

MuMag

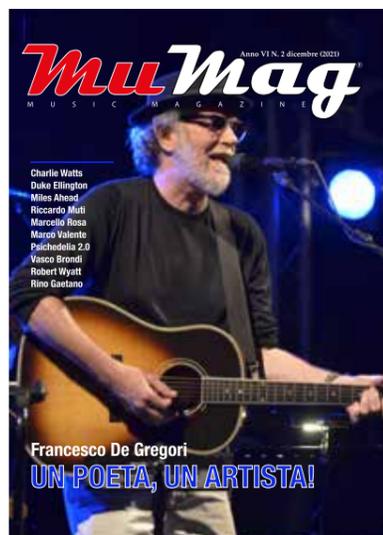
Anno VI N. 2 dicembre (2021)

M U S I C M A G A Z I N E

Charlie Watts
Duke Ellington
Miles Ahead
Riccardo Muti
Marcello Rosa
Marco Valente
Psichedelia 2.0
Vasco Brondi
Robert Wyatt
Rino Gaetano

Francesco De Gregori

UN POETA, UN ARTISTA!



MuMag
Anno VI N. 2 (dicembre 2021)
 Periodico di informazione musicale

In copertina
 Francesco De Gregori
 (foto di Pietro Graziano)

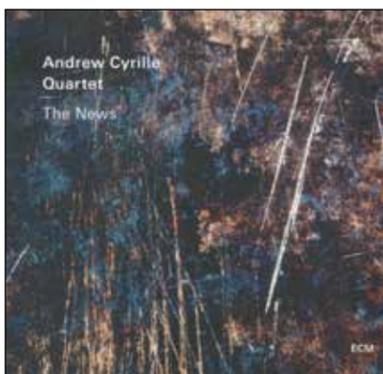
Direttore editoriale Francesco Peluso
Direttore tecnico Pietro Graziano
Caporedattore Annibale Rainone
Artistic supervisor Fabrizio Ciccarelli
Consulente di Scienza e Media Raffaele Cascone

Editore Editalfa

Editore Editalfa

Collaboratori
 Antonio Catalano
 Daniela Vellani
 Domenico Maria Morace
 Fabio Nappi
 Ilenia Beatrice Protopapa
 Paolo Vaglieco
 Pasquale Totaro
 Stefano Cazzato

Un particolare ringraziamento a:
 Dino Betti van der Noot (tributo a Duke Ellington).



sommario

Music Magazine 2 - dicembre 2021



4 GUIDA ALL'ASCOLTO
Charlie Watts
 Rock, Jazz & Blues in un solo groove
 di Francesco Peluso

6 LALENTE
Duke Ellington
 In concerto
 di Dino Betti van der Noot

8 LIVE REPORTS
Francesco De Gregori
 De Gregori & Band Live. Non solo Greatest Hits
 di Fabio Nappi, foto di Panato

10 HALF THE PICTURE
Miles Ahead
 di Antonio Catalano

12 PALCOSCENICO
Addio, Marco!
 a cura de' La redazione di MuMag

14 OPERA
Riccardo Muti
 Grazie Maestro
 di Domenico Maria Morace

16 FUORI TEMPO
Springsteen e la nazione americana
 di Stefano Cazzato

18 INTERVISTA A...
Marcello Rosa
 Il jazz è antimediocrità
 di Fabrizio Ciccarelli

Marco Valente
 Venti anni di Auand Records
 di Ilenia Beatrice Protopapa

26 CORPOREITÀ E COMUNITÀ DEL SÉ
Post Terapia : Psicodelia 2.0
 di Raffaele Cascone

30 POETICHE D'AUTORE
 Notti magiche. Vasco Brondi a Villa Ada.
 di Annibale Rainone

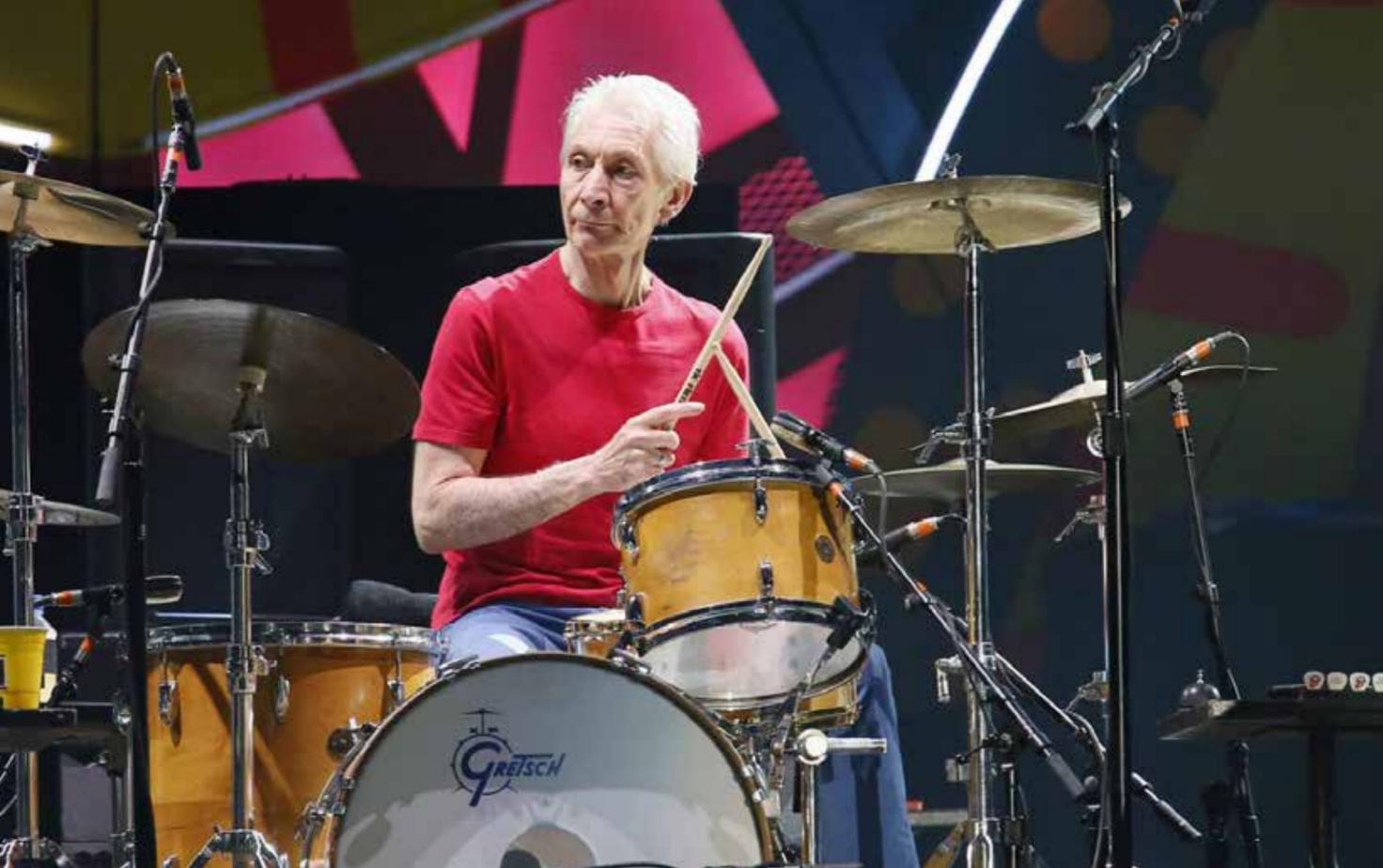
32 DEJA VU
 Robert Wyatt: Rock Bottom
 di Paolo Vaglieco

36 RECENSIONI: DISCHI JAZZ
 A cura di Francesco Peluso, Fabrizio Ciccarelli

39 MY FAVORITE BLUES
 a cura di Pasquale Totaro

41 NOTE DI CONFINE
 a cura di Paolo Vaglieco

42 PAGINE DI MUSICA
 Rino Gaetano (Michele Iossa)
 Sotto un cielo sempre più blu
 a cura di Daniela Vellani



CHARLES ROBERT WATTS

ROCK, JAZZ & BLUES IN UN SOLO GROOVE

di Francesco Peluso

Al pari del suo alter ego dei Beatles, Ringo Star, Charles Robert Watts, detto Charlie, ha rappresentato un'icona di quella leggenda della musica Rock che, ancora oggi, entusiasma chi adora le performances dell'inossidabile band dei Rolling Stones. Se Mike Jagger e Keith Richard hanno superbamente proposto negli anni il ruolo di *frontmen* ed icona scenica della formazione d'oltremarica, non

meno importante si è rivelato il drumming di Charlie Watt. Il batterista londinese, scomparso all'età di ottanta anni il 24 agosto scorso, nonostante non abbia ricevuto roboanti apprezzamenti come alcuni colleghi (mi viene da citare John Bonam dei Led Zepelin o Keith Moon degli Who) ha connotato, con il suo flusso ritmico, la musica degli "Stones" e preso parte alla nutrita schiera di batteristi del British Blues che caratterizzavano il loro approccio

linguistico di forme tipicamente Rock screziate da sfumature afro-americane.

L'incontro con il Rhythm and Blues e dintorni avviene in giovanissima età, grazie alla frequentazione di colui che diverrà un amico fraterno, Dave Green, scoprendo in quegli anni la musica di Miles Davis e John Coltrane. Per questo, avendo iniziato a suonare la batteria, nel 1960 Charles si immerge a perdifiato nel vasto panorama dell'emergente fucina

di talenti che diedero vita alla *Blues Incorporated*. Ed è, dopo un triennio di intensa esperienza in quel mondo musicale della capitale britannica dei primi anni '60, sotto l'ala protettiva di Alexis Korner, che il giovane Charlie entra nel 1963 quale ultimo componente della band, nei mitici The Rolling Stones al fianco di Jagger, Richards, Wyman e Jones, per rimanervi fino alla sua morte.

Tuttavia, se nell'immaginario collettivo Charlie Watt ha rappresentato il cuore pulsante della rock-band più *borderline* della musica di tutti i tempi, in un serrato alternarsi fra Pop psichedelico, Rock and Roll e Blues, non tutti sono a conoscenza del suo profondo amore per il Jazz e i suoi grandi maestri d'oltreoceano. In tal senso, gli storici compagni hanno più volte sottolineato come gran parte delle alchimie degli "Stones" abbiano tratto linfa vitale dal particolarissimo *groove* di Watts.

Fra le centinaia di performances in studio e dal vivo di Charlie Watts con i Rolling Stones si potrebbero scrivere fiumi di parole in ragione del suo apporto alla costruzione delle strutture perlopiù a firma della premiata ditta Jagger & Richard; io, invece, voglio soffermarmi su tre canzoni che hanno da sempre segnato, al di là di generi e stili, il mio cammino alla scoperta della "buona musica": *Sympathy for the Devil*, *Honkytonk Woman*, *Wild Horses*.

Con l'album del 1968 **Beggars Banquet** (Decca Records) la band inglese, dopo una frequentazione di atmosfere pop dalle forme lisergiche, ritorna alle radici Blues e, nel brano d'apertura *Sympathy for the Devil*, il *groove* percussivo di Watts trascina i suoi partners verso un'ipnotica circolarità ritmica. La canzo-

ne, ispirata al romanzo "Il maestro e Margherita" dello scrittore russo Michail Afanas'evič Bulgakov, parte da un *intro* in stile folk per prendere il largo in un coinvolgente samba rock. La voce di Jagger, alternata alla ripetitività dei cori, trova nella tribale spinta della batteria la giusta connotazione di un testo che diede origine ad una moltitudine di indignate interpretazioni ai confini del satanismo.

Le produzioni della band, a cavallo fra il 1968 ed il 1972, possono considerarsi l'espressione di un apice creativo che, nel 1969, propone un'ennesima perla, ovvero, *Honkytonk Woman*. Dapprima, pubblicata come singolo, in seguito inserita nel mitico **Let It Bleed** (Decca Records), la versione dal titolo *Country Honk* vede un nuovo arrangiamento del tipo ballata country ad opera del chitarrista Mike Taylor. Come non amare l'*intro* del campanaccio, lo schiocco del rullante, la potenza del colpo di cassa ed il *groove* che trascina il tagliente riff della chitarra e la graffiante vocalità di Jagger! Come non apprezzare l'esaltazione di un testo dalle tonalità forti che faceva esplodere il pubblico nel perpetuarsi della performance del brano a qualsiasi latitudine del globo! Il testo, ispirato ad una donna "honky tonk", termine utilizzato in America per indicare le ballerine da saloon che spesso erano anche delle prostitute, proponeva, nel primo format, un chiaro riferimento ad un'atmosfera riconducibile alla città di Memphis.

E infine, solo per fare un brevissimo cenno storico, la struggente *Wild Horses*, in cui la batteria di Watts sottolinea a con un incedere ritmico tanto netto, quanto appropriato al climax della bellissima struttura, terza traccia del Lato A dell'imper-

dibile **Sticky Fingers** (Rolling Stones Records) del 1971. Il carattere schivo ed introverso, che lasciava i riflettori ai *frontmen* del gruppo, trovava un suo naturale equilibrio nell'amore di sempre... il Jazz.

Ed è proprio questo amore mai nascosto che lo ha spinto, nelle fasi di riflessione artistica degli "Stones", a costruire intorno a sé la Charlie Watts Orchestra. Nel 1986 l'album **Live Fullham Town Hall** (Columbia Records) propone una registrazione dal vivo di questo organico, in cui la Gretsch (marca della batteria utilizzata dal maestro) si ritrova a dialogare amabilmente con una canonica Big Band di matrice jazzistica. È il Charlie Watts meno conosciuto, quello che trae spunto dai fuoriclasse statunitensi dello strumento, quello che abbandona il Rock'n'Roll per abbracciare sonorità care ad Ellington, Basie, con l'immanenza della lezione di Billie Holiday, Fats Waller, Charlie Parker. I suoi dischi, in quintetto o con formazioni allargate, rappresentano una mera testimonianza del personale spessore percussivo, di quanto abbia arricchito il sound dei Rolling Stones, di quanto abbia ricoperto un ruolo, solo in apparenza, di secondo piano.

Lontano dagli eccessi dei compagni di sempre, in giacca e cravatta, legato da un vincolo indissolubile alla moglie per oltre cinquanta anni, Charlie lascia ai posteri un marchio di fabbrica che farà di lui un riservato protagonista del Rock che non aveva bisogno di stupire con colpi ad effetto, o proporre estenuanti e ripetitive fasi in solo. È lo stesso Keith Richard ad affermare in una sua intervista alla fine degli anni '80: «Sono sempre gli Stones finché Charlie è con noi. È il perno principale che tiene unito il gruppo». ■



DUKE ELLINGTON IN CONCERTO

di Dino Betti van der Noot

Ricordo perfettamente l'emozione provata quando, una sessantina di anni fa, ho assistito per la prima volta a un concerto di Duke Ellington e della sua orchestra al Teatro Dal Verme, abbastanza lontano dal palco contrariamente a tutte le volte successive, quando mi sono trovato regolarmente in prima fila.

Un'emozione che non mi permetteva di analizzare compiutamente quello che si svolgeva sul palcoscenico, perché ero sovrastato dalla meraviglia di poter ascoltare (forse in quel caso dovrei dire semplicemente "sentire") dal vivo un'orchestra e dei musicisti che per me erano diventati mitici attraverso l'ascolto reiterato di dischi, spesso condiviso con amici appassionati

o con persone che desideravamo convertire al jazz.

Perché il Duca è stato un fenomeno quasi unico: sicuramente un grande compositore, ha convissuto tutta la vita con l'esigenza di fare cassetta e la volontà di fare una musica sua, innovativa, che andasse oltre alla *routine* e allo spettacolo obbligatori.

Forse, l'origine di tutto questo va

ricercata in una sua affermazione: la decisione di voler diventare un pianista in quanto aveva notato che, alle feste, la ragazza più bella se ne stava sempre appoggiata al pianoforte, vicino a chi lo suonava. Il Duca aveva un io decisamente importante e sentiva il bisogno di primeggiare, anche perché aveva una chiara coscienza del proprio valore come intellettuale e come artista. Per questo era diventato da subito un *leader*, mettendo insieme – allevando, in un certo senso – un gruppo di musicisti di cui aveva intuito e sviluppato il talento. Un gruppo che, sia pure con vari cambiamenti dovuti a salute e anagrafe, gli è stato, magari anche forzatamente, fedele negli anni.

Credo sia inutile che io mi metta ad analizzare qui la musica di Ellington: tutto, e di più, è già stato scritto da musicologi e storici del jazz. Mi basta dire che **Mood Indigo** è a mio avviso un capolavoro assoluto della musica del Novecento: per la sua essenzialità, per la capacità di avvolgere l'ascoltatore in una nuvola di emozioni dall'inizio alla fine, per l'utilizzo consapevole e sapiente degli strumenti e degli esecutori.

Mi sembra invece che possa interessare qualche ricordo dei concerti cui ho assistito negli anni.

Del primo non potrei dire molto: probabilmente ero sopraffatto dall'emozione e, in ogni caso, non ero ancora abbastanza consapevole di quello cui davvero stavo assistendo. Ricordo Ray Nance al violino, l'entrata di Billy Strayhorn per sostituire Ellington a un certo punto, la doppia cassa della batteria di Sam Woodyard.

Dei concerti successivi, invece, ricordo quasi ogni particolare; sia di quelli in cui agiva soltanto l'orchestra sia di quelli in cui si aggiungeva Ella Fitzgerald.

Il nucleo di brani più atteso era

sempre quello delle composizioni storiche, da *Sophisticated Lady* a *Concerto for Cootie*. Ogni volta, però, c'erano delle novità, come per esempio la *Far East Suite*, che interessavano tuttavia soltanto una parte del pubblico.

Tutti aspettavano *Diminuendo & Crescendo in Blue*, con la prestazione di Paul Gonsalves: un esempio non soltanto della potenza di quella musica e dei solisti, ma anche del rapporto fra Ellington e i suoi *sidemen*. Infatti, questo brano durava più o meno a lungo a seconda di come si era comportato Gonsalves: una sorta di punizione per i suoi ritardi (spesso arrivava sul palcoscenico a concerto iniziato) e per le sue sbronze: l'ho visto più volte dormire beatamente nei momenti in cui non doveva suonare. Devo dire che aveva un certo stile nel dormire, perché aveva messo a punto una tecnica del sonno con il bocchino del sassofono pronto vicino alle labbra e, quando gli altri attaccavano, automaticamente attaccava anche lui. Infatti, spesso i musicisti suonavano a memoria, senza neppure guardare le parti: il marchio di una *routine* continua e massacrante che noi non riusciamo neppure a immaginare.

Una stanchezza che una volta, durante la parte di esibizione riservata a Ella e al suo trio, non solo ha visto Gonsalves dormire, ma lo ha fatto cadere dalla sedia con un fracasso notevole, sotto gli occhi interessati ma impassibili dei suoi colleghi e provocando una risata seguita da un'alzata di spalle della cantante.

Credo che proprio i rapporti di Ellington con i *suoi* musicisti siano stati in parte mitizzati e in parte sottovalutati. Non erano idilliaci, tranne in qualche caso, come per esempio con Harry Carney, intelligente e perfettamente conscio dei propri limiti e della propria fun-

zione nella storia dell'orchestra. Se guardiamo bene, nessuno dei *sidemen* ellingtoniani ha avuto una grande fortuna al di fuori dell'orchestra del Duca. Perché? Erano sicuramente musicisti importanti, ma l'impronta che avevano ricevuto impediva loro di esprimersi in maniera completa e personale una volta usciti da questo ambiente protetto.

Un esempio per tutti, quello di Johnny Hodges: una voce essenziale per la poetica ellingtoniana, un caposcuola, che non è mai riuscito a sfondare davvero per conto proprio. Astioso nei confronti del *leader*, ma in un certo senso anche nei confronti del pubblico: lo si poteva percepire nel suo sguardo sprezzante durante gli assoli, pochi e sempre simili, se non addirittura ripetuti integralmente.

I musicisti sapevano di dovere tutto a Ellington, ma sapevano anche di essere utilizzati allo spasimo; però proprio questa conoscenza delle loro caratteristiche e questo sfruttamento (alla base di molte composizioni ellingtoniane ci sono intuizioni dei *sidemen*) hanno fatto della musica del Duca qualcosa di irripetibile.

Quando il nucleo storico ha dovuto arrendersi all'età, niente è più stato come prima: l'ultimo concerto cui ho assistito è stato durante la sua penultima *tournee* italiana e ancora cerco di cancellarlo dalla mente. Meglio conservare il ricordo di tutti quelli precedenti, con Harry Carney che batteva il piede per far partire *Take the "A" Train*, con il Duca che entrava fra gli applausi, con Paul Gonsalves che raggiungeva i colleghi a metà di un brano (fortunatamente il suo posto era il più esterno nella sezione), con Cat Anderson che ripeteva nota per nota il suo assolo in *El Gato*, con Ellington che affermava perentoriamente: «This is jazz». ■

DE GREGORI & BAND LIVE

NON SOLO GREATEST HITS!

di Fabio Nappi - foto Panato

Il Principe della canzone italiana lo scorso 30 luglio ha fatto tappa in piazza Duomo a Trento con il tour "De Gregori & Band Live - The Greatest Hits", organizzato dalla Showtime Agency di Merano in collaborazione con Radio Italia Anni '60. Un tour in cui Francesco De Gregori torna a esibirsi con la band al completo dopo la parentesi orchestrale del 2019 e il lungo stop dovuto alla pandemia. Una band in grande spolvero capitanata da Paolo Giovenchi (chitarre) e orfana nell'occasione di Guido Guglielminetti, il fido bassista e arrangiatore piemontese che dopo tanti concerti ha deciso di prendersi un periodo di pausa. A Trento e per il resto del tour è stato degnamente sostituito da Luca Angelici, che ha dettato i tempi alla sezione ritmica assieme al fantasioso Simone Talone (batteria e percussioni). Autentici virtuosi sono poi stati Alessandro Valle (steel guitar e mandolino), Carlo Gaudiello (pianoforte) e Primiano Di Biase (tastiere e organo hammond). Ma l'entrata in scena è stata totalmente acustica con il cantautore capitolino che si presenta da solo sul palco alle 21 in punto. Chitarra a tracolla, armonica e l'immancabile cappellino per intonare *Cose*, uno dei brani più immaginifici dell'album **Mira Mare 19.4.89**, che in versione acustica non perde nulla della sua forza. «Ho cominciato così come mi avete visto adesso, solo voce e chitarra: erano gli anni Settanta e con la sola chitarra ti muovevi meglio - scherza De

Gregori - Venditti con il pianoforte aveva molti più problemi di me»; prima di interpretare di nuovo in acustico *L'uccisione di Babbo Natale*, canzone tratta dall'album **Bufalo Bill** (1976) ed entrata con successo anche nel repertorio di Fiorella Mannoia. «Ho iniziato facendo da spalla a un gruppo rock che oggi chiameremmo metallari - ha ricordato un loquace e divertito De Gregori - il cui leader si presentava vestito di un abito trasparente che mandava in visibilio uomini e donne. Serate in cui sul palco arrivava di tutto: sigarette, lattine, panini. E tutto veniva rispedito addosso al pubblico alla fine di ogni brano, lanciato con parabole dolci. Per me che aprivo il loro concerto c'erano solo dei "Falla finita" e "Vattene" ma gli impresari volevano che cantassi almeno tre o quattro canzoni: "Se no non ti paghiamo". Da allora ho imparato una cosa: mai più di tre brani acustici». E dopo aver regalato la terza perla acustica con *A Pa'*, dedicata alla memoria di Pier Paolo Pasolini, con il quarto pezzo entra in scena la band che dà vita a un torrido arrangiamento rock-blues di *Scacchi e tarocchi*, canzone che dà il titolo all'album del 1985 e che punta il dito sui mali sommersi dell'Italia degli anni '80. "Greatest Hits" titola il concerto, ma la scaletta riserva anche brani meno noti come *La testa nel secchio*, tratta dall'album **Pezzi** (2005), che mette in luce il tiro formidabile di una band che suona a memoria, trascinata dagli assoli di Paolo Giovenchi e Alessandro Valle. Non solo grandi

successi quindi ma una scaletta ben dosata che alterna pietre miliari come *La storia* e *Titanic* a brani di grande suggestione come *Caterina* dedicata alla cantante folk Caterina Bueno, e *Atlantide*, sempre in grado di emozionare grazie a versi come «conoscete per caso una ragazza di Roma / La cui faccia ricorda il crollo di una diga?». La poesia di De Gregori si manifesta in un brano come *Il cuoco di Salò*, tratto da un disco meno celebrato di altri come **Amore nel pomeriggio** (2001), un inno antimilitarista anche quando la guerra la si osserva dalla parte sbagliata. C'è ancora spazio per brani che sarebbe ingeneroso definire "minori" come *Nero e Sangue su sangue*, tratta dal disco **Canzoni d'amore** (1992) e dall'arrangiamento decisamente rock, prima che il Principe cominci a sciorinare in rapida successione un capolavoro dietro l'altro. Si parte con *Alice* e **Pezzi di vetro** per arrivare a *Generale*, la cui introduzione strumentale ricorda l'arrangiamento di *Mio fratello che guardi il mondo* di Ivano Fossati. E poi ancora *Rimmel*, *La leva calcistica della classe '68*, *Buonanotte fiorellino* e *La donna cannone*, una delle canzoni d'amore più iconiche nella storia della musica italiana. Gli applausi del pubblico trentino sono scroscianti e richiamano sul palco De Gregori&Band per tre bis come *Cercando un altro Egitto*, riarrangiata in chiave rock-blues, *Il vestito del violinista* e *Viva l'Italia*, che chiude in bellezza un concerto difficile da dimenticare. ■



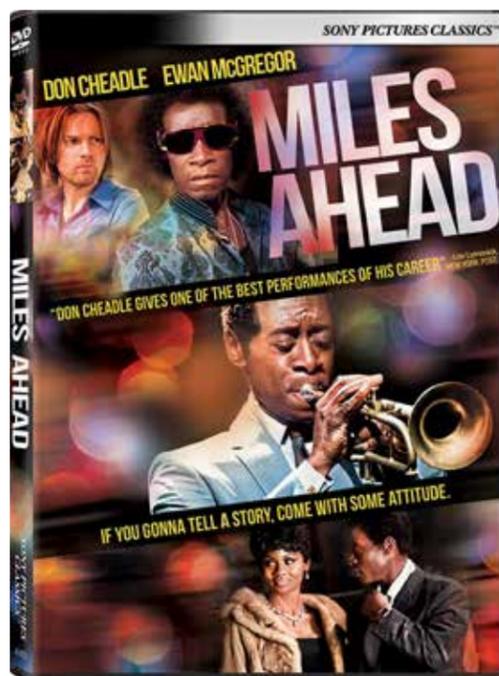
MILES AHEAD

A KIND OF TARANTINO

di Antonio Catalano

Miles Ahead è un disco del 1957

fondamentale nell'opera di Miles Davis, anche perché segna l'inizio di quella meravigliosa collaborazione con Gil Evans che porterà all'incisione di altre indimenticabili perle musicali. Ma a partire dal 2015 è anche un film scritto, diretto e interpretato nella parte del protagonista (cioè Miles stesso) da Don Cheadle, che ha addirittura contribuito ad alcune composizioni della soundtrack. Si tratta di un biopic in cui elementi di finzione si innestano sul setting del reale vissuto di Davis: il plot è ambientato nel 1979, ossia durante l'autoisolamento iniziato a metà anni Settanta e durato circa cinque anni, in cui il trombettista smise di fare concerti - al punto da perdere dimestichezza con lo strumento di cui era diventato iconico ambasciatore universale - e si chiuse in una buia reclusione piena di rancorosa frustrazione nel suo appartamento dell'Upper West Side. Una fase molto drammatica della sua vita, in cui l'ossessione per la musa oramai perduta, l'ex



moglie Frances Taylor, si alternava a quella per le dipendenze da cocaina e alle difficoltà nel produrre il materiale che avrebbe dovuto sancire il suo attesissimo ritorno sulle scene musicali. A sbloccare questa pericolosa stasi autodistruttiva arriva un personaggio di pura finzione: si tratta di Dave, un giornalista musicale *brit* interpretato da Ewan McGregor; questi, spinto dall'ambizione di intervistare in esclusiva la leggenda vivente del jazz, riesce a ottenere la sua fiducia spacciandosi per reporter del Rolling Stone e si ritrova ad accompagnarlo in rocambolesche visite a dormitori universitari per incontrare pusher di qualità, liti ai piani alti della Columbia per anticipi di danaro che non

arrivano, inseguimenti in auto e a piedi con tanto di sparatorie per recuperare un fantomatico nastro contenente la sua musica inedita che gli era stato sottratto da un manager spregiudicato e criminale; il tutto con ritmi sostenuti e dialoghi slang intrisi di crudele ironia che fanno venire in mente alcune delle più celebri pellicole firmate da Quentin Tarantino. Ad accentuare questa sensazione c'è anche una stratificazione narrativa su piani diversi, con flashback che si allungano fino a più di venti anni prima rispetto al tempo principale dell'azione: i ricordi di Miles sono incentrati sul turbolento matrimonio con l'amata Frances, le sue esibizioni con il primo e il secondo quintetto, le prove in studio, perfino il famoso pestaggio alle porte del Birdland nel 1959 da parte di alcuni poliziotti razzisti. Da un punto di vista sonoro, il film può vantare la ghiottissima possibilità di utilizzare un repertorio che non esiterei a definire sacro, ossia quello dello stesso Miles Davis; con ogni probabilità ciò è stato possibile a causa della distribuzione Sony, che notoriamente controlla il marchio Columbia. È dunque da segnalare

il prezioso lavoro di editing musicale da parte di Todd Kasow, che ha potuto beneficiare di un vero e proprio scrigno di tesori da montare, in accordo col regista, sulle varie scene del film. Non è noto se il materiale in suo possesso andasse oltre i mix ufficiali e incorporasse anche stem o addirittura singole tracce separate delle matrici originali; in ogni caso il risultato è oltremodo eccellente per qualità sonora e sensibilità artistica. Ne è un esempio il momento d'interlocuzione nella scena successiva al litigio nel quartier generale della Columbia: Miles è in un ascensore tappezzato di sue copertine storiche, come *Sketches of Spain* e *Someday my prince will come* e la musica d'ambiente dell'ufficio, un funk jazz tipico di quegli anni, si trasforma lentamente in un suono di tromba calante che sembra voler segnalare i piani in discesa, ma poi si scopre che proviene da un'altra dimensione, quella che Miles raggiunge aprendo la porta e trovandosi in giacca, cravatta e coi capelli corti, in un flashback di un concerto a metà anni '50, poco prima di fare la conoscenza di Frances. Altrettanto importante è il lavoro di mix nel formato surround 5.1 cinematografico ad opera di Skip Lievsay e Larry Zipf, che sono riusciti brillantemente ad ambientare la musica di Miles in una tensione costante fra la dimensione diegetica e quella extradiegetica: perle senza tempo come *So What* nella versione "**Live in Berlin**" del 1965 (impiegata nella metafisica resa dei conti finale durante l'incontro di boxe, in cui tutte le dimensioni temporali collasano l'una sull'altra) oppure *Back Seat Betty* (mentre Ewan McGregor/Dave lo accompagna dal pusher) o ancora *Blue in green*

(utilizzata in senso diegetico nella scena in cui suona dal vivo con Bill Evans al Birdland) o anche *Black Satin* (che commenta extradiegeticamente una rissa nel sottoscala del Village Vanguard); ancora, *Moja Part 1* tratta dal "**Live at the Carnegie Hall**" e poi *Prelude II* da *Agharta* veicolano il loro jazz funk adrenalinico nelle sparatorie e negli spericolati inseguimenti in auto, mentre *So What* (nella versione originale da **Kind of Blue**) e *Solea* vengono trasmesse alla radio e ascoltate dallo stesso Davis nell'oscurità della sua casa/prigione. *Gone* viene invece suonata diegeticamente da Miles/Cheadle nel flashback delle registrazioni in studio di **Porgy and Bess** con l'Orchestra di Gil Evans. Non c'è solo il repertorio davisiano a sostenere le immagini in movimento: il party organizzato a sorpresa è riempito dalle note di *Getaway* degli Earth Wind And Fire e poi *Lowdown* di Boz Scags. Robert Glasper figura come autore dello *score*, ma si tratta più che altro di "cesure diegetiche" per alcune scene di musica suonata dal vivo, come ad esempio le prove in casa col secondo quintetto oppure in studio con la big band o, ancora, i concerti e le jam session; a tal proposito è giusto menzionare il lavoro di assoluta qualità svolto da Keyon Harold nel "doppiare" sia la tromba di Davis che quella del suo seguace e devoto ammiratore di nome Junior, anche questi un personaggio di finzione, interpretato da LaKeith Lee Stanfield. Il contributo del tastierista è però molto incisivo sul finale: una sorta di video musicale a sé che scivola via dalla narrazione principale e ci conduce in una *live venue* senza tempo dove Cheadle interpreta Miles nel suo ultimo look anni '80, con tanto di tromba rossa, e suona un brano

firmato Glasper/Cheadle, *What's wrong with that*, accompagnato da una super band composta da Herbie Hancock, Wayne Shorter, Antonio Sanchez, Esperanza Spalding e Gary Clark JR nei panni di loro stessi. A seguire, nei titoli di coda, c'è poi *Gone 2015*, rielaborazione in chiave moderna da parte di Glasper della già citata composizione del 1959, con contributi campionati dello stesso Miles Davis, batteria *off beat* e incursioni rap. Nonostante il lungometraggio sia intriso di una modalità alquanto *pulp*, Don Cheadle non è certo un film maker all'altezza di Quentin Tarantino: la sceneggiatura presenta delle evidenti incongruità, alcune parti sembrano non incollarsi come dovrebbero e il climax nella resa dei conti finale è rovinato da una serie di accadimenti abbastanza grotteschi. Però Miles Ahead è un progetto tecnicamente eccellente che può vantare una colonna sonora unica, monumentale, irraggiungibile; un'opera pensata e costruita a immagine e somiglianza dello stesso Miles Davis: modale, schizofrenica, notturna, aperta a mescolare linguaggi diversi. Una dichiarazione d'amore incondizionato verso uno dei più grandi geni musicali di sempre, in cui Cheadle ha riversato tutto sé stesso, a partire dall'incredibile interpretazione della sua vera voce, resa roca e atona da un problema alle corde vocali, per finire con il resto della superba recitazione, senza contare il tempo necessario alla preparazione prima di girare; dieci anni della sua vita per dire con forza quanto espresso nel cartello che precede i titoli di coda: Miles Davis è nato il 26 Maggio del 1926, ma la data di morte non appare, perché la sua musica continuerà a risuonare in eterno.■



ADDIO, MARCO!



In questi sei anni di vita della pubblicazione on line MuMag, **Marco del Vaglio** ha proposto, numero dopo numero, una varietà di contenuti che solo un vero cultore di Musica Classica avrebbe potuto offrire ai nostri lettori.

Il linguaggio di grande spessore giornalistico e la profonda conoscenza della materia trattata, unitamente ad una avvolgente competenza di lettura del fatto scenico, sia nei reportage di eventi live che in recensioni di produzioni discografiche, hanno permesso al Magazine di fregiarsi di una firma di cui andar sempre fieri. I riflettori del suo "Palcoscenico" si sono improvvisamente e prematuramente spenti lasciando noi tutti, appartenenti a questa comune di appassionati della buona musica, attoniti dinanzi alla sua scomparsa.

Il mio sentito, fraterno «**Grazie!**», a nome di tutta la redazione, dei collaboratori e dei molti lettori che hanno avuto l'opportunità di approfondire talune tematiche della musica euro-colta, augurandomi che quei luminosi riflettori spenti possano illuminare il tuo Palcoscenico ovunque tu sia...

Francesco Peluso





RICCARDO MUTI
GRAZIE MAESTRO!

di Domenico Maria Morace

Come abitudine in questi tempi, e da molti anni in verità, affrontiamo personalità importanti sulla scena musicale, troppo spesso per commemorarne un anniversario, i 100, i 200, i 50 anni dalla nascita, dalla morte, di carriera.

Come punto di partenza questo scritto non si differenzia dagli altri: infatti questo anno cadono "i primi 80 anni" della vita del maestro napoletano, che segnatamente

dagli anni '70, ha lasciato una impronta non lieve nel 20° e 21° secolo.

Tra i suoi ultimissimi lasciti, mi piace di ricordare il Concerto di Capodanno 2020, dei suoi e tra i suoi capodanni viennesi a mio avviso il migliore, uno dei grandi nella storia di questo evento.

Amabilissimo affabulatore, ad esempio nelle prove della "Aida" ravennate in forma di concerto, trasmesse da Rai 5, dimostra una confidenza con il canto e con le

voci davvero rara, indipendentemente da quanto gira sulla piazza da qualche decennio.

Non vi è dubbio che Verdi, in ambito lirico, sia il compositore maggiormente affine, pur se a diversi gradi. Certo, con gli anni alcune esibizioni anche avvincenti, ma un po' fuori dalle righe, certe intemperanze, si sono attenuate, a tutto vantaggio di una ottica di insieme più omogenea e articolata.

A suo indiscusso merito riconosco che fin dalle prime incisioni

il maestro ha scelto opere e lavori che sentiva vicini alla propria sensibilità, evitando come fanno tanti, troppi, di andare a forza di Integrali, sinfonici, concertisti, lirici che siano, con le ossessioni di riempire i cataloghi: ossessione che per tanto tempo ha afflitto le maggiori etichette discografiche.

Quanto poi alla riuscita finale, di critica (di più), di pubblico (di meno), essa è stata variabile, spesso anche a causa di nomi più o meno imposti da contratti discografici, che tante volte si sono rivelati essere scelte quantomeno azzardate, spesso infelici e inadeguate.

I Cast vocali delle sue realizzazioni oggi, con gli occhi della storia, ne fanno fede, di questa evidente variabilità di resa e di "dialogo interpretativo" intermittente.

In ogni caso, ogni titolo "licenziato e approvato" da Muti, limitatamente al maestro e all'orchestra,

resta sempre una scelta interessante e stimolante. Diversi esiti da diverse orchestre e diversi strumentisti e cantanti. Un appassionato di musica può facilmente giudicare con quali artisti ci è stata maggiore intesa, e con quali un compromesso almeno dignitoso.

Non è mia intenzione fare un lungo elenco di artisti con cui si è prodotta una intesa felicissima, altri con cui si è convissuti in buona coabitazione, altri ancora che li si

è accettati (subiti?) per obbligo di firma, contrattuale (ma io dico ... con quale criterio li/le si è andati a scegliere!).

Tornando al maestro, in campo lirico le sue predilezioni vanno evidentemente per Verdi (diversi titoli, non tutti) e Mozart, la Trilogia di da Ponte in primis. Della nostra grande tradizione ci si può aggiungere alcune cose di Bellini, pochissimo, quasi nulla di Donizetti e Rossini. Passando al secondo Ottocento, poche cose: molto poco Puccini, i titoli classici del Verismo. Del Teatro d'Opera straniero annovero sporadiche incursioni nel repertorio francese e tedesco, per quanto attiene a opere complete.

Significative le poche registrazioni di musica religiosa, vedi i Requiem di Verdi e Mozart.

Stesse considerazioni vanno fatte per il repertorio strumentale, sinfonico e concertistico.

Pochi, (per fortuna!!!) gli "Integrali": e questo sempre a suo merito. Ha lavorato con le principali orchestre europee e nordamericane. In Mozart, Beethoven, Schubert e Schumann, ha lasciato interpretazioni a volte eccellenti, altre comunque sempre attraenti, pure se discutibili.

Ha affrontato con cautela il grande sinfonismo tedesco del secondo ottocento (Brahms, Bruckner e Mahler), che evidentemente non sente molto affine alla sua sensibilità.

Occasionali incursioni nel repertorio russo e nell'impressionismo francese.

Ha lasciato alcune belle registrazioni di Vivaldi e Cherubini. Vorrei dire unico tra tantissimi grandi nomi che questo periodo lo hanno sfacciatamente ignorato.

Non dirò mai che la 9° di Beethoven, la Sinfonia 40 di Mozart, l'"Incompiuta" di Schubert di Muti siano pietre miliari classico-romantiche ai livelli di Furtwangler, Von Karajan, Kleiber, Toscanini, Krauss, Walter. Non è vero. Non è assolutamente vero! Ma di questo il Maestro ne è perfettamente consapevole, lo ha detto più volte. Sempre a suo onore.

Dico: ascoltatelo, e confrontatelo con tante "firme", avallate, infla-

zionate dalle multinazionali! È lui, sempre lui. Discutiamone *ad libitum* ... ma è sempre lui. Mille volte meglio, ad esempio una 4° di Beethoven, una 39° di Mozart, una 5° sinfonia di Schubert con andamento intermittente, ma sempre personale, di cento correttissimi "piattumi" interpretativi, pur se eseguiti in maniera strumentalmente eccellente: che ti sfiancano di noia e ti esasperano.

Anche, anzi, soprattutto per questo...grazie Maestro *ab imo pectore* ... per non averci mai annoiato!

Da bravo "Giovane Ottuagenario"; ancora con tanto da dare ... e da dire. ■



SPRINGSTEEN E LA NAZIONE AMERICANA

di Stefano Cazzato

Fuori tempo

Mentre scrivo sta per uscire nelle librerie *Renegades*, un libro intervista di Barack Obama e Bruce Springsteen in cui i due outsiders della società americana si raccontano, a partire dalle comuni radici operaie e dalla tenacia con cui hanno cercato, l'uno con l'impegno politico e l'altro con l'arte, di rimanere fedeli a quelle radici, anzi di dar voce al mondo di provenienza, nonostante le tentazioni del potere per il primo e del profitto per il secondo.

Se poi Obama abbia mantenuto del tutto o in parte le premesse della sua presidenza, se abbia costruito un mondo migliore, se abbia garantito giustizia, salute e istruzione al popolo americano, è questione che esula da questo articolo. E comunque pensiamo di sì, compatibilmente con gli attriti e le resistenze con cui la realtà frena i sogni degli uomini.

Ma qui non è di "Renegades" che vogliamo trattare, se non per il fatto che ci offre l'occasione per parlare di Michael Sandel, un filosofo americano che, tuttora mentre scrivo, è in libreria con un altro libro, *La tirannia del merito. Perché viviamo in una società di vincitori e di perdenti*, potente critica della retorica meritocratica che tiene banco nel dibattito americano e occidentale. Obama e Bruce, secondo il mainstream ideologico che accomuna repubblicani e democratici, sono dei vincenti, due che ce l'hanno fatta ma - a differenza di altri vincenti - non hanno mai considerato il proprio successo una clava con cui picchiare il prossimo, per farlo sentirlo in colpa prima ed abbandonarlo alla propria sorte poi: piuttosto come un dono di cui sdebitarsi, un'occasione di servizio alla comunità, soprattutto ai più deboli, una restituzione di quello che forse hanno meritato, ma non del tutto, insomma. Perché il merito, come ci insegna Sandel, è il punto di confluenza in cui si incontrano destino e carattere, eredità, provenienza sociale, talento, educazione, facoltà personali, aiu-

ti esterni e anche una discreta dose di fortuna.

Lasciamo stare Obama, adesso, e concentriamoci sulla musica. Sulla musica che si vende e che si compra. E che, entro certi limiti, è persino giusto vendere e comprare. Ma entro certi limiti, appunto. I soldi possono acquistare tutto? Tutti, proprio tutti i beni e tutti i servizi, sono monetizzabili? Ecco la questione cui Sandel ha cercato di rispondere in un suo lavoro precedente (*Quello che i soldi non possono comprare. I limiti morali del mercato*).

Per Sandel alcuni beni, quelli dotati di un particolare status civile e morale, sono impagabili: pagandoli se ne corrompe infatti il significato, se ne tradisce la natura, se ne svaluta il fine.

Eppure la logica liberista, proprio quella che esalta il merito e ne fa una discriminante sociale, non conosce confini etici, mette in commercio beni e diritti come la vita, la salute e l'istruzione, e anche il diritto al piacere, al divertimento, al tempo libero. Da qui il mercato dei diritti, in cui fa la voce grossa chi, quei diritti, se li può comprare. E chi non può comprarseli? Finisce per essere un cittadino di serie B, e anche per questo ... un perdente, un vinto.

Perché, ad esempio, un concerto finisce per costare così tanto da essere precluso alla maggior parte degli individui? Chi è che ne stabilisce il prezzo? È veramente la mano invisibile del mercato? O quella visibile delle multinazionali? L'artista non può, per ragioni morali, concorrere alla formazione del prezzo e, se non determinarlo, controllarlo e orientarlo?

Perdonate la lunga citazione ma merita di essere letta per intero perché è un piccolo saggio di filosofia morale, di grande e moderna filosofia morale.

Scrive Sandel: «Nel 2009 Bruce Springsteen tenne due concerti nel suo stato d'origine, il New Jersey. Fissò a 95 dollari il prezzo del biglietto più costoso ... Recentemente i Rolling Stones hanno fatto pagare 450 dollari per i posti migliori

nel loro tour di concerti. Gli economisti ... hanno scoperto che, facendo pagare meno del prezzo di mercato, Springsteen quella sera ha rinunciato a circa quattro milioni di dollari. Quindi perché non fissare il prezzo di mercato? Per Springsteen, tenere relativamente accessibili i prezzi dei biglietti è un modo per rimanere fedele ai suoi fan della classe operaia. È anche un modo per esprimere un determinato modo di intendere i concerti. Sono una macchina per fare soldi, certamente, ma solo in parte. Sono anche momenti celebrativi il cui successo dipende dal carattere e dalla composizione della folla. Lo spettacolo non è costituito soltanto da canzoni ma anche dal rapporto tra l'artista e il proprio pubblico e dallo spirito che li tiene insieme».

Immanuel Kant, cui Sandel fa spesso riferimento, diceva che «due cose riempiono l'animo di ammirazione ... il cielo stellato che è sopra di me e la legge morale che è dentro di me».

Devono essersi appellati alla legge morale, devono averle prestato qualche ascolto, uomini come Obama e come Springsteen nel fare quello che hanno fatto: nel governare con rettitudine l'uno, nello scrivere canzoni che parlano di umanità e solidarietà l'altro. Uomini così possono anche essere sfiorati dal desiderio del successo, possono anche cadere nelle tentazioni della popolarità, come tutti gli esseri imperfetti di questo mondo, ma subordinano l'io a una missione che si sono dati per essere se stessi, per assecondare le proprie ragioni e i propri valori, per sentirsi parte di un destino collettivo. E questo che fa di loro due apostati, due *renegades*. Quello che ci insegnano e che si può anche condividere, in linea di principio, il mito del *self made man*. Ma facendo se stesso, l'uomo fa anche un mondo comune, una nazione, partecipa anche al *noi*. E se fa cose giuste, se sta dalla parte giusta, rende più giusto quel mondo. Più armonioso, più musicale, in fondo. ■



MARCELLO ROSA

IL JAZZ È ANTIMEDIOCRITÀ

di Fabrizio Ciccarelli

Carattere deciso mai incline alla commercializzazione del jazz, piglio creativo autonomo e molto riconoscibile, autore di primo piano, Marcello Rosa è uno dei più autorevoli testimoni delle blue notes che furono e che sono ancor oggi, come testimonia la sua ultima prova discografica da poco pubblicata da Alfa Music, **The World on a Slide**, un'interessante performance con diciannove amici trombonisti in omaggio alla genialità di Kid Ory e del miglior New Orleans, ad artisti del calibro di J.J. Johnson, Slide Hampton, Dino Piana, Frank Rosolino, Bob Brookmeyer, Kai Winding. Parliamone col Maestro.

d. Com'è avvenuto il suo incontro con il jazz?

r. Dopo sette anni di pianoforte e quattro di chitarra classica, fui sedotto dal suono del trombone. Quasi contemporaneamente a questa folgorazione ebbi la possibilità unica di poter ascoltare dal vivo, nel giro di qualche mese, tre concerti dove i protagonisti erano, in ordine, Bill Harris, Trummy Young e Kid Ory, la storia del trombone jazz al contrario. Harris era infatti, all'epoca - parlo dei primi anni Cinquanta - indiscutibilmente il trombonista "moderno" di riferimento. Trummy Young era il rappresentante del main stream ed infine Kid Ory considerato il padre del trombone jazz. L'agilità strumentale, avanzatissima per l'epoca, di Bill Harris, la potenza e lo swing di Young e l'elementare crudezza espressiva di Kid Ory mi fecero da

guida aiutandomi a infischiarne tranquillamente delle deleterie diatribe tradizionale/moderno in voga aiutandomi, così, a sintetizzare un mio linguaggio privo di paletti stilistici... io suono alla mia maniera, se a qualcuno piace meglio così! Se vuoi padroneggiare una lingua devi conoscerne la sintassi e possibilmente anche i dialetti.

d. Qual è il suo Jazz ?

r. "Mio" nel senso che piace a me suppongo... beh, è quello che mi sorprende, mi incuriosisce, e magari mi "spiazza" ma che non mi annoia. Posso trovare insopportabili certe cose di Miles Davis o di King Oliver e posso entusiasarmi con un Red Allen o quella fulgida meteora che fu Don Ellis (rimanendo nella categoria trombe). Ellis, guarda caso, era un ammiratore di Allen.

d. In quale modo considera la sua carriera e quali sono state, a suo parere, le iniziative che l'hanno maggiormente contraddistinta?

r. Quando decisi temerariamente che il jazz sarebbe stata la "mia" musica, sapevo benissimo i pericoli che avrei dovuto affrontare, nel senso che se andava male ne sarebbe comunque valsa la pena. Riguardo alla carriera, non l'ho mai fatta, anche se di soddisfazioni superiori a qualsiasi rosea aspettativa ne ho avute parecchie. Comunque sono settant'anni che vado avanti così e non demordo... chissà forse in futuro...

d. Ha suonato con i più grandi jazzisti: quale ricorda con particolare piacere e con chi, fra quelli che stima, le sarebbe piaciuto suonare?

r. Con Lionel Hampton, che era stato ospite della mia *Swinging*



Dance Band al Piper di Roma nel febbraio del '68 e che mi prenotò seduta stante per una tournée estiva di una ventina di concerti organizzati dall'impresario Pier Quinto Carriagi (marito di Lara Saint Paul) presente alla serata. Debbuttammo a San Marino poi risalimmo la riviera adriatica, un salto in Svizzera (Ascona e Lugano) poi San Remo e riviera tirrenica. Al Rouf Garden del casinò di San Remo riscuotemmo un tale successo che il sindaco volle regalare al pubblico un concerto gratuito in piazza il giorno dopo (che sarebbe stato il nostro giorno di riposo e non lo fu). L'orchestra fissa del casinò che fece da apripista allo show di Hampton comprendeva il trombettista Astore

Pittana, un grande specialista del registro acuto; Hampton ne fu talmente impressionato da fargli una corte serrata tutta la serata perché voleva assolutamente portarselo via. Un altro grandissimo Maestro, Amico e Collega fu Tony Scott che ho avuto la fortuna di frequentare per circa trent'anni. Tony fu ospite del mio primo show televisivo *Jazzapoppin'* (1971) con una versione da brivido del suo *Blues for Charlie Parker*. Strano che non l'abbiano mai replicato! Comunque, per chiudere, non posso dimenticare la simpatia dimostratami da Maestri come Canfora, Ferrio, Luttazzi, Morricone, Piovani, Trovajoli ed Umiliani che dimostrarono di apprezzare la mia padronanza del linguaggio jazzistico.

d. *Unire l'ispirazione classica a quella jazzistica è cosa che le riesce molto bene; quali sono i motivi che l'hanno spinto a compiere tale non facile scelta, e, inoltre, crede che siano in molti a seguire il suo esempio?*

r. Qualsiasi ispirazione è benvenuta nel campo della creatività... a me piace per esempio da matti suonare tutte le mattine per scaldarmi il labbro l'*Ave Maria* di Schubert (non l'ho fatto mai in pubblico).

d. *Com'è cambiato il jazz dall'inizio della sua attività ad oggi?*

r. Il jazz non è cambiato nella sua essenza: continuerà, come ha sempre fatto, a suscitare entusiasmo o fastidio senza smettere di rinnovarsi. Una volta si diceva "il jazz non passerà mai di moda perché

non è una moda: è una filosofia di vita". È proprio così, anche se oggi, per ragioni biecammente commerciali, si tende a mischiarlo con altri generi. Personalmente trovo queste operazioni di uno squallore infinito ma anche pericolose perché causano malintesi... oggi tutto è jazz, tutto è blues, tutto è swing... in compenso il pubblico continua ad andare fuori tempo quando tenta di battere le mani a tempo o a squadrare quando intona, si fa per dire, quel deprimente inno che ci rappresenta. Il problema del jazz in voga oggi - non di tutto per fortuna, parlo di quello appoggiato incondizionatamente dalla intelligenza (che è così diversa dai principi che l'avevano generata) - è che sta ripercorrendo, cento

anni dopo, l'involuzione accademica dell'altra musica basandosi e speculando troppo spesso su formule falsamente popolariscenti e retorico-dissacranti tali da generare sconcerto e noia. Non è un caso che i campioni di questo genere così alla *page* siano musicisti che disdegnano lo swing e le *blue notes* perché sono cose che non "sentono" intimamente e di conseguenza non frequentano... una volta c'era un entusiasmo ingenuo ma sincero, oggi il jazz è troppo spesso l'obiettivo di fuorvianti arrampicate socialmente scorrette.

d. *Come nasce il suo **The world on a slide** e com'è avvenuta la scelta dei musicisti?*

r. Tutto nasce da un profondo de-

siderio che mi accompagna da molto tempo. Ho sempre voluto incidere un disco di soli e tanti tromboni. Tante coincidenze... la generosa pazzia dei miei amici ha reso possibile questa impresa titanica.

d. *Dovesse dare dei consigli ai giovani jazzisti, quali ritiene l'essenziale che essi dovrebbero cercare?*

r. Ascoltare (e riascoltare) i dischi dei Red Hot Peppers di Jelly Roll Morton (quelli del 1926 in particolare). Chiave indispensabile per accedere ai tesori futuri!

d. *Come immagina il futuro della musica ed in particolare delle blue notes?*

r. Le *blue notes* sono un vaccino antimedioscrità. ■



MARCO VALENTE
**VENTI ANNI
 DI AUAND RECORDS**

di Ilenia Beatrice Protopapa

Se, in alternativa al navigare senza meta nel web alla ricerca della futile notizia o della polemica a tutti i costi, i cultori del Jazz volessero approfondire la conoscenza di una lungimirante label del panorama italiano di questo genere, potrebbero scoprire un video che racconta, in dodici minuti, i venti anni della label Auand Records.

Il video, disponibile a questo link <https://www.youtube.com/watch?v=xWnsA7EsHhU>, è arricchito dalla voce narrante del suo fondatore, Marco Valente, che ripercorre gli eventi sul filo dei ricordi a partire da settembre 2001, mese di nascita di Auand Records con la registrazione di *X-Ray* di Gianluca Petrella.

Del prezioso contenuto del cortometraggio e di tanto altro ne parliamo proprio con il patron dell'etichetta pugliese.

d. Qual è stata la scintilla che ha condotto il giovanissimo Marco verso il Jazz?

r. La ricerca di qualcosa di diverso. Forse da ragazzino sentivo semplicemente il bisogno di distinguermi? Ascoltavo molta musica pop e rock ma ero sempre alla ricerca di qualcosa di più stimolante. E così a 17 anni ho iniziato ad ascoltare jazz, quasi per caso, prima attraverso una enciclopedia a fascicoli e, subito dopo, a collezionare CD per approfondire i periodi che più sentivo affini.

d. Pensando ai due decenni della Auand Records, che ruolo si può attribuire all'esperienza della piattaforma Italian Jazz Musicians?

r. IJM è stato l'inizio di tutto, per cui ha avuto un ruolo fondamentale. Avevo scoperto internet a fine 1996 e dopo un paio di mesi stavo lanciando il primo sito internet interamente dedicato alla scena del jazz italiano. Quel portale mi ha messo direttamente in contatto con tutto il sistema nazionale: musicisti, etichette, club, festival e soprattutto appassionati di tutto il mondo. Da quella esperienza è

nato Jazzos.com (tutt'ora attivo nonostante le ben note flessioni di mercato) e a seguire Auand.

d. Dagli esordi ad oggi la sede di Auand è in Puglia: hai mai pensato di migrare altrove?

r. No! Sono nato e cresciuto a Bisceglie, ma sin da ragazzo ho viaggiato parecchio. Negli anni ho provato a "sondare" posti differenti con qualche scusa. Londra, New York, Roma e Torino sono stati i posti dove forse ho passato più tempo ma alla fine torno sempre all'ovile e lo faccio per diversi motivi. Uno è certamente il costo della vita che mi ha permesso di fare questo lavoro senza lo stress del "fatturato", perché vi assicuro che l'etichetta discografica non è mai fonte di stipendio certo. L'altra è la qualità della vita che diventa sempre più centrale nelle mie scelte. Poter andare a mare per circa sei mesi l'anno, non vi rinuncierei così come poter stare vicino ad amici e familiari. Altro particolare non indifferente è la fortuna che abbiamo qui di avere il sostegno di Puglia Sounds, un ente che da ormai dieci anni ci invidiano un po' ovunque.

d. Quali sono stati i produttori e le etichette che hanno influenzato il tuo modo di lavorare?

r. Ne citerei almeno cinque: il primo è sicuramente Giovanni Bonandrini, un mito, una persona di una gentilezza e di una cultura superiori, che ha fondato Black Saint e Soul Note negli anni '70, etichette che hanno fatto la storia del jazz internazionale. Con lui ho potuto trascorrere un paio di ore insieme a Milano qualche anno fa, quando era già in pensione, ed è stato un momento importante che avrei voluto filmare e rivedere ogni anno. Il secondo è Stefan Winter della JMT per averci donato dei capolavori assoluti a cavallo tra anni '80 e '90. Il terzo è Peppo Spagnoli perché è stato tra i primi a documentare massicciamente quello che stava accadendo nella scena del jazz italiano, colui che ha segnato la via a tante altre etichette italiane. Il quarto è Manfred Eicher, noto a tutti per i 52 anni di lavoro con ECM. Lo metto solo al quarto posto perché fino ad un certo punto ha decisamente segnato il mio percorso di ascoltatore. Questo però avveniva prima che per loro i riverberi diventassero religione. Lo

cito per ultimo ma effettivamente è stato importantissimo per me, Leo Feigin della Leo Records, invitato a pranzo da mia madre durante una riuscita annata del Talos di Ruvo di Puglia. Mi disse che il nostro lavoro ha bisogno di tempo, che bisogna attendere molto prima di vederne i frutti. All'epoca non mi sembrò di capire ma poi si è rivelato il miglior consiglio di sempre.

d. *E' fu subito luce! È Un esordio con Gianluca Petrella e Francesco Bearzatti: ambizione, caso o estrema sensibilità nel percepire il futuro?*

r. Devo per forza scegliere? Direi che si è trattato di un buon mix delle tre opzioni citate! Il caso da solo forse non ti porterebbe così lontano. Ma aggiungerei anche tanta passione e perseveranza, ingredienti necessari quando ci si imbarca in un'impresa del genere.

d. *L'idea di dare spazio all'emergente*

scena jazzistica italiana del terzo millennio ha, senza alcun dubbio, prodotto lusinghieri frutti, tuttavia mi piacerebbe approfondire il percorso e, magari, cosa manca alla piena realizzazione del progetto Auand.

r. In quel periodo c'era una nuova scena pronta a prendere piede che non sembrava avere degli spazi adeguati. Auand e altre etichette nate proprio in quegli anni (penso ad esempio alle coetanee Cam, Abeat, Dodicilune) hanno colmato quel gap. In particolare, Auand intendeva documentare una scena che avesse un piede in Italia e uno nella scena newyorkese ed è stato così per i primi anni, fino a quando i giovani Italiani non hanno occupato interamente il catalogo con le loro idee e la loro progettualità.

d. *So benissimo che, per un buon padre di famiglia, le proprie creature sono tutte eguali e perfette, ma fra le pieghe di un incontaminato amore c'è*

una o più produzioni hanno lasciato un particolare segno nella crescita professionale di Marco Valente?

r. Ovvio che siano tutti figli uguali, ma te ne cito otto perché sono quelli in cui sono stato coinvolto fin dall'inizio, dalla stesura dell'idea: la follia roccettara dei Sax Pistols di Bearzatti, il frutto della residenza salentina con Partipilo, Okazaki e Weiss, la produzione numero 50 che abbiamo pubblicato in vinile a tiratura limitata con delle produzioni fatte per l'occasione, il live a New York per i dieci anni di Auand, un progetto speciale nato per caso e registrato nel salotto di casa mia dallo strano nome "The Swinging Santas", i lavori di Gabrio Baldacci ed in particolare il suo recente triplo album, e sicuramente i due lavori degli Auanders, l'ultimo dei quali sostenuto dal bando Siae. A parte citerei due album della cantautrice pugliese Erica Mou: *Bacio ancora le ferite* (mai pubblicato ufficialmente



ma ancora disponibile in qualche rara copia) e *Tienimi il posto*, perché hanno richiesto un tipo di lavoro completamente diverso dal solito, cosa che si riproporrà a breve con il lavoro di un altro giovanissimo cantautore pugliese, Tommaso La Notte.

d. *The Auanders rappresenta una perla nell'attuale panorama musicale europeo: quali sorprese potrà ulteriormente regalarci una formazione di tal tipo?*

r. Li ho citati tra i dischi a cui sono più legato proprio perché quella formazione ha un posto speciale nella storia di Auand. L'ensemble è nato a New York nel 2011 per festeggiare i primi dieci anni di Auand e in questo lasso di tempo ha cambiato spesso faccia, senza però mai abbandonare l'idea iniziale. Essere una fotografia di quello che Auand vuole rappresentare sulla scena attuale. Abbiamo fatto concerti a New York, Foligno, Pisa, Catania, Bari, Bisceglie, Roma e ogni volta la formazione

e il repertorio erano diversi. Ci sono due registrazioni disponibili, quella di Pisa del 2012 e quella di Arezzo del 2020 (registrato un paio di settimane prima del lockdown).

d. *Provando ad andare a ritroso nel tempo: cosa ti sarebbe piaciuto fare se non avessi intrapreso la professione di discografico?*

r. Non saprei dirtelo con certezza, ma ci provo. Mio padre avrebbe voluto che diventassi ingegnere e ci ho anche provato facendo buona parte degli esami del biennio ed arrendendomi alla Fisica (che mi piaceva anche). Ho provato ad iscrivermi al Conservatorio ma per la classe di contrabbasso classico non avevo il polso abbastanza flessibile e, qualche anno dopo, ho dovuto abbandonare quella di jazz perché mi hanno rubato l'auto e il Conservatorio era a 85 km di distanza senza possibilità di raggiungerlo in treno. Ad un certo punto facevo siti in Html e se avessi continuato forse oggi avrei qualche competenza in più

in linguaggi di programmazione più attuali. In generale ho sempre avuto una buona propensione per il management quindi forse avrei aperto un negozio come mio nonno materno? Oppure quel ristorante che mia madre non ha mai voluto aprire? E comunque queste sono domande che mi pongo più oggi che quando avevo vent'anni. E me le pongo perché davvero non so se nel prossimo futuro il mercato mi permetterà di fare ancora questo lavoro.

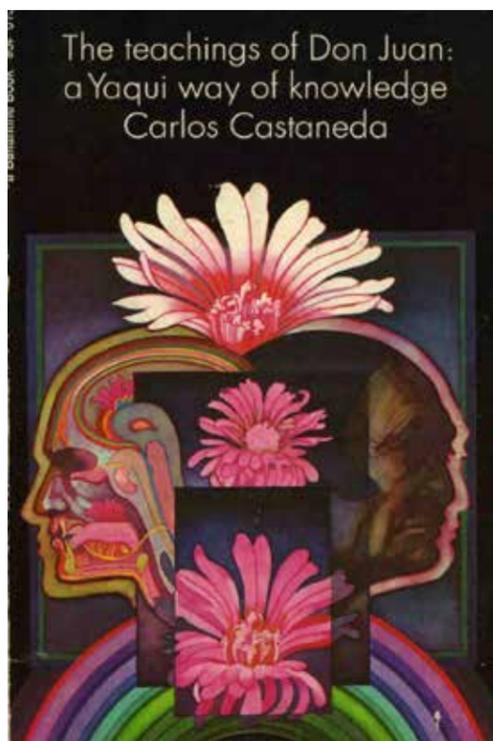
d. *In chiusura, i festeggiamenti dei dieci anni negli States, i venti in Italia, cosa possiamo aspettarci per i trent'anni?*

r. La Cina? Non saprei... davvero. Non sono neanche così sicuro che tra dieci anni le etichette saranno ancora utili o che questo possa ancora essere un lavoro sostenibile. Al momento non sembra si stia andando nella direzione giusta, ma non voglio essere pessimista. Non ancora. ■

POST TERAPIA: PSICHEDELIA 2.0

di Raffaele Cascone

È in corso una accelerazione dei processi creativi nella musica e nelle arti attuali attraverso cui sta emergendo una straordinaria e sorprendente continuità tra i processi creativi degli anni '50 e '60 dello scorso secolo e quelli contemporanei. È un filo conduttore che attraversa l'opera e la vita di artisti di matrice diversa e di tempi diversi ma intimamente collegati, da Charlie Parker a Ornette Coleman a Chet Baker, a Miles Davis, e, nel rock, dai Procol Harum, ai Pink Floyd fino all'attuale musica della Psichedelia 2.0 degli anni 2020. L'era del virus, del confinamento sociale e del neo-medioevo della nuova miseria di massa, attraverso la drammatica crisi di sopravvivenza e le urgenze che ne derivano, coincide con il ri-emergere di quella realtà finora separata, sacra, introvertita, riservata e defilata fatta di quelle qualità, competenze, arti, risorse che costituiscono da sempre la forza portante del capitale sociale, secondo Francis Fukuyama



ma, e della resilienza personale e collettiva.

La disponibilità e il desiderio di contribuire e, a propria volta di essere affetti, "effettuati", messi in movimento dagli altri, da entità viventi e non viventi, quali il jazz, il rock, le arti figurative, sono caratteristiche specifiche che ci connettono indissolubilmente, fin dalle origini e in particolare dagli anni '20 dello scorso secolo, al *parlamento delle cose* odierno, e aprono a tutti le porte verso i fasti e il ben-essere dell'*eudaimonia*, quella condizione psico-corporeo-sociale-spirituale di piacere e azione continua per il benessere degli altri, tipica de-

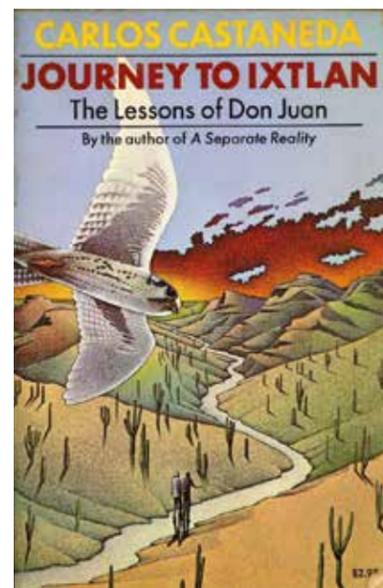
gli artisti e dei benefattori, che conferisce, a chi ne è portatore, un *profilo fenotipico* altamente anti-infiammatorio e resiliente.

La modalità pragmatica relazionale, comunicazionale e informazionale proposta da Stewart Brand tra gli anni '60 e '70 con il suo *Whole Earth Catalog*, vale a dire, quella di fornire generosamente «accessi e utensili per una vita indipendente» ovvero sensibile, corporea e terrestre, si iscrive in questa continuità e prelude ad un'altra modalità socievole specifica degli attuali anni '20: l'adesione volontaria al vincolo di partecipare, ad essere ricettivi alle proposte nonché ad impegnarsi per confezionare la propria proposta agli altri in *modo operativo*: creare le condizioni per gli altri affinché a loro volta possano mettere in movimento altre entità viventi e non viventi. Si tratta della *benevolenza* e di un dialogo che fornisca utensili e accessi per co-creare le condizioni e la possibilità per tutti, di nuovo entità viventi e non viventi, di di-

ventare *agenti del possibile* piuttosto che passivi consumatori terminali, come invece accade nella fiera corrente del più banale e conformistico "probabile", fornito dai media convenzionali.

Quando alla fine degli anni '60 del secolo scorso al culmine dell'era del rock e della *psichedelia*, uscì *The teachings of Don Juan* (in italiano *A scuola dallo stregone*), primo libro della saga dell'oriundo cileno-nordamericano, scrittore e antropologo Carlos Castaneda, sembrò non si trattasse di altro che di una narrazione astuta, che ri-introduceva nel mercato occidentale culture e pratiche, fino ad allora ai margini della cultura dominante, focalizzate sulla modulazione degli *stati di coscienza*, intesi come una *pluralità di stati*, in uno spettro che si estende dagli stati più riduttivi della convenzionalità fino agli stati alterati, alla perdita della coscienza e alle visioni mistiche.

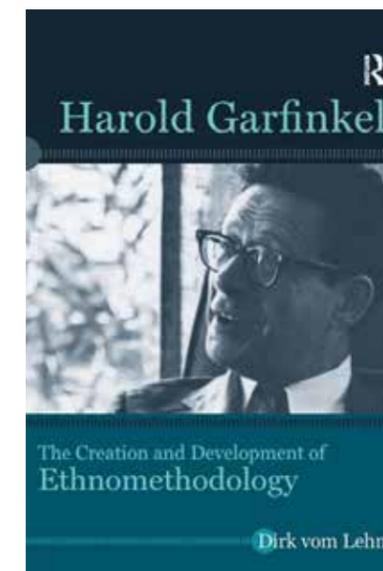
Che la faccenda fosse più complessa ce ne accorgemmo fin dagli inizi: l'autenticità etnologica del materiale era dubbia, mentre cir-



colavano anche voci di un segreto coinvolgimento nella scrittura da parte dell'intero dipartimento di antropologia di UCLA-University of California Los Angeles e da parte dell'intero dipartimento di Etnometodologia di Harold Garfinkel con cui Carlos stava laureandosi.

Ciò avveniva in contemporanea con tre punti di virata: innanzitutto il dilagare attraverso i media elettronici del mercato degli stati d'animo, su cui da sempre si fonda la narrazione dell'universo Media, quella società dello spettacolo che ci arriva oggi, in forma trasfigurata, come "spettacolo della società del virus"; poi il culmine dell'era rock con i due grandi festival-lager dell'isola di White e di Woodstock; infine il culmine dell'era psichedelica. Il declino di queste vicende fu brusco e inaspettato quanto tipico a causa della cessazione delle loro varieghe condizioni di esistenza. Altrettanto inaspettato è il fatto che oggi a sessant'anni di distanza queste condizioni si siano ricreate: a fine 2021, è in corso una massiccia entrata nei mercati e in borsa di investimenti nell'industria delle terapie psichedeliche, mentre Stati Uniti e Regno Unito approvano l'uso clinico terapeutico in psichiatria e in psicoterapia della Ketamina, in dosi sub-anestetiche, rivelatosi straordinariamente risolutivo in numerose sindromi resistenti alle cure. È l'inizio dell'era psichedelica 2.0, che noi preferiamo caratterizzare come nuova era "psicolitica".

Molti elementi del dispositivo degli anni '60 di penetrazione mediatica, di impostazione psicolitica e di illustrazione della limitatezza ontologica della percezione convenzionale da parte di Castaneda-Don Juan-Garfinkel, appaiono in continuità con la nostra realtà del 2021-2022. La stessa metodo-

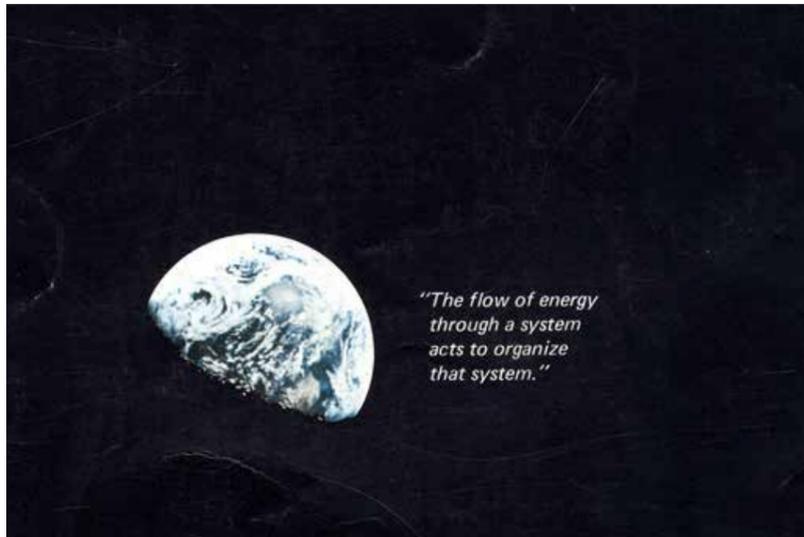


logia del WEC dell'epoca, «utensili e accessi per una cultura indipendente» diventa un elemento per il nuovo evento originale contemporaneo con forte valenza operativa: la costruzione di un terreno comune nella specifica area di confluenza di quel nodo Borromeo, tra filosofia, religione e scienza, solo apparentemente estinta. Si tratta del viaggio all'inferno, al purgatorio e al paradiso nella Divina Commedia del sommo poeta Dante Alighieri, quella del viaggio agli inferi di Apuleio, quella dei misteri eleusini, quella del libro egiziano dei morti e quella del Bardo Thodol, il libro tibetano dei morti.

La clamorosa foto dell'azzurro globo terrestre ripreso dalla luna fu oggetto di una delle stroncate più clamorose al modernismo dell'occidente, giunto oggi al suo crollo senza mai essersi realizzato: Ivan Illich, dalla sua Missione a Cuernavaca definì quell'immagine di globo, perso nello spazio con i suoi abitanti, come una perfetta rappresentazione della proposta di alienazione per l'umanità da parte dell'occidente e della sua

percezione del reale, contro ogni percezione e rappresentazione indigena da parte dei suoi abitanti, in quanto costituzionalmente appartenenti alla vita, alla terra e all'umanità.

Nella terza pubblicazione della saga, *Journey to Ixtlan*, (*Viaggio a Ixtlan*), Castaneda, trickster o autentico antropologo, manipolatore mediatico o pontefice che sia, ricorda come, allorché i conquistadores europei distrussero la civiltà antica nativa sud-americana, precedendo il prossimo venturo terrificante imperialismo nord-americano in Sudamerica, la spiritualità e gli esseri spirituali del territorio ne beneficiarono in modo clamoroso. Parafrasando Castaneda: quando il Tonal, le creazioni materiali di una civiltà vengono distrutte, il Nagual, vale a dire la spiritualità pura in quanto fonte inesauribile di tutte le potenzialità, cresce in modo esponenziale e irresistibile. Per quanto spesso respinta o addirittura squalificata dalle popolazioni native sudamericane, nordamericane, la narrazione di Castaneda, ha ancora oggi vari meriti e varie implicazioni operazionali tra cui quello di proporre una serie di sconfinamenti in chiave post-etnologica, post-psicologica e addirittura post-psichedelica alle credenze relative alla percezione di sé stessi e dell'esistenza e alle limitatezze della propria ontologia. Proprio oggi che l'appello demenziale alla costruzione di resilienza proviene da parte degli stessi visi pallidi dalla lingua biforcuta colonizzatori che hanno costruito il virus letale nonché hanno preparato e determinato l'attuale distruzione in atto della civiltà occidentale,



neo-conquistadores etero e auto-colonialisti, non bisogna perdersi le opportunità disponibili a chi, in allineamento spirituale con Brujos e Brujeras nativi, di epoche antiche ed attuali, ne colga le possibilità. Non a caso nell'Italia Media, è in corso un esperimento di colonialismo interno ultimo rigurgito fondamentalista da conquistadores del nuovo mondo, ad opera di una variegata miscela di entità locali e globali prossime all'estinzione, accomunate dal furore dei normalizzatori di corpi e di anime. La filosofia, nonché le stesse conoscenze e pratiche dell'arte medica e del prendersi cura, stanno subendo un attacco con funzione diversiva che aspira a distrarre o addirittura a scongiurare uno dei cambiamenti drammatici in atto: il declino della virologia e dell'epidemiologia rivela fallimentari e delle cure convenzionali professionali dell'anima come psicoterapia e psichiatria statali. Estinzioni contemporanee a quella della pseudo-civiltà che aveva sostenuto la sua cultura dell'anima con i finanziamenti

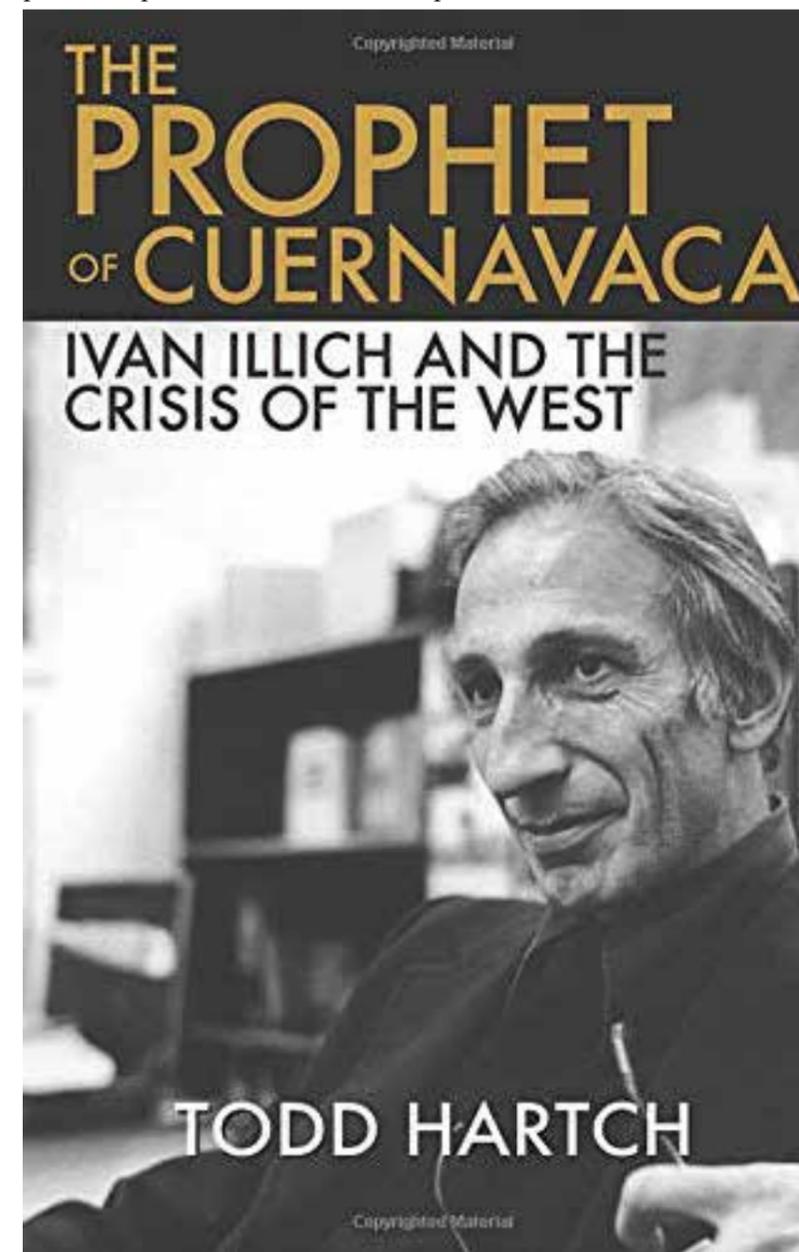
militari della ricerca sulla tortura e sul comando e controllo mentre dal 1980 venivano sospesi i finanziamenti per la farmacologia psichiatrica arenata in un letale blocco concettuale, con relativo conseguente "vuoto di mercato": in questo caravanserraglio negli ultimi quarant'anni il numero dei suicidi aumenta e i progressi terapeutici sono pochi e irrilevanti, malgrado gli avanzamenti nelle conoscenze di quella sindrome da PTSD, disordine da stress post-traumatico, che era proliferata propria a causa delle numerose guerre combattute. È conseguente che in risposta allo stallo professionale emerge una tendenza verso la de-professionalizzazione delle cure, almeno di quelle "psichiche". Proprio in questo periodo di tentativi massicci multinazionali di medicalizzazione dell'esistenza, appare una "resistenza" impreveduta nei meandri della Rete, in direzione di una ricostruzione già in atto dei "Commons", dello spirito e della solidarietà comunitaria e indipendente. La rete ha determinismi tecnologici inevitabili e dispositivi intrinseci

di orientamento e manipolazione ed esiste in parallelo con i media convenzionali che ha a sua volta inglobato, ma costituisce di fatto anche un formidabile campo di accelerazione e di moltiplicazione psichica, spirituale, emozionale e

somatica in cui confluiscono sette miliardi di entità viventi, proponenti e creanti, non necessariamente allineati con il meccanicismo e la biforcazione letale della civiltà in via di estinzione: se quello che produco in un'ora di lavoro su

cui da solo sono focalizzato viene trasferito in proposizioni condivise, se mille persone si focalizzano insieme sullo stesso problema, producono 1000 ore di lavoro, in una sola ora, su di un singolo problema. Immaginate 100 milioni di persone focalizzate sullo stesso tema per un'ora: produrranno 100 milioni di ore di lavoro, in una sola ora. Si può realizzare in una sola ora il lavoro che una sola persona realizzerebbe in una vita che dovrebbe durare un milione di anni. Ecco che le mille ombre dell'incubo orwelliano, enigma di una tecnologia schiacciante e irresistibile, viene dissolto dalla luce di una singola consapevolezza allorché si interfaccia, eudaimonicamente con le altre.

Questa proposizione si posiziona rispetto agli interrogativi all'interrogativo di Bruno Latour con i suoi "Chi sono, oggi?" e "Dove atterrare?", a cui risponde con una versione aggiornata e operativa del Nagual, inteso come fonte inesauribile di tutte le potenzialità. I suoi elementi costitutivi sono: la Rete come medium-media in versione psichico-somatico-spirituale; la connettività in quanto "Neo-commons", territorio comune in cui condividere le risorse e implementare il dispositivo "cento e più anni di vita creativa attraverso la condivisione anche di una sola ora tra 10.000 persone"; infine la riconquista di quel pezzo di terra sottratta, su cui ri-atterrare per dare sempre e di nuovo *corpo* alla musica vivente degli esseri e delle cose, soprattutto per dividerla anche attraverso la parola, le arti, gli artefatti, e le tecnologie correnti. ■





NOTTI MAGICHE. VASCO BRONDI A VILLA ADA

di Annibale Rainone

Una «furbata da marketing» l'avrebbe definita poco prima dei saluti finali Vasco Brondi, quella di farsi posticipare il concerto dopo la semifinale degli Europei, con la Spagna battuta ai rigori dagli Azzurri, Wembley alle porte.

Estate romana, parco di Villa Ada, serata con mascherine e birre ghiacciate sorseggiate, rubacchiate al cotone sintetico che ci fa sembrare, contro i riflessi del laghetto, tanti piccoli alieni tutt'occhi.

Sono le 23.15, l'aria è frizzante, i musicisti si avvicinando sul pal-

co mentre i maxischermi ai fianchi evaporano in un pixelato blu notte lasciando il posto alla musica di Franco Battiato aleggiante in sottofondo; e c'è chi al 106 ha deciso di continuare a seguire in cuffia la partita.

Un folletto, un elfo, uno spiritello ci appare quando sbuca, disincantati gli effetti del fumo basso, il migliore dei nostri cantautori "millennials" al primo suo tour col nome proprio, consegnato agli splendori di una a dir poco geniale discografia Le luci della Centrale Elettrica, il nome del suo ex progetto artistico/musicale con cui si

è fatto apprezzare sin dagli esordi. E prende a cantare, una dietro l'altra, le nuove canzoni di **Paesaggio dopo la battaglia** (un'autoproduzione Cara Catastrofe), raccolte nella brossura di un libriccino tutto da leggere contenente testi e cd; con un commento d'introduzione alle stesse (*Note a margine e macerie*) in forma di diario, che è anche un piccolo gioiello letterario nel suo genere.

«Mi scorrono davanti queste quattordici canzoni – vi si legge – piene di suoni possibili e in cerca di un suono che sia il loro [...]. Viene fuori sempre più chiaramente que-

sta atmosfera da paesaggio dopo la battaglia, Chiara mi ha scritto che ascoltando le canzoni in lavorazione si è immaginata *quegli affreschi che cadono improvvisi quando dalle chiese tirano giù gli strati d'intonaco che vi si sono accumulati*. Forse dopo una battaglia resta qualcosa di più reale, solo l'essenziale».

L'atmosfera di cui si parla è quella «paziente e insofferente dei mesi che ci ho passato dentro senza uscire», nella sua Ferrara durante il lockdown e in *Ci abbracciamo* (il cui ritornello è una poesia di Franco Arminio, «Ci abbracciamo io e te / e non sappiamo / più in che epoca siamo / quando ci abbracciamo») c'è la bella intuizione delle canzoni intese «come richiami per esseri umani». Come se, solo canticchiando, l'uomo ritorni ad esser tale e a riconoscersi in un'«apocalisse» che – chi l'avrebbe mai detto – «avrebbe avuto questo tono domestico».

Un testo e una canzone disperatamente liberatori, ballabilissima e che incatena ai cancelli del parco in cui siamo il tempo sospeso, ir-reale dei mesi precedenti, trasformandoci in una specie non più in via d'estinzione, così per dire...; viva, vitale e che ha imparato a distinguere «le leggi dell'universo» da «quelle della città», come in

Mezza Nuda, sorta di romanzo di formazione, «una di quelle storie di ricerca che inizia prendendo un treno interregionale» e ci si ritrova a Tangeri. O a Parigi, nei giorni del Bataclan, in *Città aperta*, assediata da Daesh o per una Notre-Dame scopercchiata al fuoco.

Perché questo album è un disco *heimlich* e «*Città aperta* è una canzone intima tra canzoni intime, un paesaggio interiore dopo la battaglia, una malinconia, un pianoforte con la sordina»; risuonato in *Due animali in una stanza* «nella mia casa sommersa / la tua valigia sempre pronta sulla porta», quando viaggiare non era un problema, per tornare quando «la qualità dell'aria / è migliorata».

Disco intimista e disperante, si diceva, ma fino ad un certo punto. Anzi, due. Fino ad un lui e ad una lei che fanno microcosmo in un dove anestetizzato dal di fuori ma palpitante d'amore: «la luna è calante / da dirti non ho niente / era solo per sentire che siamo / ancora vivi contemporaneamente» (*Luna crescente*). Fossero anche lontani, centinaia e centinaia di file d'ombrelloni «gridando il tuo nome / in questo reame fatto con la sabbia», con riferimento al turismo balneare della Riviera romagnola (*Adriatico*) e, assieme, al mistero di certi scatti

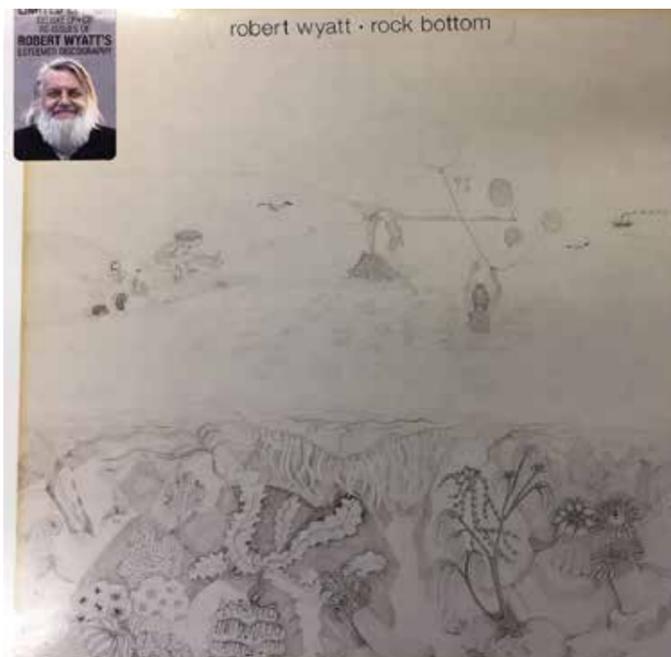
di Luigi Ghirri, dal cui Archivio è stata scelta la foto per la copertina. Tra una canzone e l'altra, versi da Mariangela Gualtieri, passi da Gandhi e da Pier Vittorio Tondelli, per la sua «trilogia emiliana», in un viaggio ideale «fra la Via Emilia e il West» che accorda i successi del doppio album 2008-2018. **Tra la via Emilia e la via Lattea** con hits quali *Mistica*, *Chakra*, *A forma di fulmine*, *Piromani* in una rilettura che, a mio avviso, lo emancipa da certo sound cui era stato d'acchito affiancato (di Francesco De Gregori o di Giovanni Lindo Ferretti, ad esempio; sia chiaro: Vasco giustamente ne va fiero), in direzione di una vocalità oramai tutta sua.

E che il suo pubblico ama, anche quando blandisce quel vibrato un po' monocorde ma che sa di vero, di autentico e di generoso. Qualità diversamente inesprimibili se non con la voce.

Sia quella della riuscita cover di *Bandiera bianca* e de *La stagione dell'amore*, all'unisono con tutti noi in chiusura di concerto. Sia quella di chi, dieci minuti alla mezzanotte, roteando a lazo *droplets* e cuffiette, ha esultato vittoriosa. Anche quella, c'è da crederci, più che sincera. ■



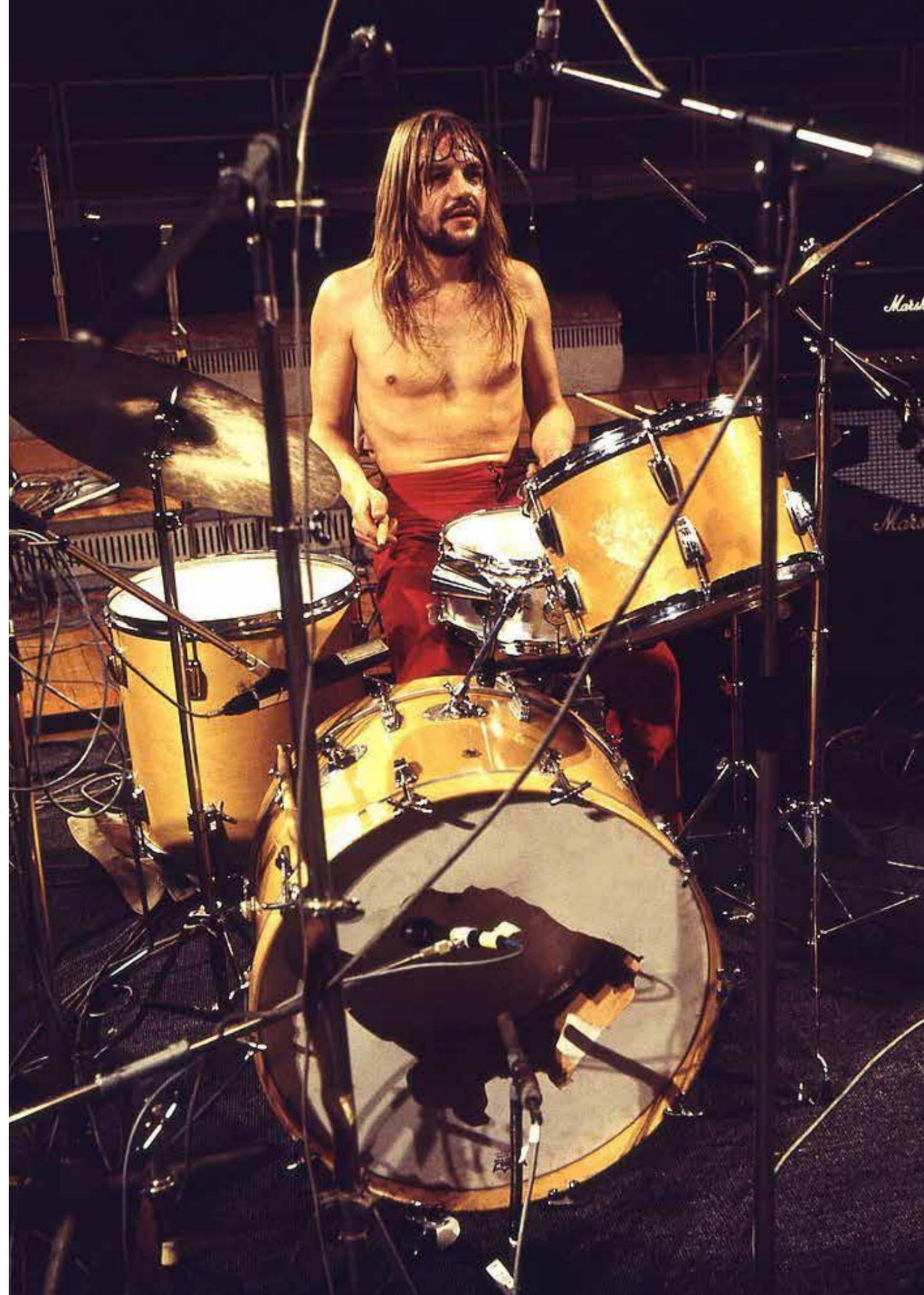
Robert Wyatt
**ROCK BOTTOM
VIRGIN V 2017**



Dopo l'esperienza con i Soft Machine, con cui ha inciso uno dei più grandi album della storia del progressive rock, **Third**, il batterista Robert Wyatt si mette in proprio. Comincia così a scrivere dei brani, alcuni composti a Venezia nell'inverno del 1972 con una tastierina regalata dalla fidanzata Alfreda Bengé, che si trovava lì per girare un film. Il soggiorno in Italia gli permette di raccogliere alcune idee, che potranno servire come materiale da suonare con la

band successiva ai Soft Machine, i Matching Mole (da notare la sottigliezza nella pronuncia che ricorda il francese "machine molle", ovvero "macchina morbida", "soft machine"!), prossimi ad una reunion. Tornato a Londra, la sera precedente la prima prova con il gruppo, Robert Wyatt partecipa ad una festa, in cui ha bevuto una grande quantità di alcol, tanto che ad un certo punto, perdendo l'equilibrio, cade dal terzo piano del palazzo spezzandosi la spina dorsale. Lo stesso alcol che ha compromesso per sempre la sua vita (ironia della

sorte) gliel'ha salvata: «Doveva essere proprio ubriaco per rimanere così rilassato mentre cadeva dal terzo piano» dirà il suo medico. Se avesse teso il corpo per la paura, probabilmente sarebbe morto, invece sopravvive, rimanendo paralizzato per sempre. Nel lungo soggiorno in ospedale, si inscena non solo il dramma della paralisi, ma anche quello di un uomo che si immerge nelle sue paure e che cerca, con tutto se stesso, di ritornare a galla dopo aver toccato il fondo. Da ciò il senso del titolo del suo capolavoro: **Rock Bottom**.



Dapprima una superficie limpida e brillante: le prime note di *Sea Song* sono pacate e sognanti, di una nostalgia indefinita, che evoca un'armonia dai colori mediterranei. Solo pochi secondi, il tempo di piombare nel vuoto, tuffarsi, prima di sprofondare nel mare della memoria e dell'esperienza. Una drammatica e rassegnata saggezza prende possesso di uno spirito giocoso e dadaista e tutto precipita inesorabilmente: la sua vita, l'umanità, l'intero Universo crolla davanti al suo sguardo dolente. Poche ed efficaci note di pianoforte, su un tappeto ondulante, che pulsano di una sapienza amara e intensamente lucida.

Wyatt, in ospedale, imparò a pensare attraverso la musica, quasi a vederla uscire fuori dai disgraziati come lui, con i quali si venne a creare una forte amicizia. Nel dramma, una nuova libertà di relazionarsi con la musica, dipesa dall'impossibilità di suonare la batteria, sancirà la fortuna artistica di **Rock Bottom**, un album pensato solo per essere registrato. Ideato per una formazione non definita, vede la partecipazione di Hopper e Richard Sinclair al basso, Gary Windo al clarinetto, Mongezi Feza alla tromba, Mike Oldfield alla chitarra, Fred Frith alla viola, Ivor Cutler alla concertina e Nick Mason nel ruolo di produttore. Grandi musicisti che si cimentano in un'esperienza musicale inedita ed assoluta (è praticamente l'intera scena canterburiana che rende omaggio a Robert Wyatt).

La splendida litania di *Sea Song* così procede, dopo le strofe cantate, fondendo la free-form del jazz con il progressive rock in un gorgo di improvvisazioni di tastiere e vocalizzi che glorificano il semplice atto del respiro, l'espressione pura

dell'essere vivi. Le prime due suite (*Sea Song*, dunque, e *A Last Straw*) hanno un andamento cerimoniale: i movimenti sono quelli di un uomo indebolito dalla paura che, con affanno, nuota in quel luogo interiore ricco di arcani e di figure indistinguibili, che è l'io. Il prima si dissolve in uno sfocato ricordo e il presente pesante come la sabbia dei fondali seppellisce, con impietosa brutalità, un'anima rantolante. Le suppliche intonate sono gemiti, frasi sconnesse che aspirano alle altissime mete dell'ignoto, ma non ottengono ciò che chiedono: a dominare è il buio, l'abisso. Uno spaventoso tappeto di synth chiude i fraseggi paranoici dei fiati di *Little Red Riding Hood Hit The Road*. È un'insormontabile inquietudine che spegne il fiato, blocca il respiro, ma non per sempre.

L'uomo precipita in se stesso. Si perde più volte. Ma subisce un'ambigua metamorfosi di vita e di morte, riconoscendosi in un animale; un animale insignificante: un pidocchio, un topo, *a water mole* (una talpa d'acqua). Wyatt con fatica (con l'affanno che diventa una vera e propria sessione ritmica) tenta di scrollarsi di dosso l'orribile trauma e con la più naturale delle movenze cerca la vita, di nuovo. Perché c'è qualcuno che ha molto a cuore questo animale insignificante. La sua fonte di vita, la sua *larder* (dispensa): sua moglie Alfreda, che lui chiama Alife.

Il primo brano della *B Side* si apre con un dialogo tra basso e tastiera, scandito dal respiro di Wyatt, che lascia subito voce ad una magistrale esecuzione di chitarra che in quel flusso che vibra senza sosta dal primo brano, ci culla con note di sconfinata dolcezza. La talpa cerca la sua futura moglie. La cerca con un canto commosso.

Il punto è che... non la trova! Così quel tenero nomignolo diventa ora un disperato appiglio: il modo in cui Wyatt pronuncia, con tono dissociato, il verso «Alife my larder» è una dimostrazione di potente espressività. Ora in lui affiora il vuoto. Un incedere funereo di accordi dissonanti, suonati senza staccare le mani dalla tastiera.

Un trambusto di sentimenti confusi si accavallano l'uno sull'altro in una follia crescente, finché il sassofono di Gary Windo non si fa spazio, come se volesse dire qualcosa, ricordare qualcosa, ma non sa bene cosa. A far luce sarà proprio Alfreda con la sua vera voce. Con dei nomignoli scherzosi lo scuote. Gli intima di non essere la sua *larder*, ma la sua *guarder*, la sua guardiana. È lei che lo tiene vivo. È Alfreda che custodisce **Rock Bottom**.

Il co-testo dell'album potrebbe dunque essere una storia d'amore, che con le sue difficoltà trova un lieto fine. I due si sposano durante le registrazioni dell'album, coronando non solo una relazione amorosa ma anche un sodalizio artistico: la maggior parte degli album di Wyatt avrà come copertine i quadri della Bange.

L'artista ritrova la sua dignità. Il risveglio è animato, ma lo sguardo rimane lucido su un paesaggio desolato, da fine del mondo. *Little Red Riding Hood Hit The Road* è un ultimo esaltato tripudio di confusione, di celebrazione del caos cosmico, con un andamento marziale e una incisiva ed elastica linea di basso che conduce ad un solenne assolo di chitarra. «Nel giardino d'Inghilterra le talpe morte giacciono dentro le proprie tane. I tunnel senza uscita si sfaldano nella pioggia, sotto i piedi. Non è una vergogna?». Il senso delle parole della musica di Wyatt è sfuggente, la priorità è

considerare la parola come mera materia sonora. Tuttavia è chiaro come la sua filosofia possa ricondursi a questo animale. Un animale che vive nel buio, rintanato dall'esterno. Un animale inutile, che addirittura andrebbe ucciso in quanto, scavando il terreno, è un sovversivo.

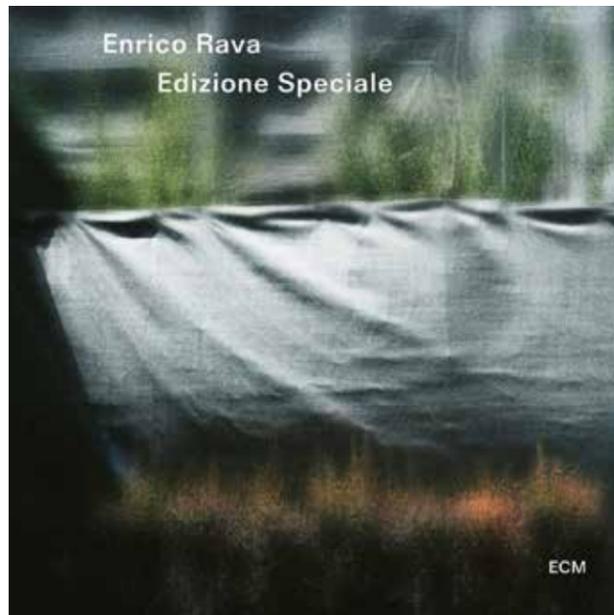
Il mantra ripetuto di Wyatt, spinto dalle onde del caos, sotto le note strazianti di Oldfield, porta l'artista ad una rinnovata pace dell'io,

lasciato troppo a lungo nei fondali. Una viola melodica e ripetitiva, da brividi, accompagna un siparietto brechtiano recitato da Ivor Cutler, che nell'album suona la concertina. A parlare è ancora una volta una talpa che «riflette sulla vita dell'uomo delle autostrade». Un no-sense a mio parere solo apparente. Ma non è necessario dare altre spiegazioni. Una risata infantile, forse folle, forse felice di essere di nuovo a casa chiude l'opera, la-

sciando l'ascoltatore compiaciuto del silenzio che ne segue.

Da grande artista, Robert Wyatt in **Rock Bottom** mette in scena non solo il suo caos, non solo il suo dolore, ma quello di *everyman* (per dirla con parole da critica dantesca). Ogni uomo può godere della testimonianza di un'artista che ha visitato lo sconosciuto mondo dell'anima umana.





ENRICO RAVA

Edizione Speciale
ECM 2672

Il 20 agosto 2019 il maestro Enrico Rava ha compiuto 80 anni, festeggiato con un tour che lo ha portato al proscenio di prestigiose date in Italia, in Belgio, in Lussemburgo, in Polonia, negli Stati Uniti ed in Argentina. Assoluto riferimento del panorama jazzistico europeo, Enrico Rava può considerarsi, a buona ragione, un autentico mentore per diverse generazioni di musicisti italiani ed oltreconfine, grazie ad una *lectio magistralis* che ha dispensato negli anni dalle sue giovanili esperienze statunitensi alla lunghissima carriera svolta nel Vecchio Continente. Dal tour sopra citato è tratto il contenuto di questa produzione dal vivo pubblicata dalla label bavarese di Manfred Eicher che, a sua volta, festeggiava il cinquantesimo anno di attività e che vede Rava affiancato da un nugolo di suoi discepoli, i quali in questi ultimi anni hanno percorso, da soli o in compagnia del trombettista triestino, un cammino professionale dal respiro internazionale: Francesco Bearzatti al sax

tenore, Francesco Diodati alla chitarra elettrica, Giovanni Guidi al pianoforte, Gabriele Evangelista al contrabbasso ed Enrico Morello alla batteria ricoprono nel disco un ruolo da ideali partners in grado di esaltare la scrittura e l'inconfondibile timbrica della tromba e del flicorno del navigato fuoriclasse. **Edizione Speciale**, quindi, avvolge l'ascoltatore in un vortice formale d'assieme che propone la leadership di Rava ma, al contempo, lascia ampi spazi a tutti gli attori della live performance in terra belga. Registrato al Middelheim Festival di Anversa, il disco offre uno squarcio su alcune pagine di Jazz molto care al band leader, impreziosite dalle peculiari personalità artistiche di ciascuno dei talentuosi compagni d'avventura. Sei strutture dal tratto decisamente raffinato connotano una performance in cui innovazione e coerenza estetica s'incontrano in un sovrapporsi fra modernità e tradizione. Rapiti dal fluire delle sei tracce, tutte proposte con un sagace mix tra forme

in chiaroscuro e vividi bagliori timbrici, si ammira *Once Upon A Summertime / Theme for Jessica Tatum*, per lo struggente *bridge* costruito tra la scrittura di Michel Legrand e quella di Enrico Rava. A seguire, il climax di *Wild Dance* (composizione risalente al 2015), presenta un tumultuoso dualismo fra il flicorno di Rava e la chitarra distorta di Francesco Diodati, in un inatteso crescendo che consacra il giovane talento toscano fra i maggiori virtuosi italiani delle sei corde. In chiusura, *Quizás, Quizás, Quizás*, intelligente rilettura della nota canzone cubana di Osvaldo Farrés, pone in grande spolvero la poliedrica sensibilità di Rava nel saper fondere la passionalità del Folk con gli stilemi del Jazz, infiammando il pubblico del Middelheim Jazz Festival di Anversa e chi ne voglia, a due anni dal concerto, riascoltare su supporto Audio-CD una performance dalla rara espressività collettiva. ■



FABRIZIO BOSSO

We 4

Warner Music Italy 5054197091681

Cosa vogliamo dire quando suona Fabrizio Bosso? Che è bravo lo sanno tutti, come compositore, come arrangiatore, come solista di eccellente eleganza e profondità. Ora, spinti, dall'ascolto di **We 4**, vogliamo invece parlare della sensibilità musicale (e non solo quella) di un musicista che incanta col suo sorriso, con la sua mitezza, la sua umiltà, doti ancor più pregiate se unite ad una cultura jazzistica di primissimo livello. Capacità rara d'interplay, naturalezza, entu-

siasmo, inciso come un live **We 4**, un disco rilassato di first takes (e magari fosse sempre così), un repertorio libero con tre amici come Julian Oliver Mazzariello al piano, Jacopo Ferrazza al contrabbasso, Nicola Angelucci alla batteria: musicisti che incitano Bosso all'improvvisazione, che suonano benissimo con lui, che lo ispirano perfino in quel terribile periodo di lockdown che lo ha colpito in modo particolare, e si sente. Nel disco si sentono tutte le passioni del trombettista (direi flicornista, secondo i miei gusti), Ellington, Clifford Brown, Chet Baker, Miles Davis, Winton Marsalis, la Bossa Nova, il bop, lo swing, e quanto Bosso pone con garbo nella sua lettura del Jazz così varia

e puntuale, ancor più forte come avrà notato chiunque l'abbia sentito dal vivo (e di per sé questo già dice molto, e guardate quali e quanti tour sia in grado di sostenere con serietà e professionalità). Cos'altro dire? Beh, non si può parlare di qualche brano...anzi forse non sarebbe corretto limitare una recensione al citare quello o quell'altro poiché We 4 va ascoltato in toto, virgole e parentesi incluse (ma proprio se costretto opterei per la magnifica *title track* nella quale udir l'eco di quel "*tristeza nao tem / flicidade sim*" di Tom Jobim e Vinicius de Moraes, giocata con fluida maestria, scodante, inclinata, condivisa con eguale fluidità dal piano di Mazzariello. ■



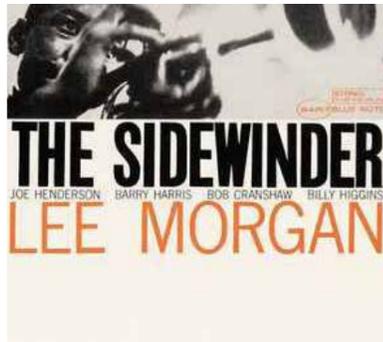
GAETANO PARTIPILO BOOM COLLECTIVE

Leave and Meet
Auand Songs AU6015

Note metropolitane a partire dall'incipit (*Puglia*, sempre nel cuore del musicista), piatteforme elettriche per tastiera, fraseggi morbidi ma non privi di energia, atmosfere di jazz moderno con interessanti impasti sonori dalle voci femminili: una luminosità iridescente ben sostenuta dalla ritmica, un panorama che non può non rimandare alle atmosfere newyorkesi di fusione e d'incontro con una cultura post hard bop levigata

da andamenti smooth piacevoli e più che mai sincopati. Il sax di Partipilo si muove agile e tornito nelle potenzialità del contralto con la partecipazione di un "collettivo" (come lo chiama lui) quanto mai partecipe all'ideazione di un album composto di brani a sua firma distinti da un'ispirazione sempre coerente allo stile che ne caratterizza il sound moderno e affabile, ove l'ascoltatore attento può scorgere la flessuosità del suo *magister in pectore* Greg Orsby e della sua sofisticata lezione ormai lontana dagli anni 80. Da *Puglia* a *Digital Horizons* a *A Little Melody* i paesaggi sonori sono distinti da flussi visionari (molto coinvolgente quello di *Breaking Pad*), da melodie accattivanti,

da pacate ed intense concentrazioni emotive di forte individualità, da uno spazio di colori caldo e da sottigliezze armoniche da black music (tanto di pugliese in questo, terra musicalmente ad essa vicina, ed il carattere del sassofonista appare decisamente d'Apulia, e non poco): un lavoro che documenta tutta l'attività di Partipilo, le sue passioni, le sue collaborazioni con artisti americani, il suo mai cedere in intensità, l'asciutto, ampio e morbido confine fra escursioni abrasive e interventi pieni di emozione per un **Leave and Meet** voluto con la nobile etichetta Auand, sempre aperta a ciò che suona contemporaneo e originale. ■



LEE MORGAN

The Sidewinder
Blue Note BST 84157

Uno dei tanti trombettisti morti in circostanze drammatiche, ucciso da una fidanzata gelosa all'interno di uno dei club dove amava esibirsi e offrire bourbon alle più avvenenti fra le ascoltatrici, uno dei più talentuosi musicisti usciti da quella fucina di ottimi jazzisti che fu il noto locale Birdland. Tecnico e tagliente, suono corposo e talento puro, tanto che nel giro di pochissimi anni incise un gran numero di album distinti da un hard bop di qualità superiore molto apprezzato dal pubblico, anche da quello dal palato più fine. Una figura artistica tra le più rappresentative del genere; tec-

nica eccelsa come si evince da questa incisione ricca di spunti originali e sanguigni, da articolazioni perfette, da una carica ottimamente sostenuta da Barry Harris al piano (strumentista tanto ignorato dalla critica quanto di buon gusto e di gran sensibilità), da Joe Henderson, Bob Cranshaw e Billy Higgins: una formazione indubbiamente eccellente, una delle migliori in quegli anni meravigliosamente densi di incisioni storiche da non mancare per qualunque appassionato di Blue Notes. **The sidewinder** è un disco nel quale la temperatura dello swing è sempre al massimo grado, intonata da una voce originale nella quale si sentono gli echi degli insegnamenti di John Coltrane, col quale incise il capolavoro *Blue Train*, un impatto emozionale pirotecnico e raffinatissimo. Nel 1963

scalò le classifiche con questo blues di 24 battute ad apertura di una sessione di intenso impeto ritmico, variegata e trascinate, come nel miglior solo forse della sua intera carriera in "Totem Pole". Un disco di riferimento, come si suol dire, un magico insegnamento per tutti i trombettisti a venire, un Blue Note (rigorosamente in vinile) da ascoltare e riascoltare, del quale gustare non solo la maestria di Morgan ma anche le formidabili prove di ognuno dei componenti il quartetto (Harris *in primis* secondo la mia opinione), una chiara immagine di quel che fu il Jazz di quegli anni, non vorrei dire irripetibile ma almeno lucido, matematico nell'istintività, fisico e travolgente fino a spossare (positivamente) l'ascoltatore. Peccato non averne avuto un altro come il trombettista di Philadelphia... ■



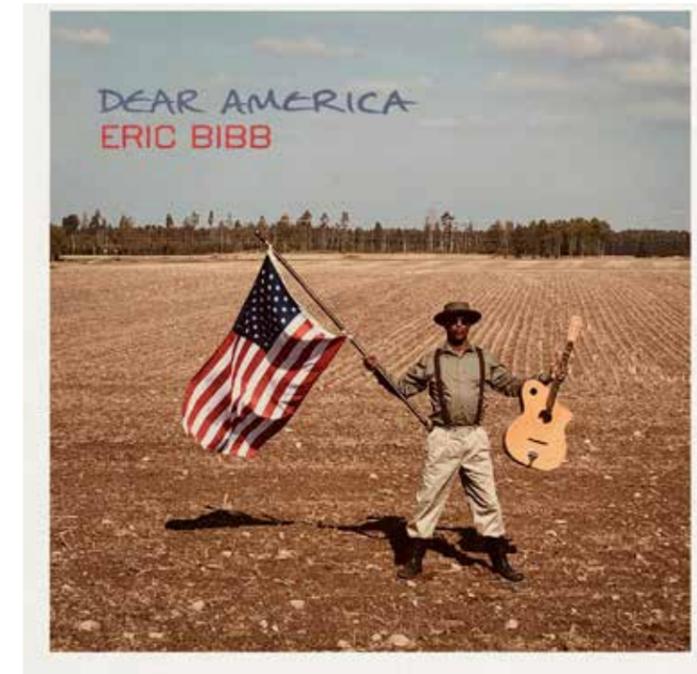
WAYNE SHORTER

Speak No Evil
Blue Note BST 84194

Tanto per ricordare come si suona il sassofono, e come lo suonava Wayne Shorter prima, invero, di cedere a certe discutibili estetiche indubbiamente cerebrali e non del tutto comunicative che, per dovere d'informazione, sottolineiamo come abbiano catturato un numero più che cospicuo di jazzofili. **Speak no Evil** è uno dei suoi migliori dischi, un bop non semplicissimo ma indubbiamente di gran consistenza e di maestria strumentale difficilmente superata da altri, una performance di cui è com-

positore e arrangiatore, band leader carismatico e di carattere talora brusco, ottimo selezionatore di musicisti quali Freddie Hubbard, Herbie Hancock, Ron Carter ed Elvin Jones: un gioiello di formazione al servizio non servile di un geniaccio che negli anni '60 diede vita a LP essenziali nella storia delle Blue Notes (due fra tutti: **Ju Ju Music** e **Night Dreamer**). Coltraniato per espressività, mostra nell'album un amore incondizionato per l'articolazione di frasi sceve di successioni troppo lineari e per sbalzi melodici di aspra incandescenza che lanciano il suono verso orizzonti astratti. Pur lontano dalla rivoluzione free e saldamente ancorato all'hard bop, stupì e non poco con i Jazz Messengers di Art Blakey, eseguita

di formazioni strepitose e talent scout abilissimo oltre che gran batterista, grazie anche allo stratosferico livello della sua vis compositiva, confermato dalla splendida title track *A Witch Hunt* col suo celeberrimo tema basato su intervalli di quarta, alla mordente anima notturna di *Dance Cadaverous* e, soprattutto, alla tenue melodia di *Infant Eyes*. L'interplay ha qualcosa di misterioso in un'intesa pressoché perfetta. Quel satanasso d'un sassofonista non sbagliava un colpo negli anni '60 e non possiamo non riconoscere nell'album un livello di poeticità veramente sopraffino, progettato secondo la complessità tipica di una personalità tra le più riconoscibili del Jazz. ■



ERIC BIBB

Dear America
Provogue Records PRD7647

Ha settant'anni suonati Eric Bibb e già da un po' scelto di vivere nel nord Europa, in Svezia. Ha un amore sviscerato per l'America, isterica e stressante come solo gli States possono essere, almeno quanto l'attrazione per le atmosfere ovattate di Stoccolma. I suoi dischi riflettono questa contraddizione, traspira una calma imperante e anche i brani più arrabbiati, e ce ne sono, sembrano alquanto "gentili". **Dear America** è la sua ultima fatica, la copertina del disco lo ritrae in un immenso campo coltivato mentre stringe nelle mani una bandiera a stelle e strisce e una chitarra. Eric Bibb canta l'America senza remore e lo fa con la lingua del blues, di quello più radicale; in nessun altro modo otterrebbe lo stesso risultato. I testi sono immediati e senza compromessi, denunciano le forti contraddizioni del grande Paese soprattutto per quanto riguarda le violazioni dei diritti civili e del razzismo. Bibb è figlio d'arte, il padre Leon, la sua porta sul mondo, ha partecipato alla marcia di Selma con Martin Luther King nel 1965. Eppure **Dear America** è anche una lettera d'amore, l'artista spiega: perché l'America, nonostante tutte le sue associazioni con il dolore e la sua storia sanguinosa, è sempre stata un luogo di incredibile speranza e ottimismo. Poi c'è la musica, e che musica! Bibb

ha voluto con sé dei compagni di viaggio eccezionali, nessuno dei quali delude le aspettative. Il disco si apre con *Whole lotta Lovin'*, bellissima ballad acustica in cui la voce profonda e intensa di Bibb è coadiuvata da uno scarno finger picking e dal contrabbasso del leggendario Ron Carter. Credetemi, non si sente la mancanza di altro. Con una premessa del genere il seguito non può deludere, c'è solo la difficoltà a individuare i brani preferiti. Bellissima è *Born a Woman*, con la voce di Shaneeka Simon, dalle venature gospel, di grande effetto sono *Whole Word Got The Blues* con la potente chitarra elettrica di Eric Gales e la batteria di Steve Jordan, probabilmente il miglior brano del lotto, e *Different Picture*, altro blues con un maestro della slide, Chuck Campbell. Ancora bellissima è *Emmett's Ghost* in cui ritroviamo Ron Carter, il brano racconta di Emmett Till, un ragazzo afroamericano che fu linciato per razzismo nel 1955 e la cui morte rivalizzò i movimenti per i diritti civili. Personalmente trovo molto interessante *Along The Way* malinconica ed intimista, e un altro blues potente *Talking 'bout Train Part 1* con l'armonica di Billy Branch. Non so se le limitazioni imposte dal Covid hanno avuto una parte in tutto questo ma è un fatto: Eric Bibb ha realizzato un gran disco. ■



MUDDY WATERS

The Montreux Years
BMG Rights Management

Per la serie The Montreux Years, nata dalla collaborazione tra BGM e Montreux Jazz Festival a metà 2021, è uscito il capitolo dedicato a Muddy Waters. Ha senso pubblicare ancora materiale su un artista del quale si è già detto è pubblicato praticamente tutto? Con questa curiosità mi sono approcciato al cd del padre del blues elettrico di Chicago. Il disco è una summa dei tre concerti che l'artista tenne a Montreux negli anni Settanta, 1972, 1974 e 1978. Sedici i brani che ripercorrono i momenti più significativi della carriera dell'artista, nella track list non mancano: *Mannish Boy*, *Rollin' And Tumblin'*, *Got My Mojo Working*, *I'm Your Hoochie Coochie Man*, *I'm Ready* e altre perle. Le formazioni, diverse nei tre eventi, annoverano il meglio dei musicisti storici di Chicago e qualche "intruso". Troviamo l'armonicista Jerry Portnoy, i chitarristi Buddy Guy e Luther Johnson e, un inedito Bill Wyman dei Rolling Stones al basso. Nella confezione, molto elegante, anche un booklet con foto rare e il racconto dei momenti salienti delle esibizioni. Poi si passa all'ascolto del disco e si scopre un Muddy Waters in piena forma, grintoso e potente come mai. Inizia affermando che nessuno può conoscere Chicago come lui, *Nobody Knows Chicago Like I Do*, prima di aprire il fuoco con una delle versioni più trascinate di *Mannish Boy*. Non è disco music, eppure

provare a stare fermi è impossibile. Le interpretazioni vocali dei brani sono eccezionali, solo per citare la chiusura di *Long Distance Call*, e le performance alla slide non sono da meno. I musicisti sul palco assecondano il leader in modo mirabile e ogni brano riserva piacevoli sorprese. Ma c'era da aspettarsi: la platea di Montreux, soprattutto negli anni Settanta, era particolarmente esigente. Un bluesman era comunque un "intruso", e se voleva farsi ascoltare doveva dare davvero il massimo. Mr. Morganfield, vero nome del Nostro, non si fa pregare e sviscera un vero e proprio manuale del perfetto bluesman. Si provi a tradurre *I'm Your Hoochie Coochie Man* o si ascolti con quanto orgoglio interpreta *Electric Man*: "gli uomini mi chiamano Muddy / ma le donne mi chiamano Electric Man / quando mi collego alla tua presa donna / posso caricarti come nessun altro può" (non è machismo, è il blues). La qualità sonora del disco è, inoltre, davvero buona. Insomma, in un'unica pubblicazione troviamo i brani più iconici, i musicisti più rappresentativi e uno dei migliori Muddy Waters. E allora la risposta alla domanda iniziale è doverosa: ha senso ancora pubblicare Muddy Waters? Sì, assolutamente sì, per chi lo conosce da sempre e per chi vuole avvicinarsi oggi a questo immenso artista. ■



ENRICO DEGANI

DAILY DIARY OF A ROBOT
AUAND AU5013

Un Castello misterioso di avventure personali ("Castello" pensando a Franz Kafka) e di linguaggi personali, personalissimi e poliglotti, che da un lato rimandano a certo Dark (This Mortal Coil per esempio) e all'elettronica tardonovecentesca, dall'altro a sfumature distoniche, cupe, opache, inquiete, meditative e vibranti di una musica che avvertiamo profonda nella filosofia esistenziale del giovane polistrumentista, essenzialmente chitarrista. Con lo sfrontato osare da "one man band", con tanto di voce giovane e roca, Degani dipinge un quadro-Pollock dalle volute tanto digrignanti quanto lievi, segno di un ego profondamente vissuto nel contemporaneo, nei suoni lenti e forti degli ossimori dell'esistenza, giocati (da solo naturalmente) con strumenti ad hoc tra chitarre, synth e metallofoni che rendono quanto mai coerente il titolo dell'album, che sembra sfiorare (forse sarà una mia personale suggestione) le atmosfere let-

terarie di Philip K. Dick (robotiche appunto) e le curve liserigiche della Beat Generation, fermo restando che la scelta sonora – e diversamente non potrebbe essere – viene mediata da un Suono Umano che mai contrasta con quell'Elettronica che l'autore vede non negli 01-01 dei computer bensì in una poesia viscerale, intima e mai monocorde. Ho la sensazione che il disco sia composto da un'ouverture e da tanti svolgimenti tematici, nei quali brillano bagliori di luce tra nubi, note alte fra toni bassi talora distorti, così come gli enigmatici effetti elegiaci prodotti da una voce lucida e da una mente lucida, fatto non usuale per un musicista così giovane e già così sicuro della propria Estetica Musicale in questo esordio da solista. Un brano prima di concludere l'album, *Freedom Flower*, testo *Bella Ciao*. E allora qualcosa si muove tra neuroni e pericardio di chi ascolta, non lasciando dubbi su un'ispirazione lirica che non posso non condividere. ■

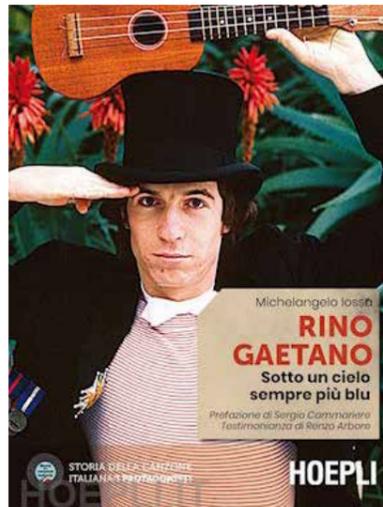
ACUSTICA
NAPOLI.COM
DRUMS & PROAUDIO
www.acusticanapoli.com
VIA E.SCARFOGLIO, 75
80125 AGNANO (NA)
tel 081 570.83.97 - 366.20.13.676 - 081 185.732.19

Rino Gaetano

Michele Iossa, Sotto un cielo sempre più blu

Hoepli Editore (154 p., euro 17,90)

“È nato Salvatorino, è nato Salvatorino!”, il 20 ottobre 1950 nasce Salvatore Antonio Gaetano, il fratellino di Anna. Tutti lo chiamano “Salvatorino”, ma Anna è ancora troppo piccola per riuscire a pronunciare un nome così lungo e decide di ribattezzarlo idealmente “Rino”, soprannome che gli resterà appiccicato per tutta la vita». Non può essere che lui, Rino Gaetano, il cantautore crotonese, e anche romano, «battitore libero del cantautorato italiano... dalla peculiare fisionomia», dalla vita breve ma intensa che ha lasciato segni indelebili nella storia della musica italiana.



Michelangelo Iossa, giornalista, scrittore, musicista e musicologo, gli ha dedicato un'opera di notevole ricchezza socio-culturale. Pubblicato di recente, il libro è uno scrigno enciclopedico che amplia la conoscenza del cantautore e ne scopre aspetti inediti; al contempo, entra nella storia italiana con le sue contraddizioni e i suoi misteri, attraverso un'analisi esaustiva dei fenomeni sociali che hanno caratterizzato gli anni prima, durante e dopo la vita del grande cantautore.

Opera necessaria, si direbbe, dalla raffinata veste grafica e articolata in dieci capitoli, preceduti da ben tre prefazioni: *Con Rino nel cuore* di Sergio Cammariere, *Un artista "Fuori ordinanza"* di Renzo Arbore e *Il Cantautore del futuro* dello stesso autore.

Sfogliandolo, oltre ad una ricca collezione di foto che ritraggono l'artista, si susseguono schede che si possono consultare estrapolandole dalla narrazione e i cui contenuti sono facilmente individuabili grazie alle icone (dischi, film, interviste, informazioni). L'attenzione del lettore si focalizza su citazioni evidenziate con tratti grafici e colori, di personaggi del mondo musicale come Mogol, Dalla, Venditti, Nicola di Bari, Fiorello, Boncompagni, Melis, Migliacci, Santamaria e altri. Ogni capitolo è corredato da una cronologia schematica di avvenimenti della storia italiana paralleli alla vita di Rino Gaetano. Molti di essi sono stati approfonditi da Iossa perché costituiscono il background dell'autore, l'imprinting della sua sensibilità, formazione artistica e socio-politica e fonte di ispirazione: problemi del Sud dell'Italia come povertà ed emigrazione, boom economico e speculazione edilizia, lotte sindacali, orientamenti politici: «Gaetano passa in rassegna le vicende politiche e storiche di un'Italia difficile da comprendere».

Pagine frutto di un ampio lavoro di ricerca: letture, interviste, incontri, trasferte in luoghi in cui Rino è vissuto, consultazioni in archivi e altro, che hanno consentito non solo una ricostruzione fedele di tutti gli aspetti della sua

vita, ma anche un'analisi meticolosa dei testi delle canzoni, tuttora ascoltate e apprezzate, esempi di poesia e d'impegno civile, ricche di nonsense ma in realtà indirizzate a personaggi del panorama politico ed economico del tempo (*Berta Filava*, *Gianna*, *Mio fratello è figlio unico*, *Il cielo è sempre più blu* e *Nuntereggae più*, ecc.).

Dall'esplorazione di Iossa emergono “racconti nei racconti” che si aprono come scatole cinesi. Eccone alcuni esempi: il primo 45 giri *I Love you, Maryanna* col nome d'arte Kammamuri's di salgariana reminiscenza, i passaggi nel Maggiolone cabriolet di Venditti, la tasca-custodia dei peltri, le canzoni dei Beatles, il suo primo

“complesso” i Krounks (le gru, perché all'epoca le band avevano nomi di animali), il Folkstudio di Trastevere, le amicizie, le radio libere, l'incontro con Dalla durante un autostop, il Cenacolo di via Nomentana diretto da Mario Zampa, la nascita dell'RCA grazie a Vincenzo Micocci che con Ennio Melis conia la parola “cantautore” in occasione del lancio promozionale di Meccia, la pagina teatrale con i Pandemonium, il sodalizio con i Crash, il cilindro donato da Renato Zero e indossato a Sanremo assieme al frac e all'ukulele, gli incontri con Mogol, il progetto Q Concert con i New Perigeo, Cocciante e Oxa, il grande successo della canzone di Cocciante, *A mano mano*, resa famosa dalla sua interpretazione, le sue presenze nei palinsesti televisivi, i film e le fiction, le innumerevoli collaborazioni artistiche.

Naturalmente si parla de *Il cielo è sempre più blu*, successo travolgente e di «disco gonfio di suoni, di immagini musicali». Particolarmente toccante è il capitolo dedicato alla tragica morte. A parte i particolari delle modalità, degli interrogativi e della grande eco che la notizia suscitò, c'è il suggestivo racconto di Angelo Sorino in cui il platano contro cui la Volvo si schiantò si personifica e tesse la storia unendo fantasia e realtà.

Molto interessante è il capitolo *Mio cugino non era figlio unico* in cui Sergio Cammariere parla del legame col cugino in un'esclusiva intervista. Il libro si conclude con due appendici in cui si parla del rapporto con i suoi musicisti e dei luoghi significativi. La bibliografia, la discografia e i Crediti fotografici concludono l'opera dedicata al grande artista che, con le parole di Renzo Arbore, «ha scritto alcune delle canzoni della memoria del nostro Paese: sono quelle che poi rimangono nella memoria collettiva, vengono tramandate per via orale».



puoi acquistare i nostri cd (fisici e digitali) su: www.caligola.it/shop

puoi trovare il nostro catalogo in tutte le principali piattaforme di musica digitale



<p>2303</p> <p>Marco Castelli New Organ Trio <i>SPACE AGE</i> M. Castelli, M. Alfonso, M. Vattovani</p>	<p>2302</p> <p>Cristina Mazza - Sean Bergin Daniele D'Agaro - Bruno Marini Jean-Jacques Avenel - Sangoma Everett <i>CELEBRATING THE MUSIC OF MAL WALDRON</i></p>	<p>2301</p> <p>Claudio Cojaniz <i>ORFANI</i> C. Cojaniz, A. Turchet, L. Colussi, L. Grizzo</p>	<p>2300</p> <p>Alberto Vianello <i>FROM DIFFERENT VIEWS</i> A. Vianello, P. Vianello, M. Magatelli, M. Trabucco</p>
<p>2299</p> <p>Angela Milanese <i>RACCONTO ITALIANO</i> A. Milanese, P. Vianello, A. Seggi, L. Colussi</p>	<p>2298</p> <p>Alberto Zanini <i>THINKING SKETCHES</i> G. Rubino, M. Lorenzi, L. Gatti, A. Zanini, L. Mazzola</p>	<p>2297</p> <p>Roberto Cecchetto Alessandro Fabbri Dimitri Grechi Espinoza Stefano Onorati <i>ARE YOU STANDARD?</i></p>	<p>2296</p> <p>Giovanni Masiero Quartet <i>ROUND 6</i> G. Masiero, D. Zennaro, N. Dal Bo, M. Carlesso Special guest: F. Bertazzo Hart, F. Minutello</p>
<p>2295</p> <p>Baba Sissoko with Jean-Philippe Rykiel Madou Sidiki Diabate Lansiné Kouyaté <i>GRIOT JAZZ</i></p>	<p>2294</p> <p>Three Lower Colours Marco Tamburini Stefano Onorati Stefano Paolini <i>RED EARLY RECORDINGS</i></p>	<p>2293</p> <p>Emanuele Sartoris Daniele di Bonaventura <i>NOTTURNI</i></p>	<p>2292</p> <p>Ludovico Rinco <i>NO STRINGS ATTACHED</i> L. Rinco, E. Ruggiero, A. Lincetto, M. Storti, S. Così, String Quartet</p>
<p>2291</p> <p>Kathya West Alberto Dipace Danilo Gallo <i>THE LAST COAT OF PINK</i></p>	<p>2290</p> <p>Marcello Tonolo - Pietro Tonolo <i>OUR FAMILY AFFAIR</i> P. Tonolo, M. Tonolo, N. Masetto, M. Chiarella</p>	<p>2289</p> <p>Pedro Makay <i>COLORES</i> P. Makay, M. Rafajlovic, R.L. Elekes, N. Hogue, J. Olivares, S. Fernandez, P. Alfieri, P. Brañas, Y. Sanogo</p>	<p>2288</p> <p>Luigi Bonafede featuring Dawn Mitchell <i>LOKAS</i> D. Mitchell, G. Pasini, L. Bonafede, M. Vaggi, F. Farabò</p>

Every little things she does is magic

JBL Studio Monitor 4349



by HARMAN



www.audiogamma.it

AUDIOGAMMA