (Hammond)
Christian Paganotto (percussioni)

Alma Gastrobar **Giovanni Perin & Nicola Monti**
ore 21 Giovanni Perin (vibrafono), Nicola Monti (contrabbasso)

Bar Collodi da Borracho **Funk Cool (Funk, Jazz, Fusion)**
ore 21 Andrea Miotello (chitarra), Federico Callegaro (tastiere)
Massimo Milano (basso), Stefano Porro (batteria)

Osteria Al Centro Da Carletto **Il Duo meets Piero Bittolo Bon**
ore 21 Giulio Campagnolo (Hammond), Gioele Pagliaccia (batteria, kanjira,
elettronica), Piero Bittolo Bon (sax alto)

Teatro Comunale di Vicenza **RICHARD BONA & ALFREDO RODRIGUEZ TRIO**
Sala del Ridotto Richard Bona (basso elettrico), Alfredo Rodriguez (pianoforte)
ore 21 Ludwig Alfonso (batteria)

ore 21.30 | **Bar Borsa Jazz Café Trivellato** **Andrea Pozza Trio guest star Bobby Watson**

Enoteca Palladio **Herbie Hancock's Night**
ore 21.30 Maurizio Mecenero (chitarra), Andrea Balasso (basso elettrico)
Francesco Martini (pianoforte elettrico), Andrea Bassan (batteria)
Edoardo Brunello (sax)

Sabato **14 MAGGIO**

Brunch in Jazz con IBO: IMPOSSIBILE BANDA D'OTTONI

Paolo Romio (sax alto), Paolo Soave (sax tenore), Mauro Lovato (sax baritono), Massimo Filippi (tromba), Roberto Zoppelletto (chitarra), Andrea Dal Molin (contrabbasso), Walter Fabris (batteria)

Al Barco

ore 12

Bassano Reeds Jazz Band

Roberto Beggio (sax soprano), Michele Uliana (clarinetto)
Renzo De Rossi (sax tenore), Giorgio Panagin (chitarra)
Filippo Tantino (contrabbasso), Paola Furlano (grancassa, voce)

Palazzo Thiene (giardino interno)

ore 16

Pinomania Blues "Pino Daniele Tribute Band"

Giovanni Cassano (voce), Loris Cresci (sax)
Raffaele Calmino (pianoforte), Giuseppe Citro (chitarra)
Vittorio Bordin (basso), Luca Calzamatta (batteria)

Napul'è

ore 18

Federica Michisanti "Life on Art" String Quartet

Palazzo Thiene | ore 18

Mattia Gregori Dj Set

Ovosodo | ore 19

Giovanni Santucci Dj set Solo Vinile

Fuori Modena | ore 19.30

Mircanti

Davide Campis (voce, percussioni), Mimi Sterrantino (voce, chitarra)

Nuovo Bar Astra
ore 19.30

Bill's Hit Trio

Alessandro Lucato (pianoforte), Nicola Ferrarin (contrabbasso)
Gianluca Memoli (batteria)

Oca Bianca

ore 19.30

10

The Inchstones Quintet

Massimo Sanpaolo (sax alto e tenore), Mauro Lovato (sax baritono)
Sergio Osti (chitarra), Giacomo Quaggiotto (basso)
Paolo Tromben (batteria)

Caffè 4 Novembre

ore 20

Martina Ghibellini & Michele Zanasi

Martina Ghibellini (voce), Michele Zanasi (chitarra)

Sorsi e Morsi
ore 20.30

Blue Night Organ Trio

Davide Palladin (chitarra), Giulio Campagnolo (Hammond)
Massimo Cogo (batteria)

Alma Gastrobar

ore 21

YANIV TAUBENHOUSE

Yaniv Taubenhause (pianoforte)

Teatro Olimpico

ore 21

JOE LOVANO TRIO TAPESTRY

Joe Lovano (sax tenore), Marilyn Crispell (pianoforte)
Carmen Castaldi (batteria)

Emiliano D'Auria Quartet featuring Luca Aquino

"In-Equilibrio"

Bar Borsa Jazz Café Trivellato
ore 21.30

Wave Trio

Luca De Toni (chitarra), Federico Lincetto (contrabbasso)
Fabio De Angelis (batteria)

Enoteca Palladio

ore 21.30

Martin-Bordignon "Goodbye Mingus"

Ettore Martin (sax tenore), Francesco Bordignon (contrabbasso)

Palazzo Thiene

ore 22.30

Domenica **15 MAGGIO**

Palazzo Chiericati **Maria Vicentini & Salvatore Maiore "Mingus World"**
ore 11 con la presentazione del libro a fumetti "Mingus" di Flavio
Massarutto e Squaz

Corso Palladio e Centro storico **Magicaboola Brass Band**
dalle ore 16 Alessandro Riccucci (sax alto), Renzo Cristiano Telloli (sax alto)
Francesco Felici (sax tenore), Sigi Beare (sax tenore), Andrea Lagi (tromba)
Giulio Mari (tromba), Luca Carducci (tromba), Riccardo Tonello (trombone)
Filippo Ghezzi (sax baritono), Michele Santinelli (sax baritono)
Pietro Petri (sax baritono), Olivier Mannari (rullante)
Francesco Giomi (cassa), Francesco Dell'Omo (percussioni)

L'Orchestra

Glauco Benedetti (sousaphone), Beppe Scardino (sax baritono)
Tony Cattano (trombone), Filippo Ceccarini (tromba)
Daniele Paoletti (rullante), Daniel Emanuele (grancassa)

Palazzo Cordellina **Sur la Route 66: un documentario**
ore 16 Jazz & Poetry. Proiezione alla presenza del poeta **Eric Sarter**

Palazzo Cordellina **Sigurtà-Carnovale-Conte con il poeta Eric Sarter**
ore 18 Jazz & Poetry. Salto nel sole oscuro: per Chet Baker

Bamburgher **Sunflowers Trio**
ore 19 Fabio Pavan (sax), Juri Busato (chitarra), Andrea Moro (basso)

Drunken Duck **La Fortuna**
ore 19 Andrea Cicchellero (voce e chitarra)

Nuovo Bar Astra **I Gilet**
ore 19.30 Massimo Milani (voce), Antonio Caddeo (chitarra)
Cristian Bastianon (batteria)

Rumori Polpetteria **The Inchstones Quintet**
(giardino interno) ore 19.30 Massimo Sampaolo (sax alto e tenore), Mauro Lovato (sax baritono)
Sergio Osti (chitarra), Giacomo Quaggiotto (basso), Paolo Tromben (batteria)

Al Pestello **Ettore Martin & Diego Ferrarin**
ore 20 Ettore Martin (sax), Diego Ferrarin (chitarra)

Caffè 4 Novembre **De Bojo**
ore 20 Enrico Fornaro (voce, chitarra), Simone Rossato (sax)
Marco Castaman (chitarra), Nicola Magnabosco (basso)
Gianluca Burato (batteria)

Alma Gastrobar **Giacomo Li Volsi & Beppe Pilotto**
ore 21 Giacomo Li Volsi (pianoforte), Beppe Pilotto (contrabbasso)

Teatro Olimpico **BILL FRISELL TRIO**
ore 21 Bill Frisell (chitarra elettrica), Tony Scherr (contrabbasso)
Kenny Wollesen (batteria)

Bar Borsa Jazz Café Trivellato **Barend Middelhoff & Peter Bernstein Quartet**
ore 21.30

Lunedì **16 MAGGIO**

Maestro e Presidente **Nuovo Bar Astra**
Antonio Ramberti (voce), Nestor Fabbri (chitarra) ore 19.30

Simonetta Stella Jazz Duo **Caffè 4 Novembre**
Simonetta Stella (voce), Mauro Spanò (pianoforte) ore 20

AVISHAI COHEN TRIO **Teatro Comunale di Vicenza**
Avishai Cohen (contrabbasso, voce), Elchin Shirinov (pianoforte) **Sala Maggiore**
Roni Kaspi (batteria) ore 21

Silvia Donati Indaco Trio **Bar Borsa Jazz Café Trivellato**
"D'amore e d'orgoglio". Dedicato a Billie Holiday e Nina Simone ore 21.30

Martedì **17 MAGGIO**

Selfie Jungle **Palazzo Chiericati**
Federico Zaltron (violino), Enrico Graziani (violoncello) ore 18
Marcello Abate (chitarra), Federico Pierantoni (trombone)
Glauro Benedetti (tuba)

Brasiliando **Bottega Faustino**
Joe Pezzin (chitarra e voce), Benedetta Colasanto (percussioni e voce) ore 18.30
Gianni Placido (basso e voce)

Marasma Duo **Bamburger**
Alessandro De Petre (chitarra semi acustica) ore 19
Niccolò Fabris (chitarra classica)

Fil Reynolds **Nuovo Bar Astra**
Silva Cantele (voce e chitarra) ore 19.30

Dj Set e Karaoke **Caffè 4 Novembre**
ore 20

DAVID MURRAY QUINTET **Teatro Comunale di Vicenza**
featuring SHABAKA HUTCHINGS **Sala del Ridotto**
"Pithecanthropus Mingus" ore 21
Produzione originale del Festival
David Murray (sax tenore e clarinetto basso)
Shabaka Hutchings (sax tenore e clarinetti)
Aruán Ortiz (pianoforte), Brad Jones (contrabbasso)
Hamid Drake (batteria)

Michele Tino **Bar Borsa Jazz Café Trivellato**
"Belle Époque" ore 21.30

Mercoledì **18 MAGGIO**

Palazzo Chiericati **Fabio De Angelis Third Wave**
ore 18 Robert Bonisolo (sax tenore), Luca De Toni (chitarra)
Ares Tavolazzi (contrabbasso), Fabio De Angelis (batteria)

Alle Erbe - Cantina Del Tormento **Marquis & Marianne Mirage live**
ore 19 Giovanna Gardelli (chitarra e voce)
Gioele Accongiagioco (tastiere, drum pad, bar chimes)
Francesco Giampaoli (basso)

Nuovo Bar Astra **Gli Idraulici Del Suono**
ore 19.30 Fratelli "Draulich" balcan jazz band

Al Pestello **Chatfou**
ore 20 Nicolò Apolloni (chitarra), Michele Prontera (chitarra)

Caffè 4 Novembre **Fiorella Bortolaso Jazz Duo**
ore 20 Fiorella Bortolaso (voce), Alessandro Lucato (pianoforte)

Osteria Al Centro Da Carletto **P.I.T.S. 5et**
ore 20 Dario Borga (sax), Andrea Zambon (piano), Andrea Neresini (chitarra)
Diego Fortuna (basso), Fabio Schenato (batteria)

Bocciodromo Jazz Club **One For Marco**
ore 21 a cura del BJC

Teatro Olimpico **DAMIANI-GIULIANI-DE ROSSI "Earth Trio"**
ore 21 *Produzione originale del Festival*
Rosario Giuliani (sax alto e soprano)
Paolo Damiani (contrabbasso, violoncello), Zeno De Rossi (batteria)

JOHN SURMAN-VIGLEIK STORAAS DUO
John Surman (sax soprano, sax baritono, clarinetto basso)
Vigleik Storaas (pianoforte)

Bar Borsa Jazz Café Trivellato **Scott Hamilton Quartet**
ore 21.30

Giovedì **19 MAGGIO**

Mirabassi/Bordignon/De Angelis Trio **Palazzo Chiericati**

Pietro Mirabassi (sax tenore), Francesco Bordignon (contrabbasso)
Fabio De Angelis (batteria)
ore 18

DJ Suleman Vs. Antonio Gallucci **Bottega Faustino**

Franky Suleman (giradischi, effetti)
Antonio Gallucci (sax tenore, effetti)
ore 18.30

Gabriele Poso live **Alle Erbe - Cantina Del Tormento**

Gabriele Poso (percussioni, voce, calimba)
Filippo Bubbico (piano, synt), Andrea Rossetti (batteria)
ore 19

De Luca - Pettinà Duo in Big Classics **Bamburger**

Lorenzo De Luca (sax tenore e soprano), Riccardo Pettinà (pianoforte)
ore 19

Andrea Cubeddu **Nuovo Bar Astra**

Andrea Cubeddu (voce e chitarra), Rita Rancato (percussioni)
ore 19.30

Passepartout **Oca Bianca**

Chiara Dal Molin (voce), Nereo Fior (fisarmonica)
Pier Brigo (contrabbasso), Gianni Tomazzoni (chitarra)
ore 19.30

Eastern Duo **Al Pestello**

Nicolà Antanaskovic (sax), Alessandro Lucato (pianoforte)
ore 20

Dj set **Caffè 4 Novembre**

ore 20

Carlo Dal Monte & Federico Valdemarca **Alma Gastrobar**

Carlo Dal Monte (pianoforte), Federico Valdemarca (contrabbasso)
ore 21

TIGRAN HAMASYAN TRIO "StandArt" **Teatro Olimpico**

Tigran Hamasyan (pianoforte), Matt Brewer (contrabbasso)
Justin Brown (batteria)
ore 21

DOCTOR 3 "Mingus Three"

Danilo Rea (pianoforte), Enzo Pietropaoli (contrabbasso)
Fabrizio Sferra (batteria)

Five for Trane **Bar Borsa Jazz Café Trivellato**

ore 21.30

Jam Session **Porto Burci**

a cura di Giovanni Clemente e Antonio Gallucci
ore 22.30

Venerdì **20 MAGGIO**

Palazzo Chiericati **Giovanni Fochesato Quartet**
ore 18 Giovanni Fochesato (sassofoni), Luca De Toni (chitarra)
Martino De Franceschi (contrabbasso), Marco Soldà (batteria)

Casa Provvidenza **Blue Lights**
(chiosstro interno) ore 18 Laura Todescato (voce), Gabriele Pinzone (chitarra)
Giovanni Soave (batteria)
evento aperto al pubblico, ingresso libero
in collaborazione con la cooperativa Faiberica

ore 18.30 | **Bar Borsa Jazz Café Trivellato** **Bentivoglio All Stars**

Bamburger **Chiara Pastò & Enrico Santacatterina "Illegal Love"**
ore 19 Chiara Pastò (voce), Enrico Santacatterina (chitarra, synth guitar)

Moplen **Sunflowers Trio**
ore 19 Fabio Pavan (sax), Juri Busato (chitarra), Christian Guidolin (basso)

Ovosodo **Alberto Vianello & Matteo Alfonso**
ore 19 Alberto Vianello (sax), Matteo Alfonso (pianoforte)

ore 19.30 | **Fuori Modena** **Giovanni Santucci Dj set Solo Vinile**

Nuovo Bar Astra **Vertical**
ore 19.30 Paolo Bortolaso (tastiere), Antonio Gallucci (sax), Nicola Tamiozzo
(chitarra), Filippo Rinaldi (basso), Alessandro Lupatin (batteria)

Oca Bianca **TriOrgan**
ore 19.30 Diego Ferrarin (chitarra), Nicola Dal Bo (organo)
Marco Carlesso (batteria)

Rumori Polpetteria **Toni Moretti & Elisa Fermetti**
(giardino interno) ore 19.30 Elisa Chiara Fermetti (voce), Toni Moretti (basso elettrico)

Al Pestello **Grazia di Grace & Luca Pisani**
ore 20 Grazia Donadel (voce), Luca Pisani (contrabbasso)

Alle Erbe - Cantina Del Tormento **Giorgio Valletta dj set**
ore 20

ore 20 | **Caffè 4 Novembre** **Dj Set**

ore 20.30 | **Fornaci Estate** **Sticky Brain**

Sorsi e Morsi **MILF (Music I'd Like to Feel) *Swing & Pop songs***
ore 20.30 Alessandro Peroni (voce, chitarra), Stefano Cecchinato (chitarra)
Federico Saggin (basso), Massimo Cogo (percussioni)

Osteria Al Centro Da Carletto **3rd eye**
ore 21 Nick Muneratti (basso), Andrea Balasso (basso)
Meme Giordani (batteria)

Porto Burci **Il Duo meets Piero Bittolo Bon**
ore 21 Giulio Campagnolo (Hammond)
Gioele Pagliaccia (batteria, kanjira, elettronica)
Piero Bittolo Bon (sax alto)

Venerdì **20 MAGGIO**

Lorenzo De Luca & Riccardo Pettinà **Alma Gastrobar**
Lorenzo De Luca (sax tenore), Riccardo Pettinà (pianoforte) ore 21

MARIA PIA DE VITO - ENRICO RAVA - FRED HERSCH **Teatro Olimpico**
Produzione originale del Festival
Maria Pia De Vito (voce), Enrico Rava (tromba)
Fred Hersch (pianoforte) ore 21

Bill's Hit Trio **Enoteca Palladio**
Alessandro Lucato (pianoforte), Gianluca Memoli (batteria)
Nicola Ferrarin (contrabbasso) ore 21.30

JAM SESSION **Porto Burci**
a cura di Giovanni Clemente e Antonio Gallucci ore 22.30

Sabato **21 MAGGIO**

Rame **Palazzo Chiericati**
Valentina Fin (voce), Giovanni Fochesato (sassofoni)
Mauro Spanò (pianoforte), Marco Centasso (contrabbasso)
Filippo Mampreso (batteria) ore 18

Gatsby Swing Quartet **Bar Borsa Jazz Café Trivellato**
ore 18.30

Giacomo Panni Dj Set **Ovosodo**
ore 19

Giovanni Santucci Dj set Solo Vinile **Fuori Modena**
ore 19.30

Melos Trio **Oca Bianca**
Francesco Carta (tastiere), Thomas Sinigaglia (fisarmonica)
Luca Nardon (percussioni) ore 19.30

Algesia **Caffè 4 Novembre**
Andrea Scudella (chitarra, voce), Alessandro Berto (chitarra)
Matteo De Rosso (basso), Luca Calzamatta (batteria) ore 20

Gli Stellari **Fornaci Estate**
ore 20.30

Goio Lima Jazz & Bossa Nova **Sorsi e Morsi**
Goio Lima (sax), Diego Alter (chitarra)
Federico Valdemarca (contrabbasso) ore 20.30

Interplay **Alma Gastrobar**
Dario Carnovale (pianoforte), Lorenzo Conte (contrabbasso) ore 21

JOHN SCOFIELD TRIO **Teatro Olimpico**
John Scofield (chitarra), Vicente Archer (contrabbasso)
Bill Stewart (batteria) ore 21

Maurizio Mecenero Quintet **Enoteca Palladio**
Maurizio Mecenero (chitarra), Francesco Signorini (piano elettrico)
Valerio Galla (percussioni), Andrea Balasso (basso), Giulio Faedo (batteria) ore 21.30

Sabato **21 MAGGIO**

Alle Erbe - Cantina Del Tormento **Alex Fernet Live**
ore 22.30 Alex Fernet (chitarra, voce, tastiere), Diego dal Bon (batteria)

Porto Burci **Jam Session**
ore 22.30 a cura di Giovanni Clemente e Antonio Gallucci

Domenica **22 MAGGIO**

Osteria Al Centro Da Carletto **Carlo Atti Quartet**
ore 12 Carlo Atti (sax), Alfonso Santimone (tastiere)
Stefano Dalla Porta (contrabbasso), Andrea Grillini (batteria)

Alle Erbe - Cantina Del Tormento **Makalgaroshin Trio live**
ore 16 Michele Calgaro (chitarra), Makar Novikov (contrabbasso)
Sasha Mashin (batteria)

Napul'è **Pinomania Blues "Pino Daniele Tribute Band"**
ore 18 Giovanni Cassano (voce), Loris Cresci (sax)
Raffaele Calmino (pianoforte), Giuseppe Citro (chitarra)
Vittorio Bordin (basso), Luca Calzamatta (batteria)

Alle Erbe - Cantina Del Tormento **Volcano live**
ore 18.30 Akim Galulu (sax), Lord Kocach Nikulapo (chitarra)
Ashyata Sheyimash (tastiere), Fil Reynolds (basso)
Kalaloopa (batteria)

Bamburger **Brunetta - Santucci Duo Live "Epilogue"**
ore 19 Alessandro Brunetta (sax, armonica, tastiere)
Giovanni Santucci (sampler, giradischi)
Trip-Hop, Abstract & Jazz

Drunken Duck **Elvira Caobelli**
(saletta interna) ore 19 Elvira Caobelli (voce), Antonio Paone (chitarra)

Fornaci Estate **Delicatoni**
ore 20.30

Auditorium Fonato di Thiene **CLAUDIO FILIPPINI TRIO featuring MICHELE POLGA**
ore 21 Michele Polga (sax), Claudio Filippini (pianoforte)
Luca Bulgarelli (basso), Marcello Di Leonardo (batteria)

Mercoledì **25 MAGGIO**

Bocciodromo Jazz Club **Luca Pisani Flash Workshop Combo**
ore 21 Filippo Roccanelli (sax tenore), Massimo Fracasso (tromba)
Giuliano Ongaro (trombone), Riccardo De Pretto (chitarra)
Massimo Roma (pianoforte), Roberto Valli / Roberto Scalco (basso)
Riccardo Spinello (batteria)

LUGLIO

Giovedì **14 LUGLIO**

MARIO TOZZI & ENZO FAVATA **Complesso monumentale**
“Mediterraneo, le radici di un mito” **di S. Corona**
Mario Tozzi (voce narrante) ore 21
Enzo Favata (sax soprano, live electronics)

Venerdì **15 LUGLIO**

CROSS CURRENTS TRIO **Complesso monumentale**
featuring **di S. Corona**
DAVE HOLLAND, ZAKIR HUSSAIN, CHRIS POTTER ore 21
Dave Holland (contrabbasso)
Zakir Hussain (tabla, percussioni)
Chris Potter (sax tenore)

Sabato **16 LUGLIO**

Kurt Elling / Charlie Hunter SuperBlue **Complesso monumentale**
Kurt Elling (voce) **di S. Corona**
Charlie Hunter (chitarra) ore 21
DJ Harrison (tastiere)
Corey Fonville (batteria)

18

Domenica **17 LUGLIO**

VIJAY IYER TRIO **Complesso monumentale**
featuring **di S. Corona**
LINDA MAY HAN OH & TYSHAWN SOREY ore 21
Vijay Iyer (pianoforte), Linda May Han Oh (contrabbasso)
Tyshawn Sorey (batteria)



Linda May Han Oh

1922, nella Piazza del Jazz

di Riccardo Brazzale*

Il jazz non è solo, per antonomasia, una musica di sintesi, di incontro, di scambio, di dialogo, di condivisione;

di tutto ciò è anche, in senso lato, una cultura, un modo per intendere l'espressione artistica e, in indefinitiva, un buon sistema per affrontare il quotidiano.

Se dovessimo trovare un'unica piazza dove far stare insieme, senza farli litigare, Charles Mingus (già di suo, l'emblema del meticciato etnico e antropologico) e l'Ulisse di James Joyce, i *Racconti dell'età del jazz* di Francis Scott Fitzgerald e *On the Road* di Jack Kerouac, la *Terra desolata* di Thomas Eliot e *Nosferatu* di Friederich Wilhelm Murnau, ma anche Ezra Pound e Virginia Woolf, la Rinascenza Scozzese e quella di Harlem, così come le due facce del mondo rurale e contadino di Pier Paolo Pasolini e di Gigi Meneghello, quella piazza immaginaria non potrebbe che essere in un capriccio più di Mondrian che di Canaletto, posto all'incrocio fra il Missouri e il Mississippi ma perimetrato dalla 52^a Strada da una parte e dalle Watts Towers dall'altra; e sullo sfondo un tavolo da osteria. coi suoi necessari bicchieri di vino rosso per gli stanchi mezzadri, a fine giornata. In due parole: la Piazza del Jazz.

Nel 1922 questo stranissimo melting pot, di qua e di là dell'oceano, certificava non solo la nascita della Jazz Age ma pure gettava un ponte sul futuro, dando i natali a uomini, donne e opere capaci di immaginare un mondo davvero aperto e inclusivo, certamente segnato dal sogno e dall'utopia ma finalmente capace di guardare oltre una realtà pur sempre difficile e complicata.

Nei primi anni Venti del secolo scorso, dopo il primo disastro globale di una guerra gigantesca fino a qualche anno prima del tutto

inimmaginabile (e pure della pandemia della Spagnola, passata quasi in secondo piano a causa della guerra stessa), la gente di tutto il mondo cominciava a respirare e traspirare positività, vitalità, voglia di vivere. Negli Stati Uniti questo periodo sarà quello dei ruggenti anni Venti, quello che, grazie ai racconti di Scott Fitzgerald, si sarebbe chiamato Età del Jazz; quei racconti uscivano tutti insieme, in un'unica raccolta, nel 1922, quasi a decretare la nascita ufficiale di quel magico arco di anni che si sarebbe chiuso con la crisi dell'ottobre 1929.

Fu in quegli anni che si formò il linguaggio della nuova musica, grazie agli eroi nascenti, primi fra tutti Louis Armstrong e Duke Ellington ma poi, non meno, Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Bessie Smith, Fletcher Henderson, Bix Beiderbecke e pure qualche italoamericano come Eddie Lang e Joe Venuti.

Erano anni magici e chi li viveva ne trasmetteva la positività agli eredi, a chi nasceva in quegli anni. Quelli che sarebbero diventati



gli eroi del Bebop, il jazz rivoluzionario degli anni Quaranta, nascevano proprio appena dopo la Grande Guerra. Thelonious Monk e Dizzy Gillespie erano appena nati nel 1917, ma già Lennie Tristano è del 1919 e poi Charlie Parker nasce nel 1920, Mingus e Oscar Pettiford nel '22, Bud Powell e Max Roach nel '24, Miles Davis e John Coltrane nel '26 (e Miles, enfant prodige, nel '45 è già in studio d'incisione con Parker).

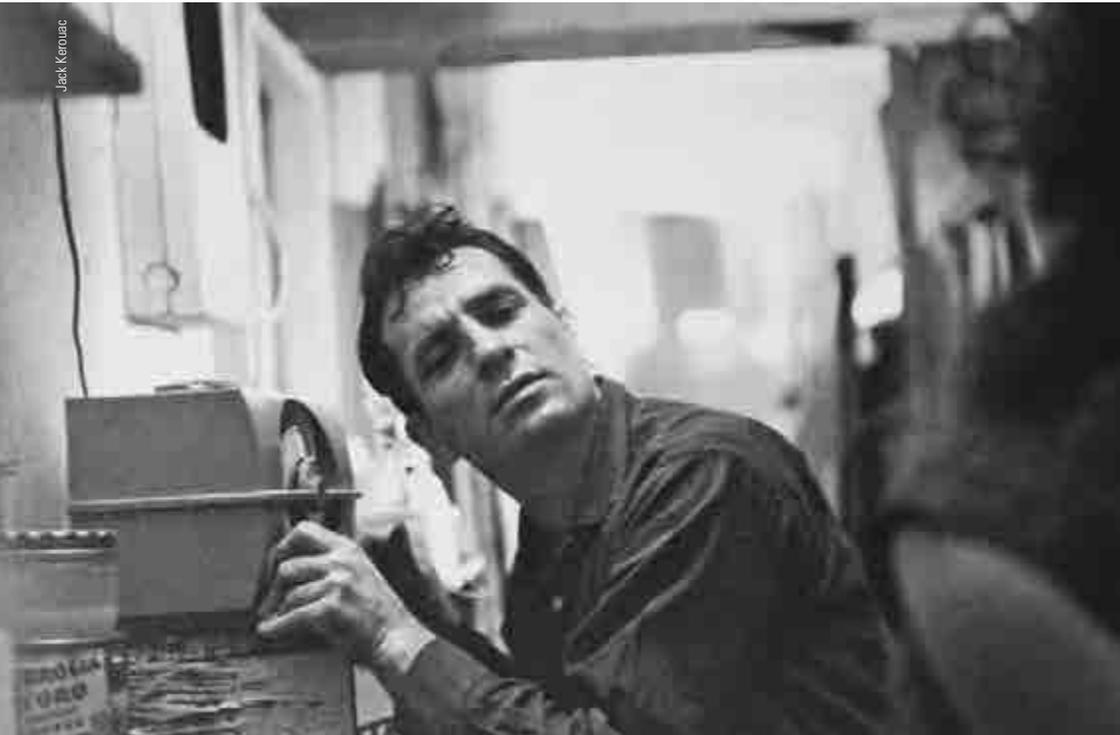
Insomma, quello intorno al 1922 era proprio un periodo d'oro, basti pensare a quel che succedeva nella letteratura, nell'arte, nell'architettura, nel cinema, nell'industria (specie quella dei trasporti, e automobilistica in particolare), nella musica europea e, appunto, in quella americana.

Dei tanti nati nel 1922, forse due, più di altri, simboleggiano il nuovo che arriva: Charles Mingus e Jack Kerouac.

Mingus (un cognome che gli piaceva e declinava alla latina, ma guai a chiamarlo Charlie) era l'emblema della parte più maledetta del melting pot: fra i rami dell'albero genealogico aveva bianchi, neri, cinesi e probabilmente anche nativi d'America. Amava tanto la musica colta europea che quella delle radici afroamericane; subì il razzismo dei bianchi ma patì anche quello dei neri; ci teneva a esser un compositore in una musica di geniali improvvisatori ma, col passar degli anni, voleva trasmetterla scrivendo il minimo necessario e insegnando per lo più a voce o al pianoforte, con l'esempio sonoro. Scrisse un'autobiografia che pareva un'opera borderline della Beat Generation e chiese al suo psicoterapeuta di scrivere le note di copertina per la sua opera musicale più ambiziosa, *The Black Saint and The Sinner Lady*. Mingus fu tutto questo e molto di più: un artista e un personaggio unico nella storia della musica e delle arti performative del '900.

La voglia di libertà, prima di tutto interiore, prende vita fra i giovani bianchi del secondo dopoguerra nelle pagine di *On the Road*, Sulla strada, di Jack Kerouac, uno scrittore vagabondo che trova il suo senso di vita nel viaggio stesso. "Qui la meta è partire", aveva già detto Giuseppe Ungaretti tanti anni prima. Kerouac era cattolico ma cercava il viaggio nella vita terrena, fosse stato anche

un viaggio mentale, anche grazie a qualsivoglia succedaneo. La figura del viaggiatore accompagna e veste la figura dell'artista sin da quando l'artista ha cominciato ad avere piena coscienza del suo essere perennemente in movimento. È questa coscienza che cambia nel viaggiatore della beat generation, nei beatnik sempre in viaggio: ecco l'easy rider che, zaino in spalla, in auto o in moto, non può più star fermo e pretende un viaggiare facile e veloce. "Voglio esser considerato un poeta jazz che suona un lungo blues in una jam session d'una domenica pomeriggio", questo aveva provato a dire Jack Kerouac. Mingus era un poeta jazz sulla strada del perenne cambiamento e non aveva remore ad ammettere: "Sto cercando di suonare la verità di ciò che sono. Il motivo per cui è difficile è perché cambio continuamente". Anche Mingus era sempre in viaggio. Come vorremmo esserlo sempre, anche noi. ■



Jack Kerouac

SEMIFINALE OLIMPICO JAZZ CONTEST

Furio Di Castri Quintet

"Furious Mingus"

Auditorium Fonato - ore 21

THIENE

Il progetto "Furious Mingus" risale al 2009: allora si trattava del trentennale della scomparsa

del colossale bassista eponimo. La ricorrenza del centenario mingusiano ha dato a **Furio Di Castri** l'assist per rispolverarlo. Quella del 2022 è quindi una sorta di versione 'revisited', con un nuovo cast di musicisti. Del resto nulla, neanche il passare del tempo, può scalfire la posizione occupata da Charles Mingus nella storia del jazz e l'influenza esercitata dal suo lascito musicale, nel quale convivono le radici del blues e l'estetica di Duke Ellington, la forza di Coltrane e la creatività di Charlie Parker, rese uniche e diverse dalla sintesi fattane da Mingus, personalità non meno sovrumana di quella dei suoi modelli.

A **Di Castri** interessa anche il gioco numerologico che c'è dietro la vita di Mingus: «Mingus - spiega il bassista - giocava con i numeri. Nelle sue composizioni tutti i cambiamenti di tempo sono costruiti secondo le regole dell'aritmetica: moltiplicazioni, divisioni, frazioni. Ci sono combinazioni di 2 e di 3 (2, 3, 4, 6, 8, 12 e 16) fino a sfiorare il mondo dei numeri primi con il 19, la chiave della modulazione ritmica di una delle sue ultime composizioni, *Sue's Changes*».



Furio Di Castri Quintet

FINALE OLIMPICO JAZZ CONTEST

**Furio Di Castri Solo
"Solo Mingus"**

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

Nato a Milano nel 1955, **Furio Di Castri** ha una formazione da autodidatta: inizialmente come

trombettista, poi come bassista elettrico, prima di passare al contrabbasso. La sua ascesa nel panorama jazzistico italiano inizia nel 1978, anno in cui si trasferisce a Roma, dove inizia a suonare nei gruppi di Maurizio Giammarco e di Massimo Urbani. Nel giro di un anno è già uno dei sidemen più richiesti: suona con Chet Baker, Art Farmer, Walter Davis Jr, Freddie Hubbard, Kenny Clarke, Enrico Pieranunzi, Franco D'Andrea, Tete Montoliu, Sal Nistico... Gli anni Ottanta sono caratterizzati dalle partnership stabili con Enrico Rava e Michel Petrucciani, oltre che dalle collaborazioni con Dino Saluzzi, Joe Henderson, John Taylor, Steve Lacy, Lee Konitz, Paul Motian, Joe Lovano, Pharoah Sanders, Charles Lloyd e innumerevoli altri. Un elenco che si allunga a dismisura negli anni successivi, includendo ancora Richard Galliano, Paul Bley, John Surman, John Taylor, Paolo Fresu, Kenny Wheeler, Michael Brecker, Dave Liebman, John Scofield, Franco Ambrosetti, Antonello Salis. La sua carriera da leader prende invece slancio nel nuovo millennio, con una produzione di una ventina di dischi (che si aggiungono agli almeno 200 incisi come sideman). Ma la sua attività solistica non ha interrotto le collaborazioni con altri artisti: e così in anni più recenti eccolo al fianco di Uri Caine, Rita Marcotulli, Fabrizio Bosso, Dado Moroni, Javier Girotto, Gianluca Petrella, Andy Sheppard.



Furio Di Castri

Cimitero Maggiore - ore 24

Ada Montellanico

"Songs from the Heart"

Produzione originale del Festival

Partita da un'impostazione canora di ferrea matrice jazzistica, **Ada Montellanico** si è man-

tenuta saldamente attaccata a questa sua formazione anche quando è passata dall'interpretazione del repertorio degli standard (*The Encounter*, 1993, con il trio di Jimmy Cobb) a personali rivisitazioni della canzone italiana, iniziate con *L'altro Tenco* (1996; questa volta con la presenza notevole di Enrico Rava). **Ada Montellanico** ha proseguito sulla strada dell'incrocio tra jazz e canzone pop con *Ma l'amore no* (1997) sino a *Danza di una ninfa* (2005), al fianco di Enrico Pieranunzi e ancora a braccetto con le canzoni di Tenco. Laddove, rispetto alla canzone di Broadway, le pop songs italiane si dimostrano più refrattarie ai ritmi jazz, **Montellanico** ha saputo lavorare sugli spazi piuttosto che sulle scansioni definite e swinganti, amplificando l'importanza di interpretare i testi e non solo di intonarli.

Montellanico ha creato il nuovo progetto musicale "Songs from the Heart" appositamente per Vicenza Jazz: il repertorio spazia da brani di sua composizione a quelli di importanti autori che hanno scritto per lei, con l'aggiunta anche di standard arrangiati specificatamente per l'insolito organico con trombone, pianoforte e contrabbasso. La parte strumentale è affidata a **Filippo Vignato**, **Enrico Zanisi** e **Jacopo Ferrazza**, musicisti che rappresentano l'espressione più all'avanguardia del giovane jazz italiano.

25



Ada Montellanico

Richard Bona & Alfredo Rodriguez Trio

ore **21** - Teatro Comunale

Sala del Ridotto

Sembravano avere poco in comune: uno proveniente dal Camerun, l'altro da Cuba,

con quasi venti anni di differenza anagrafica. Eppure il proverbiale viaggio dal 'sud del mondo' musicale al cuore della scena statunitense li ha fatti incontrare, facendo scoccare la magia. Cosa in fondo neanche strana: presi singolarmente, sono entrambi dei prestigiatori del ritmo; assieme ridefiniscono i limiti della propulsione sonora.

Nato in Camerun nel 1967 in una famiglia di musicisti, **Richard Bona** inizia la pratica strumentale sin da bambino. All'età di 22 anni si trasferisce in Europa per studiare, approdando infine negli Stati Uniti, nel 1995. Il suo primo album da solista arrivò nel 1999 ma già in precedenza era stato direttore musicale per Harry Belafonte. Poco dopo avrebbe invece girato il mondo con il Pat



Richard Bona e Alfredo Rodriguez (ph. A. Hart)

Metheny Group. Da allora è uno dei bassisti più richiesti ai vertici del jazz e non solo: Herbie Hancock, Joe Zawinul, Quincy Jones, Chick Corea, Michael e Randy Brecker, Mike Stern, George Benson, Branford Marsalis, Chaka Khan, Steve Gadd, Steps Ahead, Buena Vista Social Club, Cesária Évora, Sting, Stevie Wonder, Bobby McFerrin, Chucho Valdés...

Alfredo Rodriguez, classe 1985, è figlio d'arte (il padre era un cantante e conduttore televisivo), e ha ricevuto un'educazione pianistica classica. Ma allo stesso tempo, sin dall'adolescenza, ha fatto pratica di musica popolare, esibendosi con l'orchestra del padre. Nel 2006 il festival di Montreux portò il suo talento all'attenzione internazionale: anche di Quincy Jones, che in quell'occasione lo ascoltò in un'audizione privata. Nel 2009 dal Messico, dove si stava esibendo con suo padre, attraversa la frontiera con gli USA in maniera poco ortodossa, chiedendo asilo politico. È proprio Quincy Jones a tirarlo fuori da una situazione precaria, coinvolgendolo nella realizzazione della versione inglese della canzone ufficiale del Shanghai World Expo. Sotto l'egida del suo celeberrimo mentore, il pianista inizia la carriera discografica da leader, tutta su etichetta Mack Avenue: *Sounds of Space* (2012), *The Invasion Parade* (2014), *Tocororo* (2016), *The Little Dream* (2018). Nel frattempo, Rodriguez ha suonato con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Patti Austin, McCoy Tyner... Soprattutto ha messo in chiaro il suo portentoso stile pianistico: una trascinate e funambolica fusione di spirito e tecnica sia cubana che jazz.



Richard Bone e Alfredo Rodriguez (ph. A. Hart)



Yaniv Taubehouse

Yaniv Taubehouse

ore **21** - Teatro Olimpico

Nato, cresciuto e formatosi musicalmente in Israele, nel 2009 **Yaniv Taubehouse**

si trasferisce negli Stati Uniti per proseguire gli studi, approfondendo sia il pianismo jazz che quello classico. Il suo debutto discografico arriva nel 2014 (*Here from There*). Da allora è di base a New York. La sua attività da leader è legata soprattutto al trio con Rick Rosato e Jerad Lippi, formazione ben documentata su etichetta Fresh Sound Records. Tra le sue collaborazioni spiccano quelle con Anat Cohen, Ari Hoenig, David Schnitter, Roswell Rudd, Orlando le Fleming, Ferenc Nemeth, Will Vinson.

28

Joe Lovano Trio Tapestry

ore **21** - Teatro Olimpico

Nato a Cleveland nel 1952, **Joe Lovano** si è affermato sulla scena jazzistica senza bru-

ciare le tappe, ma arrivando infine alla sommità della piramide: 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, dove tra i suoi compagni di corsi ci sono John Scofield, Bill Frisell e Kenny Werner, coi quali poi collaborerà.

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. Poi è la volta del trasferimento a New York, con l'arrivo della nuova decade. Fa parte dell'orchestra di Thad Jones e Mel Lewis dal 1980 al 1991, della band di Paul Motian, del quartetto di Scofield, e si affianca a Elvin Jones, Carla Bley, Lee Konitz, Charlie Haden, Bob Brookmeyer...

Il suo debutto discografico da leader avviene in Italia grazie alla Soul Note (*Tones, Shapes & Colors*, 1985) ma è grazie al contratto con la Blue Note, iniziato nel 1991 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 degli interessi del sassofonista (Charlie Parker, Tadd Dameron, Frank Sinatra, Enrico Caruso). I referendum di DownBeat lo hanno premiato ripetutamente.

Dopo ben 26 anni e 25 album da leader o co-leader, culminati con *Classic! Live at Newport* (2016), Joe Lovano ha detto addio alla sua storica casa discografica, la Blue Note. La creazione del Trio Tapestry e la registrazione dell'omonimo album (2019) hanno segnato il primo passo della sua nuova collaborazione con l'etichetta ECM. Nel 2021 è poi giunto il secondo album del trio: *Garden of Expression*. **Joe Lovano** e Marilyn Crispell si intendono a meraviglia sulle strutture, mentre Carmen Castaldi interagisce con grande sensibilità, grazie alla già lunga esperienza al fianco di **Lovano**.

Joe Lovano





Bill Frisell con Tony Scherr e Kenny Wollesen

Bill Frisell Trio

ore **21** - Teatro Olimpico

Bill Frisell (nato a Baltimora nel 1951) è uno dei guitar heroes del jazz dagli anni Ottanta a oggi. Su raccomandazione di Pat Metheny, il suo esordio discografico avviene per l'etichetta ECM, che gli permette di esprimersi sia come leader che come chitarrista 'della casa' (in particolare per Paul Motian e Jan

Garbarek). Seguono poi gli anni della maturità con l'etichetta Nonesuch, che lo vedono trasformarsi nel campione della svolta post-moderna della musica improvvisata. **Frisell** è riuscito a raggiungere una fama planetaria pur essendo a tutti gli effetti un avanguardista. Attratto da collaborazioni con le star del rock (Ginger Baker, Marianne Faithfull, Elvis Costello) e dalle musiche per il cinema, ha poi imboccato una strada decisamente personale, esplorando le radici della musica americana (country, bluegrass) con i mezzi espressivi dell'improvvisazione jazzistica.

Finalmente libero dagli stringenti vincoli discografici della sua storica etichetta, **Bill Frisell** negli ultimi anni si è abbandonato a una più frequente documentazione delle sue innumerevoli band e scorribande musicali: musica metropolitana a braccetto con sonorità rurali, post-modernismo e primitivismo, stilemi di genere estremamente definiti e improvvisi *pastiches* nei quali gli stili vengono bellamente frullati assieme, un effetto ping pong tra sperimentazione e tradizione. **Frisell** è tra l'altro uno dei pochi maestri che sanno trasformare l'avanguardia in una esperienza d'ascolto dal coinvolgimento e la fascinazione immediati.

Teatro Comunale - ore 21

Sala Maggiore

Nato nel 1970 in Israele in una famiglia dai forti interessi musicali,

Avishai Cohen arriva

a New York nel 1992 e deve affrontare una vita dura per mantenersi. Inizia però presto a suonare con Ravi Coltrane, Wynton Marsalis, Joshua Redman, Paquito D'Rivera, Roy Hargrove, Danilo Pérez, finché, nel 1997, la sua fortuna cambia radicalmente quando Chick Corea lo coinvolge nel suo trio e nel gruppo Origin, permettendogli poi di esordire anche come leader, producendogli con la sua etichetta discografica una serie di album a partire da *Adama* (1998). Il trio è il format col quale Cohen ha espresso nella maniera più compiuta ed emozionante una sorta di 'ritorno alle origini': gli elementi mediorientali e gli influssi della musica ebraica sono man mano emersi con maggiore chiarezza, intrecciandosi saldamente alla matrice jazzistica afroamericana. Ne è un perfetto esempio il suo più recente lavoro discografico con questo organico, nella nuova line up che si ascolterà a Vicenza: *Shifting Sands*, che uscirà in concomitanza con la tournée di maggio.

31



Avishai Cohen Trio (ph. H. Djelou)

David Murray Quintet featuring Shabaka Hutchings "Pithecanthropus Mingus"

Produzione originale del Festival

David Murray (ph. A. Gastys)



ore 21 - Teatro Comunale

Sala del Ridotto

David Murray è nato nel 1955 a Oakland, ma è cresciuto a Berkeley, sempre in California. Qui affronta i primi studi musicali con la madre organista ma anche con una serie di insegnanti che hanno avuto un certo peso nella storia del jazz: Bobby Bradford, Arthur Blythe, Stanley Crouch.

Nel 1975 si trasferisce a New York. La vita new-yorkese lo porta presto in contatto con Cecil Taylor, che lo incoraggia a seguire la strada musicale che ha intrapreso. Anche Dewey Redman sostiene il sassofonista californiano, che in breve tempo collabora con musicisti del calibro di Sunny Murray, Anthony Braxton, Don Cherry, Lester Bowie... Il 1976 è un anno speciale per Murray, che fonda l'oggi leggendario World Saxophone Quartet assieme

a Oliver Lake, Hamiet Bluiett e Julius Hemphill. Inizia nel frattempo un'attività discografica che proseguirà a ritmi frenetici. Dalla fine degli anni Settanta si concentra anche sui propri progetti da leader. Avendo come riferimenti stilistici tanto Albert Ayler e Archie Shepp quanto Ben Webster, **Murray** è partito dal free per approdare a un jazz più 'ecumenico' che ingloba il mainstream più moderno, la world music, la fusion, tenendo saldi i legami con l'Africa. Questo crocevia di stili risulta quanto mai ideale per calarsi nell'universo musicale di Charles Mingus, in una produzione originale concepita appositamente per Vicenza Jazz. Per essa, **Murray** darà vita a un inedito quintetto costruito sulla base del suo ormai affermato trio con **Brad Jones** (contrabbasso) e **Hamid Drake** (batteria), ai quali si aggiungeranno **Shabaka Hutchings** (sax tenore, clarinetti) e **Aruan Ortiz** (pianoforte).

Di particolare rilievo è la presenza di **Shabaka Hutchings**, tanto da meritargli un featuring. Nato nel 1984 a Londra ma cresciuto alle Barbados, **Shabaka** ha studiato clarinetto classico e nel 1999, ha completato gli studi alla Guildhall School of Music per poi immergersi in una stratificata attività musicale jazzistica, spaziando dallo swing al free. La sua fama è decollata con la creazione delle band Sons of Kemet, Ancestors e The Comet Is Coming. Con questi gruppi ha conquistato anche il pubblico giovanile dell'hip hop e del drum & bass.

Shabaka Hutchings





Damiani-Giuliani-De Rossi "Earth Trio"

ore **21** - Teatro Olimpico

Paolo Damiani e **Rosario Giuliani** sono musicisti che solitamente si muovono in

ambiti assai diversi: il contrabbassista ha inventato un linguaggio originale che si inserisce nel canone del jazz europeo, spostando l'estetica della musica improvvisata in contesti non tradizionali; il sassofonista ha elaborato invece la grande lezione del jazz afroamericano (Charlie Parker, Cannonball Adderley, John Coltrane) sviluppando su questa scia una sua personale poetica. Il loro sembrerebbe dunque un incontro improbabile sulla carta. Eppure i due suonano e registrano insieme da molto tempo e hanno ripetutamente dimostrato di saper immaginare nuovi scenari e connessioni, sentieri intuitivi in cui riescono a trovare affinità e contiguità estetica.

Per questo loro nuovo progetto, l'**Earth Trio** (che va in scena per la prima volta assoluta a Vicenza Jazz), hanno coinvolto **Zeno De Rossi**, figura di spicco tra i percussionisti europei. Il concerto si baserà su composizioni originali dei tre artisti, con ampio spazio riservato all'improvvisazione, prendendo come punto di riferimento il memorabile trio Air, fondato nel 1971 da Henry Threadgill, Fred Hopkins e Steve McCall. Le parole d'ordine saranno dunque libertà espressiva e modernità melodica.



Teatro Olimpico - ore 21

John Surman è l'altra faccia del sassofono nordico, quella che meglio si contrappone all'egemonia sonora patinata di Jan Garbarek. Buona testimonianza di ciò è

John Surman Vigleik Storaas Duo



John Surman (ph. E. Flügge)

la sua sterminata presenza nel catalogo discografico dell'ECM a partire dalla fine degli anni Settanta, sia con i suoi dischi da leader che come partecipante a gruppi altrui: da Barre Phillips a Miroslav Vitous, Jack DeJohnette, Paul Bley, John Abercrombie...

Nato nel Devonshire nel 1944, **John Surman** irrompe sulla scena musicale britannica negli anni Sessanta, riuscendo a viverne anche l'eccitante ondata rock. I suoi primi album da leader infatti escono su etichette decisamente rivolte al grande pubblico pop (Deram e Islands tra le altre). Ma le sue radici jazzistiche erano già ben piantate sin da allora, evidenti nelle collaborazioni con Mike Westbrook, Dave Holland, Chris McGregor, John McLaughlin, la Kenny Clarke-Francy Boland Big Band.

Per gli anni a venire non resta che citare un po' alla rinfusa, data l'inarrestabile attività di Surman: da Gil Evans a Terje Rypdal, Archie Shepp, Warne Marsh...

Difficile incasellare **Surman**, che ha saputo esprimersi con la massima eloquenza nei territori della più libera improvvisazione come in quelli della musica modale o delle più levigate sonorità d'ambiente. A Vicenza lo troveremo in compagnia del pianista norvegese **Vigleik Storaas**. La collaborazione tra i due risale alla prima metà degli anni Novanta (nel Nordic Quartet, immortalato anche su un disco ECM). Oltre alla frequentazione con **Surman**, **Storaas** si è fatto notare al fianco di Norma Winstone, Terje Rypdal, Niels Henning Ørsted-Pedersen, Chet Baker, Jack DeJohnette e Warne Marsh.

Tigran Hamasyan Trio "StandArt"

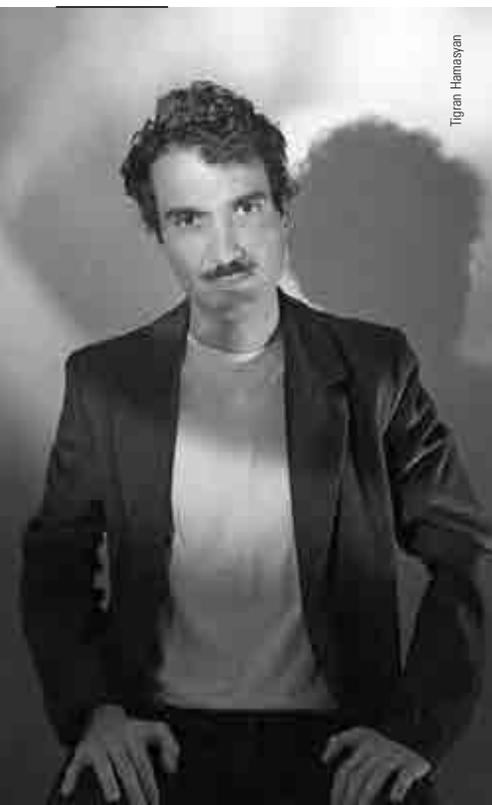
ore **21** - Teatro Olimpico

Gestualità, postura e, quel che più conta, espressività musicale sono à la Brad Meh-

ldau: 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, Arve Henriksen, Eivind Aarset e Jan Bang (*Atmosphères*, su ECM). Ma già dai suoi primi passi ha puntato sull'attività da leader. Dopo aver vinto il concorso pianistico del Montreux Jazz Festival (2003), la Thelonious Monk International Jazz Piano Competition (2006) e svariati altri premi, ha dato il via alla sua produzione discografica con *World Passion* (2006). I dischi più recenti lo hanno rapidamente imposto all'attenzione internazionale, permettendogli di conquistare i favori del pubblico e degli 'addetti ai lavori', se così possiamo chiamare due suoi celebri fan: Herbie Hancock e... Brad Mehldau.

Tigran si esibirà a Vicenza Jazz pochi giorni dopo la pubblicazione del suo nuovo album *StandArt* (Nonesuch): la sua prima prova completamente dedicata al repertorio degli standard.



Tigran Hamasyan

Teatro Olimpico - ore 21

Doctor 3

“Mingus Three”

Doctor 3 sono degli specialisti della forma canzone, che sanno scavare in ogni suo anfratto

lirico, sia che si tratti di un classico del song book americano o, come più probabile, di un noto tema pop-rock riletto in chiave jazz.

La sensibilità musicale dei **Doctor 3** si è concretizzata in undici dischi dai toni poetici, umbratili, sussurrati, intimisti, caratterizzati da un senso melodico debordante e uno slancio ritmico che trasforma la semplice pulsazione in puro colore strumentale. Non stupisce che il trio abbia saputo conquistarsi la stima del pubblico e la critica musicale in un batter d'occhio, sin dal suo esordio nel 1997. Pluripremiati dalla stampa specializzata (hanno vinto più volte il referendum Top Jazz di Musica Jazz sia come gruppo che per i loro dischi), in oltre venti anni di attività i **Doctor 3** hanno portato alla massima coerenza la loro idea originaria: la capacità di dare una marcata personalità jazzistica agli spunti più interessanti del pop internazionale e della canzone italiana d'autore. La band mancava dai palcoscenici da un po' di tempo e un suo ritorno in scena era quanto mai atteso e auspicato. Ma quello che stupisce è l'adesione dei **Doctor 3** al tema portante di Vicenza Jazz 2022: il gruppo si cimenterà su un terreno più jazzistico del consueto, inserendo in scaletta musiche di Mingus.



Maria Pia De Vito Enrico Rava Fred Hersch

ore **21** - Teatro Olimpico

L'incontro tra **Enrico Rava** e **Fred Hersch** riunisce due storie musicali straordinarie:

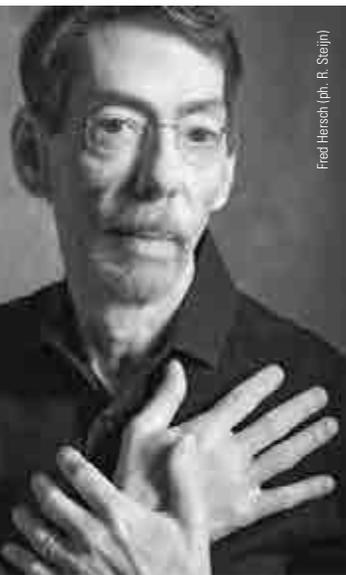
sbocciato nel 2021 sarà ufficializzato quest'anno anche da un'uscita discografica. Il duetto in maniera del tutto speciale per Vicenza Jazz si amplia grazie alla presenza vocale di **Maria Pia De Vito**.

Enrico Rava, nato a Trieste nel 1939, è il jazzista italiano più noto e apprezzato a livello internazionale. La sua schiettezza, umana e artistica, lo pone al di fuori di ogni schema e ne fa un musicista rigoroso ma incurante delle convenzioni. La sua poetica immediatamente riconoscibile, la sua sonorità lirica e struggente, sempre sorretta da una stupefacente freschezza d'ispirazione, risaltano in tutte le sue avventure musicali.

Rava è apparso sulla scena jazzistica a metà degli anni Sessanta, imponendosi rapidamente come uno dei più validi solisti del jazz europeo. Si ispira inizialmente a figure carismatiche come Chet Baker e Miles Davis. Si avvicina però ben presto all'avanguardia, suonando con Gato Barbieri, Don Cherry, Mal Waldron e Steve Lacy. In seguito, trasferitosi a New York per una decina d'anni, collabora con altri musicisti sperimentatori, tra cui Roswell Rudd, Marion Brown, Cecil Taylor, Carla Bley. Poi ha progressivamente

trovato un approccio al mainstream di notevole individualità. La personalità di **Rava** è unica per il modo in cui ha saputo dare frutti eccellenti sia nel campo del jazz di ricerca (specie nella prima parte della sua carriera) che nel solco della tradizione.





Fred Hersch (ph. R. Steijn)

Nel Grande Libro delle Frasi Celebri a un certo punto si legge “Non starei facendo ciò che faccio se non avessi imparato da Fred”: parole di Brad Mehldau, riferite a **Fred Hersch**, del quale è stato allievo. Nato a Cincinnati nel 1955, **Fred Hersch** dimostra un precoce talento per il pianoforte: lo studia sin dall’età di quattro anni e a dieci già vinceva competizioni pianistiche di livello nazionale. Gli anni del college sono anche quelli della scoperta del jazz. La prima collaborazione di rilievo fu con Art Farmer, ma dall’inizio degli anni Ottanta lo si trova già attivo soprattutto come leader nei format che rimarranno i suoi più abituali: il trio, il duo e il piano solo. **Hersch** è un

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

Maria Pia De Vito (Napoli, 1960), emersa artisticamente nel corso degli anni Ottanta, è arrivata al vertice del canto jazz italiano ed europeo. Pluripremiata al Top Jazz, è un’artista a tutto tondo: compositrice e arrangiatrice oltre che performer, la **De Vito** è un’instancabile esploratrice del linguaggio e degli stili musicali legati all’improvvisazione. I suoi interessi spaziano dal jazz alla musica più sperimentale, dalla tradizione classica alla canzone popolare partenopea: una voce e una personalità artistica decisamente libere e straordinariamente moderne. Tra le sue principali collaborazioni spiccano quelle con John Taylor, Ralph Towner, Ivan Lins, Guinga, Huw Warren, Enrico Rava, Enrico Pieranunzi, Jim Black, Norma Winstone.



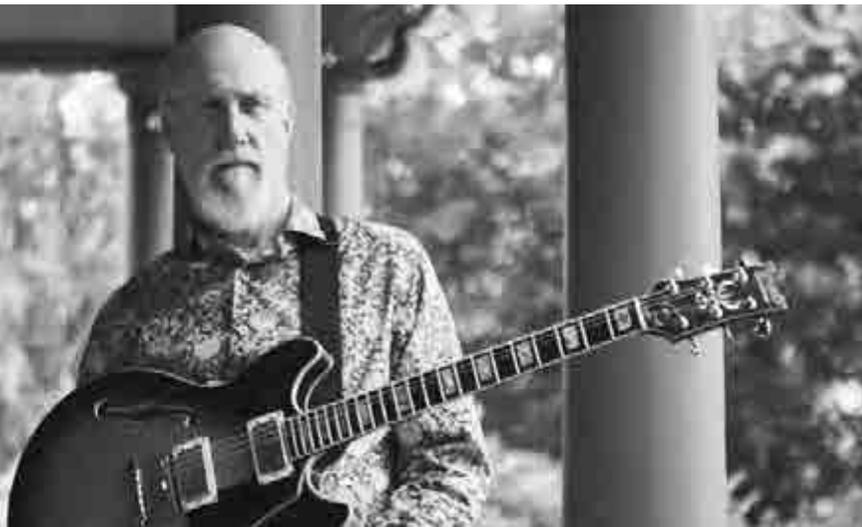
Maria Pia De Vito (ph. P. Soriani)

John Scofield Trio

ore **21** - Teatro Olimpico

John Scofield (nato in Ohio nel 1951), dopo un apprendistato nei gruppi di Gerry Mul-

ligan con Chet Baker, Billy Cobham & George Duke, Charles Mingus, Gary Burton e David Liebman, nel 1982 entra a far parte della band di Miles Davis. Sono anni in cui andava ancora forte il jazz-rock, al quale **Scofield** diede un personale contributo, prendendo parte ad alcuni dei gruppi fondamentali del genere. A lanciare definitivamente la sua inarrestabile ascesa in qualità di leader, oltre al triennio trascorso al fianco di Miles Davis, furono i dischi che la Blue Note iniziò a produrgli dal 1990. Da allora la sua carriera non ha conosciuto momenti di arresto, mentre tra le collaborazioni successive spiccano il vertice chitarristico con Pat Metheny e il duraturo sodalizio iniziato nel 1998 con il trio Medeski Martin & Wood. Scofield è uno dei chitarristi jazz più influenti degli ultimi quattro decenni, ferratissimo solista post-bop da sempre aperto alle seduzioni della fusion, il funky, il soul jazz. E il suo trio è appunto un versatile strumento per muoversi liberamente in territori stilistici aperti.



Auditorium Fonato - ore 21

THIENE

Il trio di **Claudio Filippini** si muove a cavallo fra tradizione e innovazione: evoca i classici, pe-

sca titoli dal songbook americano ma poi scarta, prendendo direzioni diverse, dalla musica da camera all'elettronica e la psichedelia. Nato nel 1982 a Pescara, **Claudio Filippini** si diploma giovanissimo in pianoforte presso il Conservatorio "G. B. Pergolesi" di Fermo. Il suo nome inizia a emergere nelle cronache del jazz italiano nel 2002, grazie alla vittoria del concorso europeo per piano solo Yamaha Music Foundation of Europe. L'anno successivo si aggiudica il Premio "Massimo Urbani". Da allora, oltre alla sua attività sia in solo che alla guida di propri gruppi. Per il concerto conclusivo di Vicenza Jazz, il trio di **Filippini** ospiterà come solista aggiunto il sassofonista **Michele Polga**. Diplomato in sassofono al conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, e in Musica Jazz al conservatorio "F. Bomperti" di Trento con Franco D'Andrea. Dal 1994 a oggi, oltre a guidare proprie formazioni, ha collaborato con importanti musicisti come Marco Tamburini, Marcello Tonolo, Furio Di Castri, Paolo Fresu, Tony Scott, Fabrizio Bosso, Francesco Bearzatti, Carla Bley, Steve Swallow, Maria Shneider, Ben Riley.

Claudio Filippini Trio featuring Michele Polga

41

Claudio Filippini e Michele Polga



BAR BORSA JAZZ

Venerdì **13 MAGGIO**

ore 21.30

ANDREA POZZA TRIO

guest star **BOBBY WATSON**



Sabato **14 MAGGIO**

ore 21.30

**EMILIANO D'AURIA
QUARTET**

featuring
LUCA AQUINO
"In-Equilibrio"



Domenica **15 MAGGIO**

ore 21.30

**BAREND
MIDDELHOFF
&
PETER BERNSTEIN
QUARTET**



Lunedì **16 MAGGIO**

ore 21.30

**SILVIA DONATI
INDACO TRIO**
*"D'amore
e d'orgoglio"*

Dedicato
a Billie Holiday
e Nina Simone



CAFÉ TRIVELLATO



MICHELE TINO
"Belle Époque"

Martedì **17 MAGGIO**
ore 21.30



**SCOTT HAMILTON
QUARTET**



Mercoledì **18 MAGGIO**
ore 21.30



**FIVE
FOR TRANE**



Giovedì **19 MAGGIO**
ore 21.30



**BENTIVOGLIO
ALL STARS**

Venerdì **20 MAGGIO**
ore 18.30



**GATSBY SWING
QUARTET**

Sabato **21 MAGGIO**
ore 18.30

Charles Mingus



Le forme rivoluzionarie della musica di Charles Mingus

di Maurizio Franco

Nella storia del jazz, la personalità di Charles Mingus è tra le più ricche e complesse sotto tutti i punti di vista. Compositore di eccezionale rilievo, probabilmente secondo solo a Ellington per l'importanza della sua opera e la varietà delle strutture utilizzate, contrabbassista che per il jazz può rappresentare una sorta di Art Tatum del suo strumento, scrittore incredibilmente espressivo, autore non solo di note di copertina originali e a volte illuminanti, ma soprattutto di un'autobiografia che certamente si può considerare l'unica, tra quelle scritte dai jazzisti, di autentico valore letterario pur nelle ingenuità che qua e là affiorano⁽¹⁾. Ma il quadro non è completo perché c'è poi il band leader, sempre alle prese con gruppi in costante mutazione, quindi non sempre perfettamente aderenti al suo dettato, che si complicava la vita preferendo dettare la musica dal piano, dal basso o cantarla con la voce invece che consegnare uno spartito, vietando persino ai suoi musicisti di prendere appunti e, infine, ancora più problematico, c'è l'uomo Mingus, per certi aspetti schizofrenico e bipolare, preda di eccessi d'ira, ma anche di uno sconfinato bisogno di amare. Troppe facce per essere analizzate tutte insieme, tanto più che si riflettono nel suo straordinario mondo musicale, concepito come un vero e proprio teatro sonoro, con personaggi che si muovono nella trama musicale come attori che recitano su un copione aperto alla loro creatività, ma fermamente controllato dal suo autore.

Mingus non si può quindi riassumere in un saggio, la sua molteplicità di artista richiede le dimensioni del libro per essere affrontata e quindi ho scelto di concentrare la trattazione su di un aspet-

to particolare della sua produzione: la ricerca di nuove idee formali. Poiché le strutture dei pezzi di Mingus sono state oggetto di analisi approfondite, affrontate secondo vari punti di vista⁽²⁾, mi soffermerò soprattutto su due aspetti, cioè l'uso di chorus estesi, considerati tali o per la lunghezza delle parti o perché aperti all'interno da veri e propri *out chorus* e, argomento a mia conoscenza sinora solo accennato indirettamente, la sua intuizione di utilizzare le forme ampie di tipo multitematico come fossero dei chorus, ponendo ai suoi solisti questioni di aderenza al contesto durante gli assolo improvvisati. Questa concezione, insieme a quella di chorus esteso dagli *out chorus*, rappresenta un contributo fondamentale per lo studio delle forme nel jazz e per la loro relazione con la performance e l'improvvisazione, cioè un altro aspetto che è stato ampiamente trascurato negli studi storici e musicologici della musica di derivazione africana americana. Infatti, solo in pochi hanno riflettuto sulla relazione inscindibile tra strutture, intese nella loro intera *texture*, e performatività, cioè tra scrittura e creazione estemporanea, che sono invece argomenti centrali nell'analisi audiotattile del jazz⁽³⁾ in quanto in grado di spostare gli equilibri tra ciò che viene generalmente considerata una forma "verità" a cui aderire completamente (il tema del brano) e una parte improvvisativa in cui la struttura diventerebbe un semplice pretesto, un puro schema. Una visione logora e fuorviante che ha posto per decenni un ostacolo insuperabile alla comprensione completa della performatività jazzistica e del suo rapporto dialettico e imprescindibile con la struttura delle composizioni. Nella musica di Mingus questa relazione è invece assai forte e viene mantenuta viva anche nelle composizioni più semplici, come i blues di dodici battute, attraverso la creazione di percorsi articolati che impediscono al solista di cadere nella genericità di improvvisazioni standard e lo costringono ad aderire al testo, al climax, al contesto generale della composizione trasformandolo in un attore che si muove in un ben preciso teatro sonoro. Un esempio evidente di questo modo di agire lo troviamo in *Haitian Fight Song*, dall'album *The Clown* del 1957, dove al di là degli intrecci

contrappuntistici dei temi e della forza espressionistica della musica, le improvvisazioni sulla struttura di 12 misure sono costantemente animate da cambi di tempo come l'inserimento del *double-time* e degli *stop time feel* sul ritmo della marcia oltre che dall'uso di background sempre diversi. Questa prassi della ripetizione variata, del cambio costante di situazioni e colori, che anche Ellington ha realizzato al più alto livello, trova Mingus orientato nella stessa direzione e con altrettanta qualità artistica, portandolo a definire un teatro musicale nel quale vengono bandite la genericità, la fuga dall'identità del brano che porta inevitabilmente verso una creazione puramente individuale dei solisti. I quali, per quanto liberi, sono qui vincolati dalla natura della composizione, dalla sua identità più profonda e si trasformano in attori creativi che devono vivere la musica dall'interno, sviluppare al massimo grado l'interplay e la consapevolezza degli obiettivi del pezzo che stanno suonando, aderendo al pensiero di Mingus.

Ci sono quindi innumerevoli esempi di "viaggi" musicali che impegnano i suoi partner, per esempio, sempre del 1957, *Ysabel's Table Dance*, di cui Zenni⁽⁴⁾ descrive la complessa struttura, un vero e proprio chorus esteso, sottolineando poi che proprio su



questa articolata costruzione si destreggia con invenzioni bop e blues il sax alto di Shafi Hadi. Questo è infatti il punto: destreggiarsi, calarsi nella composizione e aggiungervi il proprio pensiero creativo senza per questo tradirla, perché questa musica non ammette "neutralità", distacco poetico, bensì richiede un'adesione che deve portare il solista a immergersi nel mondo musicale che Mingus gli propone. Il sassofonista Clifford Jordan, un protagonista della tournée europea del 1964, lo sapeva benissimo e in varie interviste, parlando della sua vita musicale, sottolineò più volte che con Mingus era un interprete del suo mondo musicale, non godeva di una vera libertà nell'improvvisazione perché questa era inserita in un superiore contesto espressivo.

La richiesta di adesione al testo che Mingus voleva dai suoi musicisti, e che pure Ellington ha sempre richiesto, contrariamente a quanto avvenuto per il Duca si è spesso scontrata con la difficoltà di tenere insieme i gruppi facendoli diventare delle vere e proprie *working band* e questo spiega perché, in varie occasioni, la sua musica non ha potuto raggiungere il massimo livello esecutivo. Per la controprova basta invece notare l'altissima aderenza al contesto del quintetto del tour europeo del 1964 o del quintetto anni settanta, quello protagonista degli album *Changes*, che non a caso erano entrambi dei gruppi impegnati costantemente in concerto, e questo ci aiuta a comprendere la necessità, per un compositore jazz, di potersi avvalere di alcuni fidati musicisti in grado di penetrare a fondo il senso della sua musica.

Lo dimostra Ellington, che ha avuto al suo fianco per decenni artisti fondamentali per la riuscita delle sue composizioni, e lo dimostrano i registi, teatrali e cinematografici, che spesso hanno degli attori di riferimento, delle figure capaci di "estemporizzare" i copioni realizzando proprio quello che il regista voleva. Uso il termine estemporizzazione in senso audiotattile, cioè come dimostrazione che nel jazz, al contrario di quanto avviene nella musica eurocolta di tradizione, la pagina scritta non è mai la "verità", ma un terreno aperto da sviluppare collettivamente nella performance. Mingus di figure fisse al suo fianco ha avuto Dannie Rich-

mond, che lo ha seguito per vent'anni, poi, in parte, Eric Dolphy, Jimmy Knepper o Jacky Byard e i citati gruppi degli anni settanta. Non ha certo facilitato la comprensione della musica la già sottolineata scelta, maturata nel corso degli anni cinquanta, di evitare la partitura e dettare le parti dal piano, o cantandole, o anche dal basso, secondo prassi che usavano pure Morton, Ellington e Monk, ma che nel suo caso hanno spesso generato confusione e incertezze. Basterebbe ascoltare tutte le takes pubblicate nella ristampa Cd di *Los Mariachis*, dall'album *Tijuana Moods*, per rendersene conto. Certo, l'obiettivo era ottenere una sorta di "composizione spontanea", come diceva lui stesso, ma con brani complessi e difficili come i suoi l'operazione risultava piuttosto difficile e ha talvolta creato fraintendimenti con i musicisti e anche con gli arrangiatori e orchestratori di cui si serviva⁽⁵⁾. *Invece di comporre per iscritto, io cerco di fare composizioni spontanee*, dichiarava lo stesso Mingus a John Goodman⁽⁶⁾, ma questo rendeva tutto molto più difficile e spesso caotico, a meno di non disporre di un gruppo affiatato con cui, giorno dopo giorno, trovare i giusti equilibri.

Ecco il motivo per cui ho scelto, come esempio di chorus esteso comprendente anche situazioni *out chorus*, due brani eseguiti con alcuni dei gruppi più stabili e ricettivi della sua intera storia musicale: *Fables of Faubus*, dalla famosa tournée concertistica del 1964, che toccò diverse città europee, e come uso del multitematismo in forma chorus *Sue's Changes*, di dieci anni successiva, tratta dall'album *Changes One*. Nella prima sono presenti Eric Dolphy, Clifford Jordan, Jaki Byard e Dannie Richmond mentre nella seconda i primi tre vengono sostituiti da Jack Walrath, George Adams e Don Pullen. Si tratta di due assoluti capolavori, il primo maturato nel corso del tempo, a partire dalla fredda versione contenuta in *Ah Um*, l'album Columbia del 1959 in cui il testo venne censurato, passando poi per la superba registrazione dell'anno successivo, stavolta effettuata per la piccola e coraggiosa etichetta indipendente Candid, con il testo cantato da Mingus sulla melodia, la prima "vera" esecuzione del pezzo, inciso ancora nel 1962 e 1963 su dischi quasi irreperibili e protagonista assoluto

del tour europeo del 1964. Da lì in avanti lo ritroviamo incisa nel 1970, ancora a Parigi, a Chateaufallon nel 1972, poi, nello stesso anno, a Berlino, quindi alla Carnegie Hall nel 1974 e infine a New York nel 1977, segno che per il suo autore, non certo avvezzo a ripetere nel tempo le proprie composizioni, questo brano rappresentava qualcosa di veramente importante, forse anche per i significati extramusicali che veicolava, soprattutto nel periodo delle lotte per i diritti civili, su cui sensibilizzò anche il pubblico europeo⁽⁷⁾. Alla fine *Fables* è diventato un classico del jazz e della produzione mingusiana, ma a mio avviso non sarà mai una semplice composizione di "repertorio", e lo dimostra lo stesso Mingus nel concerto di Chateaufallon⁽⁸⁾ dove, pur aprendo il chorus e inserendo le consuete citazioni di canzoni della guerra civile americana, toglierà al brano la sua anima più caricaturale e corrosiva trasformandolo in un pezzo certo ben suonato, ma del tutto "normalizzato" e quindi molto meno interessante e coinvolgente.

50

Nonostante nel già citato disco *Candid*⁽⁹⁾ si trovi una delle migliori interpretazioni di questa singolare pagina, credo che nel 1964 si toccò veramente il vertice attraverso esecuzioni lunghissime che, nella loro varietà, scorrevano senza mai dare l'idea di ripetizione o prolissità, lasciando invece emergere percorsi entusiasmanti per ogni solista. Ho scelto, per qualità di invenzione, la versione del 18 aprile del 1964 a Parigi, alla Salle Wagram⁽¹⁰⁾, forse meno nota di quella tenutasi il giorno dopo al Théâtre des Champs-Élysées. La durata è di quasi venticinque minuti, ma non c'è un solo calo di tensione e la musica appare sempre sorprendente, libera, aperta, eppure rigorosamente controllata da Mingus, leader di un quintetto dall'eccezionale affiatamento, coeso sotto ogni aspetto. *Fables* non presenta una forma multitematica usata come chorus, ma è invece un eccezionale esempio di chorus esteso dalle significative dimensioni, ampliato ulteriormente dall'uso, per ogni solista, di un *out chorus* dal percorso espressivo diverso per ognuno di loro.

La struttura generale è un AABA dalle lunghezze anomale, in cui la B è un autentico bridge, cioè una vera contromelodia, una pa-

rentesi narrativa che si inserisce nel racconto generale. Prima dell'inizio del brano c'è una introduzione di 8 misure che introduce il climax caricaturale del pezzo, sul quale Mingus inizia a recitare, cantandolo e quindi coinvolgendo Richmond, il testo da lui stesso scritto, purtroppo udibile solo come un grido lontano per mancanza di un microfono per la voce. L'architettura generale del brano è, come noto, A19 suddivisa in a8 su tempo afro, b9 su un fluido swing più una transizione interna di 2, quindi A'18 (suddivisa in a8 su tempo afro e b10 su un fluido swing), poi B16 (suddivisa a8 a'4 in tempo doppio e vamp conclusivo 4) e infine ritorno in A'18 (suddivisa come la precedente). Il primo chorus di improvvisazione parte dall'inizio e giunge sino al vamp di B, prima del quale un rallentando conduce fuori dalla struttura, in un territorio le cui caratteristiche erano sicuramente state discusse prima con i musicisti, che aprono gli assoli con citazioni più o meno caricaturali di canzoni della guerra civile, come *When Johnny Comes Marching Home*, ma anche *Yankee Doodle*, che Byard associava



all'inno nero *Lift Every voice and Sings*, mentre il basso evoca anche il gershwiniano *It Ain't Necessarily So* (e comunque nelle varie esecuzioni le citazioni si moltiplicano).

Curiosamente, i significati extramusicali delle sue opere sono stati vissuti da Mingus in modo contraddittorio, che lo portava a parlare non tanto di denuncia socio-politica, ma piuttosto di "colera", rifiutando il rapporto diretto musica-politica⁽¹¹⁾, il che era perfettamente controcorrente con la visione dell'epoca, soprattutto di quella della critica bianca, come dimostra il libro di Levallet e Martin dedicato proprio a *Fables of Faubus*⁽¹²⁾. Mingus riteneva infatti che la politica non c'entrasse con la musica, ma questo non gli evitava di scrivere titoli apertamente legati al problema razziale e alle battaglie dei neroamericani, in quella che potrebbe essere una delle curiose contraddizioni, almeno apparenti, del suo modo di pensare. È comunque certo che al primo posto c'era l'idea musicale. Tornando al brano del 18 aprile, la finestra iniziale si apre per il suo contrabbasso, che oltre a una serie di citazioni si muove in molteplici direzioni, che vanno dal trio con piano e batteria a un paio di cadenze, al termine delle quali si rientra perfettamente nella struttura nel punto esatto in cui si era usciti, per poi improvvisare sull'ultima A prima della ripresa del tema. Il percorso di Clifford Jordan spazia dalla marcia lenta alla marcetta, al blues e a un duetto sassofono-batteria infarcito di un paio di cadenze, mentre il pianoforte si muove con estrema varietà in stile preludiente e anche classicheggiante, sfociando nel blues e non mancando di qualche tocco ellingtoniano. Infine, lacerante, ironico, struggente, il percorso di Eric Dolphy presenta una situazione chiaramente spagnoleggiante e flamenco e momenti di improvvisazione dentro al collettivo che presentano una libertà timbrica in cui vengono esaltate le possibilità del clarinetto basso, non a caso, dopo la sua lezione cresciuto come presenza nel mondo jazzistico, anche e forse soprattutto europeo. Lo sviluppo dei diversi eventi che avvenivano *out chorus* cambiava parzialmente concerto dopo concerto, come dimostra l'ascolto della musica, ma fondamentale uguale rimaneva il concetto e la logica dell'intervento di

Mingus nell'indirizzare questi percorsi di "libertà vigilata".

Cosa ci insegna allora la grande lezione di *Faubus*? Che Mingus sapeva in primo luogo concepire chorus di ampie dimensioni e di grande varietà interna senza perdere di vista il senso formale della forma song, compresa la consapevolezza del significato che vi assume il bridge, ma rivoluzionava quei contenuti attraverso temi estremamente articolati ritmicamente e melodicamente e in grado di creare delle atmosfere espressive precise, da rispettare. In sostanza, non componeva semplici schemi ritmico-armonici su cui improvvisare genericamente, ma complesse architetture che richiedevano una specifica attenzione momento dopo momento. Se questo potrebbe sembrare limitativo in una logica jazzistica da "jam session", in realtà stimola la fantasia e consente al solista di utilizzare tutte le sue risorse, anzi di svilupparle in maniera veramente creativa e completa. Non a caso, il famoso impresario George Wein sosteneva che Ellington e Mingus erano forse gli unici in grado di migliorare il livello dei propri partner, rendendoli più importanti e creativi di quanto forse non sarebbero stati senza di loro.⁽¹³⁾ Appare anche evidente che aprire un chorus e operare in forma libera possa apparire come un'idea vicina a quella delle correnti più radicali del jazz del periodo, eppure Mingus ha sempre preso le distanze dalla cosiddetta "avanguardia". Frasi come "faranno anche sul serio, ma la loro serietà a me non arriva ancora" (...) "quasi tutti gli avanguardisti prendono per il culo la gente" o le considerazioni su Ornette Coleman (di cui apprezzava invece le qualità di compositore): "sarebbe imbarazzante se lo costringessero a suonare *Body and Soul*, non sarebbe in grado" (...) "al Protest Festival di Newport abbiamo suonato *All The Things You Are* e dopo otto misure Ornette si era perso" (anche se ammetteva che "sarebbe stato un musicista favoloso se avesse continuato a studiare il contralto") si commentano da sole⁽¹⁴⁾.

Per Mingus era importante che i musicisti sapessero ripetere i loro assoli, anche imparandoli dai dischi, per maturare una maggiore consapevolezza e sosteneva che se lui, Clark Terry e altra gente che conosce la musica avesse suonato come gli avanguar-

disti se la sarebbe cavata molto meglio. “Io non sono d’avanguardia proprio per niente. Non lancio rocce e sassi, non tiro colori su una tela” ebbe a dire al critico Barry Ulanov che lo aveva definito d’avanguardia e ad un altro critico rispose: “L’avanguardia non esiste. Esistono soltanto persone un po’ in ritardo”⁽¹⁵⁾, giungendo a scrivere, nel 1973, un’invettiva intitolata “An Open Letter to the Avant-Garde”⁽¹⁶⁾. Eppure, se al termine togliamo quel significato generalizzante che consiste nel considerare “avanguardia” la realizzazione di opere astruse che spesso lo caratterizza e ragioniamo in termini di sguardo al futuro, di apertura di porte in cui altri entreranno, Mingus fu assolutamente un musicista di avanguardia, però perfettamente consapevole della storia e della tradizione, come sempre sono i veri maestri del nuovo.

Del resto l’originalità del dare una forma circolare, a chorus, alle strutture multitematiche, l’ampliare il chorus aprendolo dall’interno sono procedimenti che ha portato lui nel jazz e che si sono sviluppati dopo la sua morte, tanto che oggi sono utilizzati piuttosto comunemente, anche se non in maniera troppo ampia. Certo, nessuno ha raggiunto la complessità e varietà di Mingus e nemmeno la sua capacità di unire composizione e performance a un livello così alto, da vertice assoluto nella storia del jazz, almeno se consideriamo la difficoltà e l’articolazione compositiva della sua musica. Nonostante il suo rifiuto a essere associato al mondo dell’avanguardia, è quindi vero che le sue novità suscitavano interesse, clamore e come ha sottolineato il critico Alex Stewart “molte delle tecniche di Mingus – composizione additiva o stratificazione, scarsa preoccupazione per l’eseguibilità delle sue composizioni, robusti unisoni – formano il nucleo della composizione sperimentale o d’avanguardia e parecchi musicisti d’avanguardia lo citano ancora oggi come modello fondamentale”.⁽¹⁷⁾

Mingus, in effetti, ha realizzato quello che scrive Stewart già nella prima metà degli anni cinquanta ponendosi, insieme ad alcuni musicisti della West Coast (sempre troppo poco considerati), in una posizione decisamente avanzata. Questo, comunque, non cambia le posizioni personali di Mingus, a volte contraddittorie, su

una serie di musicisti che non riteneva pienamente all'altezza sotto molti punti di vista, ma che a mio parere non condannava totalmente, come nel caso di Coleman o anche di Taylor, che non appare nei suoi attacchi. Per se stesso credo desiderasse di essere considerato una parte della grande tradizione del jazz, una figura che conosceva a fondo la storia e il linguaggio di questa musica e a cui apportava la forza della sua genialità. Proprio in quest'ultimo aspetto risiede l'anima avanguardista del suo lascito, che noi stiamo analizzando attraverso la concezione del chorus, la sua trasformazione in senso nuovo e moderno, eppure poggiata su una conoscenza della sua natura che viene da lontano. Per esempio, se è vero che Ellington è stato il suo principale ispiratore e il mondo classico lo ha attratto sin da ragazzo lasciando un segno nella sua musica, non dobbiamo dimenticare la lezione assimilata da un musicista come Art Tatum, che per lui era un vero faro, un genio che considerava di importanza fondamentale, il quale nell'esecuzione dell'*american songbook*, tutto basato sulle forme chorus,



Art Tatum, 1953

stravolgeva i giri armonici e i temi ricostruendoli innumerevoli volte, indicando così la strada per sviluppare una molteplicità di approcci e variazioni partendo da una forma tutto sommato piuttosto semplice. Con lui e poi con Mingus il chorus diventava un luogo di discontinuità, fuori dalla monotonia di uno schema generalizzante (che nel tempo diventò sempre più difficile trascendere), nel quale portare quella poetica delle mutazioni che ha sempre caratterizzato l'arte mingusiana.

Per un compositore che era partito da piccoli e cangianti poemi sinfonici, che prima di tanti altri aveva riconosciuto la genialità della musica articolata e piena di colori di Jelly Roll Morton, pensare a un multitematismo in forma di chorus era quasi una conseguenza. Dai citati *Purple Heart*, *Pithecanthropus Erectus*, *Ysabel's Table Dance*, che sono solo alcuni esempi di questo aspetto del suo modo di comporre, la trasformazione di brani politematici e ampiamente variati nei colori e nei climax in forme chorus ha rappresentato una caratteristica fortemente innovativa della musica di Mingus, e differenzia questo genere di composizioni da quelle che invece costruiva utilizzando pannelli e moduli che non prevedevano l'improvvisazione sull'intera loro struttura, come, tra le tante, *Los Mariachis* o i vari movimenti di *The Black Saint and the Sinner lady*. Differenze strutturali e concettuali che ci fanno anche comprendere come la sua ricerca formale sia stata caratterizzata dall'uso di molte tipologie compositive, ognuna legata a tipi differenti di performatività. Quindi, quando diciamo chorus esteso ci riferiamo a quei brani che hanno strutture song di lunghezza insolita o aperte da finestre *out chorus*, ma anche a quelle composizioni multitematiche che vengono fatte agire come un chorus perché considerate in maniera circolare, e quindi in grado di definire percorsi complessi per i vari solisti. Il caso *Fables of Faubus* evidenzia il primo tipo di estensione del chorus, mentre *Sue's Changes*, del 1974, il secondo.

Questo superbo brano, registrato nell'album *Changes One* da una delle migliori band dirette da Mingus, cioè il quintetto con il trombettista Jack Walrath, che fungeva anche da arrangiatore, il teno-

rista e, all'occasione, vocalist, George Adams, il pianista Don Pullen e ovviamente Dannie Richmond alla batteria. In questo capolavoro di equilibrio, tipico del "neoclassicismo" mingusiano degli anni settanta, colori, situazioni cangianti, melodie tra le più belle uscite dalla penna mingusiana avvincono l'ascoltatore e definiscono un viaggio sonoro di grande suggestione, in cui egli riesce anche ad aprire uno spazio *out chorus*, come sempre ben definito nel suo punto di inizio e di rientro. Il percorso riunisce diverse delle modalità espressive utilizzate negli anni da Mingus, come per esempio la presenza di un vamp di lunghezza indefinita che ricorda la C di *Pithecanthropus Erectus*, con la sua coda di improvvisazione collettiva controllata, mentre l'apertura di una parte libera di tipo cadenzale, ci rimanda a *Fables of Faubus*, seppure venga qui sublimata da una logica interna di olimpica classicità.

È il Mingus degli ultimi anni, che spesso ci regala brani dai profili netti, di assoluta chiarezza, con contrasti di atmosfera ben modulati tra loro, quasi senza soluzione di continuità e *Sue's Changes* è sicuramente un magistrale esempio di tutto questo. Del brano esistono diverse analisi, tutte, a mio avviso, troppo spezzettate nelle sezioni e forse non aderenti alla trama narrativa.⁽¹⁸⁾ Io ho scelto di seguire il percorso espressivo per cogliere il brano nella sua totalità, con le sue relazioni interne, in quanto è il flusso del racconto che conta in un'analisi in cui si privilegia il senso dell'opera e il modo di utilizzarne la forma rispetto al sezionamento tipico di chi deve far provare un pezzo ai suoi musicisti, magari dettandolo e non consegnandolo ben stampato in partitura. La mia suddivisione della lunga composizione è quindi A11, con un difficile cambio di velocità da medio a slow, poi B6, quindi, su un ritmo vagamente di tango C11 e C12, per poi passare a D16 (in realtà 8 più 8), cui seguono un vamp discendente di 4 battute e quella sezione che mi pare proprio, sotto il profilo melodico, una D1 e non una E, tanto che basterebbe ascoltarla senza l'interludio del vamp per evidenziarne il legame con la D precedente, di cui appare la logica parte conclusiva. C'è poi la ripresa del vamp che funge da coda e consta di un gioco di improvvisazione collettiva controllata di dura-

ta indefinita che delinea un altro dei grandi finali mingusiani: 45 battute dopo la prima esposizione del brano, 43 battute al termine del chorus con pianoforte solista, 60 battute per quello con il sax tenore solista e ad libitum, con cambi di tempo, dopo l'esposizione conclusiva del pezzo.

Un finale che nella sua strutturazione rimanda immediatamente, come già ricordato, a quello di *Pithecantropus Erectus*, ugualmente indefinito nella durata e basato su un'esplosiva improvvisazione collettiva controllata, mentre l'apertura della cadenza *out chorus*, che si colloca dopo C11, diversamente da quanto avveniva in *Fables of Faubus* viene interpretata come momento lirico, in solo, sia dal pianoforte che, con durata minore, dal sax tenore, che non intraprendono nessun percorso narrativo aperto. Le varie sezioni del brano contemplan poi richiami e riferimenti ad altri pezzi, sia di Mingus sia di altri autori, ma questo è fondamentalmente non rilevante ai fini di questo scritto. Qui, infatti, la componente multitematica è chiaramente evidente e i passaggi da sezione a sezione, per quanto superbamente armonizzati e resi logici dal pensiero compositivo, impongono ai solisti di muoversi all'interno di una trama narrativa complessa, articolata, che li trasforma in attori impegnati a recitare in maniera personale un copione senza snaturarne i contenuti profondi. Un'idea formale che nel tempo Mingus ha spesso utilizzato e, lo ribadiamo ancora, solo dagli anni ottanta ha cominciato a svilupparsi come alternativa all'uso tradizionale del chorus, saldando in maniera concreta il pensiero del compositore e quello del solista improvvisatore.

Un'intuizione che ha avuto in Mingus il suo ideatore e sperimentatore e sulla quale oggi il mondo del jazz dovrebbe riflettere a fondo perché offre delle soluzioni importanti al sempre aperto dialogo tra composizione e improvvisazione, tra parte scritta e creazione estemporanea, che rappresenta la grande dialettica su cui si fonda il jazz e la sua natura di musica audiotattile. ■

NOTE

- (1) Mingus, Charles: *Beneath the Underdog*, 1971 (trad. italiana: *Peggio di un bastardo*, Marcos y Marcos, Milano 1996).
- (2) Cito, tra tutti, Zenni, Stefano: *Charles Mingus – polifonie dell’universo afroamericano*, Stampa Alternativa-Nuovi Equilibri Viterbo 2002; Priestley, Brian: *Mingus – A Critical Biography*, Da Capo Press, New York 1982; Musica Oggi 22/2002 (a cura di Maurizio Franco), numero monografico “Charles Mingus - prospettive di analisi”, Milano 2002.
- (3) Per approfondire vedi Caporaletti, Vincenzo: *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*, Aracne Editrice, Canterano 2019.
- (4) Zenni, Stefano. op.cit.
- (5) Valgano per tutti le dichiarazioni di Sy Johnson, Bobby Jones e altri nel libro di Goodman, John F.: *Mingus Speaks*, University of California Press 2013 (trad. italiana di Michele Piumini in *Mingus secondo Mingus – Interviste sulla vita e la musica*, Minimum Fax, Roma 2014).
- (6) Goodman, John F.: op. cit.
- (7) Un libro interamente dedicato al brano, soprattutto per le connotazioni sociali visto che l’analisi musicale è discutibile, è: Levallet, Didier e Martin Denis Constant: *L’Amérique de Mingus*, P.O.L. , Parigi 1991.
- (8) Ascoltabile nell’album *Charles Mingus Live in Chateaufallon, 1972* Esoldun-INA 1989.
- (9) *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, Candid.
- (10) Il brano è contenuto nel Cd di Charles Mingus *Meditation* (Esoldun-INA), facilmente reperibile anche su YouTube.
- (11) Come dimostrano diverse affermazioni nel libro di Goodman, op.cit.
- (12) Levallet e Martin: op.cit.
- (13) Sempre in Goodman: op. cit.
- (14) Ancora in Goodman, op. cit., che si rivela fondamentale per conoscere il pensiero di Mingus.
- (15) Goodman, op.cit.
- (16) *Mingus’s An Open Letter To The Avant-Garde*, Changes Magazine 1973, facilmente reperibile in rete.
- (17) Stewart, Alex: *Making The Scene: Contemporary New York City Big band Jazz*, Univ. Of California Press, Berkeley 2007.
- (18) Il brano viene proposto quasi a ricalco della partitura, utilizzata per provare il pezzo, non per analizzarlo, presente in Mingus, Charles: *More Than a Fake Book*, Jazz Workshop, New York 1991; su questa linea Zenni: op.cit. e Priestley: op. cit.



1922:
La Rinascenza
Scozzese,
Hugh MacDiarmid e
l'«altro Modernismo»

di Marco Fazzini

Il controllo politico che imperò per circa tre secoli in Scozia, sin dal 1707 – la data tragica della riunifica-

zione dei due parlamenti – apportò ampie e dirette conseguenze linguistiche e culturali. Sin da quella data, infatti, la decadenza dell'uso dello *scots* per intenti letterari andò di pari passo con l'impatto religioso di cui godette la traduzione della Bibbia a opera di Re Giacomo. L'abolizione del parlamento della Scozia – ripristinato solo il 12 maggio del 1999 – e la precedente rimozione della corte a Londra quando Giacomo VI di Scozia divenne Giacomo I d'Inghilterra, svalutò lo *scots* e la cultura a esso collegata perché direttamente rispondenti ai parametri di marginalità e barbarismo dettati dalla sovranità politica e culturale della voce civilizzata, centrista e civilizzatrice del Centro. "I gallesi, gli scozzesi e gli irlandesi devono dimostrare, quindi", come hanno notato David Cairns e Shaun Richards, "di parlare inglese come prova della loro ammissione all'interno della più vasta potenza dell'Inghilterra, eppure devono parlarlo con sufficiente deviazione dalla forma standard per affermare il loro status chiaramente subordinato all'interno dell'unione". (Cairns-Richards 1988: 11) Una diretta conseguenza fu il declino delle lettere scozzesi, ma anche un progressivo depauperamento della forza legante che le lingue locali esercitavano per materie sia letterarie sia di corrente quotidianità.

La lingua standardizzata e standardizzante imposta con la riunione delle corone ridusse lo *scots* e il gaelico a semplici e "incivili" dialetti, mezzi bassi e barbari di comunicazione linguistica. Se, quindi, con Robert Burns e i suoi imitatori lo *scots* godette in parte di un periodo di fulgore verso la fine del Settecento, il suo disuso con-

tinuò per tutto il diciannovesimo secolo fin quando Hugh MacDiarmid pensò di fargli incarnare quell'elemento oppositivo che Nietzsche chiamò dionisiaco, e che James Joyce usò per sfidare il potere apollineo della tradizione inglese. (Kerrigan 1987: 79)

Ciò che MacDiarmid propugnò negli anni Venti e Trenta del Novecento fu la rinascita delle lingue locali, degli idiomi che potessero riuscire a rappresentare l'intera gamma della vita della Scozia, ridefinendo la natura e il carattere delle tecniche nazionali e dell'economia artistica. Nelle parole dello stesso MacDiarmid: "L'uso letterario del vernacolo – quanto del gaelico – è solo un aspetto di tutto ciò; un problema nel problema; e non sostengo la campagna per la rinascita del *Doric* se viene dimenticata l'essenziale diversità-nell'unità scozzese, né dove le tendenze implicate possano dimostrarsi anti-culturali". (MacDiarmid 1992: 10)

Lewis Spence alla fine dell'Ottocento, e MacDiarmid successivamente, furono i due intellettuali che mostrarono di nuovo tutte le potenzialità d'un elemento di caratterizzazione culturale, un elemento che nelle loro mani divenne con facilità un mezzo di lotta politica e letteraria. Lo *scots*, questa lingua autoctona che per molti non poteva elevarsi a nulla più che a un rozzo dialetto locale, stava per sfoderare, grazie a una azione sconvolgente quanto ardita, le sue armi migliori. Commentando su questo rinnovamento, Alan Bold ha sottolineato la nuova apertura che Spence aveva messo a disposizione di MacDiarmid: "Spence aveva mostrato che lo *scots* non era affatto una lingua morta e sepolta ma una letteratura a cui si era permesso d'andare in atrofia. Ci sarebbe voluto ovviamente un genio per scuotere lo *scots* alle sue radici e fargli sostenere il peso della poesia moderna. MacDiarmid era pronto, deciso e capace a fare proprio questo". (Bold 1983: 26)

Questo genio nacque in Scozia nel 1892. Christopher Murray Grieve iniziò a lavorare come maestro nel 1908, divenendo successivamente giornalista in Scozia e poi in Galles. Dopo aver partecipato alla Prima Guerra Mondiale combattendo in Grecia e in Francia, si stabilì a Montrose nei primi anni Venti adottando lo pseudonimo di Hugh MacDiarmid. Fu una decisione dirompente,

un mascheramento modernista che il poeta adottò per la Scozia tutta, calandosi nelle avanguardie europee di quegli anni attraverso un gioco di visuali all'interno di un prisma che andava via via complicando le sue prospettive. (Glen 1964, e Bold 1980: 35-50) Avendo iniziato la sua carriera letteraria proprio nel 1922, le sue liriche brevi in *scots* furono da subito considerate come l'equivalente modernista delle opere di T.S. Eliot e di James Joyce, avendo definitivamente dissociato la Scozia dal sentimentalismo del periodo tardo vittoriano e da tutti i cliché culturali legati al nord del Regno Unito. L'uso dello *scots* che MacDiarmid propugnò in quei testi intendeva svincolare quel vernacolo dall'oblio a cui era stato fino a quel momento relegato. Il radicale cambiamento, che investì fin da subito tutti gli aspetti della vita in Scozia (politica, musica, cultura, approccio religioso alla vita e relative relazioni internazio-

27 maggio 1972. I grandi protagonisti della Scottish Renaissance: da sinistra il grande poeta Norman MacCaig, quindi Sydney Goodsir Smith, al centro MacDiarmid, quindi il grande poeta gaelico Sorley Maclean, e all'estrema destra il professore Alastair Fowler.



nali), non poteva non andare di pari passo, “entro un tempo ragionevole, con manifestazioni letterarie di commisurata importanza”. (MacDiarmid 1992: 7) Ciò che diede forza ed efficacia alla così detta Rinascenza scozzese fu la mistura esplosiva di poetica e azione politica portate all’eccesso, in definitiva, da un solo intellettuale: Hugh MacDiarmid. Lo scopo di questo rinnovamento della cultura scozzese fu di raggiungere uno stile nazionalista che potesse fondarsi su “fermezza e discernimento piuttosto che sul sentimento. La tempra, non il sentimento, è il carattere distintivo del poeta del ventesimo secolo”. (Bruce 1968: 6) Ecco quindi l’importanza che assunsero i primi due volumi di MacDiarmid, *Sangschaw* e *Penny Wheep*, due libri che nel loro intento di recupero dello *scots* sostennero la prima parte del programma di rinascenza, arricchito poi, con il volume *To Circumjack Cencrastus*, da un’ampia campagna a sostegno dell’ “idea gaelica” a cui MacDiarmid dedicò l’intera vita. (Bold 1988: 248)

Nel terzo numero di “The Scottish Chapbook”, del 1922, la rivista che Christopher Murray Grieve, alias MacDiarmid, fondò e diresse per quattordici numeri, il poeta presentò la sua stessa opera giovanile e discusse le sue idee rivoluzionarie a sostegno della ripresa dello *scots*. Lodando l’innovazione linguistica e letteraria di questo illustre giovin poeta, MacDiarmid appunto, C.M. Grieve espresse la sua approvazione di quel processo di “abrogazione” della lingua dell’oppressore al fine di dare nuova identità alle lingue locali, e veicolando “gli aspetti inespressi del carattere scozzese”. La particolarità linguistica dello *scots* fu vista da MacDiarmid come una naturale scaturigine per sentimenti sia letterari sia psicologici. La repressione di cui si sentiva vittima risultò quindi diretta conseguenza del processo di marginalizzazione imposto alla Scozia tutta dall’autorità centrista londinese: “Da questo punto di vista”, notò lo stesso MacDiarmid, “il valore del *Doric* risiede nella sua capacità di contenere qualità venute meno o irrealizzate, corrispondenti a elementi ‘inconsci’ della distintiva psicologia scozzese. Il recupero e l’applicazione di queste può rendere effettivamente comunicabili quegli aspetti inespressi del

carattere scozzese la cui assenza plasma, si fa per dire, dei caratteri 'kailyard' quali parodie superficiali, sentimentali e umilianti". (MacDiarmid 1992: 11)

Le parole appena citate di MacDiarmid contenevano anche l'idea trasgressiva di applicare le sue tecniche moderniste di "appropriazione" all'intrusione autoritaria della *Englishness* all'interno della coscienza culturale scozzese. Ciò che MacDiarmid intendeva con "diversità-nell'unità" era un tipo di funzione onnivora che la sua scrittura doveva adempiere per riacquistare un uso creativo dello *scots*, del gaelico e dell'inglese. Il suo programma letterario si muoveva su due fronti: mostrare fedeltà alla tradizione culturale del suo paese e far acquisire coscienza che un movimento all'interno di aree nuove e inesplorate dell'attività intellettuale avrebbe dovuto necessariamente implicare l'assunzione di una coscienza rivoluzionaria, una strana mistura di nazionalismo e radicale azione marxista. Ecco come MacDiarmid, con il testo "The Watergaw", aprì nel 1922 la nuova stagione letteraria della Scozia:



THE WATERGAW

Ae weet forenicht i' the yow-trummle
I saw yon antrin thing,
A watergaw wi' its chitterin' licht
Ayont the on-ding;
An' I thocht o' the last wild look ye gied
Afore ye deed!

There was nae reek i' the laverock's hoose
That nicht – an' nane i' mine;
But I hae thocht o' that foolish licht
Ever sin' syne;
An' I think that mebbe at last I ken
What your look meant then.

L'ARCOBALENO INDISTINTO

Un piovoso imbrunire,
Quando tremano le pecore tosate,
Vidi quel fenomeno raro,
Un arcobaleno indistinto dalla luce tremante
Al di là della pioggia battente;
E pensai all'ultimo sguardo barbaro
Che mandasti prima di morire!

Non v'era fumo quella notte
Nella casa dell'allodola,
E neanche nella mia;
Ma fin d'allora la mia mente è andata
A quella luce insensata;
E credo forse infine di capire
Cosa il tuo sguardo poi volesse dire.

Il testo, che sembra prendere le mosse da una logica imagista, mette in gioco tutta l'ambiguità d'un tipico testo modernista che fa dello straniamento determinato dalla misteriosità della lingua e del gioco intertestuale la sua irresistibile attrazione, in anni in cui la politica di soggezione causata dalla colonizzazione culturale e linguistica inglese aveva determinato un "assottigliamento della trama e la relativa mancanza di energia". (Smith 1986: 90) Fu quindi a iniziare dagli anni Venti, gli anni che videro la pubblicazione delle prime liriche brevi in *scots* di MacDiarmid, passando poi per la tappa intermedia del suo capolavoro (*A Drunk Man Looks at the Thistle*, del 1926) e fino ai volumi *Stony Limits and Other Poems* (1934), *The Kind of Poetry I Want* (1961), e *Collected Poems* (1962), che la così detta Rinascenza prese a manifestarsi quale sommovimento decisivo per tutta la cultura scozzese, includendo tra i vari scrittori anche Lewis Spence, Helen Burness Cruickshank, Compton Mackenzie, Neil Gunn, William Soutar, e Lewis Grassie Gibbon; o musicisti come Alexander Campbell Mackenzie che conobbe Listz, Greig e Paderewski – produsse, tra gli altri, una Burns Rhapsody (1881), una Pibroch Suite per violino e orchestra (1889), e uno Scottish Piano Concerto (1897) – William Wallace, Hamish McCunn – che indagò varie forme musicali per arrangiamenti orchestrali che potessero esprimere l'identità scozzese, lavorando anche su *The Heart of Midlothian* di Scott –, e quindi John Blackwood McEwan – molto noto per le sue 'border ballads' – e F.G. Scott, a cui MacDiarmid dedicherà le tre quartine d'apertura del suo capolavoro del 1926; o artisti della statura di William McTaggart, S.J. People, F.C.B. Caddell, Leslie Hunter, J.D. Fergusson, William Johnstone e William Crozier. "Noi scozzesi", affermò MacDiarmid in una delle sue ultime interviste, "ci siamo sempre distinti dagli inglesi. Siamo internazionalisti in un modo in cui gli inglesi non lo sono mai stati... non c'è piccola nazione nella storia mondiale – non ci sono riusciti neanche gli ebrei – che si è dimostrata internazionale come la Scozia. Lo storico Lord Acton lo ha notato già molto tempo fa. Il nazionalismo e l'internazionalismo vanno insieme. L'uno è impensabile senza l'al-

tro". (Gish 1979: 144) Fronteggiando l'ansia di essere totalmente sopraffatta dalla voce centrale e centralista dell'Inghilterra, la Scozia ha dovuto optare tra il silenzio e la diversità-nell'unità, quindi tra un amalgama spersonalizzato e l'attuale ibridazione creativa teorizzata di recente per il mondo post-coloniale, tra gli altri da Homi Bhabha. La coscienza di questa identità sincretica per la Scozia, come suggerisce anche David Lloyd per l'Irlanda, riesce ad aprire a una dimensione di frontiera tra l'imperialismo inglese e il nazionalismo post-coloniale, annullando la trita dicotomia manichea d'identità ormai stereotipate, e fondare quindi, nell'ambiguità d'una identità inesistente, d'una incarnazione della vacuità, la sua differenza dal Centro. (Lloyd 1993: 54-56) È tale differenza che MacDiarmid volle giocare sullo stesso terreno sul quale si era consumata la colonizzazione della Scozia: la lingua, un nuovo linguaggio per la poesia, uno smodato desiderio di contaminare, ibridare, innovare partendo dal retaggio e dai frantumi di varie tradizioni e culture, una strategia del tutto opposta



all'Inghilterra che invece ha sempre teso a conservare e "immobilizzare" il suo patrimonio letterario e culturale. MacDiarmid era già pronto, quindi, fin dal 1922 a muovere questa sfida, anche accettando di rinnovare se stesso nel giro di qualche anno. Passò, infatti, dall'uso del "synthetic scots", degli anni Venti, alla nuova investigazione sul "synthetic English" negli anni Trenta, rivoluzionando anche stilemi e tematiche, e creando una sorta di congerie di lingue, di argomentazioni da varie culture e influenze letterarie per approdare infine, con *In Memoriam James Joyce* (1955), a un più ampio ideale sovversivo di ibridazione che finalmente gettava il ponte tra la Scozia gaelica e l'Irlanda gaelica, tra il modernismo alla Joyce e la Rinascenza scozzese come lui l'aveva intesa, entrando di fatto nella fase propriamente post-modernista, come un creativo antesignano. In una poesia commovente, il Premio Nobel Seamus Heaney (1939-2013) così lo ricorda, mentre lo implora a volgersi a lui, dalla Scozia, e guardare verso ovest, e riunire così le sfide che furono di Joyce, Yeats, Heaney e dello stesso MacDiarmid:

E se tu non vuoi volgerti, resisti
a questa distanza che sta in un abbraccio. Sii tu il segnatempesta
contrario e minuto che sei sempre stato,

l'occhio ciclonico d'una poesia come le stagioni,
una forza mutante, un fattore che s'insinua,
che sia o non sia dominante, sempre

in sintonia, nel suo tempo e luogo – e nel nostro,
se siamo fortunati. Ma, in ogni caso,
oltre noi stessi, pur quando sperduto.

Nell'accento, nell'idioma,
nell'idea, come un cardo nel vento,
un catechismo degno d'esser detto e ridetto in eterno. ■

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Baker, Gregory. 2022. *Classics and Celtic Literary Modernism: Yeats, Joyce, MacDiarmid and Jones*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bold, Alan. 1980. "Dr Grieve and Mr MacDiarmid". In P.H. Scott e A.C. Davis (a cura di), *The Age of MacDiarmid: Hugh MacDiarmid and His Influence on Contemporary Scotland*. Edinburgh, Mainstream.
- Bold, Alan. 1983. *Modern Scottish Literature*. London-New York, Longman.
- Bold, Alan. 1984. *The Letters of Hugh MacDiarmid*. Athens, The University of Georgia Press.
- Bold, Alan. 1988. *MacDiarmid. A Critical Biography*. London, John Murray.
- Bruce, George. 1968. *The Scottish Literary Revival: An Anthology of Twentieth-Century Poetry*. London, Collier-Macmillan.
- Cairns, David e Richards, Shaun. 1988. *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*, Manchester, Manchester University Press.
- Fazzini, Marco (cura di). 2005. *Alba Literaria. A History of Scottish Literature*. Venezia Mestre, Amos Edizioni.
- Gish, Nancy. 1979. "An Interview with MacDiarmid". *Contemporary Literature*, 20: 2, Spring (1979).
- Glen, Duncan. 1964. *The Literary Masks of Hugh MacDiarmid*. Glasgow, Drumalban Press.
- Kerrigan, Catherine. 1987. "MacDiarmid's Early Poetry". In Cairns Craig (a cura di), *The History of Scottish Literature*, vol. IV. Aberdeen, Aberdeen University Press.
- Lloyd, David. 1993. *Anomalous States. Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Dublin, Lilliput.
- McCarey, Peter. 1987. *Hugh MacDiarmid and the Russians*. Edinburgh, Scottish Academic Press.
- MacDiarmid, Hugh. 1925. *Sangschaw*. Edinburgh, Blackwood.
- MacDiarmid, Hugh. 1926. *Penny Wheep*. Edinburgh, Blackwood.
- MacDiarmid, Hugh. 1926. *A Drunk Man Looks at the Thistle*. Edinburgh, Blackwood.
- MacDiarmid, Hugh. 1930. *To Circumjack Cencrastus, or the Curly Snake*. Edinburgh, Blackwood.
- MacDiarmid, Hugh. 1934. *Stony Limits and Other Poems*. London, Gollancz.

1922: la Rinascenza Scozzese

- MacDiarmid, Hugh. 1943. *Lucky Poet. A Self-Study in Literature and Political Ideas, being the Autobiography of Hugh MacDiarmid*. London, Jonathan Cape.
- MacDiarmid, Hugh. 1955. *In Memoriam James Joyce. From a Vision of World Language*. Glasgow, Maclellan.
- MacDiarmid, Hugh. 1961. *The Kind of Poetry I Want*. Edinburgh, Duval.
- MacDiarmid, Hugh. 1962. *Collected Poems*. New York, Macmillan.
- MacDiarmid, Hugh. 1992. *Selected Prose*. Manchester, Carcanet.
- MacDiarmid, Hugh. 1992. *Selected Poetry*. Manchester, Carcanet.
- Smith, Iain Crichton. 1986. *Towards the Human. Selected Essays*. Edinburgh, Lines Review Editions.

Folla a Trafalgar Square, a Londra, nel 1961, in un raduno contro le armi nucleari. Con Hugh McDiarmid il filosofo Bertrand Russell.



Thomas Stearns Eliot - fotografia scattata da Kay Bell Reynal nel 1955



**T.S. Eliot
& Elio Chinol
nel centenario di
«La terra desolata»**

di Rossella Pretto

Sono i *Roaring Twenties*, i ruggenti anni Venti (o gli *années folles*, in Francia), a offrire una prima vigorosa risposta all'uscita dalla Prima guerra mondiale – con il suo pesante tributo di vite umane, gli sconfinati cimiteri e i militi ignoti, la crisi economica e le ripercussioni di ordine politico-sociale. Evidenziano un impulso vitale che rompe con il passato e la tradizione. D'altra parte, quegli anni sono gli stessi del decennio della *Jazz Age*. Scritti per diverse riviste e poi pubblicati nel 1922, i *Racconti dell'età del jazz* di Francis Scott Fitzgerald dipingono magistralmente quella temperie e quegli anni di balli sfrenati che tentano di mascherare le profonde crepe interiori: la *joie de vivre* si accompagna e si alterna a un profondo conflitto esistenziale. Il 1922 è anche l'anno della pubblicazione dell'*Ulisse* di James Joyce, della *Camera di Jacob* di Virginia Woolf e della *Terra desolata* di T.S. Eliot. In letteratura emerge un movimento, il modernismo, battezzato dal dirompente motto di Ezra Pound: «Make it new!», contro gli anacronismi culturali della generazione precedente. Si punta al nuovo ed esso si manifesta in tutte le espressioni artistiche. In campo musicale, gli anni Venti vedono l'affermazione del jazz che, riunificando le sue anime blues, spiritual e ragtime, si compatta e si diffonde dai campi e dalle chiese dei neri fino agli ambienti borghesi dei bianchi. I ritmi sincopati e gli stili compositivi della *popular culture* trovano posto persino nel capolavoro poetico di Eliot, dove spunta un brano di ragtime del 1912: il verso 128 della seconda sezione del poemetto, «O O O O that Shakespeherian Rag», allude al titolo della canzone: "The Shakesperian Rag", appunto, a cui Eliot aggiunge una sillaba per impi-



mere maggior ritmo. Il testo è di Gene Buck e Herman Ruby e la musica di Dave Stemper. Il presente di Eliot è fatto di dubbi nichilistici e canzonette, di cadaveri che devono rifiorire e di un'incessante ricerca spirituale che unisce Oriente e Occidente.

Bisogna interrogarla senza posa, quella Terra, se si vuole avere la chance di penetrare nel suo mistero e lasciarsi sedurre anche da ciò che non è immediatamente comprensibile, ma che nella vibrazione della parola si dispiega e ancora comunica.

Elio Chinol l'aveva sempre in

tasca, la *Waste Land*. Lui, nato nello stesso anno della prima pubblicazione del poemetto, ne è poi divenuto il traduttore esattamente cinquant'anni dopo. *The Waste Land* uscì nell'ottobre del 1922 su «The Criterion», la rivista fondata da Eliot, poi in novembre sulla rivista americana «The Dial» e infine fu stampata in America dall'editore Boni & Liveright, in dicembre. Solo l'anno successivo, in settembre, uscì in Inghilterra grazie alla Hogarth Press dei coniugi Woolf. Elio Chinol nacque il 7 ottobre a Bigolino di Valdobbiadene, alle porte di Treviso. Da quel fazzoletto di terra si allontanò per trasferirsi in città, ancora bambino, quando perse il padre, poi a Padova per studiare Filosofia e, una volta laureato, per andare a fare il ricercatore a Reading e Manchester, nel 1947, riuscendo infine a incontrare T.S. Eliot nel 1948, in estate.

La teneva sempre in tasca, ripeto, soprattutto dopo aver avuto la possibilità di parlare proprio con uno dei miti della sua giovinezza a pochi mesi dall'assegnazione del Premio Nobel. Nel frattempo, il ricercatore novizio a cui era capitata la ventura di conoscere il Maestro nella sede di Faber & Faber grazie all'intercessione di Eugenio Montale era diventato uno stimato traduttore e un profes-

sore universitario di letteratura inglese, a Napoli prima, Padova e, infine, Roma, avendo all'attivo diversi articoli sul lavoro del poeta e una monografia uscita nel 1956. Nel 1972, quindi, era ben pronto a pubblicare la sua traduzione de *La terra desolata*. E così fece, approntando un'edizione d'arte con tiratura limitatissima, impreziosita da tavole firmate da Ernesto Treccani.

La sua traduzione della *Terra desolata*, quella storica che solo in pochi hanno avuto la fortuna di avere nella loro biblioteca, è ora ritornata in libreria, nel doppio centenario dell'opera poetica e del suo traduttore, entrambi nati nell'ottobre del 1922.

[...] What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust [...]

[...] Quali radici s'aggrappano, quali rami crescono
Da queste macerie? Figlio dell'uomo,
Tu non lo puoi dire, né indovinare, poiché conosci solo
Un mucchio d'immagini infrante, dove batte il sole,
E l'albero morto non dà riparo, né il grillo conforto,
Né l'arida pietra alcun suono d'acque. Solo
Sotto questa roccia rossa c'è ombra,
(Vieni all'ombra di questa roccia rossa),
E ti mostrerò qualcosa di diverso
Dalla tua ombra che al mattino ti segue a grandi passi
O dalla tua ombra che a sera ti si leva incontro:
Ti mostrerò la paura in un pugno di polvere [...]



**Parigi,
2 febbraio 1922:
prima pubblicazione
dell'«Ulisse»
di James Joyce**

di Francesca Romana Paci

Gennaio 1922: James Joyce corregge le ultimissime bozze di *Ulisse* e simbolicamente sgombra da un

ammasso di carte la scrivania della sua casa parigina di Rue de l'Université. Sylvia Beach, fondatrice e proprietaria della libreria e casa editrice *Shakespeare and Company* a Parigi, si occupa con veloce efficienza di tutti gli aspetti pratici della pubblicazione. Joyce, nato il 2 febbraio 1882, riceve la prima copia stampata di *Ulisse* il giorno in cui compie quarant'anni.

L'ambiente letterario internazionale dall'Europa alle Americhe era già da anni in attesa del romanzo e pronto a onorarne l'avvento. La bibliografia su Joyce, vita e opere, e in particolare su *Ulisse*, conta oggi migliaia e migliaia di pagine e aumenta considerevolmente ogni anno in tutto il mondo. Per quanto riguarda *Ulisse*, vale la pena ricordare che critici e scrittori come Yeats, Ezra Pound, Valéry Larbaud e molti altri iniziano a occuparsene anni prima della sua pubblicazione in forma di libro – per inciso, invece, il rapporto con Samuel Beckett, legato soprattutto alla stesura di *Finnegans Wake*, inizia verso la fine del 1928.

Sappiamo dagli ampi studi biografici sull'argomento che Joyce ebbe la prima idea di *Ulisse* durante i sette mesi che trascorse a Roma nel 1906. Allora aveva pensato di scrivere un racconto il cui protagonista era *in nuce* quello che sarebbe diventato Leopold Bloom. Il progetto si amplia negli anni seguenti, e Joyce nel 1914, prima a Trieste e subito dopo a Zurigo, inizia a scrivere il suo *Ulisse*. A un amico inglese, il pittore Frank Budgen, che allora lavorava a Zurigo, dice di considerare il personaggio letterario di Ulisse quello di un "uomo completo", con una casa e una famiglia, figlio

di Laerte, padre di Telemaco, marito di Penelope, amante di Calipso, compagno d'armi dei Greci, re di Itaca (Frank Budgen, *The Making of Ulysses*, 1960; OUP, 1972, pp. 15-18).

Come è noto, il romanzo è liberamente modellato sulla *Odissea* omerica: Leopold Bloom è Ulisse, Stephen Dedalus è Telemaco, Molly Bloom è Penelope. Invece di estendersi in un epos di dieci anni, il racconto joyciano narra in diciotto episodi di un giorno solo, il 16 giugno del 1904 – in onore del giorno del primo appuntamento di Joyce con Nora Barnacle, che sarebbe poi rimasta con lui fino alla morte, compagna, moglie, e madre dei suoi figli. Da anni ormai i joyciani di gran parte del mondo festeggiano con incontri, concerti, spettacoli e letture pubbliche di passi di *Ulisse* quello che internazionalmente è chiamato il 'Bloomsday', il 'Giorno di Bloom'.

Dei diciotto episodi, i primi tre sono dedicati a Stephen/Telemaco, quattordici a Bloom/Ulisse, e uno, l'episodio conclusivo, a Molly/Penelope. Quest'ultimo è il più famoso modello di 'stream of consciousness', 'flusso di coscienza' della letteratura mondiale globale – il più famoso, ma non l'unico, perché varie forme di flusso di coscienza hanno preceduto (Laurence Sterne, Chekhov, Tolstoy, Henry James, T.S. Eliot e numerosi altri) e soprattutto seguito (Virginia Woolf, Faulkner, Kerouac, e, ovviamente, Italo Svevo) l'opera joyciana. Joyce ha detto più volte di avere trovato una ispirazione nel romanzo *Les lauriers sont coupés* di Edouard Dujardin. Il 'monologo interiore', che Joyce ama, è una importante forma di 'flusso di coscienza', mobilissima, duttile e mutevole nella misura in cui varia la consapevolezza del personaggio.

La corrispondenza degli episodi dell'*Ulisse* di Joyce con gli episodi della *Odissea* viene da Joyce stesso, che diede agli amici Carlo Linati e Stuart Gilbert due schemi della struttura di *Ulisse*. Pur non essendo mai veramente in contraddizione, i due schemi sono leggermente diversi e hanno suscitato e tuttora suscitano non poche discussioni. In una specie di indice, che qui considera entrambi gli schemi, gli episodi si susseguono così: *Telemaco/La Martello Tower*; *Nestore/La scuola*; *Proteo/La spiaggia*; *Calypso, La colazione*; *I Lotofagi/Il bagno*; *Ade/Il cimitero*; *Eolo/Il giornale*; *I Lestri-*

Parigi, 2 febbraio 1922

goni/Il pranzo; Scilla e Cariddi/La biblioteca; Le rocce erranti/Le strade; Le sirene/Il bar musicale; Il ciclope/La taverna; Nausicaa/Gli scogli; Gli armenti del Sole/L'ospedale; Circe/Il bordello; Eumeo/Il riparo; Itaca/La casa; Penelope/Il letto.

Dal primo giorno della sua esistenza l'*Ulisse* di Joyce ha la fama di essere un romanzo molto difficile, per lettori intellettuali e molto colti. In realtà, chi supera il timore di quella reputazione trova che leggere *Ulisse* non è poi così arduo. Si deve, però, essere disponibili a entrare in un ordine narrativo speciale, in cui la macchina da presa immateriale della mente dell'autore crea la rappresentazione in molteplici sequenze di *close up* – e lo fa con materiale verbale, con il linguaggio. Mi azzardo a dire, con un tra-

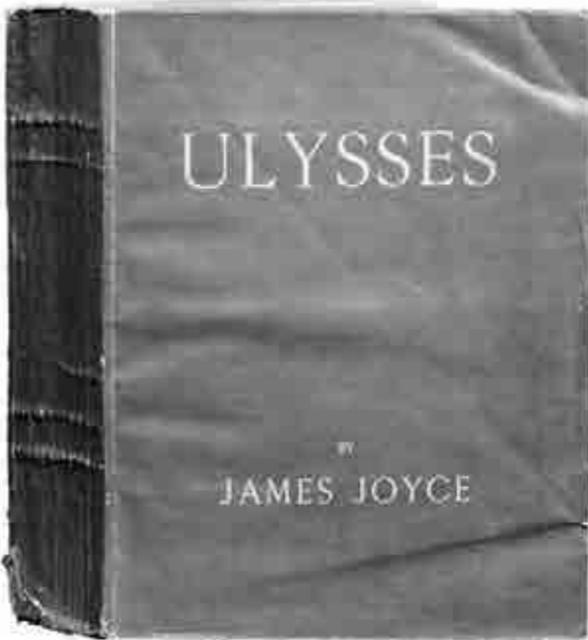


Sylvia Beach e James Joyce nella libreria Shakespeare and Company, Parigi, 1922 (ph. H. Ransom Center)

slato leggermente audace, che le operazioni in *close up* che Joyce attua in *Ulisse* hanno un'altissima risoluzione in pixel, congiungendo la rappresentazione del "visibile" (Stephen ne ragiona in *Proteo*) alla durata, al tempo vissuto, tanto che il racconto di una sola giornata occupa, fatti salvi i vari formati di stampa, dalle oltre settecento alle oltre mille pagine. Leggendo senza attendersi una trama vistosa, ci si può veramente affezionare a Stephen Dedalus, a Leopold Bloom, e a Molly Bloom, e partecipare anche emotivamente alla loro giornata.

E non si tratta solo dell'ormai famosissimo 'flusso di coscienza', che è in realtà un processo mentale umano naturale, ma di tutte le variazioni tecniche di narrazione che Joyce introduce nel romanzo in sequenze che in realtà non sono mai incomprensibili. Tra gli episodi più famosi, oltre *Penelope*, primeggia *Circe*, teatrale, fantasmagorico, colorato, ritmico, e molto meno spinto e scandaloso di quanto la censura negli Stati Uniti abbia notoriamente

affermato, accusando tutto il romanzo di oscenità. Per inciso, tra gli ammiratori di *Circe* c'è anche Arnold Bennet, uno scrittore realista, ma ben differente da Joyce. Personalmente trovo *Le rocce erranti/Le strade* uno degli episodi più interessanti e musicali, perché Joyce ci offre un esempio di come affrontare la rappresentazione della simultaneità nella scrittura, che è un'arte lineare, come la musica, e che non consente quello che, per esempio, consente la pittura. Quello che Joyce riesce a



Parigi, 2 febbraio 1922

fare nelle *Rocce erranti* è molto notevole, sia per il ritmo del racconto sia per la modularità delle parti sia per il loro rapporto con la struttura intera dell'episodio. In un certo modo è più musicale delle *Sirene*, episodio tutto dedicato alla musica e al canto. Proprio alle *Sirene*, però, il compositore Luciano Berio nel 1958-1959 ha dedicato una composizione elettroacustica, *Omaggio a Joyce*, dove l'elaborazione elettronica si unisce alla voce di Cathy Berberian. Berio aveva lavorato in collaborazione con



Umberto Eco, entrambi spinti dal desiderio di evidenziare la intrinseca musicalità del testo. Molti musicisti, si deve dire, hanno musicato testi joyciani, in forme e stili diversi, quello di Berio è un contributo particolarmente interessante perché è in sé una vera ricerca su musica e linguaggio.

Ulisse è stato tradotto in moltissime lingue europee e non europee – in cinese, per esempio, è pubblicato da circa trent'anni. In Italia la traduzione canonica è stata per anni quella dovuta alla collaborazione di Giulio De Angelis con Glauco Cambon, Carlo Izzo e Giorgio Melchiori (Mondadori, 1960). Da quando sono scaduti i diritti, abbiamo, pare, in Italia più traduzioni di *Ulysses* che altrove nel mondo (vedi al link <https://thejamesjoyceitalianfoundation.wordpress.com>; 4 maggio 2022). Recentemente ha meritato notevole apprezzamento la traduzione di Enrico Terrinoni (Bompiani, 2021), ampiamente annotata e rivista rispetto alla prima, sempre di Terrinoni,

con Carlo Bigazzi, pubblicata dalla Newton Compton (Collana I Mammut, 2012).

Associazioni e fondazioni dedicate allo studio di James Joyce sono fiorite in tutto il mondo. Ci si limita qui a ricordare il vivacissimo e ricco 'James Joyce Centre' di Dublino; la 'Zürich James Joyce Foundation', diretta da Fritz Senn, che in anni di lavoro ha riunito e mette a disposizione degli studiosi una enorme quantità di libri e materiali di molti generi. Troppi per ricordarli i centri e le



JAMES

2 FEBBRAIO 1882	Nasce a Dublino James Augustine Joyce
1 DICEMBRE 1902	Appena laureato in Lingue Moderne, parte per Parigi, dove vuole laurearsi in Medicina. Per Natale ritorna a Dublino
GENNAIO 1903	È nuovamente a Parigi
APRILE 1903	Ritorna a Dublino. Muore sua madre
16 GIUGNO 1904	Primo appuntamento di Joyce con Nora Barnacle. È la data scelta per la giornata di <i>Ulisse</i>
OTTOBRE 1904	Lascia Dublino con Nora Barnacle, con il progetto di insegnare alla Berlitz School di Zurigo. Non trova alcun posto disponibile
FINE OTTOBRE 1903 - FEBBRAIO 1905	È a Pola, dove insegna inglese alla Berlitz locale
1905-1906	A Trieste. Insegna alla Berlitz. Nel luglio del 1906 nasce il figlio Giorgio. Il fratello Stanislaus si stabilisce a Trieste
FINE LUGLIO 1906 - MARZO 1907	A Roma. Lavora in una banca come addetto alla corrispondenza con l'estero
1907-1914	Nuovamente a Trieste. Insegna inglese anche ad allievi privati e partecipa alla vita culturale della città. Nel luglio 1907 nasce la figlia Lucia. Inizia a scrivere <i>Ulisse</i> . Esce la raccolta di poesie <i>Chamber Music – Musica da Camera</i>
1914	Pubblicazione di <i>Dubliners – Gente di Dublino</i>

associazioni statunitensi dedicati allo studio e alla conservazione di carte, documenti e testi di e su Joyce – si ricorda almeno la storica 'James Joyce Foundation' dell'Università di Tulsa. In Italia è attivissima con incontri annuali di studiosi internazionali, conferenze, seminari e numerose pubblicazioni la 'James Joyce Italian Foundation', con base all'Università di Roma Tre. Altrettanto viva la 'Trieste Joyce School', che riunisce annualmente studiosi e studenti da tutto il mondo per lezioni, seminari e conferenze. ■



- 1914-1919 Trasferito a Zurigo, prosegue intensamente la scrittura di *Ulisse*
- 1916 Pubblicazione di *A Portrait of the Artist as a Young Man – Un ritratto dell'artista da giovane*
- 1918 Pubblicazione del lavoro teatrale *Exiles – Esuli*
- 1919 Torna a Trieste. Continua a scrivere *Ulisse*
- 1920 Si trasferisce stabilmente a Parigi, per consiglio di Ezra Pound. Finanziato da una mecenate. Prosegue la scrittura di *Ulisse*
- 2 FEBBRAIO 1922 Prima pubblicazione di *Ulysses* (Parigi, *Shakespeare and Company*)
- 1922-1939 Lavora incessantemente a *Finnegans Wake*
- 1927 Esce la raccolta di poesie *Pomes Penyeach*
- 1928 Samuel Beckett arriva a Parigi e subito inizia il rapporto con Joyce
- 1939 Pubblicazione di *Finnegans Wake*
- 1940 In dicembre è a Zurigo, dove intende stabilirsi. Muore il 13 gennaio 1941
- 1944 Esce il romanzo, o frammento di romanzo, *Stephen Hero – Stefano eroe*

Negli anni seguenti escono tre volumi di lettere e la raccolta completa degli scritti non narrativi



La Beat Generation

di Sara Villa

Nell'aprile 1959 Jack Kerouac scrisse per la rivista *Escapade* un articolo, «La nascita del bop», che offre

un valido esempio delle reazioni del pubblico, specializzato e non, ai suoi scritti sul jazz. L'*editor* della rivista, ricevuto il pezzo, ne era rimasto perplesso a tal punto da decidere di indire un concorso fra i lettori perché fossero loro a valutare il testo: le migliori lettere scritte sia a favore sia contro l'articolo di Kerouac sarebbero state pubblicate, e i loro autori avrebbero ricevuto un compenso di cento dollari.

Certamente, lo spaesamento del redattore evidenzia quanto fosse difficile inquadrare gli sperimentismi linguistici di Kerouac, che si fecero strada anche nella sua saggistica sul jazz, soprattutto rispetto ai canoni americani degli anni Cinquanta. Kerouac rompeva con lo stile letterario tradizionalista di quel tempo sin dall'audace incipit di quell'articolo: «Il bop nacque con il jazz, ma un pomeriggio da qualche parte, su un marciapiede, nel 1939 o nel 1940, Dizzy Gillespie o Charlie Parker o Thelonious Monk stava camminando davanti a un negozio di abiti da uomo, sulla Quarantaduesima Strada a New York o sulla South Main a Los Angeles, e da un altoparlante, all'improvviso, senti un folle, impossibile errore nella musica jazz, un errore che avrebbe potuto avvertirsi soltanto nella mente immaginifica di uno di loro. Era una nuova arte: il bop».

Tuttavia, dopo un iniziale disorientamento di fronte alla frase libera kerouachiana – che includeva onomatopee jazzeggianti come «Skidilibee-la-bee you, oo, e bop she bam, ske too ria-Parasaki-

liaoolza-menooriastibatiolyait-oon ya koo» – gli interventi dei lettori dimostrano quanto il pubblico del Kerouac critico jazz e giornalista avesse, in seguito, reazioni appassionate sia di apprezzamento sia di odio viscerale. I difensori di questa nuova forma lo esaltavano per la resa musicale di una prosodia che mimava il bebop e per il suo scardinamento rivoluzionario delle armonie imbrigliate dello Swing («solo con uno stile come questo si può pensare di poter descrivere la nuova essenza del jazz sulla pagina scritta. L'articolo di Kerouac è "bop". Alcuni lettori possono essere stupiti dall'originalità non convenzionale dello stile e l'occasionale mancanza di punteggiatura. Uno spartito jazz è simile, non è punteggiato in modo impeccabile. La punteggiatura sta nella mente di chi lo suona»)⁽¹⁾.

I critici contrari alla rivisitazione delle origini del bop si scagliavano contro Kerouac per la mancanza di un puntiglioso storicismo e per il fantasioso racconto del momento ispirativo vissuto da quel bopper, di quell'«errore nella musica jazz» che rendeva troppo casuale l'evoluzione del jazz nel bebop.

Le letture contrastanti di ciò che Kerouac scrisse sul jazz, o ispirandosi a esso, sono continuate anche in ambito specialistico, con accuse a volte di primitivismo, altre di semplificazioni⁽²⁾ e perfino di una totale incomprendimento del genere musicale afroamericano nella sua interezza. Fra queste ultime critiche inferocite vi furono quelle di Kenneth Rexroth che, pur avendo preso parte a sedute di *jazz poetry* a San Francisco (una pratica inaugurata nel 1957 al Café Figaro del Greenwich Village di New York da Kerouac, Philip Lamantia con il musicista e compositore David Amram e il poeta e batterista jazz Howard Hart), si discostò presto dai Beat e, forse complice l'idea che Kerouac avesse favorito la relazione di sua moglie con Robert Creeley, scrisse: «Ci sono due cose di cui Jack non sa nulla: il jazz e i neri»⁽³⁾.

Quasi fossero una postuma risposta a queste voci così marcatamente rabbiose, riemergono ora, fra l'immenso patrimonio dello scrittore, alcuni testi sul jazz fra i più specifici, seppur non meno sperimentali, ma lasciati in parte inediti o pubblicati in modo asi-

La Beat Generation

stematico. Questi testi offrono una luce ben più complessa sulla comprensione e sull'approccio di Kerouac rispetto al jazz, soprattutto se li si analizza con uno sguardo di insieme che includa e rilegga le sue opere narrative più legate alla musica. In essi l'autore si dimostra ben più conscio dell'evoluzione tecnica del jazz dagli anni Venti ai Cinquanta di quanto i critici a lui contrari abbiano voluto far credere.

Questi scritti minori comprendono, innanzi tutto, gli articoli che, diciottenne, Kerouac scrisse per l'*Horace Mann Record*, il giornale del liceo privato che frequentò l'anno precedente il suo ingresso alla Columbia University. La scuola di Riverdale, infatti, era celebre per la preparazione pre-universitaria e lo scrittore, che aveva vinto una borsa di studio per la Columbia, vi prese parte giocando nella squadra di football dell'istituto e scrivendo sul suo giornale articoli sportivi e musicali.

La passione per il jazz diviene fondante per Kerouac in questi anni, grazie anche alle sue frequentazioni scolastiche. Fra i suoi migliori amici dell'epoca, infatti, troviamo Seymour Wyse, giovane britannico appassionato di jazz, con una vasta collezione di dischi e così fortunato da incontrare la band di Duke Ellington sul transatlantico che lo avrebbe portato assieme alla famiglia negli Stati Uniti. In *Vanità di Duluo* Kerouac ricorda di aver assistito ai concerti delle orchestre di Jimmie Lunceford e di Count Basie in compagnia di Wyse e di aver scoperto grazie a lui il Lester Young di *Way Down Yonder In New Orleans* e di *I Want A Little Girl*.



Lester Young (ph. Ojon Mihli)

David Wolfe era un'altra figura chiave per Kerouac in quegli anni: compagno di avventure con cui lo scrittore avrebbe girovagato per l'Apollo Theater, il Savoy e il Golden Gate di Harlem, e grande estimatore della band di Count Basie, che preferiva rispetto alle produzioni delle orchestre Swing tradizionali o allo stile Dixieland. L'ultimo del trio di appassionati di jazz con cui Kerouac faceva combriccola era Aram Avakian, fratello dell'illustre George (critico jazz e produttore del famoso disco dedicato al *Chicago Style*, poi per anni alto dirigente della Columbia Records e alla base di molti capolavori di Miles Davis).

Gli articoli di Kerouac sull'Horace Mann Record riflettono e amplificano le passioni jazzistiche condivise con Wyse, Wolfe e Avakian e dimostrano quanto Kerouac, come sottolineato da George Avakian a Charles Shuttleworth, conoscesse il genere in modo sorprendentemente approfondito per la sua età. Infatti nel dicembre del 1939, cioè a diciassette anni, durante un concerto di Muggsy Spanier e Bud Freeman al Nick's aveva intervistato Avakian a proposito degli elementi caratterizzanti dello swing, l'idea di riunire i maestri del Chicago Style in un'unica registrazione e una personale classifica delle jazz band dell'epoca, alla cui vetta spiccava, secondo Avakian, l'inarrivabile Duke Ellington.

Successivamente, nel 1940, Kerouac non si era lasciato scappare l'occasione di recensire per il *Record* con «Albert» Avakian (in realtà sotto questo pseudonimo era Aram) il «Chicago Jazz Album», paragonando il batterista Dave Tough a Gene Krupa, esaltando la cifra dell'improvvisazione di Pee Wee Russell in *Nobody's Sweetheart* e l'assolo rivelatorio di Jimmy McPartland in *Jazz Me Blues*. In entrambi i casi Kerouac padroneggia l'analisi dimostrando non soltanto l'entusiastica curiosità di un vero aficionado del jazz, ma anche un già solido *background* di conoscenze legate alla storia del genere e agli elementi tecnici che permettevano, anche nel *Chicago Style*, di variarne la cifra stilistica, rendendo riconoscibili i maggiori solisti.

Gli interventi di Kerouac sull'*Horace Mann Record* procedono, seguendo gli influssi di David Wolfe, con un articolo del 16 feb-

braio 1940 dedicato a Count Basie e alla sua band, sottolineando come «al contrario del vacuo fraseggio delle formazioni pseudo-Swing» producesse una musica che «aveva fegato», come lo stesso Basie aveva pubblicamente dichiarato. Ancora una volta l'attenzione di Kerouac va non solo all'intero assortimento del gruppo, che ha «la migliore sezione ritmica della storia del jazz», ma soprattutto ai solisti, come Lester Young che «usa un riff diverso a ogni chorus» e «fraseggia in modo ineguagliabile», a tal punto da poter finalmente «modificare l'andamento dell'interesse del pubblico e volgerlo verso il sax tenore». Nell'articolo Kerouac non si dimentica di Buddy Tate e del suo «stile marcatamente diverso da quello di Young, che aggiunge un tocco di variazione ai fiati di Basie», di Harry Edison e del suo «meraviglioso controllo», di Dickie Wells, che accosta a J.C. Higginbotham e a Keg Johnson, e di Buck Clayton «il cui tono è meraviglioso» e garan-



tisce, assieme a quello di Edison, un indiscutibile tocco di stile alla band di Count Basie.

Come sottolineato da Nick O'Malley, oltre a seguire da vicino tutta la scena jazz newyorkese con i compagni della Horace Mann School, Kerouac era un avido lettore di *Down Beat*, il cui stile sembra riflettersi nei rapidi e puntuali schizzi delle diverse cifre musicali presenti nella band di Basie.

L'ultimo articolo di Kerouac per il *Record* è scritto a quattro mani con il direttore del giornale, Morton Maxwell, grazie al cui padre, medico di numerose star del jazz, Kerouac ottenne un incontro con Glenn Miller nei camerini del Paramount Theater. L'articolo lascia ampio spazio alla voce del trombonista, che spiega il successo della band come un insieme di capacità d'interpretare in modo originale il desiderio dei giovani di uno Swing ballabile, unito a una notevole presenza mediatica, fra cui le trasmissioni pomeridiane da Glen Island sulla NBC Network Radio. Kerouac sceglie di centellinare qui i suoi interventi, ma non ne riduce la specificità, come quando sottolinea il *saxophone effect* ottenuto da una miscela armonica in cui il clarinetto e il sax tenore suonano la melodia a distanza di un'ottava, e come esso sia diventato uno dei marchi di fabbrica della band.

La parentesi di scrittura giornalistica jazz per l'*Horace Mann Record* si conclude con la primavera del 1940, ma costituisce una tappa fondamentale, e troppo spesso trascurata o minimizzata, della formazione jazzistica dell'autore. Gli scritti di questo periodo infatti dimostrano una rilevante coscienza tecnico-stilistica relativa all'epoca d'oro delle big band e chiariscono come lo spostamento di interesse di Kerouac verso il bebop fosse anche dettato dalla consapevolezza delle innovazioni tecniche, oltre che socioculturali, che il genere avrebbe apportato al jazz americano, rispetto alle armonie Swing immediatamente precedenti.

Iniziati gli studi universitari alla Columbia, Kerouac condivide la passione jazzistica con gli altri Beat, come ricorda Allen Ginsberg in un'intervista a Yves Pellet: «Agli inizi degli anni Quaranta si recava regolarmente alla Minton's Playhouse, dove suonavano

Parker, Monk e Gillespie. Era presente alle prime registrazioni pubbliche al Minton's, in particolare a quelle di Charlie Christian». L'interesse verso le più radicali innovazioni del jazz spinge Kerouac nel tempio del bebop nel periodo in cui il genere stesso nasce e si sviluppa, assieme all'amico Jerry Newman, che registrò le jam session di Christian nel 1941. Nel 1957, fondata la casa discografica Esoteric, Newman avrebbe chiesto invano a Kerouac di collaborare con lui, «contattando i musicisti e scrivendo testi per i dischi».

Per tutti gli anni Quaranta il bebop si imporrà come *leitmotiv* non solo delle peregrinazioni notturne dell'autore, ma anche della ricerca stilistica e narrativa del primo Kerouac scrittore. Di quest'epoca, infatti, è un racconto intitolato *Carestia per il cuore*, ambientato in un fumoso e caotico jazz club che sembra richiamare le stesse atmosfere vissute in quegli anni da Jack a Harlem: «La coperta di fumo oscurava la band di tre elementi, appollaiati sulla pedana in un angolo. Da quella direzione venivano il solido rimbombo di un pedale di basso, le stridenti, calde note di un clarinetto e i fenomenali interventi di un pianista che sapeva che cos'era il jazz. (...) Il pianista, la sigaretta in attesa sulla sommità del pianoforte, chiacchierava disinvolto, mentre suonava, con un giovanotto in tweed. Il batterista sbadigliò, ma il suo ritmo era indistruttibile... il suo piede, con la precisione di una macchina, tornava sempre a colpire il pedale di basso. (...) le guance del sassofonista, gonfiate al massimo, scintillavano nella luce velata».

Nello stesso periodo, Kerouac stava scrivendo un altro testo, che avrebbe segnato l'inizio della sua carriera di scrittore: il romanzo *La città e la metropoli*. Quantunque quest'opera non sia palesemente legata al jazz, la musica riappare come elemento ispiratore della sua stesura. In un taccuino del dicembre 1947, infatti, Kerouac scrive di essere andato a un concerto di Lennie Tristano che descrive così: «Ottima musica jazz, "nuovi suoni", avanti di dieci anni sul bebop»; e poi aggiunge: «Tornato a casa alle due di notte per lavorare e scritte 2500 parole (per il romanzo). Quella stanchezza felice all'alba». Inoltre, sempre nei bloc notes di quel

periodo, Kerouac annota come «appunti per La città e la metropoli» un excursus abbozzato dal titolo «Lo sviluppo del jazz negli Stati Uniti» in cui delinea i vari passaggi di testimone della geografia del jazz – da New Orleans a Kansas City, a Chicago, a New York – e dei musicisti che ne avevano fatto la storia sino ad allora – da Armstrong, Kid Ory, Sidney Bechet e Bix Beiderbecke a Benny Goodman, Artie Shaw, Coleman Hawkins e Lester Young, fino a Gillespie, Parker, Stan Kenton e il Nat King Cole Trio. Seppur solo schizzato, lo schema include anche cantanti come Bessie Smith, Sarah Vaughan, Mel Tormé e Sinatra.

Quasi a duettare con questi esempi legati alla produzione narrativa di Kerouac, sempre nel 1947 ritroviamo uno dei saggi fra i più strutturati che l'autore abbia mai scritto sul jazz. In *The New Music. Modern Progressing Jazz: The New Bebop*, Kerouac descrive il bebop e i passi avanti compiuti dai suoi musicisti a livello di «concetti ritmici, armonici e melodici» come un'emancipazione strutturale tale da «far sembrare tutto ciò che lo ha preceduto nel jazz obsoleto e limitato». Nel bop, sottolinea l'autore, «il tempo non è più il principale veicolo del concetto musicale o il principale impatto espressivo e l'armonia e la melodia sono sviluppate appieno». La rivoluzione è tale che l'autore suggerisce perfino di chiamare il nuovo genere *modern progressing jazz* anziché bebop, poiché «continua a evolvere» e a «rompere le barriere tradizionali» con «complessità estreme e logiche musicali simili, nella loro arguta raffinatezza, a quelle di Bach». «L'armonia», continua Kerouac, «è forse il vero punto chiave di questo nuovo jazz, tutte le sue potenzialità sono state aperte e hanno maggior corpo (...) A livello metodico, le variazioni armoniche riguardano le frasi più liriche ed è naturale che l'uso di accordi come la nona e l'undicesima aumentata producano melodie contenenti queste stesse note. L'effetto del cromatismo ora è quello di rafforzare piuttosto che di indebolire la partitura, come accade di norma. Il tempo è soggetto a cambiamenti, come avviene in *Artistry In Percussion* di Stan Kenton. I solisti non dipendono dal tempo, non lo "aspettano", ma piuttosto capiscono la sua presenza e ne fanno ciò che vogliono».

Dieci anni prima della pubblicazione di *Sulla strada*, uno dei romanzi musicalmente più interessanti della produzione di Kerouac, il jazz è già parte integrante della cifra stilistica dell'autore, sia come interesse specificamente musicale, sia come elemento ispiratore di uno stile letterario che ne evochi la matrice improvvisatoria.

Nel 1957, quando *On The Road* esce nelle librerie, il romanzo presenta due scene cardine ambientate in jazz club e dominate da altrettanti jazzisti di fama: l'americano Slim Gaillard, incontrato in un piccolo night club di San Francisco, e il britannico George Shearing, descritto in un set al Birdland. La scelta di quest'ultimo, bianco e per di più non americano, ha fatto ipotizzare ad alcuni critici che Kerouac fosse preda di un'involuzione razziale verso il prevalente «jazz bianco» della *Swing Age*. Per lo stesso motivo, il set

Larry Rivers, Jack Kerouac, Gregory Corso, David Amram, Allen Ginsberg, 1959.



di Gaillard sarebbe stato quindi schizzato nel romanzo con un approccio molto più fisico e istintivo, quasi a voler riconfermare una visione primitivista e minimizzante della matrice afroamericana del jazz. In realtà, come i maggiori biografi di Kerouac ricordano, la posizione dell'autore nei confronti del jazz era ben lontana da qualsiasi intento segregazionista. Kerouac era felicemente consapevole non solo delle radici afroamericane del jazz, ma anche di quegli elementi caraibici e creoli che sembra ricordare, proprio nella scena padroneggiata da Gaillard in *Sulla strada*, attraverso quei «rapidi ritmi cubani» suonati da Slim al bongo.

Nei romanzi, nelle poesie di *Mexico City Blues* e del *Libro degli schizzi*, e nei suoi scritti successivi, Kerouac non si sarebbe dimenticato di ricordare altri musicisti jazz, afroamericani e no, anche con sottili camei discografici o radiofonici, come accade a Coleman Hawkins (la cui versione di *Crazy Rhythm* del 1937 a Parigi con Benny Carter, Django Reinhardt e Stéphane Grappelli è citata in *Visioni di Cody*) o a Billie Holiday (che canta sullo sfondo del racconto *New York Nite Club*), o anche Dizzy Gillespie, la cui musica appare nel programma radiofonico di Symphony Sid all'interno del dramma *La Beat Generation*.

Il jazz permea a tal punto la vita di Kerouac che, dopo il successo di *Sulla strada*, quel genere musicale sarà al centro non solo delle sue sperimentazioni di *jazz poetry* (sfociate poi nelle registrazioni di «*Blues And Haikus*» con Al Cohn e Zoot Sims nel 1959) ma anche del cortometraggio *Tira la mia margherita*, diretto da Robert Frank e Alfred Leslie, scritto e narrato da Kerouac sulle musiche di David Amram. La sequenza clou del film, che sarà identificato come la prima pellicola del *New American Cinema*, è infatti una jam session che ha come protagonisti i maggiori intellettuali della Beat Generation.

Alla base di questi esperimenti che ibridano arti visive, letteratura e musica c'è, per Kerouac, il desiderio di fondere la ricerca liberatoria dell'assolo bebop con la volontà di emancipare i generi letterari e filmici americani da una forma ormai divenuta sterile; di sperimentare anche in essi le tecniche di matrice improvvisatoria del

jazz per innovarli radicalmente. Negli *Essentials Of Spontaneous Prose*, il manifesto della poetica letteraria dell'autore, Kerouac giungerà a paragonare la durata della sua frase narrativa a quella del respiro di un sassofonista jazz e a promuovere una prosa jazzistica, ritmica e pulsante di vita, emancipata finalmente da regole sintattiche obsolete e incapaci di raccontare il reale flusso caotico e frammisto della vita reale.

In parallelo con questa audace dichiarazione di intenti letterari, che rompono con gli stilemi narrativi imposti da una tradizione letteraria americana irrigidita e asfittica, Kerouac scrive, negli stessi anni, un saggio, *On American Classical And Jazz Music*, in cui identifica nel jazz una natura rivoluzionaria del tutto simile a ciò che egli aspirava a realizzare in letteratura. La sua analisi si spinge fino a paragonare la musica classica d'oltreoceano al jazz e a vedere quest'ultimo come il genere musicale americano che più

Jack Kerouac, Dody Muller, David Amram, 1959.



(ph. John Cohen)

è riuscito a liberarsi dall'eccessiva dipendenza dalla tradizione europea, capace di rappresentare fedelmente il *melting pot* statunitense e la natura multirazziale del nuovo mondo: «Il significato profondo del jazz americano è contenuto in questo evento accaduto a New Orleans, quando, per la prima volta, anziché attraverso una sovrascrittura sulle forme classiche europee, come era stato per Dvorák, MacDowell e Gilbert, la musica americana era emersa nella sua vera natura, lacerando le forme tradizionali, rompendole all'istante e facendosi avanti finalmente sola».

Senza alcun dubbio, rispetto al profilo istintivo e non musicalmente educato di appassionato di jazz cui Kerouac viene spesso associato, un'analisi più ampia, che ne includa i testi inediti e giovanili sul jazz, permette di far posto a un'immagine ben più complessa e specializzata dell'autore e della sua sensibilità e competenza jazzistica. Kerouac, infatti, dimostra, in questi scritti apparentemente minori, una consapevolezza matura e tecnica della natura e della struttura del jazz e della sua evoluzione storica, di quello che è stato e sarà il valore di questo genere nella cultura americana e dell'influenza che l'improvvisazione avrà non solo per le sue opere, ma per tutta la produzione della Beat Generation.

Al contrario dei critici avversi a Kerouac, a essere coscienti di questa profondità di comprensione sin dall'inizio erano gli stessi musicisti jazz che Kerouac seguiva e conosceva bene. Come ricorda David Amram in *Offbeat*, Dizzy Gillespie, che aveva scritto un brano dedicato allo scrittore, chiedeva spesso di Jack, perché «era stato uno dei primi a capire quello che Bird e io stavamo facendo». Alla base di questa capacità vi era non solo un'approfondita cultura jazzistica, che trasuda dagli scritti di Kerouac, ma anche la similitudine fra la lotta dei musicisti jazz, tesi a rivitalizzare la struttura logica degli standard attraverso il momento liberatorio dell'improvvisazione, e quella dello scrittore che ridisegna le forme narrative tradizionali per creare una nuova, sincopante prosodia, trasformandosi così in «un poeta jazz, che suona un lungo blues in una jam session d'una domenica pomeriggio». ■

NOTE

- (1) Così di Kerouac scrive David Muller, che vinse il premio di 100 dollari di Escapade per la migliore critica favorevole all'articolo sul bebop dell'autore.
- (2) Due esempi tipici di queste posizioni critiche sono Joe Panish, «Kerouac's The Subterraneans: A Study Of Romantic Primitivism», in *Melus*, Vol. 19, 1994, e Douglas Malcolm, «Jazz America: Jazz And African American Culture In Jack Kerouac's On The Road», in *Contemporary Literature*, Vol. 40, No. 1, Spring, 1999.
- (3) Si veda la recensione di Kenneth Rexroth all'edizione americana dei Sotterranei.





I primi cent'anni di *Nosferatu*, sinfonia dell'orrore

di Enrico Ladisa

Celebrare Charles Mingus a cento anni dalla nascita offre l'occasione per una divagazione cinematografica,

anch'essa storia centenaria che ricordiamo con interesse nel corso di quest'anno.

Nel 1922 vide infatti la luce *Nosferatu*, il vampiro di Friederich Wilhelm Murnau, un'opera da un lato seminale per un genere (il film *horror* ma anche la prolifica saga dei Dracula tratti dalla celeberrima opera di Bram Stoker) e dall'altro significativa per l'evoluzione del cinema verso l'autorialità e la modernità accanto ad altre pietre miliari che vanno dal deflagrante *Lo studente di Praga* di Stellan Rye (1913) al capolavoro de *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene (1920) fino all'avveniristico *Metropolis* (1927) in cui il regista Fritz Lang immagina un futuro distopico a 99 anni di distanza, esercizio che ci riporta quasi ai nostri giorni in una forma quasi circolare della retrospettiva.

Con l'uscita di *Nosferatu*, ci troviamo dunque nel mezzo dell'avanguardia espressionista tedesca, uno dei capitoli più studiati e più influenti per il cinema europeo, accanto alle altre forme d'arte cinematografica nate o nascenti in Italia, Russia e Francia. La Germania dei primi anni Venti vive nel pieno del suo primo dopoguerra, uno dei periodi di maggiore depressione economica e sociale che, non per nulla, lascerà ben presto spazio alla sciagurata deriva nazista. La sapiente produzione cinematografica manovrata da Murnau, come per altre opere espressioniste figlie del proprio tempo, ricrea le atmosfere malinconiche e perturbate nei confronti della contemporaneità, attraverso l'angoscia metafisica

che pervade il racconto con una crescente affermazione del Male – quasi una lettura del momento storico che all’epoca vede volgere rapidamente la politica nazionalsocialista di Adolf Hitler verso il totalitarismo.

Dalla sua prima uscita nelle sale tedesche ed europee, *Nosferatu* incontrò ampissimi consensi di pubblico che valsero al film una buona distribuzione e il riconoscimento della critica che già durante le riprese promuoveva l’abilità del regista:

Oggigiorno i poteri ‘magici’ del film sono decisamente più grandi che dieci anni fa; si può esprimere (con una forza ben maggiore che nel teatro, ad esempio) ciò che è inquietante e terrificante, ci si può abbandonare a vere orge dell’immaginazione come solo poterono concepirle il cervello di un poeta o quello di un pittore. I fantasmi di un Félicien Rops, di un Edgar Poe, di un E.T.A. Hoffmann possono diventare viventi – viventi in tutto l’orrore di queste creature lontane dalla vita. E proprio lì si trova il nocciolo del nuovo stile cinematografico, questa irrealtà cosciente, ricercata, la rinuncia volontaria ad ogni ‘imitazione della vita’. [...] È F.W. Murnau che ha curato la messa in scena, con una potenza di creazione artistica assai particolare.

Da *Bühne und Film*, n. 19, 1921

È stato largamente trattato il caso di questa prima riduzione cinematografica dal *Dracula* classico della letteratura anglosassone di Bram Stoker (1897), di fatto non autorizzata. Al tempo dell’uscita del film l’autore irlandese era scomparso da soli dieci anni e, nonostante Murnau e la casa di produzione Prana Films si fossero prodigati per cambiare tutti i nomi riferibili al romanzo (*Nosferatu*, il Conte Orlock per *Dracula*) e rendendo perfino esteticamente molto più mostruosa la figura del protagonista, ciò non evitò una causa legale da parte dei legali della moglie-erede Florence Stoker che fece valere i propri diritti e impose un alto risarcimento e la distruzione di tutte le copie del film, portando così al fallimento la

I primi cent'anni di Nosferatu

Prana Films. È probabilmente solo grazie alla sagacia dello stesso regista tedesco, che nascose una copia personale della pellicola, se oggi *Nosferatu* è sopravvissuto all'estinzione che si cercò di imporre per vie legali.

L'eco del successo del film e del caso giudiziario stesso contribuirono a determinare il futuro del filone vampiresco al cinema e, dall'altro lato dell'oceano, già nel 1931, acquistando regolarmente i diritti cinematografici dagli aventi diritto, Hollywood produsse il suo primo *Dracula* per la regia di Todd Browning. Pochi giorni dopo la prima del film che riportava alla ribalta il mostruoso conte dei Carpazi, Murnau, nel frattempo trasferitosi in California, morì a soli 43 anni in un incidente stradale.

Nosferatu entra e rimane nel mito fin dal 1922 anche in Italia con percorsi più o meno tortuosi. Nell'era del muto nella nostra Vicenza, per esempio, il film non raggiunge facilmente la sala: al



Cinema Odeon (fino al secondo dopoguerra chiamato San Faustino), l'opera arriverà solo nel '48 grazie al Circolo del Cinema della Scuola Libera Popolare per l'opera fervente degli intellettuali dell'epoca come Licisco Magagnato, Neri Pozza, Paolo di Valmarana, Fernando Bandini e Gastone Schiavotto. Grazie al supporto della neonata Cineteca Italiana di Milano, questi organizzarono le retrospettive dedicate da un lato al meglio delle cinematografie mute russe (Éjzenštejn, Vertov) e francesi (Vigo, Clair) che il regime aveva bandito e, dall'altro, proprio all'avanguardia tedesca con i maestri Rye, Wiene, Wegener, Lang e appunto il nostro Murnau con *Nosferatu* o *Aurora*. Fra i giovani spettatori a ricordare quanto influenti furono le proiezioni del cineclub (*Lo Studente di Praga*, *Entr'acte*, *Zero de conduite*, *Il terzo uomo* ed altri) per la propria formazione cinematografica, vi fu anche Goffredo Parise. È una riscoperta preziosa quella di un certo cinema così determi-



I primi cent'anni di Nosferatu



nante per lo scorso secolo che si è rinnovata nei decenni successivi e che, più che mai, merita di essere ulteriormente valorizzata in occasione di questo centenario con una speciale attenzione alla sonorizzazione musicale, dimensione essenziale a commento delle immagini nel cinema muto. Ci si augura dunque di poter riportare presto in città un capolavoro d'arte come Nosferatu sul grande schermo magari, perché no, musicato dal vivo in chiave jazzistica. Lunga vita al cinema d'autore così come a Charles Mingus dunque, giovani centenari da cui non smetteremo mai d'imparare. ■



Aprile 1963

di Giorgio Manacorda

Ho conosciuto Pasolini nell'aprile 1963, lui aveva appena compiuto quarantun'anni e io mi avviavo ai ven-

tidue. Adesso che ho il doppio dei suoi anni di allora mi sembra giovanissimo, ma a me sembrava grandissimo, sia per l'età sia per la sua poesia. Ero tornato da poco dal mio lungo esilio nei collegi svizzeri, e avevo un grande desiderio di riappropriarmi della cultura del mio paese. Pasolini cade in quel momento magico, in qualche modo perfino felice, in cui la cultura di sinistra di casa mia (dei miei genitori) incontrava la poesia – che avevo appena cominciato a scrivere. Avevo letto *Le ceneri di Gramsci* e *La religione del mio tempo*. Presentando i miei versi un anno dopo, Pasolini scrisse di "aver subito visto, da fervente diagnostico, che in quei versi giovanili c'era la 'qualità'".

Oltre a questa diagnosi, per me allora fondamentale, ancora mi colpisce come abbia potuto capire due cose: "la pulizia" della mia testa, e soprattutto, "l'onesta volontà di essere qualcos'altro che poeta!". Unico modo per incontrare "la poesia, visitatrice così crudele, dispettosa, eternamente altra da sé". (Ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, 1999).

Il grande amore ti viene incontro quando meno te l'aspetti, e ti travolge, e con la stessa travolgente rapidità ti lascia, ti tradisce per tornare sotto mentite spoglie: non è più una donna scura con gli occhi chiari (non ha il passo asciutto dell'epigramma) ma una donna bionda con gli occhi scuri e una sua lieve abbondanza (il

fluente ondeggiare del poema al ritmo dell'endecasillabo). A noi, al poeta, non resta che accettare. Ecco, è come se Pasolini mi avesse detto questo, anche se allora non potevo capire. Non potevo capire, ma quello ho fatto: una moglie e una figlia a ventiquattro anni e l'attività politica a tempo pieno. Questa attività, così poco "poetica", ha avuto conseguenze sulla mia poesia, tanto che alla politica Pasolini ha addebitato un'altra diagnosi: "Non hai più la lingua della poesia". Il paradosso, come noto in *Pier Paolo Poeta. Le poesie di Pasolini* (Castelvecchi 2022), è che la stessa cosa è successa a lui: è stata la politica la causa dei suoi fallimenti poetici, a cominciare dalle *Ceneri di Gramsci*.

Ma senza la politica non sarei stato in grado di presentargli Enrique Irazoqui, il Cristo del *Vangelo secondo Matteo*.

Per questa storia, e per i miei rapporti con Pasolini rinvio a un breve racconto, *Pasolini a Villa Ada*, Voland 2014.



Concludo con una mia poesia a Pasolini (in *Scrivo per te, mia amata, e altre poesie (1974-2007)*, Scheiwiller, 2009):

P.P.P.

E se ti leggo, se ti seguo al vento
dei tuoi versi, se ti maledico
e se mi porta l'onda e non lo sento

quello che dici, ma poi me lo dico
che sono cieco, preda di un amore
colpevole, lo so, come un mendico

che cerca un vecchio amico nel dolore
del ricordo di un perso dare e avere
come sempre succede quando il cuore

soffre e si strazia e non lo vuol sapere,
ma poi di colpo cade ogni velame
e ho solo i miei occhi per vedere

cosa non va nelle tue antiche trame
dove cede la lingua alla lettura
dove la tua malata atroce fame

disperata di vita e d'avventura
ti porta all'incompiuto oppure al brutto
con la rabbia di chi non ha paura

e per paura s'è giocato tutto.

Il glicine

1.

Sono uscito con abile mossa
da quella fossa, ero
bagnato come oggi che in questo posto
è ancora l'otto di agosto e solo
un refolo di vento o l'ombra
dell'isola, la sua immagine lacustre,
sfiora quella lastra di piombo.
Impermeabile cieco liquido specchio,
il lago di Bolsena rinnova in me la pena
del giorno in cui t'hanno ammazzato.
Ero su quel prato,
e piangevo te che mi avevi abbandonato
perché non più malato. Non ho
dimenticato i grandi panorami
delle Ceneri di Gramsci, e quel maggio
nero nel buio giardino straniero,
penso a quando ti ho visto lì vicino,
al montaggio di Totò con l'ombrellino,
contento in quel budello di locale
così usuale, marginale, e fuori il verde
e i muri sbreccati di Testaccio: le mura
del cimitero inglese e la dorsale
aureliana che attraversa Roma
e tocca il Pommidoro.

Penso all'ocra, all'oro, agli attici
giallini, alle curve del Tevere, ai turchini
monti del Lazio, ai palazzi
dipinti con le terre dei pittori,
tagliati nei marmi da scultori

e architetti, fino ai negletti
ghetti dei ricchi, penso
alla città che non conosco: misere
tettoie, nudi mucchi di latta, ferrivecchi, tristi
strade, baracche, magazzini misti,
gli ultimi prati che non ho mai visti
e non vedrò mai più, tutto,
è svanito col vento che non torna
per le strade della città come un amico
nelle sere d'estate, il ponentino
che filtrava fra i pini e i tetti bassi.

Roma cuoce nel contenitore
delle nuove muraglie i nuovi gas.

2.

Ho trovato per caso sopra Vienna
un camposanto vuoto al freddo e al sole
con i resti di Lenau, un poeta
violinista romantico, un artista!
E quel pazzo di Trakl a Salisburgo.
Sono andato anche a Mosca sulla tomba
di Majakovskij. E poi di nuovo al Nord
e in un cimiterino il vecchio Brecht
non grande drammaturgo e gran poeta
con accanto la donna che ha tradito
e l'ha avuto per sempre, all'infinito.

Non sono stato mai sulla tua tomba,
caro P.P., mio Gramsci, tu, mio mito,
e mi chiedo se e dove t'ho tradito
per amore o copiandoti dal vero:

È una grande treccia sulla nuca
d'una fanciulla che ad ogni stagione
appassisce e rinasce, il glicine
dal colore cupo della carne che muore.
Il suo profumo avvolge le strade
e le conserva imbalsamate per sempre
all'angolo del giardino, dove
i leoni in gabbia si lamentano
per tutta quella bellezza irraggiungibile:
le loro praterie, i loro boschi e quel glicine
che sembra soltanto una decorazione
sul sarcofago di questa città.



Concludo con la poesia che Pasolini mi ha dedicato:

C'è una gioia quasi sconosciuta,
a noi uomini, o competenti, o addetti
comunque ai lavori della "presenza del fuoco":
una gioia che ha, certamente, qualcosa di divino,
lo so, quella che fa sentire vicino quell'estraneo
che è il padre, in certi momenti, ai figli,
scoprendoli in questo... come si scopre
la bellezza di un rigagnolo d'acqua, una pianta
in qualche vecchio paesaggio... per che farne,
per contemplarla!, non c'è proprio altro da farne...
Ecco in questa contemplazione di un miracolo,
di cui si può dire soltanto che c'è,
c'è sempre stato, e anch'esso passerà,
con le altre cose della vita – c'è quella gioia.
Sentirsi complice, o addirittura coautore di cose belle!
Soprattutto quando son opera di un ragazzo;
il che significa che il resto della vita
è in agguato, fresco, oltre ogni possibile sogno.

(Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Mondadori)





Oscar Pettiford (ph. William P. Gottlieb)

Ricordo di Oscar Pettiford

di Diego Ferrarin

Il 1922 è l'anno in cui nasce "anche" Oscar Pettiford. Artista di prima grandezza nato a Okmulgee (una riserva indiana dell'Oklahoma), contrabbassista poderoso e dotato di una grande proiezione di suono, Pettiford era uno dei musicisti intorno a cui si era sviluppata la rivoluzione bebop qualche anno prima. Era infatti nel quartetto di Dizzy Gillespie - con Charlie Parker - che "conquistò" la cinquantaduesima strada nel 1943; ma era anche uno dei contrabbassisti preferiti da Coleman Hawkins: con i suoi Swing Four registra sempre nel '43 alcune tracce tra cui una storica versione di The Man I Love. Le sue collaborazioni con Ben Webster, Roy Eldridge e con le orchestre di Charlie Barnet e Billy Eckstine lo fanno infine notare da Duke Ellington, che lo chiama infatti a coprire il ruolo che fu fino a qualche anno prima del grande Jimmy Blanton prematuramente scomparso. Lo troviamo in alcuni album di Davis e di Monk, ma è stato anche e soprattutto un prolifico band leader.

Certo la sua fama non è paragonabile, in termini di modernità, a quella di Mingus, complice anche la sua scomparsa dopo una fulminea malattia nel 1960 e dunque prima delle sperimentazioni più innovative della storia del jazz. Eppure molti sono in realtà i punti di contatto tra i due musicisti che hanno incarnato la storia del contrabbasso jazz nel momento stesso in cui uno strumento, per definizione relegato alla mera funzione di supporto ritmico, assurge alla statura di elemento di primo piano.

Non è solo l'anno di nascita, infatti, che accomuna la vicenda artistica e personale di Oscar Pettiford con quella di Charles Mingus.

Il primo punto in comune è il meticcianto (nascosto perlopiù da Pettiford, che solo a pochi amici rivelò la sua componente Cherokee; ostentato al contrario da Mingus che ne fa il perno della sua autobiografia). Ma altro *trait d'union* è sicuramente Duke Ellington, nella cui orchestra Pettiford ha militato tra il 45 ed il 48, e che fu insieme a Carlie Parker uno degli idoli dello stesso Mingus (nella cui orchestra finalmente approdò, sia pur brevemente, nei primi mesi del 1953). Altro elemento di contatto è il violoncello, che fu insieme al trombone il primo strumento di Mingus prima di passare al contrabbasso e che, per converso, fu lo strumento con cui Pettiford si cimentò – per necessità dapprima, a causa di una frattura che gli impediva di suonare il contrab-



basso – dal 1949. Anzi, proprio il suo passaggio al violoncello favorì l'incontro artistico tra i due, visto che nell'album "The New Oscar Pettiford Sextet" del 1954 per la Debut Records (registrato nel dicembre '53, da cui la diversa datazione secondo alcuni cataloghi) vede proprio Mingus al contrabbasso mentre Pettiford assume il ruolo di solista al violoncello.

Per concludere questo piccolo percorso, non si può non ricordare il brano OP, che Mingus dedicò appunto a Pettiford a testimonianza di un rispetto che l'"innovatore" ha sempre portato per il collega che, pure coevo, è visto come un precursore ed un "padre nobile" dello strumento. Il tema di Mingus è brillante, agile, carico di swing, proprio come era Pettiford. ■





**Lo swing di Gigi:
filastrocche,
canzonette,
spropositi rimati**

di Luciano Zampese

Meneghello ama il ritmo e i suoni delle parole. Pare fosse stonato, e che una certa cultura musicale sia

iniziata solo in Inghilterra; un collega molto caro gli aveva fatto ascoltare un pezzo di Armstrong, forse il S.O.L Blues, e lui ne fu «duly impressed»; a Thiene aveva una discreta collezione di dischi, e un pregevole impianto stereo. Pochi i riferimenti diretti alla musica classica: il ricordo di una ragazza al pianoforte, «Suonò per noi un pezzo di Beethoven, il grande attacco della sonata opus 106, la Hammerklavier, che ho poi sentito, tra l'altro, da illustri pianisti, compreso Wilhelm Kempff» (*Leda e la schioppa*); un confronto tra *Otello* e *Othello*: «Si parlava dell'*Otello* di Verdi, e qualcuno (spero di non essere stato io) deve aver dato l'impressione di crederlo meno straordinario dello splendido e terribile *Othello* di Shakespeare» (*L'apprendistato*). Un nome mitico serve solo per datare un ricordo: «Liverpool, l'anno prima dei





Beatles»; anche se dai ricordi di un nipote sembra considerasse perfetta *Yellow Submarine*. Frequentissime invece le citazioni delle canzoni popolari, delle *canzonette*: «Il ruolo delle canzoni e canzonette era davvero speciale. L'assurdità delle parole aveva una potenza incisiva e una

forza interclassista con cui la lirica aulica di quegli anni non può veramente competere» (*Fiori italiani*). Del resto, ancora in *Leda e la schioppa*, dal classicissimo Beethoven si passa, con movenza tipicamente meneghelliana, alla musica popolare, alla *Smortina*: una lunga sequenza in cui Meneghello, in casa d'amici, assiste ammirato all'esecuzione corale, «intensa e struggente come sempre, ma incomparabilmente più ricca di risonanze e in definitiva di armonia», finendo per chiedersi «Ma che cos'è la musica?».

Era un grandissimo lettore ad alta voce: chi ha avuto il piacere di ascoltarlo, ha sentito la passione per la letteratura, ma anche e forse soprattutto la capacità di renderla viva e presente nei toni e nei timbri, nelle pause e nelle modulazioni d'intensità, i 'volumi' di voce, i ritmi della lettura in tutta la meravigliosa estensione della nomenclatura musicale: dai *pianissimo* (rari) ai *presto*, agli *andante con brio* o agli *andanti graziosi*, ai *rallentando* e ai *precipitando*, e a tutte le declinazioni dei *vivo*, *vivace*, *allegro* e famiglia.

Meneghello avrebbe potuto lasciarci delle partiture su come leggere qualche suo passo esemplare; sarebbe da trascrivere in forma di spartito la sua lettura in filanda Corielli della "visita dei tre vescovi" (Malo 2003), con Gabriele Vacis primo Lettore che officiava ammirato. In *Leda e la schioppa*, presentando *Pomo pero*, Meneghello offre un nitido esempio del rilievo della lettura e del ritmo:

È questo il passo che vi voglio leggere, poche righe, per illustrarvi il ritmo con cui mi si è presentato alla mente; ce ne sono altri in cui il ritmo è più marcato, ma sono troppi lunghi.

Sul cantone di dESTRA, la mura smagliATA faceva una sELLA, da cui si osservAVA la grande campAGNA del Conte; e s’aspettAVA se mai dai remOTI confini, scavalcATA la cinta irrompESSERO i MÒCCHENI con le tartare facce, o i CrUCCHI stralocchi nel viso, divorANDO conigli, gattini sperduti, volpECULE, e venissero a infrANGERSI coi pesanti cavALLI contro questo bastiONE del nostro paese.

Qui se non sentite il ritmo, non vi ho fatto sentire niente.

Era anche un grande affabulatore, e – come disse lui stesso – *Libera nos a malo* nasce da una comunità di racconti mantenuti vivi dalle voci e dall’arte narrativa e teatrale di alcuni tra i suoi più cari amici: Mino tra tutti, un grande aedo di Malo. Quel suo capolavoro d’esordio è veramente un intreccio di voci, una coralità primigenia che Meneghello sa tradurre e rendere felicemente poetica nella polifonia dei linguaggi e dei registri: è il miracolo di una potentissima identità d’artista che assorbe e rende comprensibile il sugo della vita collettiva, la meraviglia di uno stile che rende armoniche le voci dialettali, gli innesti inglesi, la ricca tramatura dell’italiano e i disegni della lingua poetica e letteraria.

Per uno che scrive di un paese dove si parla una lingua che non si scrive non è di poco peso il problema di come rendere le forme, i suoni, la musicalità del dialetto veneto (a una mia ex-studentessa che in Inghilterra cercava di soffocare la cadenza alto-vicentina, dissero: «Please, don’t stop singing», e qualcosa di simile era capitato anche a Meneghello). La voce, la dimensione orale del linguaggio con la sua immensa concentrazione di realtà fisica lo affascinava: se la scrittura rappresenta un mezzo per fissare l’esperienza, la parola parlata è al tempo stesso rappresentazione ed esperienza, vibrazione, movimento. Così nel

primo volume delle *Carte*: «ciò che è vivo contiene quasi un'infinità di aspetti... Mi è capitato di pensare che su un pezzo di parlato naturale si potrebbe scrivere un mese...». La metamorfosi scritta, coatta, dell'*idioma-vita* (come Zanzotto chiamava il dialetto), nonostante l'artificio dei 'trasporti' (il tentativo di 'addomesticare' le forme dialettali ospitandole entro le norme grafiche dell'italiano) è sempre a rischio, almeno per chi è dialettotono, alto-vicentino, e magari di Malo Alto; così nelle *Note a Libera nos* osserva:

devo dire che a tutti, anche a me, la trascrizione grafica delle parole che siamo abituati a udire e non a vedere sembra spesso strana e inautentica; ma credo che non avrei difficoltà a persuadere qualunque compaesano dell'autenticità di ogni parola che ho scritta, pronunciandogliela.

120

Sappiamo che sono proprio questi gusci o strutture foniche, ritmiche, depurate o alleggerite dal senso, dal tendenziale proliferare dei significati, che sono all'origine di LNM. In una lettera a Giorgio Bassani, pochi mesi prima della pubblicazione di LNM, Meneghello descrive il meccanismo selettivo e progressivo che dà origine al ricordo:

Basta pigliare il filo delle parole della prima lingua che abbiamo imparata; si prende questo filo, e si comincia a sdipanarlo, in principio vengono su filastrocche, frammenti di canzonette, spropositi rimati [...].

La radice della memoria d'infanzia appare eminentemente acustica, e tende per sua natura (filastrocche, spropositi rimati) o per la sua forma (frammenti) a contrastare la funzione semantica, logica propria della comunicazione linguistica e della testualità. In effetti, se andiamo a *pigliare* il primo ricordo d'infanzia tra le prime righe di *Libera nos* troviamo proprio dei frammenti di una... canzonetta:

La superficie è elastica, non si sta in piedi, si cerca l'equilibrio ballonzolando: si affonda e si risale a gambe larghe, com'è divertente! Ridono e rido anch'io, equilibrandomi canto: *Alarmi siàn fassisti, abasso i cumunisti!*

Che bel gioco, che piccola differenza tra cadere e star su: la mattina è tutta d'oro. *E noi del fassio siàn i componentì,* che belle parole: chissà cosa vorranno dire?

Passarono anni prima che imparassi a distinguere tra il ballo alla mattina sull'alto letto del papà e della mamma, e il riso e le parole.

Un'antologia aveva commentato: «C'era stato un temporale e la superficie del terreno – racconta Meneghello – era elastica»; Meneghello, che aveva ricevuto il testo in bozze, non aveva battuto ciglio: forse mettendo in pratica un estremo *sense of humor*. Il temporale apre com'è noto l'incipit: «S'incomincia con un temporale», ancora la dimensione acustica, e si ricorderà il parallelo sonoro, una sorta di tuono in miniatura, alla fine del romanzo: «c'è stato un piccolo boato e pareva che fosse scop-

piato un globo di buio. Abbiamo riso a lungo imbarazzati, e poi siamo andati via». Ma i valori psicologici (e poetici) di quel temporale d'esordio e del «piccolo boato» sono contrapposti, genesi della memoria d'infanzia e cronaca della dissoluzione di un mondo, così come il riso imbarazzato degli adulti si contrappone a tutta la felice armonia di questo Ur-ricordo. Qui, nell'ec-



cezione dei mattini di festa che rende possibili i salti sul letto dei genitori, le parole di uno dei più feroci inni fascisti diventano *belle*: sciolte dal loro significato, prendono la forma e il ritmo del gioco, del canto, del riso. Poco dopo, ci si trova di fronte alla geniale deformazione di un altro inno fascista (*Vibra l'anima nel petto...*):

Vibralani! Mane al petto!
 Si defonda di vertù.
 Freni Italia al gagliardetto
 e nei freni ti sei tu.

Ma ora Gigi è cresciuto e, con il contributo del fratello Bruno, è in grado di proporre un'articolata esegesi:

La forma poetica *ti sei tu per ci sei tu* non bastava a confonderci, né l'arcaismo di *mane* per *mani*. L'ordine era di portarle al petto, orizzontalmente, in una forma sconosciuta ma austera di saluto: come un segno di riconoscimento in uso tra i *vibralani* a cui sentivamo in qualche modo, cantando, di appartenere ad honorem anche noi.

I freni tra cui era impigliata l'Italia erano per Bruno quelli della nostra Fiat Tipo-due, esterni, sulla pedana destra dietro l'asta del gagliardetto a triangolo: e lì ti era l'Italia con la corona turrata e la vestaglia bianca.

Gigi e Bruno costruiscono un meraviglioso mondo possibile in cui poter riflettersi, in cui poter credere; un mondo dove convivono in perfetta armonia il canto epico dei *Vibralani* e la necessaria concretezza della vita, fatta di realtà artigiana, di enciclopedia tecnica. Poesia e Ufficina. Qualche anno dopo, iniziato il cammino di rieducazione della guerra civile, il partigiano Meneghella diventerà cantautore a fini antiretorici: «lo e Nello restammo soli ai piedi dell'Altipiano verso le dieci di mattina; lui aveva ancora circa un mese di vita; cominciammo a salire la costa canticchiando canzo-

nette disfattiste che io componevo, ma disfattiste nei nostri propri confronti, per combattere un eventuale attacco di retorica» (*I piccoli maestri*).

Tutt'altre atmosfere nascono dalle melodie sacre:

Le rare volte che si andava con la mamma alle funzioni della sera, dicevo che la più bella delle litanie era quella che seguiva la *Jànu-a-céli*, perché subito dopo la serie era finita e così si usciva di chiesa: ma non era la verità. Quella litania seguace della *Jànu-a* mi piaceva invece per la bellezza alata delle sue sillabe che volavano alte nella voce incantevole della mamma.

Mia madre cantava, e io aspettavo trepidando la *Jànu-a*: poi ecco l'immagine luminosa: *Stella matutina!* Poi s'andava fuori.

Qui assistiamo a una delle rare e rarefatte epifanie materne: questa «voce incantevole» rimane il tratto più nitido della sua immagine letteraria. E c'è anche la coralità di un popolo di fedeli che rende il sentimento del sacro ancora attraverso l'alterità del latino, pure superfici foniche, memorie ritmiche:

La processione sfilava al lume delle fiaccole, e i contadini cantavano:

Parce Domine! Parce populo tuo!

Pareva che i Roàn, i Rana, le Marie Scusèle, le Gegie Càne supplicassero davvero il Signore di risparmiarci.

Parce populo tuo! Ne in aeternum irascaris nobis!

Non stare arrabbiato con Sgualdo, con Vacaretto, con Pométi Bèi! Risparmia il tuo piccolo popolo di Malo in marcia verso Marano, in mezzo alla buia campagna!

Con le curve melodiche del *Parce Domine* entra in responsione la teoria dei nomi di famiglia, nella massima trasparenza e concretezza

dell'onomastica, quasi fregio vivente di un partenone maladense. In *Libera nos*, i capitoli dedicati all'infanzia sono punteggiati soprattutto da conte, filastrocche, canzoni e canzonette. Nell'esegesi alla voce bambina si mescola e si sovrappone quella adulta, divertita e commossa dalla bellezza di queste catene ritmiche, di questi luoghi della libera fantasia:

Careghete, Dòne!
 che porta le Madòne
 che porta i Andolèti
 Schiti! Schiti! Schiti!

Queste sedioline sono quadrate, e si fanno intrecciando quattro polsi e quattro pugni. Se ne annuncia l'arrivo a un ipotetico pubblico di Donne che s'affacciano alle porte asciugandosi le mani nel grembiule. Ma le sedioline non sono da vendere, sono veicoli d'una piccola processione, e portano in gloria le madonnine ricciute, gli angeletti sudati. Sui faccini che l'omaggio da paradiso non meraviglia, si sparge poi un brivido d'ilarità quando la sediolina si sfaccia sotto la tiepida grandine depositandoli per terra. Le madonnine e gli angeletti bersagliati dalle galline celesti, scalciano in aria ridendo, e si vede Venezia.

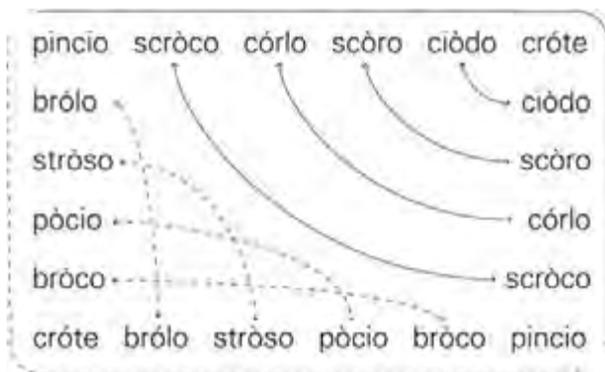
C'è anche qualche "spropósito rimato" d'autore: «Ultima sera d'agosto | sotto le brache c'è un mostro», con lo splendido equivoco esegetico che affianca il significato autoriale, la prospettiva dal basso (anche in senso stretto) del bambino Gigi, accucciato a fare i suoi bisogni, e il compiacimento critico dello zio per eccellenza, lo zio Dino, massimo conoscitore dell'universo femminile che scorge in questo nucleo poetico una precoce sensibilità e intelligenza su un aspetto fondamentale della vita.

Ma il punto d'arrivo, l'estrema invenzione fonica e ritmica, è rappresentato dalle ventun sequenze che costituiscono *Ur-Malo*. Tra i più intelligenti e sensibili lettori di *Pomo pero* spicca Fernando Bandini,

che nella sua concentratissima e mirabile introduzione al libro (riprodotta anche nella nuova edizione curata da G. Antonelli, BUR 2021) individua tra le tante altre cose la natura magica di questi ritmi, e sotto il loro carattere ex-lege, l'apparente accumulazione caotica di parole, vi scorge «delle geometrie interne di sapore cabalistico»: esemplare la sequenza 8(a), «da *pómo a pèro*» («*pómo zugo figo bèco baso [...] giasso lógo buto risso pèro*»). Qui vi propongo un'analisi simile del ritmo immediatamente successivo, 8(b):

pincio scròco còrlo scòro ciòdo cróte
 brólo fracò grèpo schito mucio ciòdo
 stròso gèmo sfriso gumio labio scòro
 pòcio schinco cucio scagno crèpo còrlo
 bròco cruco sbacio sbrégo pisso scròco
 cróte brólo stròso pòcio bròco pincio

Si potrebbe dire che c'è un quadrato (6 x 6) che contiene al suo interno un altro quadrato (4 x 4); il primo è costituito dal bordo esterno, dal perimetro, ed è costruito su due sequenze di sostantivi bisillabi che compongono il primo e ultimo verso, condividono i due termini ai vertici del quadrato (*pincio* e *cróte*), e si ripropongono sui lati in verticale con (una serie di) inversioni d'ordine:



Ciò che resta al centro è il secondo “quadrato magico”, che per le toniche utilizza sia in verticale che in orizzontale tutte le vocali escluso il timbro *o*, dominante nel perimetro esterno:

fraco grèpo schiito mucio
 gèmo sfriso gumio labio
 schinco cucio scagno crèpo
 cruco sbacio sbrégo pisso

Riducendo il tutto alla sequenza delle toniche si evidenzia anche il gioco timbrico lungo le diagonali:

a e i u
 e i u a
 i u a e
 u a e i

Ma quello che mi pare ancora più interessante nasce dal punto di partenza e di arrivo della “filastrocca”: *pincio*. Per chi non padroneggia la lingua, riporto una nota al testo di *Pomo pero* (che prende spunto da *tóso*):

pòro-pincio (= «poverino», detto di bambino malato, atterrito, ferito, ecc., con effetti d’insolita intensificazione affettiva.)

Ora, se andiamo all’indice di *Ur-Malo*, troviamo la seguente descrizione del nostro “quadrato”: «elegia per un bambino». Classicamente, il genere elegiaco si associa al lutto, e questo *pincio* appare naturalmente legato a *pòro*, con una serie di implicazioni di fragilità (dalla malattia alla serie aperta degli *eccetera*); la commozione sembra affiorare improvvisamente in questi ritmi così giocosi, e l’intensità emotiva dell’elegia rischia il parossismo se viene alla mente un ‘distico’ dalle *Carte*, uno dei più rari, rarissimi esempi in cui Meneghelo lascia dilagare le emozioni più profonde (con un minimo argine estremo: *isterici*):

Avrei voluto che fosse nato un piccolo ebreo, un bambino misterioso.

Per la prima volta da anni mi è venuto da piangere, per un bambino che non è nato. Singhiozzi isterici. (*Le Carte* I, 4 agosto 1965)

Con *Pomo pero* siamo in atmosfere molto lontane da *Libera nos* (Bramanti ha parlato rispettivamente di «libro della morte» e di «libro della vita che comincia»), e questo *Ur-Malo* assomiglia al tentativo estremo di raccogliere un archivio ritmico che favorisca la memorizzazione, la permanenza di questi gusci fonici attraverso schemi ritmici che non hanno alcuna sintassi che ne combini (e 'chiuda') il senso in un messaggio. Il dialetto, i nuclei lessicali, le ferite antiche che in *Libera nos* permettevano di accedere al ricordo, e da qui alla narrazione, alle cose e agli eventi, ora cercano di salvarsi tenendosi per mano, affidandosi alle parentele dei significanti, dopo la morte delle cose, del mondo che queste parole raccontavano. Così aveva splendidamente commentato Cesare Segre:



Il dialetto sta precipitando nel buio, è insieme infantile e mortuario, perciò maneggiato con trepidazione [...] Il momento dialettale più sbrigliato sta nel mazzetto di 21 poesie finali di "Ur- Malo": un repertorio lessicale raccolto solo tramite legami di rima, di richiami e contrapposizioni foniche, di nessi armonici e timbrici. Ma possono anche sembrare formule magiche, materiale selenico che trova senso nella disperata anche se sorridente nostalgia di chi rievoca.

Infantile e mortuario: il nostro quadrato elegiaco è forse uno dei punti di emergenza più nitidi del senso, in cui tra l'altro la scrittura è al servizio dei suoni, li rende meglio visibili, li registra negli archivi, li trasmette alle generazioni future. Del resto, stando a Meneghelo, la parola che inaugura *Ur-Malo* è *potacio*, ossia una «parola che mi attira molto per i suoi rapporti con la scrittura».

Ma cosa c'entra in tutto questo lo *swing*? Poco o nulla, in senso stretto; qualcosina, se leggiamo in questo termine un atteggiamento, uno stile di affrontare le cose, non solo le parole: il ritmo di Meneghelo sembrava ammiccare allo *swing*. A Meneghelo, alla sua creazione del dipartimento di studi italiani a Reading, era stata affibbiata una definizione, con una probabile punta di spirito malevolo che rende ancora più suggestive certe etichette, e spingono gli interessati a farle proprie. Così racconta nel domenicale del Sole24ore, in un articolo che venne pubblicato un mese dopo la sua morte:

Inventare, improvvisare, alla fine costruire: roba di carta, che era però anche roba di sostanza... Per qualche anno fioccarono le nuove nomine, i nuovi corsi di studio. «*Swinging Reading*» dicevano di noi negli altri centri di studi italiani lassù, forse invidiandoci un poco. Anni Sessanta, avventura. E mai aver messo il piede seriamente in fallo, pareva inconcepibile che potesse accadere. E procedere invece come giocando... Non è il modo più giusto di fare le cose?

I “favolosi anni sessanta”, *Swinging London*: non so se il ritmo della scrittura meneghelliana, o almeno di quella più felice, sia proprio lo *swing*, reinterpretato nella frenesia creativa di quegli anni. Di certo non è un ritmo lento o grave, e nemmeno rigido, costante e prevedibile nel dettato; le *schinche*, i guizzi dell’ironia offrono degli stacchi improvvisi, si è parlato anche di una scrittura “contrappuntistica”, e un certo ‘oscillare’ può essere visto nell’*interplay* tra le molteplici polarità (si pensi in primis a quella culturale e linguistica tra Malo-Italia e il Paese degli Angeli, l’Inghilterra di Reading) che nutrono la sua poetica, ossia con le parole di Franco Marengo:

The result, so characteristic of Meneghello’s style, is a truly metaphysical conversion of some of the most enduring dichotomies of our culture into active synergies: the communal-mythical converging with the individual-idiosyncratic, the banal with the sublime, the oral with the literate, the formless with the sophisticated, the central with the marginal.

Procedere come giocando, trasformare in felice sinergia tutta la molteplicità della vita: è lo stile dell’uomo Meneghello, e della sua scrittura. ■

TRIVELLATO

PER IL TERRITORIO

In Trivellato crediamo da sempre nei valori della sostenibilità e della tutela ambientale, per questo ci impegniamo con azioni di promozione della "mobilità intelligente" e iniziative che portino benefici reali ai territori.

Uno degli obiettivi principali che ci siamo posti come impresa, è quello di ridurre l'impatto ambientale delle nostre sedi, attraverso l'acquisto di energia proveniente da fonti rinnovabili, raccolta differenziata e programmi di riciclo. Inoltre, dal 2020 abbiamo avviato un nuovo progetto per dare un contributo tangibile alle aree boschive, dell'Altopiano di Asiago, duramente colpite dal Ciclone Vaia: con "Trivellato per il Territorio" ci impegniamo, per ogni vettura venduta, a piantare un nuovo albero.

Contiamo così di piantare più di 20.000 alberi entro il 2025.

WWW.TRIVELLATO.IT

100
TRIVELLATO
CENTENARIO

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2022

direzione artistica



riccardo brazzale

COMUNE DI VICENZA



sindaco

francesco rucco

assessore cultura e ambiente

simona siotto

direttore attività culturali e museali
segreteria

*mauro passarin
giuliana tonin*

amministrazione
comunicazione

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

progettazione e organizzazione
attività culturali

*marianna pasin (capoufficio), pio comparato
francesca fisico*

musei civici

*clelia stefani (capoufficio), elena cimenti
chiara signorini*

allestimenti e logistica

ida beggiato, fabrizio discornia

ufficio unesco

grazia rostello

FONDAZIONE TEATRO COMUNALE CITTÀ DI VICENZA



presidente

enrico hüllweck

segretario generale
comunicazione e promozione spettacoli

*pier giacomo cirella
marianna giollo
alessandro bevilacqua
giada marcon*

amministrazione e contabilità

*luigi bertinato
marco barcellona*

event manager e segreteria di produzione
direzione tecnica
relazioni esterne

*giovanni ranoldi
enrico berardi
lorenza arzenton*

UFFICIO FESTIVAL

produzione
segreteria di produzione

*gianfranco spigolon
vanessa gibin*

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

coproduttore

aquila corde

sponsor

recoaro

sponsor tecnico

musica jazz

media partner

jazzofono

radio caffè

pantarhei - vicenza

collaborazioni

conservatorio di musica "a. pedrollo" - vicenza

scuola di musica "thelonious" - vicenza

biblioteca civica bertoliana - vicenza

the artsbox - vicenza

istituto musicale veneto città di thiene - thiene

laredo musica

direzione tecnica allestimenti e servizi tecnici
audio luci

brutal digital braveness

creatività grafica

manuel cazzoli

sebastiano cazzoli

francesco rizzo

roberto de biasio

fotografo ufficiale

mariella scandola

dipinto del manifesto

graziano ramina - dueville (vi)

editoria

daniele cecchini

ufficio stampa

staff accoglienza

giuliano colcera
francesco gravino
francesco tresca

backline

massimiliano mazzoni
lorenzo valè

pantarhei

elisabeth reginato
naica zamberlan

i locali del jazz

al barco: via basilio dalla scola n. 255
al pestello: contrà santo stefano n. 3
alle erbe - cantina del tormento: piazza delle erbe n. 5/a
alma gastrobar: piazzetta neri pozza n. 1
bamburger: contrà cantarane n. 15
bar borsa: piazza dei signori n. 26
bar collodi da borracho: piazzale collodi n. 16
(montecchio maggiore)
bocciodromojazzclub: via a. rossi n. 198
bottega faustino: contrà san faustino n. 9
caffè 4 novembre: via 4 novembre n. 79
casa provvidenza: contrà san domenico n. 26
drunken duck: piazza delle erbe n. 9/b
enoteca palladio: via IV martiri n. 8 (arzignano)
fornaci estate: parco fornaci, via carlo farini
fuori modena: contrà san gaetano da thiene n. 8
judas cocktail room: all'interno del glam boutique hotel
viale antonio giuriolo n. 10
moplen: piazza biade n. 15
napul'è: corso fogazzaro n. 90
nuovo bar astra: contrà barche n. 14
oca bianca: contrà porti n. 20
osteria al centro da carletto: via valle dei molini n. 5
(arcugnano)
ovosodo: contrà pescherie vecchie n. 18
porto burci: contrà dei burci n. 27
rumori polpetteria: corso ss. felice e fortunato n. 63
sorsi e morsi: via g. mazzini n. 267

coordinamento club

diego ferrarin

PREVENDITE

Biglietteria del Teatro Comunale Città di Vicenza, Viale Mazzini 39
Aperta, previo appuntamento obbligatorio, dal martedì al sabato
dalle 15 alle 18.15
Risponde al telefono negli stessi giorni di apertura dalle 16 alle 18

on line al sito:

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

tel. 0444 324442
biglietteria@tcvi.it

www.vicenzajazz.org
www.tcvi.it

BIGLIETTI

Yaniv Taubehouse | Joe Lovano Trio Tapestry; Bill Frisell Trio;
Avishai Cohen Trio; Damiani - Giuliani - De Rossi "Earth Trio"
| John Surman - Vigleik Storaas Duo; Tigran Hamasyan Trio "StandArt"
| Doctor 3 "Mingus Three"; Maria Pia De Vito - Enrico Rava - Fred
Hersch; John Scofield Trio, Cross Currents Trio featuring Dave Holland,
Zakir Hussain, Chris Potter, Kurt Elling / Charlie Hunter SuperBlue,
Vijay Iyer Trio featuring Linda May Han Oh & Tyshawn Sorey
Nils Petter Molvær Band; Rebekka Bakken Group
Mark Lettieri Band; Antonio Sánchez special Quartet
with Donny McCaslin, Miguel Zénon & Scott Colley

intero: euro 25,00 + d.p.
ridotto*: euro 20,00 + d.p.

Richard Bona & Alfredo Rodriguez Trio, David Murray Quintet
featuring Shabaka Hutchings "Pithecanthropus Mingus", Mario
Tozzi & Enzo Favata "Mediterraneo, le radici di un mito"

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

Semifinale Olimpico Jazz Contest: Furio Di Castri Quintet "Furious
Mingus"; Finale Olimpico Jazz Contest: Furio Di Castri "Solo
Mingus"; Ada Montellanico "Songs from the Heart", Claudio
Filippini Trio feat. Michele Polga

unico: euro 8,00

134 Selfie Jungle; Fabio De Angelis Third Wave; Mirabassi –
Bordignon – De Angelis Trio; Giovanni Fochesato Quartet; Rame

unico: euro 3,00

Bassano Reeds Jazz Band; Federica Michisanti String Quartet; Maria
Vicentini & Salvatore Maiore "Mingus World"; Sur la Route 66:
un documentario; Sigurtà-Carnovale-Conte con il poeta Eric Samer

Ingresso gratuito con prenotazione
obbligatoria sul sito www.tcvi.it

ABBONAMENTI

Acquistabili online sul sito www.tcvi.it
e alla biglietteria del Teatro Comunale Città di Vicenza.

Abbonamento a 10 concerti

Ada Montellanico "Songs from the Heart"; Richard Bona &
Alfredo Rodriguez Trio; Yaniv Taubehouse | Joe Lovano Trio
Tapestry; Bill Frisell Trio; Avishai Cohen Trio; David Murray
Quintet "Pithecanthropus Mingus"; Damiani - Giuliani - De Rossi
"Earth Trio" | John Surman - Vigleik Storaas Duo; Tigran
Hamasyan Trio "StandArt" | Doctor 3 "Mingus Three"; Maria Pia
De Vito - Enrico Rava - Fred Hersch; John Scofield Trio

intero: euro 150,00
ridotto*: euro 130,00

Abbonamento a 6 concerti

Abbonamento comprensivo di tutti i concerti al Teatro Olimpico

intero: euro 120,00
ridotto*: euro 90,00

Abbonamento a 5 concerti

Abbonamento comprensivo di tutti i concerti a della rassegna
Proxima: giovani stelle a Palazzo

unico: euro 10,00

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

In caso di pioggia i concerti in programma a
luglio si terranno al Teatro Comunale di Vicenza.

INFORMAZIONI

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

Segui Vicenza Jazz su

Facebook | Instagram
www.vicenzajazz.org | www.tcvi.it/it/jazz

- 2 **Sulla strada infinita verso la libertà**
di Luca Trivellato
- 3 **Un nuovo orizzonte**
di Francesco Rucco
- 4 **Un Festival per le nuove generazioni**
di Simona Siotto
- 5 **Il jazz è di casa a Vicenza**
di Enrico Hüllweck
- 7 **Programma generale**
- 19 **1922, nella Piazza del Jazz**
di Riccardo Brazzale
- 23 **Le schede sui protagonisti**
a cura di Daniele Cecchini
- 45 **Le forme rivoluzionarie
della musica di Charles Mingus**
di Maurizio Franco
- 61 **1922: La Rinascenza Scozzese,
Hugh McDiarmin e l'«altro Modernismo»**
di Marco Fazzini
- 73 **T.S. Eliot & Elio Chinol
nel centenario di «La terra desolata»**
di Rossella Pretto
- 77 **Parigi, 2 febbraio 1922: prima pubblicazione
dell'«Ulisse» di James Joyce**
di Francesca Romana Paci
- 85 **La Beat Generation**
di Sara Villa
- 99 **I primi cent'anni di Nosferatu, sinfonia dell'orrore**
di Enrico Ladisa
- 105 **Aprile 1963**
di Giorgio Manacorda
- 113 **Ricordo di Oscar Pettiford**
di Diego Ferrarin
- 117 **Lo swing di Gigi: filastrocche,
canzonette, spropositi rimati**
di Luciano Zampese

NEW CONVERSATIONS

VICENZA

XXVII EDIZIONE | 12-21 MAGGIO 2023

“con leggerezza,
che non è superficialità”

(Italo Calvino, 1923-1985)



finito di stampare
nel mese di maggio 2022
da CTO
cooperativa tipografica degli operai
vicenza
per la collana “i quaderni del jazz”

ISBN 978-88-96227-79-4



AGORA  FANTASY

“Dobbiamo andare e non fermarci
finché non siamo arrivati.
Dove andiamo? Non lo so,
ma dobbiamo andare.”

da "Sulla strada" di Jack Kerouac

Per Trivellato l'automobile ha segnato
la strada di un viaggio che dura da **cent'anni**,
alla scoperta di nuove esperienze e sempre
guidati dall'amore per la Bellezza,
in tutte le sue forme.

TRIVELLATO
CENTENARIO

100

TRIVELLATO[®]

