

Sono profondamente convinto della positiva e fertile continuità nelle collaborazioni. Ogni anno abbiamo avuto tre o quattro titoli in coproduzione. Ad esempio, la *Maria Stuarda* che abbiamo rappresentato lo scorso anno è stato il frutto della collaborazione di quattro teatri italiani, Trieste, Venezia, Napoli, Palermo. Questo ha consentito di abbattere notevolmente i costi. Ma ce ne sono molte altre. Ora avremo anche un'opera di un autore contemporaneo, Claudio Ambrosini, che con *Il killer di parole* chiude questa stagione; ecco un altro esempio di coproduzione, in questo caso italo-francese.

Andando oltre la sua attuale direzione del Teatro La Fenice, quale è la filosofia, il pensiero che la guida e l'ha guidata nel suo lavoro? Facendo un bilancio della sua carriera fino a oggi, è stato possibile realizzare il pensiero che si era prefisso?

Vede, non esiste una scuola per imparare a fare questo lavoro e io ci sono arrivato credendo profondamente nella musica sin da quando ero bambino; sono molto curioso e non ho mai smesso di studiare. Torno allo studio della musica e dell'opera musicale ogni giorno. Ciò che mi ha aiutato nella mia carriera è stato solo questo. Io non ho mai avuto la protezione e l'aiuto di alcun politico, benché sia arrivato alla Scala o alla Fenice e questa è una cosa che rivendico con orgoglio. Sono stati gli anni di studio e di pensiero che ho passato sulla musica a portarmi fin qui. E per il mio lavoro di direttore artistico la chiave di volta è il compositore, è da lui che parto. I compositori, in realtà, avevano già pensato scrivendo un'opera alle grandi crisi; sono loro che mi aiutano a risolvere questi problemi. Basta ascoltarli. Credo, dunque, di poter dire che il bilancio fino a oggi sia positivo, essendo riuscito a realizzare buona parte di ciò in cui credo, ma voglio pensare che le cose migliori debbano ancora essere fatte. ■

Nella pagina a fronte, scena da Maria Stuarda. Sotto Claudio Ambrosini (a sinistra) e Daniel Pennac. (foto di Michele Crosera).



Le lezioni di Carlo Scarpa

In volume la didattica del grande architetto

«**Q**UESTO LIBRO TRATTA L'UNICO materiale esistente sulla didattica del professor Carlo Scarpa, raccolto da me (quando possibile) negli ultimi due anni accademici (1974-1975 e 1975-1976) che Scarpa svolse presso l'IUAV, prima del pensionamento. Si tratta di un *unicum* che non avrebbe potuto essere diviso in parti. È un materiale ampio e un po' complicato, composto da registrazioni in 23 cassette, di circa un'ora l'una, alle quali sono riferiti i disegni qui pubblicati»: con queste parole, contenute nella *Nota sulla «traduzione» delle lezioni. I disegni*, Franca Semi, autrice di *a lezione con Carlo Scarpa*, spiega il contenuto del monumentale volume – uscito a maggio per i tipi di Cicero editore – che fornisce l'unica testimonianza dell'attività didattica di uno dei più grandi architetti italiani del Novecento, articolata in una «traduzione» delle sue lezioni universitarie, che privilegia e mantiene la freschezza anche un po' frantumata del parlato, cui si accompagna una serie di disegni, altra fonte privilegiata del suo approccio pedagogico. Si lascia qui di seguito spazio ad alcune delle parole accattivanti e profonde del maestro veneziano, che rendono quest'importante opera documentaria appetibile anche ai non addetti ai lavori. In particolare, su indicazione della stessa Franca Semi, si è selezionato un suggestivo passaggio relativo alla Gipsoteca di Possagno, dove sono contenuti i gessi delle *Tre Grazie* di Canova: «Parliamo finalmente delle *Tre Grazie*, meraviglioso, superbo gruppo. Mi sembra di aver portato dentro la pittura veneta e che qui ci sia un aspetto di quello che si può dire “il Veneto”. Ricordo che feci un piccolo schizzo prospettico per indicare un piccolo, lieve, tono di verde e mi ricordo che pensai ad un quadro di Lorenzo Lotto. Nella testata estrema del lato alto del quadro, nell'unico ritratto del Lotto che c'è alle Gallerie dell'Accademia, ci sono due pennellate, [...] tutto sommato un pezzettino: una nota di cielo in fondo, una finestrucola con un po' di verde. In uno spazio molto ridotto, mi sono illuso di poter percepire quell'aspetto proprio in questo punto, e li ho voluto mettere *Le tre Grazie* canoviane, perché lì ci si può ancora girare intorno e si colgono i serpenti delle sei braccia» (p. 197). (l.m.) ■



Franca Semi, *a lezione con Carlo Scarpa*, Cicero editore, Venezia 2010, pp. 360, illustrato, euro 48

Il romanzo dell'opera italiana

«Dive e maestri» di Philip Gossett

di Giuseppina La Face Bianconi

«**I**N UN MONDO COME quello dell'opera italiana, dove regna una certa povertà di pensiero, la missione di mettere insieme dive e studiosi può apparire un'impresa donchisciottesca». Questa dichiarazione si legge nell'ultima pagina di un saggio di musicologia che è come un romanzo. Nella doppia veste di don Chisciotte e di Cervantes figura Philip Gossett, professore a Chicago

e alla Sapienza di Roma, il pioniere cui si deve, più che a chiunque altri, il progetto scientifico e l'impulso intellettuale di un'iniziativa titanica, avviata una quarantina d'anni fa e tuttora in atto: la bonifica dei testi base del melodramma italiano, da Rossini a Verdi, mediante l'edizione critica dei loro *opera omnia*.

Il ricco racconto di *Dive e maestri*: l'opera italiana messa in scena (traduzione imprecisa del titolo originale, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*) si concentra su due processi distinti e concorrenti: conoscere la partitura (parte I), eseguire l'opera (parte II). Ossia: il musicologo allo scrittoio, e il suo lavoro in mano agli artisti. Le difficoltà che nel melodramma italiano assillano il filologo sono radicate nella storia sociale, nei meccanismi di produzione e trasmissione dei testi, nei rapporti tra artisti ed editori, nell'inerzia delle consuetudini: solo chi conosce questa realtà storica decifra gli enigmi estetici del fenomeno «opera

italiana». Dall'altro lato, il teatro pone mille sfide oggi come ieri: per decidere quale versione scegliere, quali tagli e quali trasposizioni effettuare, come procurare gli abbellimenti non scritti, come tradurre il testo, quali strumenti utilizzare, non giovano le soluzioni preconcepite né la routine, occorrono compromessi ragionevoli fondati su una coscienza stilistica avvertita e una conoscenza storico-artistica agguerrita. L'allestimento perfetto non esiste, se non come ideale cui tendere: con cognizione di causa.

«Il proposito di questo libro è di suggerire come studiosi e interpreti, lavorando per il raggiungimento di obiettivi comuni, possano portare la storia e la pratica artistica a ricongiungersi». Ciò implica che si delimiti il campo: «Le edizioni musicali esistono sulla pagina, non in teatro; ma tutte le rappresentazioni teatrali cominciano da una partitura». Gossett fa bene a dirlo e a ripeterlo: non esiste l'«esecuzione filologica», esistono

esecuzioni che si avvalgono di edizioni filologicamente accertate e altre no. La buona filologia non produce esecuzioni *ipso facto* buone né, come insinuano i maligni, *ipso facto* noiose: la responsabilità della buona esecuzione è del musicista, che però ha tutto l'interesse a valersi di testi che non travisino le intenzioni del compositore. Come invece facevano, in misura più o meno accentuata, le edizioni correnti.

Dive e maestri è un romanzo di formazione: ci narra come la vocazione del giovanotto che cinquant'anni fa s'incamminò alla ricerca del «vero» Rossini — un tema allora snobbato dai musicologi tedeschi e angloamericani — sia stata attizzata e al tempo stesso temperata dal commercio quotidiano con cantanti, direttori e registi. *Dive e maestri* è anche un romanzo d'avventure — basti pensare alla riscoperta e restauro del *Viaggio a Reims* o dello *Stiffelio* — ed è un romanzo corale: nessuno potrà mai sopravvalutare la portata dell'immenso lavoro svolto da Gossett, ma non si è certo trattato di uno *one-man show*; e se il libro dispensa critiche anche severe a destra e a manca, lo fa senza acredine, nella consapevolezza che è occorso il lavoro di tutti per rendere possibile l'ammirevole sintesi di scienza ed arte condensatasi nella Rossini-Renaissance. *Dive e maestri* è infine un romanzo storico: narra una storia vera e dà ai musicisti e ai musicologi più giovani il resoconto veridico di un processo che ha fatto epoca. Chi oggi consulta in biblioteca o adopera in teatro testi attendibili del *Tancredi* o della *Traviata* può non sapere che è esistita un'epoca, pochi decenni fa, in cui ciò che appare facile e ovvio era difficile, anzi chimerico; e leggendo questo libro può capacitarsi dell'enorme mole d'ingegno, di sedulità, d'impegno organizzativo e di passione intellettuale che è stata necessaria. Una bella storia, un bel libro. ■

Philip Gossett,
Dive e maestri.

L'opera italiana messa in scena,
Milano, Il Saggiatore, 2009, 718 pp.,
ISBN 978-88-428-1463-4,
euro 40,00



L'opera italiana messa in scena (traduzione imprecisa del titolo originale, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*) si concentra su due processi distinti e concorrenti: conoscere la partitura (parte I), eseguire l'opera (parte II). Ossia: il musicologo allo scrittoio, e il suo lavoro in mano agli artisti. Le difficoltà che nel melodramma italiano assillano il filologo sono radicate nella storia sociale, nei meccanismi di produzione e trasmissione dei testi, nei rapporti tra artisti ed editori, nell'inerzia delle consuetudini: solo chi conosce questa realtà storica decifra gli enigmi estetici del fenomeno «opera



Giuseppe Verdi



Gioacchino Rossini

Le recensioni

di Giuseppina La Face Bianconi

ICENTENARI SCORRONO SPESSO come acqua sul vetro; ma per Händel l'anno giubilare ha portato almeno un libro che resterà. L'editore milanese Ariele, che da anni offre curate traduzioni di libretti stranieri col testo a fronte (dall'*Armide* di Gluck al *Wozzeck*, dalle Cantate di Bach al *Peter Grimes*), ha raccolto in un solo maneggevole volume, dalla grafica semplice e chiara, i ventisei oratori inglesi di Händel, aggiungendovi anche gli *anthems* e una sobria introduzione di Piero Mioli. I testi inglesi sono presi dalla vecchia edizione Chrysander; le traduzioni, coscienziose, sono di prima mano. Così il melomane esigente è invogliato ad accostarsi alle splendide composizioni händeliane anche su un versante più prettamente intellettuale, a leggere e rileggere poemetti e drammetti di elevata pretesa morale. Tra gli oratori figurano soggetti veterotestamentari (come le storie di Giuseppe, Saul, Sansone, Giosuè, Salomone): e si sa che per molti l'ascol-



Georg Friedrich Händel



Franz Liszt



George Sand



Giovanni Battista Casti

to musicale, di Händel come di Bach, compensa almeno in parte la gracile diffusione della Bibbia nella cultura italiana odierna. Ma Händel ha trattato in forma di oratorio anche soggetti profani di grande bellezza, tratti da insigni poeti inglesi che raramente incrocieremo, come John Milton (oltre il *Samson Agonistes*, il delizioso poemetto *L'Allegro e il Penseroso*), John Dryden (*Alexander's Feast*), William Congreve (*Semele*); e in più Racine (*Esther*, *Athalia*), Sofocle (*Hercules*, dalle *Trachinie*), Ovidio (la lacrimevole vicenda di Aci e Galatea). Una leccornia.

NON ACCENNA A CALARE l'attrazione degli italianisti per la librettologia: bene, perché i libretti dell'opera italiana, spesso irrisi per la non sempre eccelsa levatura poetica, meritano di essere presi sul serio sotto ogni angolatura, sia letteraria sia teatrale. Non si dà capolavoro operistico in assenza di un buon libretto, e la piena comprensione di un'opera implica di necessità lo studio attento della componente verbale. E poi, soprattutto in Italia, i libretti hanno avuto un potenziale di propagazione e penetrazione culturale spesso più elevato che non la poesia letteraria. Da tempo Ilaria Bonomi, ordinario di Linguistica italiana nella Statale di Milano, investiga la lingua dei librettisti. In questo volume collettivo i capitoli di Bonomi sono due: uno sulla lingua poetica del marinista Gian Francesco Busenello, il caustico autore dell'*Incoronazione di Poppea* (da anni attendiamo un'edizione moderna dei suoi drammi); l'altro sul lessico

Georg Friedrich Händel, *Oratori inglesi, Anthems e Te Deum*, introduzione di Piero Mioli, traduzioni di Marco Montrasio, Empe-docle Citton e Viviano Cavagnoli, Milano, Edizioni Ariele, 2009, xxiii-655 pp., ISBN 978-88-86480-86-4, 36,00 euro.

Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, con i contributi di Valeria Marina Gaffuri e Stefano Saino, Milano, Franco Angeli, 2010, 272 pp., ISBN 978-88-568-1766-9, 24,00 euro.

George Sand. *La musica e il socialismo*, a cura di Mariantonietta Caroprese, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, 523 pp., ISBN 978-88-495-1644-9, 42,00 euro.

George Sand. *La musica e i musicisti romantici*, Atti della giornata di studi (Latina, 21 settembre 2007), a cura di Mariantonietta Caroprese, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2010, xiii-197 pp., ISBN 978-88-7096-591-9, 25,00 euro.

dei «meta-melodrammi» del secondo Settecento, dalla *Bella verità* con cui Goldoni si congeda dal teatro d'opera mettendolo garbatamente in bur-

la (1762, Piccini) fino al proverbiale *Prima la musica, poi le parole* di G.B. Casti (1786, Salieri). Alcuni collaboratori della Bonomi ritornano poi su librettisti come Romani, Cammarano, Piave, Boito e Illica. Né manca un'incurisione nell'attualità, con la *Giocasta* data l'anno scorso a Vicenza, musica di Azio Corghi, testo di Maddalena Mazzocut-Mis desunto dalle *Fenicie* di Sofocle: quasi un pendant femminile all'*Edipo tiranno* che nel 1585 inaugurò il Teatro Olimpico.

TUTTI CONOSCONO IL POSTO che George Sand (1804-1876) tenne nella vita di Chopin. Ma le relazioni della scrittrice con la musica e i musicisti furono più ampie. Marina Caroprese ne ha raccolto e commentato ampie testimonianze in un volume delle Edizioni Scientifiche Italiane che reca il pertinente sottotitolo *La musica e il socialismo*. La Sand condivide infatti con Liszt la visione messianica e umanitaria dell'arte; e di tutte le arti proprio quella dei suoni è intrinsecamente la più «sociale», dal livello sublime degli *Ugonotti* di Meyerbeer al mondo umile dei canti di lavoro e degli zampognari. Il volume offre le due lettere indirizzate pubblicamente da Sand a Liszt e a Meyerbeer, una scelta di lettere private, i capitoli «musicali» di tre romanzi. In appendice una scelta di otto saggi critici su Sand e la musica, cui la LIM aggiunge ora gli Atti di un convegno tenuto sullo stesso tema nel Conservatorio di Latina, dove Caroprese insegna Storia della musica. ■

Le «Lettere impossibili» di Paolo Puppà

SEMBRA ESISTERE UN FILO rosso tra la produzione drammaturgica di Paolo Puppà e la sua fervida attività di studioso e docente di teatro. Da una parte infatti stanno le molte occasioni in cui compare come *performer* dei propri testi, accolto dalle ribalte della Penisola, dove gli spettatori assistono alla drammatizzazione delle sue pièce su di un palcoscenico scarno e «povero», nel solco della migliore tradizione novecentesca. Dall'altra la sua attività accademica, grazie alla quale, per esempio, ha recentemente radunato sulla scena del Giovanni Poli – all'interno del convegno «Teatro in tempo di crisi» – alcune tra le esperienze più interessanti di *avolo* teatrale. Del resto, l'attenzione alla performance monologante, agita spesso dagli stessi autori, è al centro dell'esautivo *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio* (Bulzoni Editore, Roma 2010). E quest'attenzione si rivela ancora più nitidamente nelle magnifiche *Lettere impossibili*, in cui Puppà inventa, imitandone lo stile e basandosi su un'accuratissima documentazione, missive «riscoperte per caso» di grandi personaggi del Novecento. In questi monologhi – che lo stesso drammaturgo incarna spesso in scena – la



solitudine però non è più un fatto soltanto formale e tecnico, ma si tinge di dolenti elementi esistenziali, che forniscono un quadro desolato, pur nella vitalità delle pulsioni che emerge costantemente. Come nel caso della lettera di Henrik Ibsen alla giovane e avvenente pianista Hildur Andersen, che apre la raccolta. Lo spiazzamento riguarda soprattutto il destinatario, la cui risposta il più delle volte è «tanto poco sintonizzata», come è indicato nella «Premessa un po' autobiografica». Così, alle accorate parole di un vecchio Ibsen, da cui traspare un desiderio ancor vivo anche se ormai depotenziato dalla vita, (non) corrisponde la freddezza quasi cattiva della fanciulla, che descrive in toni macchiettistici il grande norvegese in una missiva indirizzata nientemeno che ad August Strindberg. Questa triangolazione la si ritrova anche in altri contesti, come quello in cui un Cesare Lombroso prossimo alla morte si rivolge al nipotino di sei anni, Leo Ferrero, riponendo in lui tutte le speranze di un'esistenza quasi conclusa. Speranze che vengono puntualmente smentite dallo stesso nipote, morto peraltro ventinovenne, nella sua corrispondenza con Aldo Garosci. Il percorso umano tra tensione all'arte e debolezze private di questi colossi della letteratura e del teatro – vi si ritrovano anche Samuel Beckett, Eleonora Duse, Pirandello, Campana e Gadda – forma la polpa accattivante del volume, che si conclude con un ultimo testo «impossibile», e forse il più «solo» di tutti, il lungo monologo «inviato» da Pier Paolo Pasolini a Don Milani intorno al 1975, quando il sacerdote-pedagogo era già scomparso. Un libro da leggere e da ascoltare in giro per i teatri. (l.m.) ■

Paolo Puppà, *Lettere impossibili. Fantasmi in scena: da Ibsen a Pasolini*, Gremese, Roma 2009, euro 15.

Renato Palazzi racconta il teatro di Kantor

«P

ER LE PLATEE CHE in tutto il mondo hanno seguito e ammirato i suoi spettacoli, Kantor è qualcosa di più di un semplice uomo di teatro: nell'immaginario collettivo è l'officiante di uno strano culto, è l'artista che ha osato guardare in faccia la morte, che ha individuato la finestra attraverso la quale ci è dato affacciarsi «dall'altra parte», sulle fredde contrade dell'ignoto». Questo *incipit* di uno dei paragrafi più suggestivi dell'ottima monografia dedicata da Renato Palazzi a Tadeusz Kantor, uno dei più geniali e affascinanti maestri dell'arte teatrale del secondo Novecento. L'autore – partendo dalla propria conoscenza del lavoro del grande regista, cui si aggiunge un capillare approfondimento tematico – permette finalmente anche a chi, per ragioni anagrafiche, non ha potuto vivere l'esperienza irripetibile di uno spettacolo kantoriano di comprendere gli elementi essenziali che compongono il suo particolarissimo linguaggio scenico. Diviso in due macroparti, *Kantor. La materia e l'anima* è strumento critico indispensabile, da accostare a celebri pubblicazioni dove è lo stesso artista polacco a parlare, a cominciare ovviamente dal magnifico e poetico *Teatro della morte* edito da Ubulibri. Palazzi inizia dunque dalla «materia», declinata in quattro asciutti e godibili capitoli che indagano altrettanti ambiti privilegiati dall'inventore della *Classe morta*. Il primo non a caso riguarda l'«oggetto», uno degli elementi-cardine, utilizzato nella sua umile e «bassa» essenzialità: «Il prevalere dell'oggetto nel suo mero atto d'esistere – contrapposto alla sottigliezza dell'elaborazione artistica – è probabilmente l'indice di una rottura d'equilibrio, di una rivolta contro le atrocità circostanti, di un rifiuto della condizione umana che si rispecchia anche nella messa in crisi dei tradizionali codici con cui vengono raffigurate le cose e le persone» (p. 52). A seguire viene esaminato l'universo dell'attore, altrettanto frastagliato e denso di implicazioni («la funzione dell'attore è insolita, certo non priva di contraddizioni e zone d'ombra, caratterizzata a tratti da sottili ambiguità che derivano dalle stratificate matrici culturali dell'artista, e che sicuramente non ha riscontro in nessun altro modello registico», p. 89) e poi ancora il testo e lo spazio. La sezione intitolata all'«anima» si suddivide invece a sua volta in tre capitoli, rispettivamente incentrati sulla «morte» (da cui è tratta la citazione iniziale), sulla «memoria» e sul «teatro dell'Io diviso». (l.m.) ■



Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima*, fotografie di Maurizio Buscarino, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 328, euro 18

Una «Suite per chitarra sola»

di Andrea Oddone Martin

VI RICORDATE DEL *BREVARIUM di musica* di Cartesio? E dei *Fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo* del quasi dimenticato Ansermet? E del famoso *Che cos'è la musica*, dell'indimenticato Dalhaus in coppia con Eggebrecht? L'argomento è sempre la musica, le ragioni della musica, l'interpretazione della musica, lo studio della musica; questi scritti testimoniano lo sforzo epistemologico che si snoda inesaustamente percorrendo strade scientifiche, filosofiche, psicologiche, antropologiche, matematiche.



L'ultima uscita Edt, *Suite per chitarra sola* di Glenn Kurtz, è una riflessione imperniata sullo stesso argomento, la musica, ma la chiave è autobiografica. Certo, non manca ricchezza di citazioni erudite (da Pitagora, Boezio alla Lang, non trascurando Heine, Graham, Rousseau, Stravinskij, Pound, Schopenhauer, ecc.) o approfondimenti anche storici sullo strumento, nella fattispecie la chitarra, di cui saranno golosi tutti i chitarristi, ma il cardine è personale. È l'uomo attuale, il Glenn Kurtz di oggi, che a posteriori, in un'indagine investigativa accuratissima, passa e ripassa la lente d'ingrandimento soffermandosi meticolosamente su tutte le questioni oggettive e soggettive dell'attualità e dell'attività musicale, cogliendone sottili sfumature. Mentre narra della propria vita, in uno stile veramente letterario, Kurtz mette a fuoco le problematiche che ravvisiamo comuni alla maggior parte delle persone che si indirizzano alla professione musicale. Le soddisfazioni, le sconfitte, i dubbi, le probabili risposte, i valori dello studio nelle istituzioni, l'astrazione dell'iter formativo rispetto alla cruda realtà di vari aspetti professionali: la riflessione è globale e racchiude un'intera epoca personale. Ciascuno riconoscerà in questo scritto almeno una parte della propria vicenda, ampliando personalmente le argomentazioni proposte. ■

Glenn Kurtz,
Suite per chitarra sola,
Edt, Torino 2010,
192 pp., euro 16

Un volume di auguri per l'arte di Pizzi

UN'OTTANTINA DI MESSAGGI DI auguri per festeggiare gli ottant'anni di Pier Luigi Pizzi, uno dei più celebri e importanti maestri delle scene internazionali, proprio alla fine di giugno impegnato in una nuova, avvincente sfida con l'allestimento di *Giro di vite* di Benjamin Britten. Per l'occasione gli Amici della Fenice, l'associazione



presieduta da Barbara di Valmarana, hanno composto un vero e proprio libro che raccoglie la serie impressionante di queste testimonianze, che vanno da registi come Luca Ronconi, Gianfranco De Bosio e Luigi Squarzina a direttori d'orchestra del calibro di Claudio Abbado, Riccardo Muti e Claudio Scimone, da cantanti del livello di Raina Kabaivanska e Marilyn Horne ad attrici come Valentina Cortese e Adriana Asti, cui si aggiunge un foltissimo gruppo di artisti, critici, intellettuali oltre a molti rappresentanti delle istituzioni. La pubblicazione, curata da Maria Ida Biggi, aggiorna anche il precedente volume, *Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, dando conto degli ultimi intensi cinque anni di lavoro veneziano del regista (2005-2010). (l.m.) ■

Un estratto dagli straripanti ricordi di Alberto Arbasino

«Ci conosciamo e frequentiamo da tempi lontanissimi e giovanissimi, quando non erano ancora in disuso espressioni "alte" come "fervidi laborator" e "cenacoli di amici". Incominciando dalle serate milanesi al Piccolo Teatro e dalle mattinate negli intervalli tra lezioni al Politecnico e alla Facoltà di Legge, ancora in via della Passione, con discussioni entro i diversi gruppi di appassionati; il calcio, il jazz, il poker, la Scala, la rivista, Visconti o Ricci-Magni, Osiris o Callas, Karajan o Totò... in seguito a Roma con tavolate e battute nelle trattorie dove accanto ai migliori spettacoli e libri e film degli anni Cinquanta praticamente si inventavano un "Kitsch" e un "camp" ben risolti, benché non ne esistesse ancora una definizione e un nome. In via Frattina, Bolognini e Zeffirelli e Tosi e Tirelli con le brillantissime Laura Betti e Adriana Asti, e una quantità di passaggi intelligenti effimeri. In via della Croce, Urbani, Flaiano, Comisso, La Capria, Patroni Griffi... Incrocio romano, insomma, di talenti fiorentini e napoletani in fiore (e in frutti cospicui...). E anni molto formativi, oltre che molto divertenti. Poi, decenni di applausi e successi e trionfi, in altri luoghi tra i più prestigiosi. E ricordi addirittura magnifici fra *D'amore si muore* e *Meti una sera a cena* di Patroni Griffi, che lanciarono anche una voga di quadrati e rettangoli colorati e luminosi di perspex nelle illuminazioni, e i memorabili saggi pirandelliani stilizzati sempre con Valli e De Lullo e la Falk, la Guarnieri, la Albani. Una vertiginosa *Centaura* con Ronconi, in saggio a Cinecittà... Partecipazioni affettuose e anche aneddotiche, nella memoria dalla parte del pubblico. Si andò a Genova, al Carlo Felice ancora "rimediato", per una *Carmen* con la superba – sempre – Giulietta Simionato. Ma nello spettacolo Zeffirelli-Pizzi agivano come comparse due prossimi creativi eccelsi, Danilo Donati e Umberto Tirelli. Camuffati da megere di Goya, razzolavano fra i cori e i tesori come per raccogliere cicche e cartacce. E intanto animavano le masse troppo statiche. Ma un buon momento vi fu quando la pimpante Simionato cantava e danzava su un tavolone, dandosi pacche da nacchere sul didietro. E uno dei due amici, su un tavolino più piccolo, dietro, mimava animatamente il "numero".»

Il «Biréli Lagrène Gipsy Trio»

di Giovanni Greto

A CENTO ANNI DALLA nascita di Django Reinhardt, il pirotecnico Biréli Lagrène, che rappresenta un punto di arrivo difficilmente raggiungibile per moltissimi chitarristi, cui basta solo sentir pronunciare il suo nome perché gli occhi si illuminino, gli rende omaggio con un disco godibilissimo, dalla scaletta ben disegnata che alterna standards, originals e un solo pezzo di Reinhardt, «Micro», scelto fra quelli meno eseguiti. Una sensazione di freschezza ci prende tutte le volte che la musica si espande dal lettore cd. E a ogni ascolto notiamo o ci soffermiamo su qualche cosa che prima ci era sfuggita, il virtuosismo di Lagrène, l'accompagnamento pulsante di Winterstein, la cavata di Imbert. Pur essendo uno standard riletto da molti, il brano iniziale, «Lullaby of Birdland» si rinnova grazie all'improvvisazione veemente di Lagrène. «New York City» è caratterizzato da un veloce ostinato che può portare alla trance. In «Limehouse Blues» ci affascina l'assolo al contrabbasso con l'archetto di Imbert. Un brano morbido come «Poinciana» acquista una delicatezza languida per un solo con gli armonici: le note accarezzate ci fanno assaporare ancor più la linea melodica del tema. Una swingante «Something» precede un valzer originale di Lagrène, «Made in France», pieno di ardore. Gioiosissima, con un'inizio di tema fischiato all'unisono con la chitarra, è «Singin' in the Rain», dal film omonimo, che si conclude addirittura con la melodia finale cantata. Velocissima, «Tiger Rag» è un omaggio all'early jazz attraverso l'esperienza di un jazzista moderno. Il pezzo finale, «Be My Love», è affidato alla voce del tenore Roberto Alagna. È una semplice canzone pop, forse volutamente strappalacrime, eppure riesce a evitare quella nefasta sensazione di sdolcinatazza che a volte si verifica ascoltando simili brani. Detto della musica, complimenti sinceri ai singoli: a Hono Winterstein, solida seconda chitarra, che rende ancor più spericolato il solismo irrequieto del leader, e a Diego Imbert, dal tocco gentile ma fermo, attento al particolare, dotato di un ottimo drivin'. ■

Biréli Lagrène Gipsy Trio
(Dreyfus Jazz)
Biréli Lagrène, chitarra;
Hono Winterstein, chitarra;
Diego Imbert, contrabbasso



Sopra:
Bill Evans
(allaboutjazz.com);
a fianco:
Biréli Lagrène
(lillelanuit.com).



Ed «Everybody Digs Bill Evans»

A VEVA DA POCO ABBANDONATO il sestetto di Miles Davis – anche se avrebbe risposto positivamente all'invito del carismatico bandleader di partecipare all'incisione, meno di tre mesi dopo, di «Kind of blue», uno dei capolavori del jazz moderno – il pianista forse più lirico nella storia del jazz, quando, accantonando la propria ritrosia, timidezza e insicurezza caratteriali, registrò, in qualità di leader, il secondo album in studio, che riportava in copertina a caratteri cubitali delle brevi note elogiative, autografate da quattro insigni musicisti, a dimostrazione di quanto il suo apparire sulla scena musicale avesse impressionato il mondo del jazz. E infatti Davis, che lo volle con sé, e Cannonball Adderley, sassofonista di quel gruppo stellare, stilano le note iniziali e finali: «Ho certamente imparato molto da Bill Evans. Egli suona il piano proprio nel modo in cui dovrebbe venire suonato»; «Bill Evans ha gusto e originalità non comuni e l'abilità ancor più rara di far considerare la sua interpretazione di un pezzo come il modo più esatto di suonarlo». Proprio quest'ultima affermazione trova ampio riscontro nell'ascolto del disco. Brani plurinterpretati, come ad esempio «Night and day», suonano nuovi per la scelta ritmica, l'esposizione della linea tematica, la dolcezza dell'improvvisazione. Il merito va equamente condiviso con il

contrabbassista Sam Jones, dal pulsare sicuro pur nella sua discrezione, e con il pirotecnico e fantasioso batterista Philly Joe Jones. Gustosissimi e stimolanti, i frequenti breaks a battute variabili tra Evans e Philly Joe tengono desta l'attenzione a partire dal brano iniziale, «Minority», in cui l'apparente tranquillità del pianista sembra scossa dalle tumultuose figurazioni su piatti e tamburi. A rendere ancor più ricco il programma, nel disco trova spazio una seconda sessione in trio, incisa un mese dopo la prima, nella quale al posto di Sam Jones compare un contrabbassista che assieme a Philly Joe dette vita a una delle più apprezzate sezioni ritmiche di Miles Davis: Paul Chambers, immediatamente riconoscibile per i suoi caratteristici, nasali assolo con l'archetto. Particolarmente poetici, infine, i tre brani per piano solo, tra i quali spicca «Peace piece», rivelatore del pensiero musicale dell'indimenticabile pianista. (g.g.) ■

Bill Evans
«Everybody Digs Bill Evans».
Complete 1958/59 Winter Session
(American Jazz Classics)
Brani 1-10: Bill Evans, piano;
Sam Jones, contrabbasso;
Philly Joe Jones, batteria
Brani 11-16: Paul Chambers
sostituisce Sam Jones