

I Quaderni - 8

Amedeo Furfaro

J

***Agenda* A**

Z

Z

Appunti di Jazz Appreciation

CJC Editore

© CJC 2018

Supplemento a Musica News n. 1/2018

Redazione: Via Campania, 80 - 87036 Rende
Musica News - Bimestrale del **Centro Jazz Calabria**

Editor: **Francesco Giuseppe Stezzi**

Responsabile: **Amedeo Furfaro**

E-mail: musicanews.cosenza@gmail.com

www.amedeofurfaro.it

phone 360.6444521

Aut. Trib. di Cosenza n. 529 del 6-10-1992

In copertina: Al Di Meola visto da Silvana Palazzo

Indice

Premessa	p. 9
Introduzione	p. 11
Autografi	p. 13
Blues	p. 17
Cartoni animati	p. 19
Discografia	p. 24
Etnopolis	p. 32
Francobolli	p. 35
Gabrè	p. 38
Hancock	p. 40
Inconscio	p. 42
John Patitucci	p. 44
Keith Jarrett	p. 46
Lanx satura	p. 47
Mozart	p. 60
Noa	p. 63
Oriundi	p. 66
Puccini	p. 71
Quadri	p. 75
Rumorismo	p. 77
Scatti	p. 79
Tango	p. 93
Unical	p. 99
Violoncello	p. 102
Winstone	p. 104
Xavier	p. 105
Yupanqui	p. 108
Zappa	p. 112
Note	p. 117

Indice gruppi musicali	p. 120
Indice dei brani	p. 121
Indice dei musicisti	p. 123
Nota sull'Autore	p. 127

*Il jazz
è ritmo
e significato.*

Henri Matisse

Premessa

Nei libri scritti da Amedeo Furfaro vengono espone alcune sue tesi ed esperienze.

In particolare:

- artisti e intellettuali che si sono rivelati per lui importanti come i musicisti Red Mitchell e Al Di Meola, Eric Clapton e Jimi Hendrix, Baden Powell e Chico Buarque, Mozart e Bach, Puccini e Leoncavallo; teorici come Pitagora e Terpan-dro; futuristi come Piero Bellanova; registi come Spike Lee, Pasolini, Woody Allen;

- i dischi, oggetto simbolo del novecento, coetanei nell'evoluzione dei supporti di diffusione sonora;

- la genesi dell'atto creativo e l'improvvisazione, anche di culture remote e lontane;

- il "sensoriale" applicato al jazz in un saggio che rianalizza il ruolo di orecchio, gusto estetico, vista/lettura-scrittura, tatto/tocco, fiuto/istinto creativo come dire i sensi e il senso nel jazz, per quella conoscenza sensibile propria della music appreciation, e nel caso specifico jazz appreciation;

- la scrittura spontanea tipica della beat generation e la letteratura neroamericana ma anche in altre forme artistiche;

- la dromofobia del jazz che fugge dalla culla afroamericana per accogliere altri apporti ed estendersi in altri continenti fino alle estreme periferie del mondo;

- l'interazione del jazz con le altre musiche (lirica, folklore etc) ed altre arti (cinema, fotografia, grafica, disegno etc.)

- la retorica/stilistica applicate dalla critica al linguaggio jazzistico, l'uso di figure retoriche (la sincope, anzitutto) argomento peraltro ampiamente approfondito e sviluppato nella lunga prefazione di Il giro del jazz in 80 dischi, volume leggibile liberamente anche sul sito www.amedeofurfaro.it;

- la ricerca delle radici latine del jazz, italiane e meridionali comprese.

Questa Agenda Jazz ricorda Jazz Notes, contenitore che si è rivelato idoneo a raccogliere in antologia scritti usciti in forma alquanto disorganica, a livello editoriale, ma dai quali traspaiono alcune idee chiave sul jazz di Furfaro; idee che ne caratterizzano sicuramente la figura di giornalista e critico musicale ma soprattutto di studioso “ad ampio spettro”, abituato, cioè a guardarsi intorno per cogliere, della musica afroamericana, ogni possibile addentellato con l’extrajazzistico che la circonda.

Il libro va letto non come un dizionario ma come se fosse una playlist avendo un pc in mano su cui cliccare link di immagini, video, canzoni, personaggi riportati nel volume che può divenire, idealmente, un oggetto multimedializzabile.

Francesco Stezzi
Editor CJC

Introduzione

Quid, termine neutro latino che sta per *Qualcosa*. Preceduto dall'articolo un indica una qualità non facilmente definibile (treccani.it), a volte ambigua (dizionari.corriere.it) per cui non esiste una parola adatta (dizionari.repubblica.it).

Si usa *Quel quid* in più, *A couple of quid*, dicono gli inglesi (context.reverso.net) per indicare una peculiarità, una particolarità, una specificità.

Confessione: ascoltando Garbarek e Coryell è capitato, a chi scrive, di non avere argomenti da sviluppare a sufficienza, essendo la catarsi ipnotica dell'ascolto pressochè totale.

Ed ecco il soccorso del latino, della sintesi di questa lingua per niente morta.

Quei jazzisti hanno un *Quid* in più!

Quid non sta però per *Non so che*, modo di dire in voga già nel seicento, utilizzato anche per definire il bello stile nell'arte oltre che per illustrare il fascino femminile. Bouhours, Leibniz, Feijoo, Marivaux hanno in proposito riflettuto sul *Je ne sais quoi*, in quanto espressione diffusa nella storia della cultura europea.

Quid, per come lo si intende in questa sede, è un'eccezione, un dippiù estetico, fatto di un' immaterialità sfuggente ma, volendo, afferrabile. Non è "non sapere", afasia, indeterminazione, è un voler prostrarre una sensazione immediata per gustarla ancora, un preliminare di autoseduazione prolungato nel tempo, per poi passare al ragionamento, alla conoscenza, alla *appreciation*, senza abdicare al compito proprio del critico.

Si è esentati dal commento, dalla descrizione grazie a questo sostantivo composto da una sola sillaba.

Quid - così lontano dal *Quod*, pronome relativo, neu-

tro, questo si definito - ma anche il neutro composto *Aliquid* (massimo grado di indeterminazione) fa pensare a una personale definizione di jazz, musica che ha un *Quid* rispetto ad altri generi, insomma un qualcosa di diverso a livello di possibilità di sviluppo, oblique eventualità, sfuggenti ambiguità, meditazioni e immediatezze.

Ecco allora un'Agenda di scritti sul jazz per meglio definire questo termine secondo una visione ovviamente globale dettata da esperienze, conoscenze e occasioni maturate nel tempo. Per una definizione molto fluida dell'arte jazzistica.

Il tentativo passa tramite articoli, interviste, saggi, recensioni. I temi sono vari: Jarrett ed Hancock, Mozart e Puccini, il latin tinge e i colori del jazz, la filatelia e la fotografia, la grafica umoristica e gli autografi, l'improvvisazione e il futurismo.

Insomma un'idea del jazz non solo come profilo di musicisti e generi ma anche come oggetto di rappresentazione, fenomeno storico, grumo artistico concettuale, interstilistico, interculturale.

Diversi spunti andrebbero meglio specificati.

Ma allora non sarebbe più un'Agenda Jazz questo quaderno.

Meglio lasciarla così. Un blocco di carta in cui ri-specchiare pezzi di memoria vissuta tramite cui si è "abbozzata" una idea di jazz.

Pensieri volanti. Che forse, messi insieme, hanno un "quid" di organicità.

A.F.

A che punto è il collezionismo di firme d'arte oggi? La risposta è positiva per gli autografi di grandi musicisti, diventati prodotti da "mercato".

A costituire ed equilibrare il rapporto fra domanda e offerta collezionistica c'è la statura dell'artista, l'ampiezza di interesse nei confronti della sua figura, la rarità dell'oggetto di scambio, il tempo trascorso dal formarsi dell'originale, la circostanza se l'artista sia vivente o scomparso.

È quanto avviene con il collezionismo d'arte. Ed è quanto avviene con gli autografi da collezione, anche relativi al mondo della musica.

È la scelta del collezionista a giocare un ruolo notevole in un mercato che, per un'arte relativamente giovane come il jazz, non ha una borsa ufficiale che intercetti ed indicizzi i movimenti degli incettatori di beni-autografo.

Nei fatti il prezzo delle firme su foto con e senza dedica, locandine, programmi di sala, copertine di dischi ma anche di occasionali biglietti, fogli intestati, album pentagrammati, lo fa essenzialmente l'amatore, l'appassionato, il dilettante di musica, lo spettatore di un concerto, l'ascoltatore casuale.

È lui, specie nel mondo del jazz, a dettare "dal basso", in base a "palato", inclinazioni, umori e amori artistici, la gerarchia delle preferenze nella rincorsa di quelle tracce-cimelio che, attraverso il segno autografico, valgono ad assicurargli pezzi di umanità dell'artista più apprezzato.

In una ricerca del reperto autografo l'ambito della musica classica offre esempi di cataloghi come quello della Lim Antiqua di Lucca in cui è possibile "pesare" meglio quanto vale una "vergata" di musicista rispetto ad altre. Guardando al '900 si ha che se una firma di Pierre Bou-

lez su un foglio d'album "costa" solo 25 euro (grossomodo come Sawallish) un carteggio di cinque lettere di Malipiero, compositore e musicologo della generazione dell'Ottanta, arriva a ben 750 euro. Fra i cantanti noti in USA Enrico Caruso, generoso dispensatore di firme, mantiene quotazioni medio-basse, per gli autografi su foto, comprese cioè fra i 150 e i 200 euro mentre, fra gli italiani più apprezzati oltreoceano, vola alto Arturo Toscanini. Mai quanto il "realista" Mahler una cui lettera tocca la vetta dei 3000 euro stracciando, e di parecchio, persino l'anziano Wagner.

Fra i calabresi spicca, di Francesco Cilea, la foto con dedica firmata datata Roma 1943 del valore di 200 euro mentre arriva a 250 euro una sua citazione firmata dall'opera Adriana Lecouvreur.

Sono 500 gli euro occorrenti per aggiudicarsi una bella citazione autografa di Ruggiero Leoncavallo tratta dall'opera *Zazà*, datata Bressago 1904.

Anche i musicologi hanno il loro peso. Per una citazione del vibonese Torre Franca con tanto di annotazioni laterali sono necessari almeno 70 euro, salvo aggiornamenti dovuti all'inflazione, all'oscillare delle quotazioni, al semplice mutare del gusto estetico-musicale, a fattori soggettivi.

Vale la pena ricordare a tal proposito il film *The Terminal*, di Spielberg, in cui la trama si sviluppa attorno alla ricerca dell'autografo di Bennie Golson da parte del signor Navorskj (Tom Hanks), un uomo venuto dall'est a New York per tener fede alla promessa assunta col padre, quella di completare una raccolta di autografi dei 58 jazzisti immortalati in una foto di gruppo apparsa su una rivista ungherese degli anni Cinquanta.

Alla collezione, contenente firme fra gli altri di Monk, Basie, Gillespie, Lester Young, la McPartland, Rollins, Blakey apposte su biglietti pervenuti da vari jazz club statunitensi, manca il solo autografo di Golson. Il sogno, nel film, si realizza, veicolando il messaggio di come possa essere estrema la passione, per certi versi maniacale, di un ano-

nimo collezionista di una dimenticata località del mondo.

Nella pellicola, al di là delle quotazioni, assume rilievo la compo consumatore marginale, si direbbe in economia politica. Ma è uno, da moltiplicare per diverse migliaia, in tutto il pianeta.





Souvenir d'Antibes

Si suole definire il blues come l'espressione di un sentimento malinconico tramite un testo poetico orale su una struttura in 12 battute; ma il blues è soprattutto una forma fondamentale della musica neroamericana. Già, perché in origine il blues prende forma dai canti e danze africane al tempo dello schiavismo, in un processo di continue contaminazioni da cui a sua volta prenderà forma lo stesso jazz.

Che succede se un musicista africano di nuova generazione se ne riappropria? È il caso del percussionista maliano Baba Sissoko. Afro Blues è il nome della formazione che appare nel suo cd *African Griot Groove* edito da Afrodisia. Pur catalogato come world music, il disco è come se riportasse il tempo indietro, come se un figlio musicale di emigrati di almeno dieci generazioni tornasse sui luoghi da dove i suoi antenati erano partiti per le Americhe, dalla West Africa, per intingere di blues quella musica rimasta invariata per secoli, e dare luogo a nuove ricontaminazioni "di ritorno". Nell'afro blues del cantastorie Sissoko c'è il senso arcaico della vocalità, la poesia del canto come succedeva sul Mississippi, la poliritmia, e c'è, questa la particolarità, lo spirito jazz, insomma il pronipote del blues. O meglio, afferma Baba, non si chiama blues o jazz "il s'appelle Amadran". Siamo al preblues o se si vuole al protojazz. Al ritorno al ventre sonoro della Grande Madre Africa dopo un viaggio oltreoceanico durato tre o quattro secoli. Un album sul cultural heritage, ebbene sì, si può anche definirlo di world music.



Baba Sissoko

Giovanna Marini, presentando *Gli Alberi*, un libro+cd “Nuove Risonanze” di canzoni tradizionali europee cantate dai bambini (Nuove Edizioni Romane, 2003) nell’osservare che “abbiamo un patrimonio ricchissimo di canti epico-narrativi, canti di festa, nenie e ninne nanne” divenuti ormai lontani dalla cultura urbana, lamentava che “in Italia l’invasione del prodotto consumabile e commerciale è stata completa (...) passano solo i canti confezionati, come le merendine, da adulti molto interessati al mercato”. C’è tutto un repertorio, nell’orizzonte musicale e visivo dei bimbi d’oggi, che rischia di rimanere stritolato dall’avanzare incontrastato della musica di consumo. Destino condiviso con il jazz legato all’animazione, diffuso fra media visivi quali homevideo, videogames e canali web oltre naturalmente a cinema e tv che le giovanissime generazioni seguono, eccome!

Qualche nome dal piccolo schermo di Cartoonia: il Barbapapà transgender, il dispettoso Topo Tip, l’irrequieta Masha che fa i chiodi al pacifico Orso, Peppa Pig e famiglia con pargoli sguazzanti nel fango, Romeo il monello che avversa la triade Geco, Gufetta, Gattoboy dei PJMasks. Ma, al di là di personaggi e contenuti, a livello di musica per l’animazione, l’impressione è che il jazz paia rarefarsi sempre più nei commenti sonori. Se abbiamo in mente alcuni vecchi episodi di Tom e Jerry, della Warner, in cui note jazz percorrono praticamente tutto il filmato, scena per scena, si ha netta l’idea che stia venendo a mancare la pratica di attingere a piene mani dal jazz in quanto soluzione “continua” di accompagnamento sonoro dell’immagine animata per limitarla ad alcuni cliché stereotipati (fumosi night club, scenari hollywoodiani, richiami sensualmente sinuo-

si del sax, situazioni di suspense, giungle metropolitane ...).

Quando nel 1999 uscì *Fantasia 2000*, prodotto da Rob Disney, con una Rhapsody in Blue di Gershwin ad affiancare la sponda jazz di quel repertorio classico che aveva già caratterizzato la famosa *Fantasia* del 1940, era in qualche modo affiorato il dubbio che si stesse chiudendo una duratura fase nel rapporto pur intermittente fra cinema e animazione. Lunga poiché se il film sonoro aveva avuto il suo primum ufficiale nella pellicola *The Jazz Singer* di Al Jolson nel 1927, lo short-film che potrebbe raffigurare questo paragrafo del controverso capitolo del rapporto cinema-jazz, all'inizio di questa relazione, resta probabilmente il Mickey Mouse, pianista di ragtime in *The Jazz Fool* del 1929. Seguito, nello stesso anno, da Minnie The Moucher (e nel 1933 da *The Old Man of The Mountain*, di Dave Fleischer, insomma uno dei fratelli creatori della mitica Betty Boop). Film a tecnica mista in cui il jazz è interno alla pellicola, con Cab Calloway che duetta con la stessa Betty Boop. Trent'anni dopo, in *The Hat*, di John e Faith Hubley (1964) la musica jazz diventerà soundtrack così come in *Voyage To Next* (1974) firmato dal solo John Hubley. Per la prima e seconda metà del novecento, insomma, sia pure con caratteristiche differenti, l'animazione si "veste" di musica jazzistica/parajazzistica a partire in qualche modo anche dalle produzioni Disney.

Se si guarda la *Top 10 Animated Disney Songs* si ritrovano almeno due brani-popular divenuti standard jazzistici in *Someday My Prince Will Come* (da Biancaneve e i sette nani, 1937) e *When You Wish Upon A Star* (da Pinocchio, 1940). E siamo a quasi ottant'anni da oggi! Anche se nella sequenza andrebbero annoverate, nella nostra prospettiva "di parte", per esempio, il dixieland *The Bare Necessities* (Il libro della giungla, 1967), il *Romeo's Swing* e *Alleluja* (Gli Aristogatti, 1970) e perché no il latin calipso *Under The sea* (The Little Mermaid, 1989). E come non aggiungere a

parte *Crudelia De Mon* (*La carica dei 101*, 1961) tanto cara a Stefano Bollani?

Nei film a seguire la tendenza appare un rafforzamento progressivo verso il pop internazionale (che si rafforza con il passaggio di secolo) con interpreti prestigiosi tipo Michael Bolton (*Hercules*), Elton John (*Il re leone*), Céline Dion (*La bella e la bestia*), Phil Collins (*Tarzan*) con le sue Disney Songs. “Music adds the atmosphere and feeling of the film” (p^{ixar}-animation.weebly) è concetto chiave sul valore assegnato alla musica da quella Pixar che con *Toy Story*, nel 1995, ha prodotto il primo film interamente in computer grafica, diretto da John Lasseter. Una svolta, che investe anche il rapporto musica-immagine. Parlarne ci porterebbe lontani dallo scopo mirato di questa nota che è dettata da una preoccupazione anzitutto formativa, sulla sensibilizzazione al jazz delle nuove generazioni. E non per malintesa difesa “corporativa”. Occorrerebbe, a nostro modesto avviso, meglio definire una linea d’azione per avvicinare l’infanzia alla musica creativa in genere, jazz compreso.

A partire dagli asili. Sarebbe nefasto se si stesse consumando, fuori da ogni regola, una sorta di rimozione ai danni della musica non consumistica, se messa fuori gioco dai cartoni animati dei nuovi media audiovisuali.

Ci sono delle eccezioni in serie tv quali *Curioso come George* dove il sottofondo più ricorrente è uno swing salottiero, *La casa di Topolino* che riverbera la tradizione disneyana in tale ambito e gli stessi *Super Pigiamini* non tanto per la sigla un po’ alla James Bond semmai per taluni stacchi musicali interni confezionati con la sapiente maestria della tradizione Disney.

Ma in generale le scelte musicali seguono direttrici diverse che hanno in genere l’intento di contestualizzare in modo più direttamente didascalico, incollando il discorso sonoro a quello dell’immagine animata in maniera il più possibile accomodante. Non c’è, allora, grande spazio per le musiche “extracontestuali” e per una certa dose di im-

prevedibilità nel raccordo fra soggetto/trama/regia e musical scores. Lo stimolo alla creatività, non alla coazione a ripetere, è essenziale per una formazione non robotizzata, non omologata, se ne possono abbeverare il disegno artistico, l'informatica, la letteratura, la poesia nelle fasi di crescita.

Occorrerebbe non assecondare i bimbi nell'emulazione dei *Gangnam Style* di moda bensì orientarli su programmi di animazione più vicini alle musiche classiche e di derivazione popolare. Per il jazz la storia dell'animazione nel film offre diverse possibilità di rilettura. Vedansi in proposito il volume di Guido Michelone e Giuseppe Valenzise, *Bibidi Bobidi Bu: la musica nei cartoni animati da Betty Boop a Peter Gabriel* (Castelvecchi, 1998) per avere contezza del materiale a disposizione e per rendersi conto di cosa si sia mosso anche al di fuori della Disney. È il caso di *The Flintstones Jazz Music* (Hanna-Barbera), *I tre porcellini*, i cortometraggi de *La pantera rosa*, *Chi ha incastrato Rogger Rabbit* prodotto dalla Amblin, a tecnica mista, per esempio.

Concretamente, non si tratta solo di coltivare gli appassionati di domani.

È che il buon jazz può stimolare fantasia, gusto estetico, il senso dell'inattesa variabile possibile rispetto ad una melodia, un'invenzione ritmica in chi ascolta, anche se in modo distratto e subliminale. Per uno sviluppo che stimoli attitudini in bimbi che assorbono facilmente di tutto. Techno e disco ci potrebbero teoricamente anche stare (e pensiamo ai cartoni *Bla Bla Bla* con la musica di Gigi D'Agostino). Quello che diventa distorsivo è la replica precotta infinita, è la narcosi mentale da milioni di click compulsivi, è la massificazione che non lascia spazio che a nicchie di sopravvivenza acustica. Non è il caso di rincorrere l'utopia de *Gli Aristogatti* "tutti quanti voglion fare il jazz" né di fare retrotopia. È che per il jazz non sono tempi di cartoonmania. Ma ai piccoli, nel salvarli dai decibel a palla, sarebbe forse opportuno far più spesso assaporare "classici" come

un ammaliante canto popolare, un altalenante *Attenti al lupo* di Dalla, un notturno di Chopin, un Bill Evans magari eseguito dai Kronos Quartet, un Armstrong d'annata. E vedere film d'animazione aventi a sfondo sonoro quella musica jazz che ha fatto parte del background degli adulti Over di oggi, involucri colorati per avvolgere quei cartoni animati.

Cose dell'altro secolo!



Attualmente tutto il mondo della musica è assorbito dalla sfera del digitale, favorita nel suo sviluppo sia dai progressi in campo scientifico, sia per soddisfare le esigenze di un mercato che richiede un prodotto di alta fedeltà. Quest'ultima, insieme ad una migliore qualità della registrazione del brano, hanno costituito i due fattori che hanno accompagnato la produzione di musica e che hanno interessato sia le case discografiche, leaders nel promuovere la musica sul mercato e nello stimolare lo sviluppo dei diversi supporti, sia gli audiofili più esigenti; ciò è accaduto con il lancio del 33 giri nel 1948 da parte della CBS americana e del 45 giri prodotto dalla RCA in U.S.A. e ancora dopo con la musicassetta fino ad arrivare ai compact disc.

Ogni supporto fonografico ha avuto un'evoluzione diversa ma finalizzata a medesimi scopi; infatti i primi 78 giri, incisi su una sola facciata, hanno reso possibile la riproduzione di musica così come tutti gli altri formati.

Con il 78 giri a due facciate è stato possibile registrare più musica, ma il limite di quattro minuti per ognuna di essa ha rappresentato un ostacolo per la riproduzione di lunghi brani come ad esempio le opere liriche.

Per ovviare a questo problema era necessario diminuire la velocità di rotazione del disco oppure tracciare un solco più sottile senza però diminuire la qualità sonora; la soluzione si è avuta nel 1948 con il long playing o 33 giri, in grado di contenere da 20 a 30 minuti di musica per facciata. Il 33 giri è in vinile, infrangibile, più leggero e di minori dimensioni rispetto a un 78, con un microsolco che occupa meno spazio e con una velocità di rotazione ridotta.

Questi ultimi cambiamenti (dimensioni, solco e velocità ridotta) hanno reso possibile la realizzazione di un suppor-

to con minore rumore di fondo e migliore qualità sonora che esaltava sia le tonalità più gravi che quelle più alte; in realtà con una risposta in frequenza più ampia.

È da sottolineare anche il ruolo giocato dalle case discografiche nell'imporre i diversi formati; infatti per contrastare la diffusione del 33 giri la RCA Victor imponeva il 45 giri, disco che gira a 45 e mezzo al minuto con la durata di 5 minuti; la circolazione anche di questo formato ha portato alla produzione di giradischi in grado di funzionare sia a 78 a 33 a 45 e anche a 16 giri, in quest'ultimo caso peraltro senza grande successo a causa dei giri troppo lenti nei quali non venivano esaltate le alte frequenze quindi con uso limitato alle registrazioni della voce parlata.

Nel corso degli anni '70 un altro ostacolo da superare oltre alla "battaglia dei formati" è stato quello dell'aumento dei prezzi dei dischi e dell'elevazione dell'IGE all'8 per cento su di essi con conseguente calo generale di vendite.

Da questo episodio si può constatare come la discussione sul costo eccessivo dei dischi sia sempre stato un fenomeno che ha interessato l'industria musicale e al quale ancora oggi non è stato possibile trovare un giusto compromesso fra qualità e prezzo. Il mercato dei consumatori però ha potuto trovare un rimedio al prezzo esagerato dei dischi in seguito alla nascita, negli anni '70, della musicassetta ad opera della Philips; infatti con essa è stato possibile fruire delle riproduzioni domestiche, registrando per esempio anche dalla radio a bassa fedeltà.

Perdendo però buona parte della qualità del disco. La musicassetta è in plastica, supporta quattro piste di cui due stereofoniche che consentono la lettura da 30 a 60 minuti su entrambi i lati e rispetto ai supporti in vinile è di minori dimensioni e più maneggevole.

Ma ciò che ha rivoluzionato dal 1983 i sistemi di registrazione, di riproduzione, di diffusione e di commercializzazione è un nuovo formato, denominato digitale, il Compact Disc, introdotto nel mercato dalla Sony e dalla Philips

e che ha preso pian piano il posto del vinile e della musicassetta.

È un supporto che permette di riprodurre musica di buona qualità, è di piccole dimensioni, è facile da maneggiare, non è soggetto all'usura del tempo come avviene invece per la musicassetta che può smagnetizzarsi con il passare degli anni, ed è inoltre in grado di contenere più musica rispetto ad un 33 giri.

I primi ascoltatori di CD sono stati entusiasti per la loro resa sonora, molti lo hanno considerato un ottimo prodotto poiché erano stati superati alcuni «problemi» caratteristici del vinile, cioè il fruscio di fondo, la possibilità di poter saltare da un brano all'altro senza dover provare più volte per individuare la posizione della discesa della puntina; ma se questi sono tutti i pregi che hanno permesso una rapida ascesa al Compact Disc, non mancano dei limiti sottolineati da coloro che considerano l'ascolto di musica dal CD come freddo e troppo asettico rispetto ad una riproduzione in vinile. Questa è una convinzione di molti audiofili esigenti che ascoltano nel LP il sapore dell'ambiente dei concerti acustici dal vivo; ma nonostante queste critiche il CD è stato una svolta pratica nel campo dei supporti discografici.

Il testo unico approvato con decreto legislativo n. 490 del 29 ottobre 1999 allarga e rende attuale la concezione di bene culturale, considerando tale “gli esemplari delle opere [...]audiovisive[...] o comunque registrate, nonché la documentazione di manifestazioni sonore o verbali la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni; lo stesso decreto definisce inoltre beni culturali “le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o demo-etno-antropologico”.

I dischi a 78 giri, rientrano pertanto pienamente nel quadro di riferimento di questa definizione legislativa; pre-

sentano, infatti, indubbie caratteristiche di interesse storico, in quanto documenti che testimoniano la cultura e il pensiero di epoche che ci hanno preceduto e possiedono, spesso, anche qualità artistiche o connotazioni demografico-etnoantropologiche.

Negli ultimi anni le occasioni di riflessione sulla storia della fonografia e della discografia sono andate aumentando, grazie all'impegno di estimatori e ricercatori, non sempre provenienti da ambienti accademici, che hanno avuto il merito non solo di aver raccolto e conservato un patrimonio culturale che altrimenti sarebbe andato perduto, ma anche di aver realizzato studi sull'argomento e di aver ricostruito l'attività delle case discografiche, redigendo cataloghi e discografie.

Lo studio dei documenti sonori interessa infatti varie discipline: dalla storia della musica e dell'interpretazione musicale alla storia dell'industria culturale e ai cambiamenti sociali, dall'evoluzione tecnica dell'incisione e della riproduzione del suono ai problemi, oggi attualissimi, del diritto d'autore.

Al pari dei beni librari, architettonici e archeologici i documenti sonori contribuiscono alla creazione e al mantenimento dell'identità storica di un paese e di una cultura, riportando nel presente, come per miracolo, voci e personaggi che, proprio grazie a questi preziosi supporti, continuano ad esistere.

La loro tutela è finalizzata pertanto a mantenere in vita il pensiero musicale dell'uomo e a garantirne la fruizione, sia per la ricerca musicologica che per l'interpretazione della cultura, del costume e dei cambiamenti della società.

La salvaguardia di questo patrimonio è necessaria, inoltre, per preservare quello che potrebbe definirsi il "patrimonio emozionale" di intere generazioni. In altre parole, si pensa sia possibile analizzare e interpretare la storia, e non solo quella della musica, attraverso l'ausilio delle registrazioni e delle incisioni effettuate nel passato.

È curioso notare come il disco sia sempre stato un simbolo di avanzata tecnologia e contemporaneamente un portavoce del “nuovo” musicale. La sua nascita è databile agli inizi del secolo scorso, dopo una gestazione di circa 25 anni nel corso dei quali veniva considerato dai più come un oggetto interessante e curioso.

La tappa decisiva è tra il 1925 ed il 1927 con la comparso e la generalizzazione della (registrazione elettrica, cioè la ripresa del suono con microfono ed amplificatore.

Il disco si presenta come uno degli oggetti simbolo a cui legare l'immagine sonora del novecento.

Ecco che, in quest'ottica, l'utilizzazione ludica, ad esempio, costituì un'innovazione sociale importante.

Contrariamente al telegrafo e al telefono (invenzioni pressoché contemporanee), il fonografo si sviluppò come mezzo di comunicazione della sfera privata; per la prima volta si utilizzò un dispositivo di comunicazione per il divertimento della famiglia. Il fonografo accompagnò così le trasformazioni della vita privata, trovando terreno fertile per la sua diffusione proprio nell'importanza che la musica “in casa” andava acquistando.

È del 1895 l'uscita dei primi apparecchi domestici musicali.

La loro diffusione (almeno nel mondo anglosassone e statunitense) fu molto rapida e, verso l'inizio della Grande Guerra, erano più diffusi dell'automobile e del telefono, diventando, dopo la stampa, il primo mezzo di comunicazione di massa. Notevole fu ovviamente anche la vendita di dischi, organizzata secondo cataloghi che diffusero dapprima ballate popolari, poi brani lirici e jazz; quest'ultimo, che “possiede il raro privilegio di essersi sviluppato nello stesso periodo dell'evoluzione dei supporti di diffusione sonora”, incrementò la passione della danza, la quale divenne più libera e spontanea e rappresentò anche una via dell'emancipazione dei giovani dagli adulti. È stato proprio il “disco” a rendere “democratico” l'ascolto della musica,

facendola uscire dalle corti dei nobili e dai teatri e portandola nelle case, ma anche nei bar, nei locali ricreativi e all'aria aperta, generando, di conseguenza, un nuovo ricchissimo settore dell'economia e permettendo, infine, agli innamorati di affidare alle canzoni il proprio messaggio.

Ma l'importanza del 78 giri è stata primaria anche per gli emigranti.

Insieme all'antenato dei moderni impianti stereofonici, il grammofono, ricreava un luogo privato capace di ricostruire sul piano delle emozioni i suoni della terra abbandonata.

Le registrazioni di canti nel proprio idioma rinforzavano il senso di dignità dell'emigrante (si pensi alla canzone napoletana che tanta fortuna ebbe oltreoceano proprio nel periodo dell'emigrazione di massa del popolo italiano, e di quello napoletano in particolare, nei primi decenni del 1900).

Per i grandi colossi discografici americani incisero molti rappresentanti della canzone napoletana di inizio '900, i quali andavano in America, facevano concerti e incidevano dischi.

Così accadde per Gilda Mignonette, "la regina degli emigranti", Elvira Donnarumma, Anna Fougez e tante altre dive della canzone napoletana che in America trovarono l'occasione di diventare internazionali.

Ma anche Ciro Formisano, le cui registrazioni focalizzate sulla condizione dell'emigrante erano richieste dal nord al sud America, Guglielmo Onofri, Salvatore Papaccio, che con Vittorio Parisi costituivano una sorta di Bartali-Coppi della canzone napoletana, Roberto Ciaramella, attore e tenore, del quale esistono più di un centinaio di registrazioni.

Tutti nomi che hanno contribuito allo sviluppo del 78 giri e della discografia ma, paradossalmente, si potrebbe dire anche il contrario, poiché è stato proprio grazie allo sviluppo dei mezzi di registrazione, riproduzione e dei sup-

porti sonori che si valorizzarono i loro talenti rendendoli celebri. La loro massiccia presenza negli Stati Uniti era favorita dalla diffusione incontrastata, alla fine dell'800, del melodramma italiano. Enrico Caruso e Lina Cavalieri avevano aperto le porte ad un mercato dell'intrattenimento che in breve si allargò anche alla musica leggera.

Spesso e volentieri il disco diventa, altresì, testimone e protagonista anche della nostra storia moderna. È il caso, ad esempio, della casa discografica francese Pathé (inizio secolo) molto attenta a ciò che succedeva nel mondo, che provvedeva a registrare dal vivo avvenimenti storici. E le "voci della storia" sono impresse, non solo in modo figurato, anche su molti dischi in possesso della discoteca di Stato (era la casa discografica istituita dal governo italiano, usata successivamente dal governo fascista).

Esistono dischi dove sono registrati i discorsi di Benito Mussolini e del generale Cadorna, oppure il discorso per l'insediamento al trono di Vittorio Emanuele II; non brani musicali pertanto, ma discorsi di importanza storica, pronunciati da personaggi di rilievo della nostra storia moderna.

Per inciso, va ricordato che, dalla musica classica a quella folklorica, dal jazz al rock, dalle fiabe della narrativa orale ai discorsi storici, la Discoteca di Stato è, per antonomasia, il luogo dei suoni del passato e del presente, il luogo del "verba manent".

Venne istituita proprio con il compito di "raccolgere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani che in tutti i campi abbiano illustrata la patria e se ne siano resi benemeriti"⁴.

Poche invenzioni, come il disco appunto, si sono intrecciate in modo così stretto allo sviluppo tecnico ed alla cultura stessa della nostra epoca.

Dai primi sviluppi fonografici del 1880, fino ai laser-disc degli ultimi anni, il disco ci ha sempre accompagnato, trasformandosi e adattandosi alle nuove esigenze. Per gli

studiosi e appassionati di musica ha custodito le tremuli voci di quei cantanti che, interpreti di romanze e di arie d'opera ma anche di semplici canzonette e musica d'ogni genere, hanno affidato il meglio della loro voce alle trombe dei grammofoni, all'alba del secolo e che oggi ancora cantano se solo siamo interessati a saperle ascoltare.



Stiamo parlando del 1990/91. Fu allora che mi venne in mente l'idea di una Calavrisella "emigrata" in un asset jazzistico: *Calabrian Girl*. Brano inciso con i Jazzart su l.p. A marchio I.R.S.D.D. e Centro Jazz Calabria a Milano, con la Dream Record.

Titolo: Etnopolis.

Il momento era fertile per l'etno jazz in genere. Piero Cusato, all'epoca tastierista del gruppo, già lavorava ai suoi Calablues in sintonia con Pino Daniele che stava rendendo più "nere" 'e song 'e Napule.

Altri gruppi folk, dai Re Niliu agli stessi Dedalus, si sottoponevano a prove di contaminazione musicale mentre le launeddas di Riccardo Lai calcavano le scene di festival jazz già popolate da oud e berimbau.

La discografia folklorica si arricchiva di nuovi capitoli, diventando in un certo senso più multiculturale, confinando in modo più stretto con il jazz e con la world music. Rinnovando così una storia che, per la Calabria, era in linea con quella di altre regioni meridionali. Era allora che nasceva, un pò ironicamente, *Calabrian Girl*, il cui tema melodico era dato dall'armonica di Angelo Adamo. La struttura era quella di uno standard jazzistico. E si prestava a cento e più possibilità di sviluppo.

Ma, oltre alla Calabrisella neroamericana o meglio afro-mediterranea, c'erano altre idee da mettere in cantiere per l'ellepi. Come l'uso di una chitarra battente solista, quasi vicina al sitar, da utilizzare in *'Nteddri*, nel refrain di una ballata di Rende. Che diventava un brano spanish sostenuto dalle percussioni di Dante Spada. C'era poi l'estensione armonica di *Tata*. Od ancora la *Buccina blues*, dedicata a questo strumento antichissimo, che risale ai

CALABRIAN GIRL

Amedeo Furfaro

♩ = 145

Intro

Eb Am1 Dma9 Em17 C7 F6/9
 Bma7 Ema9 Am17 Dma9 Em17 C7 F6/9 Bb6/9 Em19 Am17(b5) D7
 Em17(b5) C7 F6/9 Bbm17 Eb7 Ab Db Em17(b5) C7
 F6/9 C11 F6/9 C11 F6/9 B7 Bb6/9 E7
 Am17(b5) D7 Em17 C7 F6/9 D.C.

romani, adoperato a Cassano Ionio nella processione del venerdì santo. Poi la *Filastrocca* di Rogliano con un bordone insistente fatto da armonica basso e scacciapensieri campionato sapientemente da Franco Stezzi per imprimergli un che di elettrico. Ed accompagnamento di mandola e mandolino con il soprano di Nicola Pisani in evidenza negli spazi lasciati liberi dal cantare roco di Gigi Giordano.

La città delle etnie, *Etnopolis*, annoverava una *Tarantolata* non invasata, frenetica prima scomposta con svogliatezza quindi in ripartenza controllata.

Quel disco, registrato in analogico, era come l'arrivo di un percorso di studi, Pasolini, i canti di Armando Muti, gli strumenti musicali di tutto il pianeta che popolavano la mia stanza grazie anche alla disponibilità di amici che viaggiavano nel mondo e che al ritorno mi portavano un cavaquinho, un cuatro, una balalaika, una cuica, una lira greca, un organetto tzigano, una marimba africana, un tamburo del Mali.... Che si affiancavano a pezzi di liuteria

di De Bonis a mia disposizione e persino a un contrabbasso Wandrè, il liutaio emiliano che Bob Dylan apprezzava, datato 1960.

Folletti sonori di un sogno materializzatosi nei libri nei dischi nei concerti in una fantasiosa città di cui oggi avverto la lontananza. Non solo fisica. Persino il MIDI che il compianto Piero Cusato utilizzava con maestria a piene mani (sulla tastiera) mi pare modernariato dell'elettronica. Come in effetti è. Eppure sembrava il massimo raggiungibile in tema di strumentazione digitale "trasformista".

Più che altro è il gusto che è cambiato così come il modo di fruire, recepire la musica.

Più individuale, meno collettivo, meno comunitario.

Et No Polis.



Zampognaro calabrese

Per il 30 aprile 2016 la Repubblica di San Marino ha dedicato alla Giornata Internazionale del Jazz tre valori bollati realizzati dal designer Lucio Schiavon. La ricorrenza è stata adottata dall'Unesco a partire dal 2012 con la motivazione che il jazz è strumento di sviluppo e crescita del dialogo interculturale volto alla tolleranza e alla comprensione reciproca.

Si è trattato di un bel segnale di attenzione da parte della filatelia nei confronti della musica afroamericana, un segnale che si auspica possa influenzare in positivo anche l'Italia. Perché se è vero che hanno avuto il proprio meritato spazio i vari Leoncavallo e Rossini, Verdi e Puccini, Vivaldi e Casella, Pavarotti e Mino Reitano, come anche *Tintarella di luna* e *Nel blu dipinto di blu* fra le canzoni, l'industria della fisarmonica e persino zampogna e launeddas fra gli strumenti etnici, non ci pare che francobolli sul jazz siano state emissioni molto ricorrenti.

Dalle fonti a nostra disposizione non pare rilevare, nella produzione filatelica nostrana, un'apertura costante al grande jazz italiano, nonostante alcune singole emissioni su festival e artisti e diversi annulli su cartoline postali. Eppure non sarebbe male editare una serie filatelica su jazzisti italiani, a partire da Gorni Kramer, Nicola Arigliano, Lelio Luttazzi, Pepito Pignatelli, Dora Musumeci, Nunzio Rotondo, Gianni Basso, Oscar Valdambri, Gil Cuppini ... fino a Massimo Urbani, Renato Sellani, Giorgio Gaslini ... insomma quanti storicamente figurano, a diverso titolo, nell'Olimpo del jazz italiano. Ma, si sottolinea, da stampare e diffondere serializzati, e non in modo sporadico, a riprova dell'esistenza di una tradizione, una scuola, un background consolidato. E non solo per la gioia di collezionisti

a 10,50 \$ (esempio-campione in quanto ci sarebbe di che approfondire anche sulle quotazioni). In Italia va detto che le PT anche negli ultimi tempi stanno registrando, nelle scelte tipo/grafiche dei francobolli, il consueto sguardo ai creativi oltre alle tradizionali materie come occasioni, avvenimenti, natura, fede, spettacolo, storia, tradizione, monumenti, palazzi, piazze, chiese, città, sport, politici, santi, economisti, scienziati, filosofi, marchi d'impresa, etc. Ed il fatto che il primo francobollo celebrativo del 2017 sia dedicato a Luigi Tenco rafforza un trend per certi versi positivo.

Ma la musica jazz dovrebbe avervi una presenza più decisa, a nostro modesto avviso, come presa d'atto istituzionale di una immagine estetica da (tele)comunicare attraverso i mezzi di cui si dispone.

I francobolli hanno valore economico nominale e in quanto oggetti da collezione, di mercato; ed hanno una valenza estetica specifica perché questo mini/modo di rappresentare un'arte musicale può coinvolgere fotografia, pittura, scultura, disegno, computer graphic: è forse questa varietà di forme possibili il carattere più tipico del francobollo jazzistico. E del resto questo genere di filatelia, rileva Joaquim Romaguera in *El Jazz Y Sus Espejos* (Edición de La Torre, 2002), è arte "plastica jazzistica" così come pittura e comics lo sono nel quadro dei rapporti multidisciplinari che il jazz, polisemico, intreccia (le altre discipline afferiscono a Suono/Immagine e Letteratura).

Si potrebbe proseguire parlando di poster, affiches di rassegne, cover discografiche, fotogrammi filmici... Ma lo scopo di questa nota, scritta in prossimità della Giornata Europea del Jazz 2017, è solo l'auspicio che anche in Italia l'occhio del jazz si posi, in maniera non episodica, nelle emissioni postali. Giriamo l'appello, via posta prioritaria, al manager Ente Poste pro-tempore e per conoscenza al competente Ministero che sovrintende. In attesa di cortese esito. O di gradita smentita.

Censurate il jazz di Gabrè!

Nel 1929, mentre Romano Mussolini, il figlio del duce futuro jazzista, ha ancora solo due anni, alla radio il programma EIAR Jazz viene annullato mentre Gabrè canta *Quel ritmo americano* e *Villico Black Bottom*.

Perché pericoloso sovversivo? No, assolutamente, Aurelio Cimati, in arte Gabrè, è un tenore nato a Villa San Giovanni nel 1890 ed è figlio di un professore di letteratura italiana dell'università di Roma.

Una persona perbene, artista eclettico che spazia dalle canzoni patriottiche come *La canzone del Piave* al varietà, che si è affermato con le canzoni alla moda nella Napoli di Anna Fougez, Gennaro Pasquariello, Giovanni Donnarumma. E pure presente anche nel 1924 nel cast di Piedigrotta Rossi, primo Festival-gara canora con pubblicazione di dischi, promosso dalla Phonotype, rassegna poi replicata in America (che derivi da lì il suo gusto per il sincopato?).

Gabrè è soprattutto l'interprete più accreditato della cosiddetta canzone feuilleton.

Il 1928 è il suo anno d'oro grazie a uno dei brani più stranianti della storia musicale del belpaese; il testo scritto da Cherubini per *Tango delle Capinere* recita "laggiù nell'Arizona" mentre inizia la musica di Bixio, e uno s'aspetta popular music con cactus e coyote mentre invece sopraggiunge un tanguero 2/4: con le capinere! Mille, e tutte innamorate (sarà un'epidemia) cantano al suono di chitarra (no, non è ancora nato Cocco Bill e così pure El Merendero), dopodiché appare un bandolero stanco che scende la Sierra (Nevada?) senza arrivare alle Pampas. Nonsense e absurde abbondano eppure quando esce, oltre ai consensi, il brano è identificato come esempio di canzo-

ne “riformata”, orecchiabile, popolare, non maledetta come certe musiche da perdizione in stile dannunziano che tabarin e varietà vanno perpetuando.

Ma Gabrè non è censurato mentre canta Scintilla dove la donna traditrice muore con l’amante nell’alcova.

Sono le melodie che si rifanno ai demoplutogiudaicomassonici americani, al jazz, a quei ritmi di one step e fox trot ed agli inglesismi mal digeriti da Roma che non sono tollerate.

Tutte cose che Gabrè non può conciliare con la sua supposta adesione alla linea narcotizzante e piccolo borghese che si pretende dall’alto, dalla politica del tempo.

Evidentemente la sua successiva assenza dalla radio è dovuta a questo “peccato” nonostante l’allineamento al “nuovo corso” perbenista imposto dal regime su mass media, radio e dischi anzitutto, a superare quei residui di satira libera ed ilare che lo stesso Gabrè aveva fino a un certo punto coltivato cantando la naja e la tassa sugli scapoli.

Gabrè è stato il primo minimalista della canzone italiana ad accostarsi con successo alla vita di tutti i giorni.

Anche se gli autori talvolta lo portarono ad evadere dalla realtà.

Finì sommerso anche lui dagli eventi che stavano cambiando il volto dell’Italia e il costume degli italiani.



Mr. Herbie e Dr. Hancock. Un concerto double face, quello visto all'Auditorium Parco della Musica di Roma. Una prima parte è quella che si aspettano i fan del suo jazz elettrico, una funk fusion dispettosa e spumeggiante che occhieggia al rock e assume a vessillo le hits più gettonate, *Watermelon Man* e *Cantaloupe Island* su tutte.

Trascina ancora questa musica sempreverde, eseguita con ricchezza di accordi, scale, improvvisazioni, contrattempi e sincopi. Con l'età Hancock ha assunto sul palco una postura più rigida, richiama un pò Ray Charles, certo è che si tocca con mano il carisma esercitato sui musicisti a suo fianco e sugli aficionados sugli spalti. In cavea intanto una nutrita delegazione di batteristi di tutta Italia è pronta ad clonare con gli occhi le virtuose bacchettate di Vinnie Colaiuta su una batteria stressata dal suo drumming incessante.

L'altro Herbie è quello di Immagine Project, live concert che ricalca e richiama omonimi album e film a firma Gibney e Klein, dove il gruppo si apre al canto a partire dalla bassista Tal Winkelfeld e dal tastierista Greg Phillinganes, voce molto Motown. Ma la vocalist centrale è Christine Train mentre resta sullo sfondo la chitarra di Lionel Loueke.

La musica si apre ai temi della pace e delle culture locali attraverso un repertorio che va da Lennon, la cui *Imagine* è arrangiata con ritmi e cori africani fino al Dylan di *Times They Are A-Changin'*.

Insomma un Hancock camaleontico, uno zelig che scorribanda fra ballad e sperimentalismi giocando praticamente su tre livelli, pianoforte acustico, keyboard e la solita piccola tastiera mobile imbracciata a mò di chitarra, per

approdare a un pop d'impatto. Ce n'è per tutti i palati in questo concerto medley che fa l'occhiello inizialmente ai jazzofili, poi in seconda battuta coccola gli spettatori comuni, lo zoccolo duro, quelli che seguono il nutrito cartellone estivo romano con regolarità, certi a monte della qualità delle scelte operate dalla direzione artistica.



P*rofondamente* è un cortometraggio realizzato e prodotto dal Laboratorio Immagine del Centro Diurno di via Variano a Roma (1998), una struttura residenziale con funzioni terapeutico-riabilitative rivolto a pazienti psicotici gravi. Il corto, racconta per immagini le emozioni, le paure e le speranze di tre pazienti del Centro stesso che hanno partecipato attivamente alla realizzazione del video.

Il regista Gianpaolo Conti ha utilizzato come commento musica jazz stabilendo un'unità del rapporto collaborativo sia a livello medico che musicale.

In fondo lo psichiatra è un medico senza un organo da curare (come potrebbe esserlo il deficit comunicativo?) .

In tal senso può ritenersi legittimato ad una ricerca teoretica e ad una sperimentazione sul campo che lo porti persino al punto di farsi attore con i propri pazienti, utilizzando materiali propostigli da jazzisti ma non in funzione musicoterapica.

La creatività jazzistica ha fatto spesso leva sulle strutture dell'inconscio, se non sugli stati di allucinazione e comunque sulle dimensioni del visionario, al fine di elaborare il proprio linguaggio musicale.

Ciò non significa che il jazz utilizzi modelli sintagmatici liberi da regole. Tutt'altro! Anche le improvvisazioni più libere obbediscono in qualche modo a una logica "formale" e pretendono comunque verso l'esposizione-esecuzione di frasi e/o strati musicali che compongono, nel loro insieme, un accadere narrativo.

L'idea di *Profondamente* sta semmai nella rivendicazione del rapporto-incontro fra le diverse componenti dell'oggetto artistico-produttivo filmico.

Qui la psicoterapia si rivela *pars contruens* di un incon-

scio trasformabile *ex novo* dopo la perdita del nucleo affettivo fondamentale.

Il jazz è uno degli strumenti “vivi” che possono partecipare alla cura del paziente psichico, in un divenire terapeutico che è anche la costruzione di un nuovo modo di vivere sociale: nel presupposto della curabilità psichica e modificabilità dell’Inconscio, assunto teorico dai confini ben larghi, senza deleghe in bianco agli psicofarmaci ed alle mere terapie di sostegno. Il punto è sostenere l’esigenza che il paziente ritrovi i propri affetti persi, rielaborando quel mondo degli stati d’animo alterati di cui, in fondo, la creatività artistica fa parte. L’attività creativa trova infatti il suo luogo d’origine nell’inconscio stesso. Dunque corti cinematografici con accompagnamento di musica jazz, ma anche alcuni sport come nuoto, apnea e subacquea possono dare un contributo in tale direzione. Laddove, scrive Isabella Furfaro, si tratta di “costringere il singolo (...) a contrastare la chiusura autistica che è specifica dei pazienti psicotici e ricreare quella realtà che tali pazienti tendono a far scomparire”.

Ma poi, di quest’Inconscio, s’è saputo qualcosa?

logo fonte Musica News, 2000



Uno scoop da prima pagina. Ma non di nera o di giudiziaria. Nè per una visita presidenziale in città. Quando passai, la sera del 4 luglio del 2010, la mia notizia per la pagina spettacoli non mi sarei mai aspettato che si sarebbe sbattuto in prima pagina il ... jazz.

In effetti sarei stato il primo a rendere pubblica l'informazione alla stampa sul "mistero" dell'origine della famiglia di John Patitucci.

Ebbene sì, il bassista americano affonda radici vicino Cosenza, a Torano.

Devo ammettere che la direzione del quotidiano "Calabria Ora" valutò importante la cosa a livello locale se si pensa che, di lì a poco, si sarebbe messo in moto tutto un meccanismo organizzativo per portare il jazzista nella regione dei suoi avi. Con successo, certo, considerando le successive performances del Nostro nella terra di Alarico. Per la cronaca la confidenza mi era arrivata da un musicista a lui molto vicino che mi aveva detto di voler mantenere l'anonimato. Personalmente avevo già catalogato anagraficamente Patitucci come calabroamericano nel volume *Calabresi d'America. Storie di musicisti* (Periferia, 1992). Mancava quest'ultimo tassello ma si sa, come è avvenuto per altri ricercatori con la scoperta di uno Scott LaFaro sirdnese, questo tipo di scavo è in progress. E soprattutto si avvale di fonti indirette ma anche dirette (era stato per esempio lo stesso Sal Nistico a dirmi che aveva parenti a Soverato).

L'articolo, impostato per la pagina spettacoli, oltre alla "soffiata", conteneva a seguire un profilo artistico di Patitucci.

Si parlava delle collaborazioni con Corea, Michael

Brecker, Colaiuta, Erskine.. delle incisioni con la GRP... della sua tecnica di velocizzazione coniugata alla abilità e ad un walking, un procedere dello strumento, elettrico o acustico, a 4 o più corde, che è materiale di studio per tanti musicisti oltre che delizia per i jazzofili. Grandi virtuosismi, i suoi, ma anche capacità di rendere cantabile al momento giusto la spinta ritmica, con un fraseggio dolce, se necessario, e melodico, più chitarristico se vogliamo che bassistico a seconda dell'esecuzione. Un talento che si è saputo affermare negli U.S.A. lontano dalla Torano dei suoi.

Ma probabilmente, se fosse rimasto in zona, la sua way of life sarebbe stata meno feconda di riconoscimenti e successi.



EUn Jarrett mistico, e d'annata, compare nel doppio cd *Hymns Spheres* della ECM registrato su organo barocco Riepp in Germania. Più Monteverdi che Jimmy Smith in nove movimenti di Sfere e due Inni, l'iniziale di ricordo e il finale di realizzazione in quest'opera intima, fatta di pensose improvvisazioni e ordite scale, discese ardite e spirali melodiche. Una musica in cui lo spazio pare temporalizzarsi e viceversa il tempo assume le connotazioni spaziali dell'Abbazia benedettina di Ottoheuren, dove la registrazione era stata effettuata nel '76. Oggi quel tipo di ricerca potrebbe sembrare una quasi eccezione rispetto al successivo cammino artistico di Jarrett. Eppure si percepisce anche questo passaggio come anello della formazione ed affermazione di un grande artista, ripreso in un solitario ed esistenziale dialogo col Dio Suono.



Ma se il jazz non è (al) potere, che gusto c'è a farne parodia?

Si dirà che ci sono una serie di jazzisti, da Carlo Actis Dato allo stesso Bollani fino a tanti olandesi e russi di area “creativa” che dell’humor hanno fatto in diverso modo strumento di autoironia e spettacolarizzazione.

A livello grafico, la tradizione risale a Oliver Hatford, illustratore umoristico dell’età del jazz e al suo *The Deb’s Dictionary*.

E comunque una cosa è il disegno satirico, come quello di Maurizio Boverini che raffigura a modo suo Bobby Watson nel lp *Appointment in Milano* della Red, del 1985.

Altra cosa è invece il giocare linguisticamente sui nomi, sulle ambiguità delle sigle insomma fare calembours tutto sommato interni al mondo del jazz.

Ma perchè proprio jazz? Quale sarebbe il senso?

Ce lo siamo chiesti, prima di pubblicare le vignette già uscite in forma sparsa su “Musica News”.

E la risposta che ci siamo dati è che si può ironizzare anche per “affetto” mescolando magari nomi inaccostabili come la Fornero e Sonny Rollins oppure creando un duo, solo per assonanza lessicale, fra Fresu e Frisell.

Un modo bonario, amicale, un segno di stima da parte dei vignettisti di “Musica News” che si son sentiti partecipi a modo loro di questo microuniverso jazzistico che hanno raffigurato con quelle proprie armi spuntate che sono le matite appuntate. Il tema, comunque, è più generale e complesso. Investe i media, la società, la politica, la democrazia.

La satira è morta? O sta cambiando pelle? È più televisiva (Crozza), teatrale (Sabina Guzzanti) o web (come il blog Il Lercio)? È più caricaturale (Vauro) che disegnata (Dis-

gni)? Recitata (Daniele Luttazzi) o stampata? In quest'ultimo caso pare a volte "dipendente" dagli stessi che la ospitano (v. la scomparsa del Misfatto da "Il Fatto" o quella di Cuore su "L'Unità") al punto allora da "logorare chi ce l'ha" a carico, così come i propri bersagli!

In genere sono i controllori che cercano di addomesticarla, evitarla, stroncarla quando non è consolatoria, morbida, assolutoria.

E, storicamente, vive una dialettica costante fra l'anelito alla libera espressione e il tentativo di non far dire, non dileggiare, non satireggiare.

Si dice sia il sale della democrazia. Ma in molti preferirebbero fosse zucchero. O almeno dolcificante! Mentre il "tasso" di democraticità di un paese dovrebbe essere misurato dagli indici di tolleranza, da norme che regolano in modo liberale gli ambiti dell'espressione umoristica ed il confine al di là del quale questa può diventare reato d'opinione. La classifica italiana in materia piange.

Si discute e si blatera su quali debbano essere i limiti di un pensiero ilare reso pubblico. E fino a che punto sia lecito un sarcasmo che non debordi nello sbeffeggio, nella diffamazione, nel vilipendio, e non sfoci in azioni legali o comunque in reazioni più e meno aggressive.

In epoca di globalizzazione e di diffusione globale dei media, lo abbiamo visto, una vignetta pubblicata in Francia può essere giudicata blasfema o offensiva altrove.

Con gravi ripercussioni.

Dunque la satira è, fa, politica. E non può essere racchiusa negli spazi angusti di un fenomeno guittesco, collocato fra giornalismo e caricatura, anche perché il suo ruolo resta, lo stesso di sempre. Gridare che il re è nudo. Una satira amara. E non violenta. Perché non sempre il farsi gioco di... è un gioco. È soltanto una verità spiata dall'occhio della serratura. Da dove altri non osano guardare.

Che consenta persino di vedere i jazzisti in caricature come li disegnava Cabu, martire del sorriso.

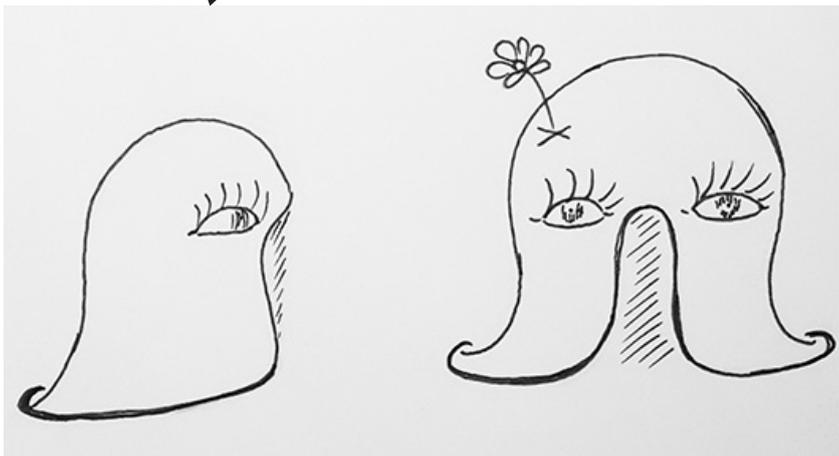
**Criticano la legge Fornero sulle
pensioni. Ma se è ispirata a jazzisti come
Rollins che a 87 anni lavorano ancora?**



**Gil Evans non c'è più
Miles Davis
nemmeno**

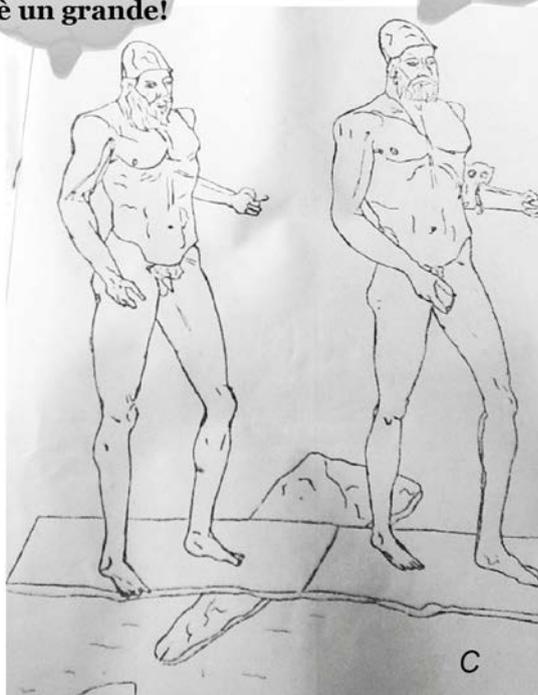


**... E neanch'io mi
sento molto bene**



**Certo che
Monk
è un grande!**

**Scusa ma
Il commissario
Rex non è da meno!**



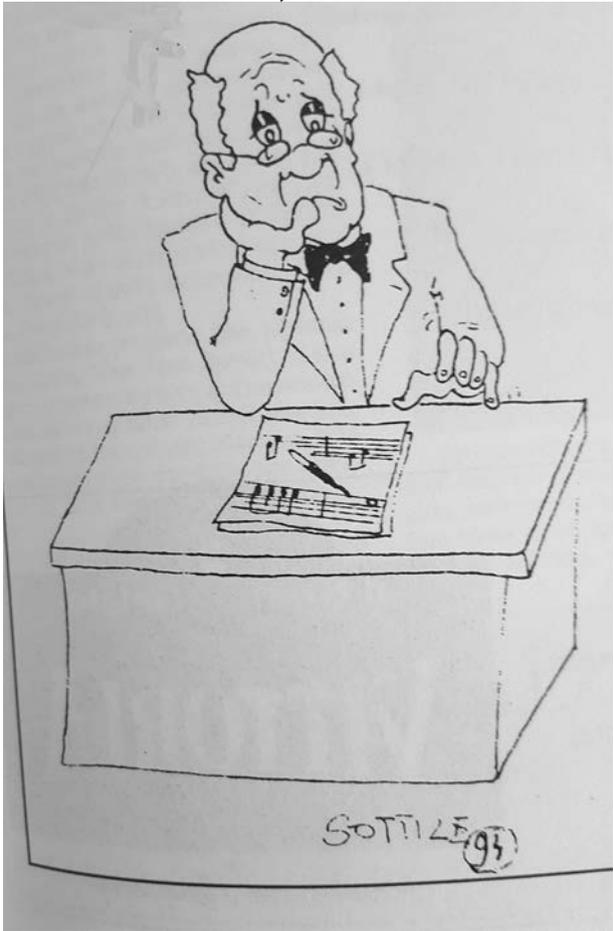
Con il mio gruppo,
I Visigoti, facciamo un jazz
molto invasivo.



**Basta uno Cherry a inebriarmi...
Per non parlare di Marsalis...**



**Oggi non esce nessuno di classe!
La lezione è dedicata al free.**



Avrei voluto suonare
la tromba per non
portar pesi

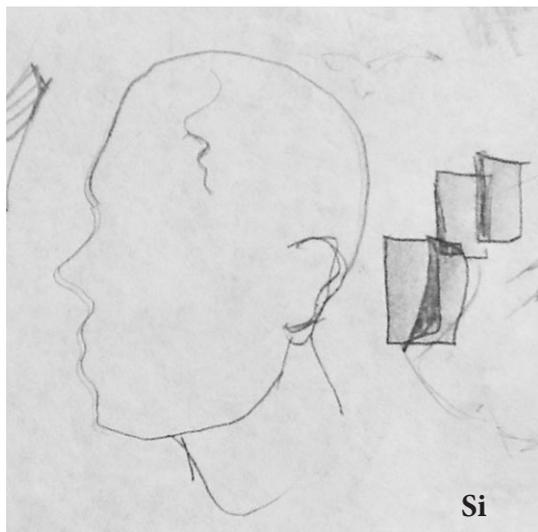
... è la legge del con-
trabasso



**Nota uno strano movimento
tra i ragazzi se dico che il
bop migliore è quello hard!**



**L'ho sempre detto che il
jazz deve essere
espressivo!**



**Meglio Duke o
Count?**



**A dire il vero
adoro il principe
di Savoia!**



Si



Il settecento è stato il secolo dell'improvvisazione colta. Derek Bailey ha scritto nello specifico che il barocco "fu un periodo importante per i nuovi sviluppi della musica e per le innovazioni che furono introdotte (...) musica in evoluzione, per certi versi addirittura sperimentale, la nuova musica di quell'epoca" (*L'improvvisazione*, Arcana, 1982).

Mozart va oltre, il suo genio lo colloca in una posizione di avanguardia rispetto agli stili e alle mode di un tempo per lui già lasciato alle spalle.

Oltretutto nella sua musica universale paiono sottostare delle pulsazioni che sono state talora associate al trascinarsi ritmico del jazz.

Pensiamo alle rivisitazioni di Modern Jazz Quartet e Swingle Singers e a come sia stato ripreso da Chick Corea, Bobby McFerrin, Riccardo Arrighini.

L'attenzione, reciprocamente, proviene anche dal versante della musicologia classica.

In biblioteca a Vibo mi ritrovo in mano un'articolo di Fausto Torrefranca apparso su "L'uomo Qualunque" del 7 febbraio 1945; nella rubrica *Temperie musicale* c'è un suo breve saggio dal titolo "Tra mozartismo e jazz".

Il musicologo vibonese, già noto in gioventù per un pamphlet tutt'altro che tenero su *Puccini e l'opera internazionale*, peraltro accreditato sostenitore del tradizione strumentale italiana, vi si cimenta in un raffronto che si rivelerà antesignano di successivi avvicinamenti fra due mondi sonori opposti specie in quella data fase storico musicale.

Intanto intravede il superamento delle degenerazioni del "sessualismo wagneriano" e degli epigoni del titanismo beethoveniano per riscontrare un'Italia musicale che oscilla "fra l'assunzione mozartiana e la terrestità jazzistica" con

l'ago della bilancia ad indicare “nel vivaldismo finalmente nato dalla nostra trentennale propaganda, il punto dell'equilibrio”.

Poi, soffermandosi su certo mozartismo, coda “dello sgretolarsi barbarico e crudele della musica”, annota che “questa è l'ultima meteora musicale, insieme al jazz; due prodotti tardivi, in gran parte letterari, l'uno e l'altro. Ma nel jazz – e l'osservazione è già stata fatta altrove, anche se da un punto di vista diverso – è un principio di bene. E forse, nel jazz, le generazioni a venire riconosceranno il primo indizio di una volontà di ricostruzione: quella che tutti pensiamo sia per dominare, passato il ciclone, nell'azione pratica, politica, morale, artistica, delle stirpi più forti e più sane, tra le veramente civili”.

Musica meteora, è detto del jazz, ma solo in superficie, a differenza di quel tipo di mozartismo deterioro da disdegnare. E musica “letteraria” che comunque contribuisce a disegnare “il nuovo avvio della musica moderna” intanto che “è aperta la lotta contro il grande incanto del tardo settecento, contro quella leggera ed estatica conciliazione di due mondi” che fu la conquista mozartiana. Contrastano tali tendenze, sempre secondo Torre Franca, franckismo e debussismo e lo stesso Strawinsky, ma sono “antitesi provvisorie” attratte dal “vuoto degli abissi” dell'atonalismo.

Sono parole forti, documentate nella testata che fu di Guglielmo Giannini, a testimonianza di un clima di tempeste oggi per molti versi smarrito. Restano, oltre all'affiancamento teorico a Mozart, l'intuizione sulla “terrestità” e profezione del jazz, il suo essere in potenza *pars costruens* di una nuova azione musicale mentre sulla “letterarietà”, se il senso è di una musica che si allea all'immagine sperdendo in purezza, la cosa può ritenersi una dote, non un limite, per una musica di sintesi e di espansione come quella afroamericana. Tale da accogliere nella propria casa anche Amadeus; il cui spirito, ha detto Friedrich Gulda, “aleggia intorno a noi ma non vuole mostrarsi”.

Rende, 1 Novembre, 1994.

... A proposito del tuo show in Piazza S. Pietro... come hai vissuto e sentito il tuo ruolo in quell'occasione così particolare. Specie per la tua confessione religiosa?

Non ho mai pensato di apparire come un simbolo, non era nelle mie intenzioni; ho semplicemente cantato una canzone che giudicavo molto bella, che ho pensato potesse "toccare" molte persone, così come aveva "toccato" me. Se molte persone hanno interpretato questa rappresentazione come una sorta di messaggio religioso, questo mi fa molto piacere.

Ma la musica è uno strumento per raggiungere tante persone ed io uso la musica per tanti messaggi diversi, per la pace, per l'amore, per le cose che in genere accadono nella vita. E sono molto felice se questo accade, appunto attraverso la musica.

A proposito delle origini mediterranee della tua musica, che vicinanze puoi riscontrare nella gente di qui, nella gente mediterranea in genere?

C'è una grande differenza già proprio nel modo di comunicare con l'audience che è assolutamente differente dalla gente che vive nel Nord del mondo od anche del lontano Oriente; ad esempio, stiamo venendo da Tokio... l'inizio di questo tour è stato in Tokio; è un mondo assolutamente differente; indubbiamente loro amano e si divertono con la musica, è questo è grande, ma la gente lì è completamente differente, non hanno quel modo di "sentire", ridere, toccare che la gente ha qui. Per cui è facile immaginare come per me sia piacevole fare uno spettacolo qui.

Parlaci delle tue origini.

L'unica cosa che posso dire è che io sono nata in Israele... ed è generica come cosa in sè. Tuttavia in me sono raccolte tante informazioni, dai miei genitori, per esempio, ...quasi

come un computer... ma l'effetto di "condizionamento" a proposito delle mie origini, non è così automatico.

La mia faccia, il mio modo di cantare, i movimenti, la mia "sensività" "provengono" forse dalle mie antiche radici, quasi come qualcosa che tu fai inconsapevolmente, anche cantando melodie moderne... e semplicemente accade! È come quando canto canzoni che improvviso, apro la bocca e qualsiasi cosa viene fuori, la melodia che viene fuori ha qualcosa di antico, come dal deserto yemenita. Questo accade anche se sono cresciuta prevalentemente con la musica americana che certamente mi ha influenzata più di qualsiasi altra musica antica. Ma evidentemente c'è qualcosa nel "mio profondo" anche se, per esempio, non sono mai stata in Yemen. E questo è abbastanza triste, forse... in futuro, ora non è possibile.

Hai cantato con i musicisti palestinesi in Gibellina. Puoi dirci...

È stata un'esperienza abbastanza tranquilla... all'inizio c'era un pò di reciproca diffidenza, ci scrutavano con sospetto; questo è sopportabile in un processo di conoscenza con i palestinesi, ma ciò che detesto è la violenza, le offese, i feriti dell'Intifada, da qualsiasi parte queste terribili cose provengano. Eppure in quei giorni, stando vicini, ho realizzato che era gente gradevole e ciò mi ha colpito; lavorando insieme, conoscendoci, così come noi qui adesso, alla fine siamo diventati amici. A volte la non conoscenza comporta paura, diffidenza, a volte disprezzo. Ma se tu superi la non conoscenza tutto ciò scompare, se riesci a comunicare, se ti apri. E così se noi e le future generazioni imparassimo a comunicare, ad avere un terreno comune, il cammino verso la pace sarebbe certamente più facile e la paura scomparirebbe. La nostra generazione deve fare il primo passo ed, in futuro, mi auguro, i miei figli ed i loro figli potranno fare musica insieme in Palestina.



La doppia identità degli italoamericani è sempre più terreno di indagine a livello antropologico, letterario, artistico. La scoperta del background peraltro interessa sia settori della cultura d'arrivo che "di partenza" ambedue in qualche modo tendenti a capire com'eravamo fors'anche per esorcizzare il solito trito stereotipo che associa l'immagine degli italoamericani a spaghetti, mafia e mandolino o, al massimo, a Dolce vita, Ferrari e Mastroianni. In questa prospettiva di scavo sono più che utili i contributi di taglio giornalistico e l'aneddotica. Nel volume *Tu Vuò fà l'americano* edito da Pironti Dario Salvatori ripercorre "la vicenda dei grandi italoamericani da Frank Sinatra a Madonna" con dovizia di informazioni, enucleando, da quella nutrita e composita comunità, personaggi della cultura (Puzo, Corso, Kolosimo) della società civile (Iacocca, Serpico, Guccione, Cuomo) del cinema (De Niro, Stallone, Tarantino, Turturro, Coppola) dello sport (Carnera, La Motta, Di Maggio, Marciano) della musica (Zappa, Bon Jovi, Liza Minnelli, Perry Como, Lang, Venuti, Corea, Louis Prima).

Fra i figli e nipoti di calabresi si ricordano la cantante Timi Yuro, Jeff Porcaro dei Toto che collaborò anche con Sonny and Cher, Santo & Johnny, e c'è una menzione per Tony Bennett, origini nella periferia di Reggio Calabria, nome originario Antonio Dominick Benedetto, crooner, specialista della confidenzialità come Dean Martin, Sinatra, Perry Como. Per il jazz sono ricordati il chitarrista Pat Martino, i sassofonisti Nistico, Phillips e Al Belletto, il banjoista Mike Pingitore. Sfuggono alla rilevazione diversi nomi, fra cui i grandi Harry Warren e Sam Nestico. Va anche aggiunto che nella E Street Band di Springsteen c'è una nicchia calabra per la presenza del chitarrista

Stefano Lento di Tarsia, in arte Steve Van Zadt (a dire il vero andrebbero pure segnalati Lou Marini, Nils Logfren). Dalla Sila provengono gli avi delle Nick Sisters (Niccolavo da San Giovanni in Fiore) e nientemeno Steven Tyler degli Aerosmith (dei Tallarico da Cotronei). Altra voce non censita quella di Lou Monte, al secolo Luigi Scaglione, crotonese, quello di *Peppino 'O suriciello*, il primo a diffondere il dialetto in chiave bilingue anglo-meridionale nel mondo. Manca inoltre Frank Cipolla, da San Marco Argentano, mandolinista del Berkeley Mandolin Ensemble. Ma il mandolino, si dirà, è sempre uno strumento minore. Per i jazzmen comunque i nomi citati sono tanti, anche se in genere manca l'indicazione della regione italiana di origine eccettuati i ritratti di grandi quali ad esempio il pioniere Nick La Rocca, siciliano, primo jazzista a incidere un disco nel 1917 con la ODJB, Eddie Lang, da Monteroduni, Joe Venuti, da Lecco. La materia da approfondire è tanta. Ciò non toglie nulla alla validità del lavoro di Salvatori, utile anzitutto a dare uno scossone ai clichè sulla minoranza from Italy, terra di santi navigatori e artisti, questo sì. Il libro andrebbe letto assieme ad altre fonti, di analogo contenuto, per avere un'idea più complessiva dell'influsso della nostra minoranza nel composito pianeta della musica americana.

Renzo Arbore in prefazione ha definito in proposito l'inventiva degli italoamericani "un estro (...) una curiosa alchimia di cui ho sempre sentito il fascino".



Chick Corea



Il musicista italo-canadese Orazio Rosaci.



George Garzone

Ora che si vanno gradualmente spegnendo i riflettori dei media sulla felice missione settembrina a New York di Teatro del Giglio di Lucca e Lirico di Cagliari, per un allestimento di *La fanciulla del West*, a firma Meena-Stefanutti, coprodotto unitamente a N.Y.C.O e Opera Carolina, messo in scena al Rose Theatre del Jazz At Lincoln Center, viene ancora una volta da riflettere sulla particolare sensibilità artistica che portò Giacomo Puccini a concepire quest'opera ed a rappresentarla al Metropolitan nel 1910, anticipando di fatto di un anno la "prima" di *Treemonisha*, di Scott Joplin.

Il L.I.S.A. e-journal la definiva, nel 2006, la prima opera "americana". E si legge su "La Scala Magazine", sul numero 5 del 2016, che "Luciano Berio avrebbe voluto far rappresentare Fanciulla in forma di musical riorchestrato per una jazzband modello Broadway: la riscrittura, nelle sue mani, sarebbe senz'altro una prosecuzione della modernità di Puccini - una specie di balzo in avanti nel tempo". Così si è espresso quel Riccardo Chailly che, altrove, accosta Puccini a Gershwin, il più grande creatore dell'armonia "in tutto il novecento". Rimandi a Puccini peraltro si rinvengono in *Un Americano a Parigi*. Ma allora questa storia di pistoleri e pionieri, pellerossa e cercatori d'oro del Golden West si sarebbe potuta mutare in ... La Fanciulla del Jazz? Non propriamente. Intanto dentro c'è "Wagner En Travesti" per riprendere un titolo di Michele Girardi. Ma è anche vero che nel melodramma si intravede quell'american heritage musicale - melodie dei nativi, canti popolari, ritmi sincopati- di cui Puccini si era interessato. Uno dei circa trenta temi che vi ricorrono, per esempio, è una Zuni Melody indiana. Non mancano cakewalk ed

arie folk per creare l'atmosfera giusta: "il colore della musica americana gioca un ruolo particolare; essa s'afferma, da una parte nella monotonia del canto indiano, dall'altra nelle forme piene di vita, á la façon de jazz, o ancora meglio come dei ragtimes e i fiori di retorica della musica dei cercatori d'oro" (Hans-Hürgen Winterhoff, *La fille du Far-West. Chef-d'oeuvre méconnu?*).

Ovviamente quella melodico-lirica rappresenta la componente italica predominante che trova sponda libera nella corposa minoranza dei nostri emigrati e fa breccia anche presso i numerosi appassionati di teatro musicale operistico di lingua inglese.

Al riguardo Deborah Burton, nel saggio *The Rhythms of Puccini's Fanciulla del West*, puntualizza che le culture rappresentate nell'opera sono "Native Americane, Latino and White European".

Tutto ha inizio nel 1907 quando Puccini si reca negli U.S.A. per assistere a una stagione lirica al Metropolitan con solo sue opere in cartellone.

Un viatico che gli fa assaporare l'humus sonoro di quel continente.

Da lì la scelta, non senza incertezze, del libretto *The Girl Of The Golden West* di David Belasco, con il riadattamento di Zangarini e Civinini, opzione che si sarebbe rivelata idonea a rappresentare un mondo che andava affascinando altri musicisti europei. Guido Marotti notava in "Giacomo Puccini intimo" nel '25, che il Nostro era stato "il primo musicista europeo a fruire dell'elemento folkloristico nord-americano dopo Antonio Dvôrjâk, il quale ci ha mostrato l'America in quella sua geniale "lettera musicale agli amici: la Sinfonia dal Nuovo Mondo". E forse certe suggestioni gli erano pervenute e le avvertiva in qualche modo familiari perchè insite in varia musica di autori che guardavano al nuovo. Debussy, anzitutto.

Era una fase delicata della propria vita e della propria attività compositiva quella che, in quegli anni, stava attra-

versando. Il Maestro era preso da “tanta smania di andare avanti” e da una sorta di febbre dell’oro-ispirativa. Un Puccini “moderno”, un “secondo Puccini”, lo si sarebbe visto proprio con Fanciulla “in bilico fra passato e presente, fra l’immediatezza dell’istinto e la curiosità e il rovello della ricerca, quel voler esser fedele ai punti di partenza di una lunga tradizione (...) e la volontà di non restare indietro” come ha argomentato Leonardo Pinzauti.

Il musicista, al momento della svolta stilistica, aveva già guardato all’esotico - la Pechino di Turandot o il Giappone di Madame Butterfly - nel lasciarsi alle spalle l’esperienza verista.

Era il passaggio dal glocale al globale, su un parallelo est-ovest.

La Girl segnava uno step decisivo nel suo percorso artistico con l’approdo pieno all’opera internazionale, del resto anche il suo modo di essere era da “elegante cosmopolita” come si evidenzia nella biografia di Mary Jane Phillips-Matz.

Nello specifico l’Ovest, il mito di un (not old) Wild West, a suo modo poteva ancora dirsi “esotico”. Ma non sarebbe bastato lo scenario della selva californiana, miniere e saloon a render significativo questo lavoro se Puccini non avesse messo in mostra la strumentazione che sarà elogiata da Webern, la raffinatezza formale di una partitura che Ravel consiglierá agli allievi, la presenza brillante di un’orchestra di cui Gavazzeni specificherá il protagonismo, la pulsazione che Enzo Siciliano, nella sua monografia edita da Rizzoli, apprezzerá: “Puccini arriva in Fanciulla a dare il ritmo di un treno in corsa all’orchestra”.

Sul piano vocale e attoriale appaiono poi intense le tonalità drammatiche e coerenti i profili psicologici, a partire dalla bronzea Minnie, ricompresa nel classico triangolo fra due uomini che se la contendono, e che non soccombe fisicamente, a differenza di altre eroine pucciniane.

Oggi ci sono musicisti come Enrico Rava e Max De Aloe,

Danilo Rea e Riccardo Arrighini, Marcello Tonolo e Michele Polga, Madelyn Renèe e James Barry che hanno ripreso e riarrangiato arie dell'ultimo grande Genio del melodramma.

Ma, al di là delle ricontestualizzazioni più o meno jazzistiche, la cotèe "americana" di questo artista europeo affonda radici ben più lontane nel tempo.

Che risalgono a quando, a inizio del secolo scorso, delineò una personale idea di concertazione di una Nuova Frontiera Sinfonica a far da sfondo armonico all'America reale ed a quella cinematografica e dell'immaginario collettivo degli anni a seguire.



Roccella Jazz, agosto 1997.

Nero

Come lo spirito di John Coltrane che, a trent'anni dalla morte, vaga ancora nell'aria nella performance del Trio Satta/Mariani/Rabbia (sax, launeddas, percussioni) sulle note di *My Favourite Thing* e *Naima*. Dagli illuminanti chiaroscuri!

Azzurro

Nero a metà perchè azzurro è il mare di mezzo alle cui sorgenti sonore i musicisti si abbeverano a piene mani, come il duo Sparagna/Galeazzi, organetto e voce, attingendo alle fonti arcaiche dell'improvvisazione oltre ogni modello, spaziando nel centro di gravità permanente che è il Mediterraneo. Qui Maria Pia De Vito indaga, in the feedback, gli interstizi del linguaggio e dell'espressione vocale approdando, dopo Nauplia, al progetto Phonè in coppia con John Taylor al pianoforte. " Il colore è il tasto, l'occhio il martelletto, l'anima il pianoforte dalle molte corde" (Kandinskij).

Grigio

Come la lunga chioma di Enrico Rava confusa con un cielo prodigo di scrosci di pioggia calda, pronto, lui, ad irradiare la malia e la magia di una tromba lunare. Uno e trino. Prima con l'Orchestre National de Jazz, diretta dal gilevansiano Laurent Cugny; poi con Grande Orchestra dell'AMJ sotto la conduzione di Mario Raja, G.O.A. profonda per intensità e tempismo nel recitativo di racconti firmati Cortázar; infine con gli Electric Five dal bichitarristico effetto stereo.

Giallo

Di Nguyen Lè, il chitarrista di Tales of Vietnam, depositario di asiatica celebrità e moderna tecnica strumentale, viaggiatore da Orient Express sullo strumento a esplorare inusuali microintervalli e cromatismi funambolici, percorsi pentatonici e urli elettronici, alla ricerca dello Zen.

Verde

Fra mobilità e quiete campestre: il quartetto del fusionista Scott Henderson, e Ralph Towner, in aurea e indomita solitudine di “anima e chorus”, sempre interattivo fra i generi.

Rosso

È il fil rouge che lega, nella fisarmonica di Richard Galliano, oscillante fra tanghi e valse, melodie latine e blues, swing e musettes in brani come *Laurita*, *Il viaggio*, *Tango pour Claude*. Ed energia vitale, talvolta meditativa, come se il rosso si iscurisse.

Arcobaleno

Col trombettista Dave Douglas per un jazz che è mix di stili e materiali multicolori, policromie fra musica europea colta e chansons d'autore, folklore balcanico e free.

Il quartetto annovera Chris Potter al sax, Ben Street al contrabbasso e Ben Perowsky alla batteria. La formazione opera come stanza di compensazione, ri-pensa i modelli di gruppo pianoless del passato, e ne ri-scrive i criteri interni di relazionamento empatico e dinamico.

*

Mozart intravedeva il colore delle note tramite i loro distinti suoni.

Le tavolozze di tinte jazz non fanno eccezione.

Quadri ad una esposizione da guardare ascoltando.

Non tutto il Futurismo italiano si collocò accanto al Fascismo che ne seppe assorbire alcuni fra i caratteri più retrogradi (misoginia, guerrafondismo, rapporto ambiguo con le “nererie”). Infatti Antonio Gramsci, nel 1921, ne lodò la concezione rivoluzionaria. Ed esponenti dell'avanguardia russa dei primi decenni del novecento ne accentuarono le componenti nichilistiche.

Frenesia, velocità, confusione tipiche del Futurismo erano dettate da un momento storico in cui si sviluppavano media, dal cinema alla radio, e invenzioni industriali (fibra sintetica, motore diesel, elettricità, telefono, raggi X, pneumatici, la Kodak).

La musica veniva come investita e coinvolta da tale turbine, così come pittura, poesia, letteratura... Si legge già nel Manifesto marinettiano del 1909 “canteremo le maree multicolori e polifoniche delle capitali moderne... Ci divertiremo a orchestrare idealmente il fragore delle saracinesche dei negozi (...) i diversi frastuoni delle stazioni e delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee”. Nel 1910 era pubblicato il *Manifesto dei musicisti futuristi* stilato da Francesco Balilla Pratella che poi scrisse, l'anno dopo, il *Manifesto tecnico della musica futurista* contenente enunciati in linea con altri musicisti europei, consapevoli di quanto stesse dissolvendosi il costrutto del linguaggio musicale dominante. Niente contrapposizione fra consonanze e dissonanze anzi apprezzamento delle enarmonie tipiche delle stonature dell'orchestra, celebrazione dei canti spontanei del popolo, condanna delle quadrature dei tempi sia pari che dispari che misti e spazio “ a tutti i ritmi possibili”, questi i principi teorici pratelliani di base.

Col tempo il movimento avrebbe limitato il clamore dei toni e l'eccesso nei comportamenti. Più tardi, nel 1939, il *Manifesto del Romanzo Sintetico*, firmato da Marinetti, Belanova e Scivo elogerá la brevità narrativa che, sfrondata da orpelli retorici, parrá anticipare alcuni canoni della scrittura creativa, dello scrivere bop, germogliata all'ombra dei primi frutti del jazz moderno (effluvio narrativo, velocità folgorante, tensione virtuosistica).

Si trattava della evoluzione quasi naturale del principio marinettiano delle parole in libertà, parente metrico dello scat jazzistico. Le idee, si usa dire, sono a volte nell'aria. Restano addosso, o in mente, magari inconsapevolmente.

Futurismo e (dopo) Jazz si erano ritrovati a improvvisare testi "senza fili" logici, almeno in apparenza, già negli anni venti. È sufficiente una tale apertura di orizzonti per parlare di elettive affinità estetiche fra jazz e futurismo?

Torniamo ancora indietro, al 21 aprile del 1914, allorché si tenne al Dal Verme di Milano il "Grande concerto futurista degli intonarumori" ideati e fabbricati da Luigi Russolo con l'amico Ugo Piatti. Un concerto di "art de bruits", a base di gorgogliatori, ululatori, sibililatori, scoppiatori, ronzatori, stropicciatori, finito in rissa. Domanda: ma il rumore inteso come "accidente" musicale era già visione sociale della musica alla Attali?

Fatto è che l' "intonarumori", strumento che fa il verso allo sfondo "sonoro" della civiltà tecnologica, sembrava anticipare, a momenti, certa musica concreta contemporanea; e richiamare, per la fusione onomatopeica con l'ambiente e la natura circostante, alcuni temi della ritmicità africana.

Il rumorismo si sarebbe fermato alla fase sperimentale, durata fino al primo dopoguerra.

Resta da notare che il Futurismo, parallelamente al Jazz, era nato come movimento sincretico/sintetico di elementi quant'anche dissonanti eppure plasmabili fra loro, con a monte il motivo di una forte fibrillazione espressiva.

Sono scatti in gran parte strappati a concerti degli anni '80, con mezzi di fortuna, effettuati e sopravvissuti a scippi di Nikon e furti di Canon, fra un festival e un sopralluogo in biblioteca, prima di ripiegare prudentemente sulle usa e getta.

Eppure, con la istantaneità che li contraddistingue, e senza presumere chissà quali pregi artistici, vengono proposti per il valore, diciamo pure affettivo, se non proprio storico.

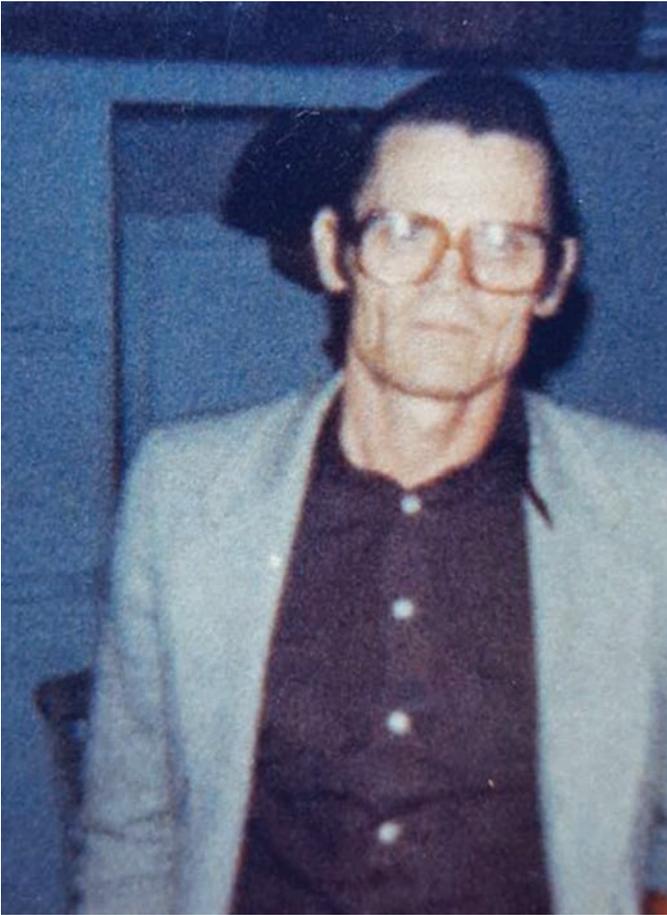
Musicisti irripetibili, come Baker, Gillespie, la McRae, pianisti come Mc Coy Tyner, chitarristi unici, ancora oggi, come Abercrombie, Scofield, Eubanks, Metheny, Benson, Stern (ci scusi il lettore ma, da Charlie Christian a seguire, chitarra mon amour!) e poi gli altri, visti all'opera ad Antibes, Noci, Perugia, Atina, Roccella, Rende, Cosenza nel pieno della carriera, dalla tribuna stampa, giornalisti accreditati (e fotoamatori).

Che l'immagine attualizza sul cartaceo, muto, ma non sordo al richiamo di una contrazione facciale o di un movimento disunito sulla scena.

Anche quello un attimo, fuggente come una nota sommersa e percepita come rumore delle immagini.

Eccone qualcuno, a seguire, di quegli scatti.

Ripescati quasi pensando che da quelle sagome possa trasparire ancora musica.



Chet Baker



Tony Scott



Joy Garrison con l'A. e Gennaro Bruno (direttore The Jazz Orchestra)



Mike Stern - Alain Caron



Erns Reijseger



John Scofield



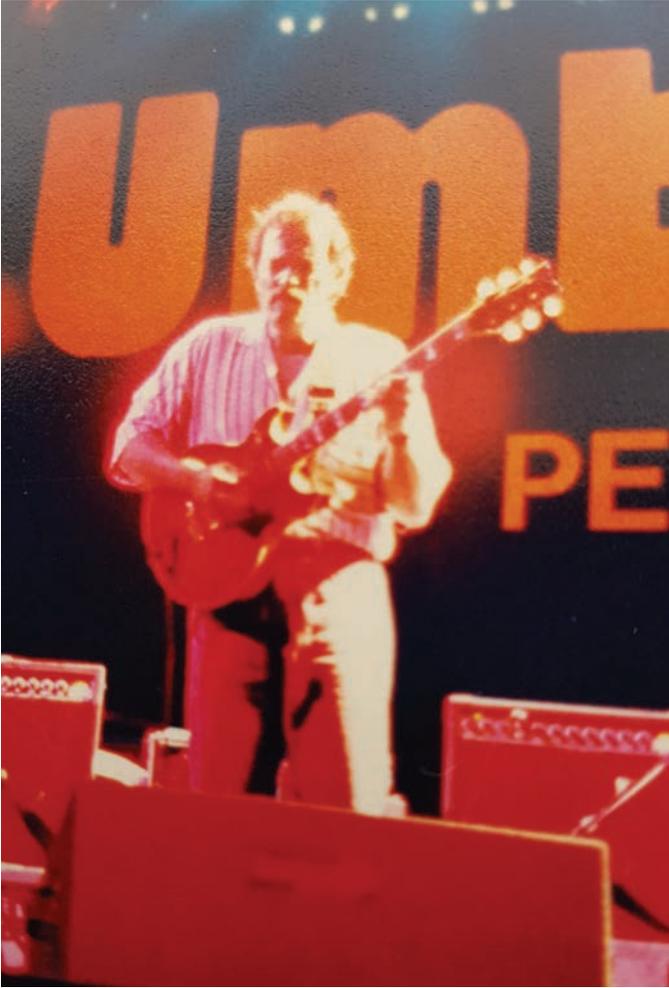
Carmen McRae



Alfred McCoy Tyner



Dizzy Gillespie



John Abercrombie



George Benson



Pat Metheny



Kevin Eubanks

Tango. Termine capace di evocazioni che paiono esserle scolpite dentro. Tanto forti, tanto indelebili sono. Ma decifrarle non è facile. Né le usuali semplificazioni di cosa quel pianeta si giovano molto a comprendere il valore di un fenomeno culturale così complesso di totalità linguistica fatta di danza, testi, ritmo, canto, simboli, storia, storie.

Talora non si è brillato in puntualità nel definirne compiutamente origini e formazione, al di là dei tratti salienti ed apparenti che ne hanno alimentato il corrente senso del termine.

Guardando ad alcuni testi neanche tanto datati si trovano definizioni del tipo danza «importata in Argentina verso il 1911-12, acquistandovi in breve tempo larga popolarità» oppure «danza di sala di origine africana in tempo binario (2/4) e movimento lento, importata in Europa dall'America Latina (Argentina) ... subì svariate influenze spagnole che alterandone i caratteri originari la resero simile alla habanera»¹.

La sensazione che si ha, in questi casi, è di un certo disorientamento.

L'andirivieni di import/export culturale può fuorviare rispetto alla reale sequenza degli eventi che ne hanno segnato l'evoluzione, eventi nei quali assume indubbia centralità di ruolo la matrice africana.

Se ciò, per un verso, oggi può apparire scontato non lo è stato in certa letteratura musicale eurocolta che ha paradossalmente sminuito l'apporto europeo.

Forse perché musica dalla simbologia sensuale, o perché frutto di una contaminazione certo non convenzionale. Oppure più semplicemente in quanto di estrazione "bassa", rimossa dal pensiero musicologico dominante assieme a

tante musiche “altre” in decenni di ostracismo accademico, confinata nel limbo dell’esotico e delle tradizioni popolari.

In principio fu la colonizzazione.

Furono gli spagnoli a portare in sudamerica una musica europea non pura in quanto la penisola iberica per secoli era stata in parte governata da dinastie africane di lingua araba.

Successivamente, e proseguendo ancora per grandi tratti, una danza di gruppo di origine inglese, la country dance, in francese contredanse, dopo aver imperversato in Europa, si stabiliva attorno al ’700 nelle colonie francesi del sudamerica, trasformandosi gradualmente nella sensuale habanera della grande madre Cuba.

La habanera, danza cubana di andamento moderato, con tonalità prima minore e poi maggiore – si pensi a quella della *Carmen* di Bizet del 1875 – ha fornito molti spunti d’analisi a musicologi e storici della musica.

E se Jacqueline Rosemain ne ha rintracciato lo schema ritmico melodico in una canzone conviviale provenzale del 1627 anche in Italia se ne sottolinea l’origine sia spagnola che africana con una radice spagnola². Altri, come il cubano Rolando Antonio Perez Fernandez rilevano che il suo ritmo è divenuto base del tango argentino.

Al tango, pertanto, si arriva dalla habanera con la determinante mediazione della contradanza, archetipo-madre di tante forme espressive musicali del continente latinoamericano.

Un percorso in cui il tango risulta, per Rosalba Campra: «una danza nella quale si fondevano il ritmo dei tamburi dei discendenti degli schiavi africani, la cadenza sensuale della habanera che i marinai portavano da Cuba, la malinconia della milonga cantata dal gaucho, la complessità melodica della musica europea»³.

Emerge, nella sua forma, la sintesi di più culture – africana ed europea anzitutto ma anche amerindia – che si incontrano per generare «il pensiero triste che si balla».

È quanto John Storm Roberts scriveva a proposito di contrapposizioni etnomusicologiche fra radici africane e “european origins” dando credito a quella parte scientifica che propendeva anzitutto per un origine del termine tango come derivante da un arco geomusicale spaziante dalla musica gitana spagnola fino al tango congolese, il c.d. tango congo, individuandovi peraltro l’influenza centrale della habanera (la più famosa fu *La Paloma*, di Yradier, del 1860)⁴.

Nello stesso tempo riscontrava i segni autoctoni di una antica danza di Buenos Aires, probabilmente la milonga. Ed è qui appunto la componente autoctona che anche se va detto le microscansioni poliritmiche della milonga hanno “tinge” nero.

Meri Franco Lao, a sua volta, ha puntualizzato compiutamente l’aspetto sociale del tango «nato nei bassifondi. Generalmente il contenuto riflette gli eventi della malavita, i conflitti sentimentali. Il cantante solista è accompagnato dall’orchestra tipica, complesso composto dal pianoforte, violini e bandoneòn»⁵.

Musica plebea ma che assurge a scenari colti (era stato il barone Antonio de Marchi nel 1912 ad inserirlo per la prima volta in un ballo dell’alta società di Baires) fino ad approdare come è noto nel repertorio di Egk, Hindemith, Krenek, Stravinskij.

Ed è musica dalla tinta nonsolonera specie quella del tango andaluz, del tanguillo, il tango-flamenco.

Si diceva della inadeguatezza dell’approccio valutativo di parte della critica ancorata conformisticamente su sponde eurocentriche nei confronti dell’analisi della presenza dell’elemento europeo, anzitutto spagnolo e francese, da sovrapporre al “logo” africano.

Poi, dal finire dell’800 anche italiano sull’onda dell’imponente flusso migratorio che interessò quel paese, importante a livello di testi, armonie, melodie.

È stato il sassofonista Gato Barbieri, autore del famoso commento musicale del film *Ultimo Tango a Parigi* di Ber-

tolucci, a definire «il tango armonicamente molto europeo e dalle melodie spesso di tenore operistico».

Il riferimento all'opera rimanda al canto lirico cioè ad un patrimonio del quale l'Italia può menar vanto assieme ad alcuni paesi europei e porta a riflettere su come e quanta solare cantabilità si sia innestata sul tango, nato inizialmente come “danzadella passione”.

Ed è la memoria di un retroterra così ricco a costituire elemento della materia melodica di quella officina del sentimento rappresentata dal creare tango, dal farlo, dal viverlo.

La presenza italiana nell'arte e nella cultura argentina pur certificata da alcuni nomi – Piazzolla, Pugliese, Le Pera, Maffia – non trapela da altri: Jorge Casal all'anagrafe era Salvatore Pappalardo, Pepita Avellaneda era nata Josefa Calatti, Hugo Del Carril all'origine si chiamava Piero Fontana, Linda Thelma era Hermelinda Spinelli, Valeria Lynch è il nome acquisito da Maria Cristina Lancelloti⁶.

L'anagrafe sembrerebbe aver dismesso le identità italiane. Ma un cambiamento nominale non equivale a un repentino mutamento culturale, ad un abdicare alle proprie radici.

«Riguardo ai concreti contributi italiani al tango, Josè Sebastiàn Tallòn segnala che i gruppi musicali (trii) che si esibivano nei caffè di La Boca fino ai giorni del Centenario erano composti in gran parte da italiani, in particolare meridionali che sostituivano la chitarra e l'armonica con il clarinetto. Ciò non sorprende se si tiene conto dell'influenza della semplice vicinanza: La Boca era un quartiere con una schiacciante maggioranza di italiani e perciò era logico che alcuni ragazzi della zona scegliessero di guadagnare qualche peso eseguendo ogni sera tanghi in diversi locali. L'aria improvvisata tipica di queste esibizioni portò in modo naturale alla creazione di melodie che poi si fissarono nella memoria degli spettatori. Questi le richiedevano ai musicisti, i quali erano contenti di ripeterle, e fu così che nacquero brani e compositori celebri⁷.

In una ricerca pubblicata nel 1992 sui musicisti cala-

bresi d'America venivano recuperate, da chi scrive, sul filo della memoria individuale e collettiva, alcune storie diverse che disegnavano i profili di taluni apporti allo sviluppo della musica argentina da parte di artisti italiani, nello specifico calabresi.

A parte il breve capitolo dedicato a Vincenzo Miraglia, fondatore di un conservatorio a Villa del Pasqua, si rilevava nella vicenda del crotonese Vincenzo Scaramuzza gli estremi di un indubbio innesto didattico colto-classico al pianismo argentino – un nome su tutti i suoi discepoli: quello di Marta Argerich.

Ma anche ricostruendo l'esperienza del rendese Emilio Capizzano più aperto al territorio in quanto concertista e direttore d'orchestra specializzato in un repertorio operistico popolare, la particolare sensibilità con cui il messaggio musicale lirico veniva esportato e recepito non solo dalla componente italoargentina ma un po' in genere dalla società e dalla cultura di quel paese, dava il senso di una presenza vitale della cultura musicale italiana nel paese dei gauchos. Non una pedina dell'industria della nostalgia, bensì una presenza forte e partecipata, la sua, allo sviluppo della cultura nazionale⁸.

E che dire di Enrique Cadícamo figlio di emigranti della provincia di Cosenza, poeta paroliere legato, specie agli inizi della carriera, a Carlos Gardel, che scrisse versi immortali anche per Guillermo Desiderio Barbieri (*Anclao En Paris*, 1931) Edoardo Chon Pereira (*Madame Yvonne*, 1933) Juan Carlos Cobián (*Nostalgias*, 1935)?⁹.

Dunque un'apporto linguistico italiano indubbio nei testi del tango oltre alla lirica melodicità della partitura.

E pare anche “cifra” meridionale una certa teatralità eccessiva. Come i movimenti degli interpreti di storie di mala vita a non lieto fine.

L'Argentina ha fatto da mixer per un cocktail di ritmi suoni voci proprie ed importate, in buona parte, poi esportate in forme nuove, specie durante il periodo dell'esilio

dei suoi artisti meno inquadrati con regimi illibertari che ne hanno caratterizzato la vita politica ed istituzionale in varie fasi storiche.

E se il massimo successo del tango si è registrato ad inizio del secolo scorso, la storia del tango dopo non si spegne. I suoi cantori di oggi hanno metabolizzato il messaggio innovativo di Piazzolla.

E mentre per certi versi il walzer ha scontato una certa difficoltà a scrollarsi di dosso il passato e l'accademia, con le varie possibilità espressive che vanno dai valse venezuelani di Antonio Lauro fino ai circensi tre quarti della jazzista Carla Bley, il tango ha sfoderato maggiore duttilità nell'adattarsi posarsi in situazioni diverse ed in soluzioni le più svariate come nella storica accoppiata fra Mulligan e Piazzolla con l'incontro di due musiche di sintesi appunto il jazz e il tango. Originato dalla irripetibile sintesi afro/euro/amerindia il tango, da musica nazionale, è divenuto musica del mondo.

Per tornare ritrasformato nelle terre dalle quali era partito.



Nuevo Tango Ensemble

Vent'anni all'Università della Calabria. Fuori corso, penseranno i maligni. Nossignore. Un ventennio anzi per l'esattezza ventuno anni di permanenza all'Unical di Rende del festival Accademia del Jazz promosso dal Centro Jazz Calabria con il contributo di CAMS e/o Centro Residenziale dell'Ateneo, che non si annullano facilmente.

Con un gruppo storico di collaboratori che ogni quinquennio andava rinnovandosi con nuove matricole.

Quanti spettatori, giovani che spesso provenivano da paesini dell'entroterra, si sono avvicinati alla musica afro-americana... A leggere i questionari somministrati (circa 800 tesserati annui negli anni d'oro) erano veramente parecchi i neofiti. E i concerti, che si svolgevano fra Anfiteatro, Aula Caldora, Auditorium ma poi al PTU all'Aula Consolidata o sul ponte Bucci, avevano un target variabile di spettatori.

Daniele Sepe e l'Art Ensemble Of Soccavo fecero registrare un pienone al pari dei Revolver, i sosia dei Beatles. Per non parlare degli ospiti internazionali, Eric Andersen, Ruth Gerson, Karl Potter, Willie Murphy, John Arnold, Sanjay...e dei tantissimi italiani (Di Battista, Spata, Fumo) che vestirono i panni di "accademici" del jazz. E quanti aneddoti da raccontare. Come quando il concerto di un giovane Bollani, nel 1998, non si potè tenere per motivi logistici e si fu costretti a ripiegare nel pub Il tesoro di Alarico, con lo spettacolo "Night Mare" a base di imitazioni di Bongusto, Di Capri, Gagliardi... Il giorno dopo, alla Biblioteca Nazionale, avrebbe suonato Gershwin, anticipando le successive performances con Chailly. E c'era l'idea di una sua accoppiata con Irene Grandi ma anche qui intervennero problemi di location.

Eppoi la sinergia con il territorio, con gli after hours in

locali del centro di Cosenza e Rende in cui potersi ritrovare con il “paesano” Joey Calderazzo un metro di fronte le mani sul Rhodes a bersi una birra insieme, o con Joey De Francesco seduto al tavolino a fianco ad assaporare un “culluriello”.

Dopo Accademia del Jazz non è che non si faccia più jazz sulle colline di Arcavacata.

Si fa molto teatro, musica, cinema... E la cosa non può che rallegrare.

Ma una rassegna mirata come Accademia del Jazz, qualora fosse stata confermata, oltre ad essere un “evento storicizzato”, avrebbe potuto garantire, nella sua specificità, quella attrattività della musica neroamericana verso le nuove generazioni che a volte viene a mancare.

L’augurio apparso su “Musica News” di lunga vita di Stefano Zenni, presente ad uno dei primi seminari nel 1992, è durato due decenni. Non male, comunque.

Non c’è nostalgia, ora, si tratta solo di rammarico forse perchè l’ateneo oggi ha maggiori spazi di spettacolo a disposizione. Agli inizi alcuni si tennero persino all’aperto, sotto l’Aula Caldora. Roberto Ottaviano e Stefano Battaglia lo ricorderanno, penso!

Ma l’occasione è persa. O almeno si è smarrita la continuità di un “brand”. Il suo “avviamento”, si direbbe in economia. Anche se, in sincerità, è un pezzo di anima ad essersi smarrita.

DELLA
BRIA
SIDENZIALE
SVIZI COMUNITARI

CENTRO
JAZZ
CALABRO



CONCERTI
SEMINARI
8-11 giugno 1992

ACCADEMIA DEL JAZZ

LUNEDI' 8 GIUGNO

CERTO
Ore 21,00: Anfiteatro
Trio NICOLA PUGLIELLI
NICOLA PUGLIELLI, chitarra
MAURIZIO MARTUSCIELLO, batteria
ANGELO QUARANTINO, contrabbasso

MARTEDI' 9 GIUGNO

SEMINARI
Ore 10,00: Aula Caldora
CHIARA PETRUCCI, specialista p.r.
Il jazzista immagine e carriera
Ore 11,00: NICOLA PUGLIELLI musicista:
Tecniche dell'improvvisazione
Ore 12,00: ETTORE FIORAVANTI, musicista:
Il ritmo
Ore 13,00: Anfiteatro
Trio ETTORE FIORAVANTI:
ETTORE FIORAVANTI, batteria e percussioni
AMBERTO CIAMMARUGIA, pianoforte e tastiere
VIBIO ZEPPELLA, chitarra

MERCOLEDI' 10 GIUGNO

SEMINARI
Ore 16,00: Aula Caldora
GIUSEPPE MAIORCA, musicista:
Il conservatorio e il jazz
Ore 17,00: ROBERTO OTTAVIANO, musicista:
Amonia e frasteggio jazz
CONCERTO
Ore 21,00: Anfiteatro
Duo OTTAVIANO / BATTAGLIA
ROBERTO OTTAVIANO, sassofoni
STEFANO BATTAGLIA, pianoforte

GIOVEDI' 11 GIUGNO

SEMINARI
Ore 16,00: Aula Caldora
PIERO CUSATO, musicista resp. AMJ Calabria
Il M.I.D.I.
Ore 17,30: STEFANO ZENNI, critico:
Insegnare jazz: una contraddizione apparente
Ore 18,30: AMEDEO FURFARO, critico:
Per una didattica del jazz
CONCERTO
Ore 21,00: Anfiteatro
Trio PIETRO NICOLA PISANI:
PIETRO NICOLA PISANI, sassofoni
PIERO MENAPPA, tromba
GIULIO TOMMASO, contrabbasso
DANTE SPADA, percussioni

Per informazioni Tel. (0964) 631020

CON IL PATROCINIO DELLA REGIONE CALABRIA - ASSESSORATO ALLA CULTURA

per gusti con... **SESSO cafe**

Intervista ad **Anja Lechner**, violoncellista tedesca, concertista internazionale e una dei musicisti ritratti nel film *Sounds and Silence* sulla ECM.

Tu graviti nella musica a 360 gradi, ma hai una maggiore propensione verso una direzione, un genere (creative music, jazz, popolare, contemporanea etc)?

La musica è sempre musica. Non mi piace ingabbiarla in categorie, ciò ti chiude le orecchie. Ieri ho tenuto un concerto in “solo” in Austria, il pubblico non aveva alcuna idea di ciò che avrei suonato. Questo è il pubblico perfetto per me, perché ha veramente ascoltato, ha atteso ogni momento ciò la musica gli avrebbe offerto.

Hai un mentore, un riferimento di musicista che per te, per la tua formazione è stato determinante?

Innanzitutto, sono stata molto fortunata ad aver avuto ottimi maestri di violoncello, quali Heinrich Schiff e Janos Starker. Successivamente ho suonato per 18 anni nel Rosamunde String Quartet. Le nostre prove quotidiane mi hanno insegnato tanto e mi hanno aiutato ad esporre al meglio ciò che volevo esprimere in musica. A volte è difficile essere criticati dagli altri, ma loro mi mostravano e mi spiegavano proprio quando avevo smesso di ascoltare – la cosa più importante nella vita. Poi, 20 anni fa, ho iniziato a registrare per la ECM e Manfred Eicher, grazie al quale ho potuto conoscere molti musicisti e compositori e tanta nuova musica. Nel suo mondo musicale non esistono frontiere e lui è ancora una fonte di ispirazione molto importante nella mia vita. E infine, i musicisti con i quali lavoro: Dino Saluzzi, Tigran Mansurian, Valentin Silvestrov, François Couturier, Patricia Kopatchinskaja e molti altri.

Il violoncello è strumento che, da comprimario or-

chestrale, ha assunto nel tempo sempre maggiore identità. Tu, da solista, come vedi questo processo?

Quando nacque il violoncello, la viola da gamba era ancora molto popolare e parecchi compositori scrivevano ancora per viola da gamba. Ma molto presto alcuni hanno iniziato a comporre per violoncello solo: Domenico Gabrielli, ad esempio, e la sua prima Ricercari per cello solo nel 1689 e venti anni dopo Johann Sebastian Bach compose delle suites per solo violoncello molto famose. Ecco, tutto è partito proprio da lì.

Tra i musicisti con cui hai collaborato c'è Dino Saluzzi. Parlati di questa esperienza.

Collaboro con Dino da ben 19 anni. La cosa più importante che ho imparato da lui è aspettare e respirare prima di suonare e non ripetere mai di nuovo qualcosa di bello, ma già esposto. Mi ha fatto capire cosa voglia dire assumersi un rischio quando si crea musica.

Quanto incidono i tuoi impegni artistici nella tua vita privata?

La musica appartiene alla mia vita privata!

Riesci a conciliare le due cose?

Sì.

I progetti per il futuro?

Scoprire ancora nuova musica e suonare.

Atemporale, aspaziale. È un'unica dimensione passata e presente quella musicalmente portante che sta alla base di *Stories Yet To Tell*, nuovo album della vocalist inglese Norma Winstone inciso per la ECM. Nella formazione di trio figurano il pianista italiano Glauco Venier ed il saxclarinettista tedesco Klaus Gesing, stesso organico del precedente e acclamato *Distances* uscito un paio d'anni orsono per la medesima label diretta da Manfred Eicher, nella veste di arrangiatori e compositori oltre che strumentisti.

Si tratta di dodici prose poetiche di autori vari "declinate" su un paradigma espressivo, quello della calda voce della Winstone, di provenienza da luoghi e epoche diverse che vanno dal canto trobadorico del tredicesimo secolo (*En mort d'En Joan de Cucahn*) alla contemporaneità di un Goddess di Shorter.

Musica narrativa in quanto racconti in procinto di essere esposti, come par preannunciare il titolo del disco su quanto racchiusovi: la ballad *Cradle Song* dell'armeno Tigran Mansurian e il cinquecentesco *Ballo Furlano* del padovano Giorgio Mainerio, *Like A Lover* della brasiliana Dori Caimmi e *Just Sometimes* del messicano Manzanero, ancora tradizione popolare in *Lipe Rosize* e poi il canto a delineare i personaggi diversamente mitici di Sisifo e Carnera. E musica soggettiva, di situazione/visione, in *Among The Clouds* di Maria Schneider e negli intensi stati d'animo di *The Titles e Rush*.

Storie in progredire, instant songs, tracciate di volta in volta su direzioni nuove a seguire l'ipertesto interiore dettato dalle emozioni suscitate al momento in chi interpreta e in chi ascolta.

Sant Francesc Xavier, centro di Formentera, è un luogo turistico tutto sommato tranquillo.

Non c'è il popolo della notte che anima Ibiza.

Ha semmai una attrattività culturale che l'avvicina più alla Palma di Maiorca di Joan Miró.

Sarà la bellezza del mare, visto dal Faro de la Mola, acque di cui si invaghì Giulio Verne ed immortalò nel suo romanzo d'avventura Hector Servadac.

Fra paesaggio e astrologia, natura e fantascienza, il mito letterario di una Formentera dal misterioso legame astrale ha avvicinato numerosi visitatori, gente come i Pink Floyd, oltre ai turisti comuni, fra cui molti italiani.

Ecco, è anche questa compresenza italo-ispanica a rendere particolare l'isola, al di là del mito fantasy della cometa-arca di Verne.

Ed è la molla interiore che mi ha spinto a comporre con la chitarra una musica un pò meticcata, in cui far confluire flamenco e melodicità nostrana con il testo sovrapposto poi da Cristiana Lauri.

Formentera Dream è “a metà fra una passacaglia e *All The Things You Are*” come l'ha definita Livio Minafra. C'è dunque un'anima jazz nel brano! Quasi normale, dopo essermi alimentato per anni a base di *My Spanish Heart* di Chick Corea e di lp e musicassette a firma di Carlos Montoya, Al Di Meola, Paco De Lucia. Eppoi, riferito al posto dove annualmente si tiene il prestigioso Formentera Jazz Festival, il jazz ci può anche stare.

L'album omonimo, realizzato e postato anche su Soundcloud, è per chi scrive una sorta di disco “volante” - immagine alla Verne - per un viaggio straordinario verso l'isola “sbucciata” da una cometa che ne ha portato via, à travers le mond solaire, una porzione.

Sapore di favola! Fascino del magico!

Formentera dream

Darling quédate
aquí
bajo el sol

*Darling stay
Stay please
Please drum me up*

Darling quédate
aquí
sobre la arena

*I can get you
Here
In the long run*

Isla enloquecida
ebria del mar
que nos rodea
toda a nuestro alrededor

*Am I fooling
Fooling around
Am I going
Going insane*

Oigo caer
Los rayos sobre mi
o es todo un sueño
Formentera dream

*Oh yes I do feel
I do feel the rain
Just a dream to believe
Formentera dream*

Darling quédate
aquí
en Formentera dream

*Darling stay
Stay please
In Formentera dream*

Darling quédate
aquí
sobre la playa

*Darling stay
Beat down'n
My Island again*

La sal descende
aquí
sobre mi piel

*Darling please
Fire up
Feel me right on*

Locura de verano
demencia del mar
escalofríos calientes
siento dentro de mi

*Slightly salted
Salted in tears
Can you feel me
In the Island lips*

Llueven rayos
gotas de lluvia
o quizás es un sueño
Formentera dream

Darling quédate,
aquí
En Formentera dream

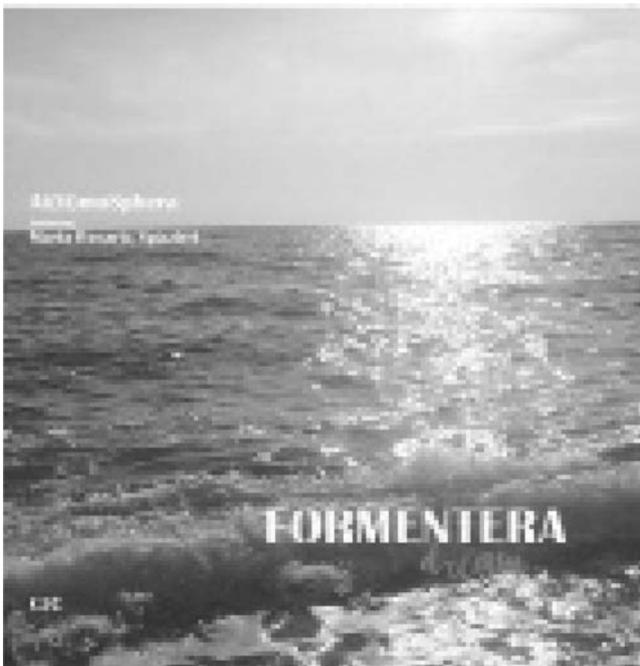
*Just a dream
To believe
Formentera dream*

*Just a dream
So I mean
Formentera dream*

*Darling stay
Stay please
In Formentera dream*

Traduzione:
Natalia Carrión Garcia

Testo: di Cristiana Lauri



Atahualpa Yupanqui, argentino. Victor Jara e Violeta Parra, cileni. Daniel Viglietti, uruguayo. Silvio Rodriguez e Pablo Milanès, cubani. Amparo Ochoa, messicana. Gil, de Hollanda, Veloso, Nascimento, Ben, brasiliani. Cantautori non sganciati dalla propria cultura musicale popolare; differenti da taluni esponenti della canzone d'autore aventi intellettualità borghese e ascendenze letterarie "colte"; più vicini a tanti folksingers americani. A monte di queste grandi individualità artistiche é situato, in Argentina, Uruguay, Brasile, Paraguay, Cile e dintorni, un orizzonte di diffusa tradizione trobadorica popolare, all'interno del quale esiste la payada, arte poetico-musicale tipica della cultura iberica, forma di letteratura orale in musica. Il CISAI, Centro Interdipartimentale di Studi sull'America Indigena, sull'argomento ha censito numerosi siti sull'improvvisazione orale nel mondo ispanoparlante e nel Mediterraneo: Panama, Cuba, Spagna, Sardegna, Cile, Guatemala, Argentina, Uruguay.

Il Payador è colui che di norma improvvisa versi in rima accompagnato da una chitarra. L'improvvisazione, spiega Maurizio Franco (*Improvvisazione altra?* Rugginenti) "è il prodotto del bagaglio di esperienza e della sensibilità di un musicista, raggiunte attraverso precise acquisizioni culturali e tecnico esecutive, abitudini d'ascolto e a relazioni con altri musicisti".

Ed é il frutto di memoria sedimentata e di determinate consuetudini esecutive.

Precisa, per il caso in esame, Leopoldo Lugones, in premessa al volume *El Payador* (Buenos Aires, 1916) che le voci Payador e Payada stanno, rispettivamente, per trovatori e tensione, e derivano dalla lingua provenzale, per

eccellenza “la lingua dei trovatori”.

Antenati illustri. E radici estese. Perché il creare al momento non era una specificità trobadorica di poche latitudini ed epoche. Storicamente, senza postdatarsi fino agli aedi omerici, il comporre all'improvviso era stato anche oggetto di sfide acerrime. Una gara epica, avvenuta nel seicento, in una sorta di Italia-Spagna *ante litteram*, si era svolta fra il maestro di cappella Achille Falcone e il collega Sebastiano Raval, certamen finito uno a uno, in assenza di una “bella” perché l'italiano, nelle more, era passato a miglior vita. La payada ha un analogo carattere competitivo, il “contrapunto” infatti è la tenzone poetico/musicale nella quale si trattano liberamente temi improvvisati ovvero a domanda/risposta come in alcuni canti popolari della tradizione euromediterranea. Ma c'è di più. In rete sono postati video di arzilli pajadores che si “scontrano” con giovani rappers. I video del ricordato CISAI riguardano, oltre a improvvisatori cubani, spagnoli e portoricani, dei “contest” fra gli uni e gli altri.

Encuentro o contrapunto? Incontro o contrapposizione? Diciamo pure una amicale dialettica fra interpreti di diversi generi improvvisativi, uno antico, quello della payada, l'altro contemporaneo, il rap. Un pronipotino in cui ci si esprime lo stesso in libertà con la voce che si sovrappone alla musica di base. E che prevede il cimento, la partita (analogia possibile con le jazz battles, quali, nei '50, le drum battles fra Gene Krupa e Buddy Rich?). Una maniera per ridefinire il proprio repertorio alla ricerca di soluzioni originali, già a livello di spettacolo. *El Payador Perseguido*, cantava Atahualpa Yupanqui nel raccontare una vita irta di difficoltà nella quale solo il canto unito al poetare può dar sollievo al cantastorie. Il continuo peregrinare è il modo e il mondo in cui poter ritrovare fatti e gesta da verseggiare in cancion e son, da romancero indigeno, poeta/musicista o musicista/poeta che dir si voglia. Ma, come annota Raúl Dorra in *El arte del payador* (“Revista de Literatu-



Foto: Isabella Furfaro

Ballerini messicani

res populares”) il genere gauchesco e quello payadoresco, più popolare, per quanto vicini possano sembrare, sono da considerare separati. In particolare il payador “opera in un’azione” drammatica di tipo discorsivo mentre la poesia gauchesca è costruita su una precisa struttura narrativa, fra satira e tragico, su una grammatica del canto più definita. Da parte sua la payada, dalle origini urbane o rurali come il blues, è tradizione che affida la melodia al servizio di testi intensi e con particolarità ritmiche che ne connotano il canzoniere. In tal senso il patrimonio di ritmi e danze del sudamerica, risultato della commistione storica fra indios, iberici e africani (questi ultimi risaliti attraverso il Nuovo Messico fino a New Orleans per i primordi del jazz) rappresenta un forziere inesauribile cui poter liberamente attingere ispirazione.

In analogia emerge talora a tratti, per lo stesso rap, l’identità etnica del linguaggio ancestrale maya (Rusty Barrett, *Mayan language revitalization, hip hop and ethnic identity in Guatemala, Language & Communication*, sept. 2015).

E così il mito della cultura del continente iberoamericano descritto da Paz, Marquez, Cortázar, Vallejo, Borges, Neruda, Asturias echeggia attraverso le note prodotte da interpreti originali e autentici, cantori erranti di un’arte ancora viva, e di giovani raperos.

La scoperta di una parentela con una arte orale hip hop, con lo stesso gusto del parlato assonante/allitterante su accompagnamento strumentale e il piacere del contrasto, non può che far bene, pur nella reciproca contaminazione, alla payada ed ai suoi alfieri, risvegliandone lo spirito primigenio.

Come un’invocazione al ribelle Atahualpa affinché si risvegli.

Desde el sol, Atahualpa / Indio rebelde, Atahualpa / Despierta.

Riccardo Fassi, pianista, tastierista, compositore, arrangiatore. Fondatore, fra le varie attività, della Tankio Band con la quale progetta e incide un primo tributo a Frank Zappa con la Splasc(h) nel 1995. Nel mezzo di una discografia ricca di 23 titoli, oltre al brillante *Serial Killer*, e all'originale lavoro sulla musica di Eric Dolphy, si situa ora l'album *The Return Of The Fat Chicken* (Alfa Music) con una selezione di brani che abbracciano vari periodi dai primi anni '70 ai '90, ripresi ed arrangiati con l'apporto di ospiti prestigiosi. Ne parliamo direttamente col musicista.

D. Due dischi su Frank Zappa. Una bella impresa su un autore complesso: innovativo, sicuramente, difficile da catalogare solo nel rock o nel jazz, nella fusion o nell'orchestrato moderno. Oltretutto ci sono radici blues e senso di teatralità non indifferenti. E scrittura. Son tempi duri per gli specialisti di settore, gli etichettatori di mestiere, musicale s'intende.

R. Tra i 2 dischi ci sono 20 anni di distanza. Il progetto nacque negli anni 90 quando Zappa era ancora vivo, per il fatto che ho sempre avuto interesse per la sua musica e intendevo arrangiare dei brani per orchestra jazz con lo stile e la formazione di quegli anni. Poi la morte del maestro avvenuta nel 1993 ha trasformato il progetto in un tributo ad un musicista scomparso. Ma se fosse rimasto in vita mi sarei comunque occupato della sua musica. La Tankio Band da allora ha sempre eseguito brani di Zappa, oltre a mie composizioni e a progetti diversi come quello su Eric Dolphy, o sulla interessante musica di Fabio Morgera. Il nuovo progetto su Zappa, è stato concepito nel 2015 come una naturale evoluzione di questo work in progress. Ho pensato che si sa-

rebbe potuto invitare Napoleon Murphy Brock ed altri ospiti importanti per ampliare la tavolozza espressiva, che comprende la parte teatrale, musicale e multistilistica di Zappa. Tutto ciò è molto diverso dal primo disco di anni fa che era solo strumentale ed orchestrale. Ovviamente siamo diversi e suoniamo molto diversamente da 20 anni fa, ma siamo sempre molto convinti e determinati della validità della musica di Zappa, che oggi è importante proporre, anche per arrivare alle nuove generazioni che non hanno avuto modo di vedere Zappa dal vivo. Quindi è una missione culturale proporre Zappa oggi, e questo è lo scopo del nuovo disco.

D. Zappa sperimentatore! Vogliamo approfondire questa tua esperienza nel suo solco? E soprattutto come spieghi la sua vitalità e attualità?

R. Ho iniziato ad ascoltare Zappa da ragazzo, ed essendo la sua musica uno dei miei riferimenti principali, è stato naturale arrangiare la sua musica per orchestra. Lui usava spesso i fiati, e medio-grandi organici, come la big band nel disco *Grand Wazoo*, e il suono della Tankio Band mi è sembrato molto adatto a questo tipo di musica. L'attualità della musica di Zappa si spiega col fatto che essendo lui molto avanti 40 anni fa, come concezione generale della musica, tecnica compositiva, ed apertura multistilistica, è stato raggiunto in parte dalla cultura contemporanea, che lui aveva in qualche modo intuito. La sua musica è un complesso di opere molto differenti tra loro, dove succedono tante cose diverse, e ci vuole molto tempo per approfondire il senso e cogliere la sua visione complessiva. La sua attualità consiste anche nella assoluta originalità di tanti brani, e nella forza espressiva, giunta a noi inalterata.

D. A proposito di Napoleon Murphy Brock, che ha collaborato per più di 12 anni con Zappa, la sua presenza è stata illuminante? In che modo? E altri musicisti?

R. Fondamentale è stata la presenza del grande Napoleon Murphy Brock, che essendo uno dei più importanti collaboratori di Zappa, ha contribuito in modo notevole alla rea-

lizzazione del nuovo progetto. Col contributo di Napoleon , il progetto ha acquisito la parte vocale e teatrale della musica di Zappa, che ha sempre avuto una importanza notevole nell'opera del maestro. Napoleon mi ha spiegato il senso dei testi, la genesi di alcune song, il modo in cui Zappa lavorava durante le prove e tanti dettagli che hanno contribuito ad approfondire ulteriormente il mio approccio alla musica di Zappa. Nel nuovo lavoro inoltre ci sono ospiti internazionali come Alex Sipiagin , grande trombettista russo-americano con cui collaboro da oltre 10 anni, e alcuni fantastici musicisti che hanno suonato con me in tante e diverse situazioni come: Antonello Salis, Gabriele Mirabassi, Ruben Chaviano e Mario Corvini . Sono molto soddisfatto della collaborazione con i produttori di Alfa Music Fabrizio Salvatore e Alessandro Guardia, e ringrazio in modo particolare Federico Solari, che ha organizzato il primo evento con Napoleon Murphy Brock, rendendo possibile questa nuova collaborazione.

D. Parliamo della Tankio Band. Hai contagiato i musicisti in modo totale anche su questo nuovo progetto?

R. I musicisti della Tankio Band sono coinvolti da sempre nei progetti che facciamo, perchè io scrivo sempre tenendo presente il suono dei musicisti. Si sente chiaramente che questa musica li ha coinvolti.

D. Zappa ha lontane origini siciliane, di Partinico. A Palermo suonò nel 1982, lo ricorda il film Summer 82 When Zappa Came To Sicily, del regista Salvo Cuccia. Pensi che questa sua ascendenza abbia avuto nella sua musica una qualche influenza? Magari nella bellezza dei temi melodici?

R. Zappa è nato in USA , ma la famiglia italiana aveva forti legami con la cultura italiana, e sicuramente , questo è stato il suo background ed ha avuto una grossa influenza nella sua formazione.

D. Volendolo affiancare a qualche jazzista, in termini di similitudine, potresti farmi qualche nome? Io avevo pensato a Joe Zawinul e, per il chitarrismo a Jimi Hendrix...

R. Essendo un personaggio veramente unico, sembra veramente difficile accostarlo a qualcuno. Dopo di lui alcuni hanno subito la sua influenza come arrangiatori-compositori per esempio John Zorn che in un ambito diverso, esprime una apertura a 360 gradi ed un atteggiamento multistilistico soprattutto nel gruppo Naked City che sembra uno Zappa punk. Oppure Django Bates che è ugualmente imprevedibile e spiazzante. Zappa fu in qualche modo influenzato da Strawinsky, Mingus e Varese. Trovo che anche Spike Jones, con le sue musiche beffarde da cartoni animati, negli anni 50 abbia qualcosa di Zappa e anche le rare incisioni della big band di Sauter-Finegan, visibili in qualche straordinario video anni 50 su youtube. Nonostante ciò alcuni dischi di Zappa si allineano ad un certo jazz elettrico che può avere punti di contatto con Zawinul, Weather Report mentre nel solismo alla chitarra vi è una vena più vicina al rock ed in questo il riferimento alle sonorità di Hendrix è certamente naturale!

D. Il brano più zappiano, insomma più indicativo della sua personalità?

R. Trovo *Florentine Pogen* che abbiamo inciso nel nuovo cd un brano molto rappresentativo di Zappa. Tra l'altro fu scritto per Napoleon che lo interpreta con grande determinazione mettendo in campo tutta la sua forte espressività!

D. Un tuo pensiero sul lavoro di Zappa con Boulez?

R. È un bel lavoro, che esprime l'ambizione di Zappa nel suo versante più contemporaneo. Boulez lo apprezzava molto!

D. C'è chi non crede nella rivisitazione dei grandi musicisti del secolo passato da parte del jazz. Cosa risponderesti?

R. Oggi abbiamo tante cose del passato che ci circondano, ed è naturale che qualcuno ci ritorni e voglia interpretarle, secondo l'idea che il jazz non è un genere musicale, ma un dispositivo che combina composizione ed improvvisazione

in modo sempre diverso, a secondo della cultura e del luogo da cui è partita l'idea. Il jazz oggi è ovunque: in Italia , in India, in Africa, in Australia e ognuno può inventarsi un suo mix. Resta comunque di primaria importanza comporre nuove musiche e proiettarsi in avanti inventando nuove soluzioni. Questo è comunque il futuro della musica: creare idee, immaginare nuovi suoni e colori.



Riccardo Fassi e la Tankio Band

NOTE

A cfr. “Fuori Quadro”, Cosenza, 1/2006

B cfr. “Corriere del Sud”, 21/10/2013

C cfr. “A proposito di jazz”, 19/9/2017

D cfr. Folkote Calabria, CJC

E cfr. partitura di Calabrian Girl, in *Parole e Musica*, Orsara Musica.

F cfr. A. F. *Affrancare il jazz. Con una serie di francobolli sul grande jazz italiano.*

“A proposito di jazz”, 24/3/2017

G cfr. A.F. *Versus. Artisti contro*, CJC

H cfr. Corriere del Sud, 3/7/2010

I Cfr. “Musica News”, N. 6/2000 e 2/2001. Il corto *Profondamente* ha una durata di 10', direzione fotografia montaggio e suono di Gianpaolo Conti, sceneggiatura di G. Conti, R. Pompei, S. Galletti, E. Pellino, P. Valluzzi, I. Vestri, musica A. Montellanico, E. Pieranunzi, Interpreti S. Galletti, E. Pollino, P. Valluzzi, I. Vestri. L'iniziativa, tenuta dal CJC all'interno degli incontri di Psicocafè, ha registrato la presentazione dello psichiatra M.P. Dario;

La citazione finale è tratta da Isabella Furfaro *L'immersione creativa*, ivi.

In passato Isabel Parkman, dopo una serie di sperimentazioni su bambini sottoposti a trattamento psichiatrico in alcuni ospedali di New York, aveva appurato: “la partecipazione alla musica ha un effetto di stabilizzazione sociale tale da consigliare che la musica possa esser prescritta a pazienti che nutrano interesse per essa, compresi coloro con i quali non è possibile stabilire alcun altro tipo di contatto e che non rispondano a nessun'altra attività”.

La musica en la hospitalización psiquiátrica, “Boletín Latino Americano De Musica, Montevideo, Instituto Americano de Musicología, ott. 1941, Tomo V.

J cfr “Calabria Ora”, 5 luglio 2010

K cfr “Redazione Unical”, Rende, apr/giu. 2013

L le vignette sono tratte da “Musica News”, autori Alex Sottile, Silvie e Cassiodoro. *Lanx Saturata* è termine latino che letteralmente indica “piatto pieno” e cioè molto vario. Saturata era “ un genere di spettacolo che mescolava musica, danze, poesia, improvvisazione. Quindi era piuttosto saturo come spettacolo.

Poi è passato ad indicare un particolare tipo di componimento poetico” (cfr. Satira. *Unaparolaalgiorno.it*). Oggi la satira ha assunto significato di critica comica senza perdere peraltro “la proteiforme “caratteristica originaria della concentrazione di generi (dalla musica, al teatro, al cinema, alla prosa, alla poesia)”.

M cfr. A.F., *Quante Calabrie*, CJC

N cfr. "Musica News", n. 6 1994

O cfr "Musica News", Rosaci trombettista, 86 anni, ha suonato con varie formazioni fra cui l'orchestra di Luigi Biamonte di Gimigliano (Cz) insieme al sassofonista Joe Boyd, per 26 anni di seguito ad Edmonton (Canada); Corea ha origini siculo-calabrese (Cicala); Garzone ha matrici familiari a Martone

P cfr. A. F. *L'america di Puccini ne La Fanciulla del West*, "A proposito di Jazz", 16/11/2017. Sul rapporto di Puccini con i primi jazzisti italiani cfr. A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre*, EDT 2004.

Q Articolo tratto da "Informazione Oggi", Cosenza, settembre 1997. Sulle prime edizioni roccellesi cfr. dell'A. *Dieci anni di Roccella Jazz*, "Calabria", n. 85/1992

R abstract dalla conferenza "Piero Bellanovà e il centenario del Futurismo", Cosenza, Istituto per gli Studi Storici, 4 aprile 2009. V. anche Futurismo in *Jazz Notes*

S le foto riportate sono dell'A. tranne quelle di Joy Garrison e di Tony Scott cortesemente concesse dal M.o Gennaro Bruno, peraltro ritratto in foto accanto alla Garrison e all'A. Essendo "scatti di fine secolo" si precisa che le le stesse sono state effettuate dal 1979 (Baker) per tutti gli anni '80 fino all'inizio '90

T cfr. *Oralità, Scrittura Digitale*, CJC, pp. 47-53.

¹ Citazioni riprese rispettivamente dalla relativa voce del *Grande Dizionario Enciclopedico*, UTET, Torino e dalla *Nuova Enciclopedia Universale*, Rizzoli Larousse.

² S. ZENNI, *Breve storia della habanera*, in "La musica colta afroamericana", Roma, SISMA, 1995.

³ R. CAMPRA, *Tutte le rime della nostalgia*, "Musica Rock e altro", inserto "Repubblica", 8 febbraio 2001.

⁴ J.R. ROBERTS, *The Spanish Tinge The Impact Of Latin American Music On The United States*, Oxford University Press, 1979.

Roberts ha tracciato per il '900 dei blocchi stilistico-temporali secondo criteri già adottati da alcuni storici del jazz per suddividere le fasi della musica neroamericana. Alla Tango Rage sarebbe succeduta nel '30 la Rumba Era (negli USA era l'epopea dello Swing); poi dopo il decennio spartiacque del '40 con il latin jazz del Cubop, il bebop cubanizzato di Gillespie, nel '50 arrivava il Tempo del mambo seguito, nel '70 dal mainstream. Da quel decennio a seguire sarebbe emersa la grandezza stilistica del nuovo tango di Astor Piazzolla.

⁵ M. FRANCO LAO, *Basta. Storia rivoluzionaria dell'America Latina attraverso la canzone*, Milano, Jaca Book, 1970.

⁶ I. LEYMARIE, *Ritmi sudamericani dal tango al samba-reggae*, Universale Electa/Gallimard, 1997.

⁷ Cfr. HORACIO SALAS, *Il Tango*.

⁸ Cfr. A. FURFARO, *Calabresi d'America. Storie di Musicisti*, Cosenza, Periferia, 1992. Cfr. sull'elemento italiano nel linguaggio di Baires. Cfr. il lavoro di Giovanni Meo Zilio e Ettore Rossi del 1970 su *El el habla de Buenos Aires y Montevideo*. Musica della memoria. Se si legge anche in questa chiave, senza peraltro stravol-

gere il complesso delle ricerche effettuate in proposito, si vedrà che la presenza di una componente etnoculturale ed artistica italiana, all'interno Amedeo Furfaro 53 dell'influsso europeo, è spiegazione compatibile anche con la tesi del particolare ruolo storico musicale della habanera e in genere della componente nera.

⁹ Cfr. P. COLLO - E. FRANCO (a cura di), *Tango*, Torino, Einaudi, 2002. Su Cadicamo cfr. E. FURFARO, *Enrique Cadicamo. L'anima arbereshe del tango*, "La Provincia cosentina", 27 agosto 2002

U cfr. dell'A. anche il volume *Brutium Graffiti*, CJC

V cfr "Musica News", n. 6/2015. Il film ECM era stato presentato dall'A. a Rovito per Falso Movimento

W cfr. "Redazione Unical", dic. 2010

X. Formentera Dream, Holly Music, Treviso

Y "A proposito di jazz", Payada vs Rap. Sfida fra improvvisatori, in via di pubblicazione

Z "Corriere del Sud", 21-11-2017

Indice gruppi musicali

Aerosmith, 67

Art Ensemble Of Soccavo, 99

Berkeley Mandolin Ensemble, 67

Electric Five, 75

E Street Band, 66

G. O. A. 75

Kronos Quartet, 23

Modern Jazz Quartet, 60

Nick Sisters, 67

Nuevo Tango Ensemble, 98

ODJB, 67

Orchestre Nationale de Jazz, 75

Revolver, 99

Rosamunde String Quintet, 102

Santo & Johnny, 66

Sauter-Finegan Orchestra, 115

Sonny and Cher, 66

Swingle Sisters, 60

Tankio Band 112, 116

The Jazz Orchestra, 82

Indice dei brani

- Alleluja, 20
All the things you are, 105
Among the clouds, 104
Anclao en Paris, 97
- Ballo Furlano, 104
Buccina Blues, 32
- Calabrian Girl, 32
Cantaloupe Island, 40
Canzone del Piave, 38
Cladre Song, 104
Crudelia De Mon, 21
- En Mort D'En Joan de Cucahn, 104
- Filastrocca, 32
Florentine Pogen, 115
Formentera Dream, 106, 107
- Gangnam Style, 22
Goddess, 104
- Il viaggio, 76
- La casa di Topolino, 21
La Paloma 95
Laurita, 76
Like a lover, 104
- Just Sometimes, 104

Madame Yvonne, 97
My favourite thing, 75
My spanish heart, 104

Naima, 75
Nostalgias, 97
Nteddri, 32

Peppino 'O suriciello, 66

Quel villico americano, 38

Rhapsody in Blue, 20
Ricercai per cello solo, 103
Romeo's Swing, 20

Rush, 104

Someday my prince will come, 20

Tango delle capinere, 38
Tango pour Claude, 76
Tarantolata, 33
Tata, 32
The bare necessities, 20
The Titles, 104
Times They Are A Changin, 40

Villico Black Bottom, 38

Watermelon Man, 40
When you wish upon a star, 20

Under the Sea, 20

Indice dei musicisti

- Abercrombie, J. 79, 89
Actis Dato, C. 47
Adamo, A. 32
Andersen, E. 99
Arbore, R. 67
Argerich, M. 96
Arigliano, N. 35
Armstrong, L. 23, 36
Arnold, J. 99
Arrighini, R. 60
Avellaneda, P. 96
- Bach, J. S. 9, 103
Baker, C. 79, 80
Baker, J. 16
Bailey, D. 60
Balilla Pratella, F. 77
Barbieri, G. 95
Barbieri, G. D. 97
Batie, C. 14
Basso, G. 35
Bates, D. 115
Battaglia, S. 100
Bechet, S. 36
Bellanova, P. 78
Belletto, A., 100
Ben, J. 108
Bennett, T. 66
Benson, G. 79, 90
Berio, L. 71
Biamonte, L. 118
Bixio, C. A. 38
Bizet, G. 94
Blake, E. 36
Blakey, A. 14
Bley, C. 98
Bollani, S. 21, 99
- Bolton, M., 22
Bongusto, F. 99
Boulez, P. 115
Boyd, J. 118
Brock, N. 113
Bruno, G. 82
Brecker, M. 45
- Caimmi, D. 104
Calderazzo, J. 100
Calloway, C. 20
Capizzano, E. 97
Caron, A. 83
Caruso, E. 14, 30
Casal, J. 96
Casella, A. 35
Cavaliere, L. 30
Chailly, R. 71, 99
Charles, R. 36, 40
Chaviano, R. 114
Cherubini, B. 38
Chopin, F. 23
Ciaramella, R. 29
Cilea, F. 14
Cimati, A. V. Gabrè
Cipolla, F. 67
Clapton, E. 9
Cobián, J. 97
Colaiuta, V. 40, 45
Collins, P. 21
Coltrane, J. 36, 75
Como, P. 66
Corea, C. 60, 68, 105, 118
Corvini, M. 114
Couturier, F. 102
Cugny, L. 75
Cuppini, G. 35

Cusato, P. 32
 D'Agostino, G. 22
 Dalla, L. 23
 Daniele, P. 32
 Davis, M. 36
 Debussy, C., 72
 De Francesco, J. 100
 De Hollanda, C. 9
 De Lucia, P. 105
 De Vito, M. 75
 Di Battista, S. 99
 Di Capri, 99
 Di Meola, A. 4, 15, 105
 Dion, C. 22
 Dylan, B. 34
 Dolphy, E. 112
 Donnarumma, E. 29
 Donnarumma, G. 38
 Douglas, D. 76

 Egk, W. 95
 Ellington, D. 36
 Erskine, P. 45
 Eubanks, K. 79, 92
 Evans, B. 23

 Falcone, A. 109
 Fassi, R. 112-116
 Fitzgerald, E. 36
 Fougez, A. 29 38
 Fresu, P. 47
 Frisell, B. 47
 Fumo, M. 100

 Gabrè 38 , 39
 Gabrielli, D. 103
 Gagliardi, P. 99
 Galeazzi, L. 75
 Galliano, R. 76

 Garbarek, J. 11
 Gardel, C. 97
 Garner, E. 36
 Garrison, J. 82
 Garzone, G. 70, 118
 Gaslini, G. 35
 Gershwin, G. 20, 99
 Gerson, R. 99
 Gesing, K. 104
 Gillespie, D. 14, 79, 88, 118
 Giordano, G. 33
 Golson, B. 14
 Grandi, I. 99
 Gulda, F. 62

 Hancock, H. 40, 41
 Hawkins, C. 36
 Henderson, S. 76
 Hendrix, J. 9, 114
 Hindemith, P. 95
 Holiday, B. 36

 LaFaro, S. 45
 Lai, R. 32
 Lang, E. 67
 La Rocca, N. 67
 Lauro, A. 98
 Lè, N. 75
 Lechner, A. 102, 103
 Leoncavallo, R. 9, 14, 35
 Lennon, J. 40
 Linch, V. 96
 Loueche, L. 40
 Luttazzi, L. 35

 Kopatchinskaja, P. 102
 Kramer, G. 35
 Krener, E. 95
 Krupa, G. 109

Jara, V. 108
 Jarrett, K. 46
 John, E. 21
 Jolson, A. 20
 Jones, S. 125
 Joplin, S. 71

Madonna, 66
 Maffia, P. 96
 Mahler, G. 14
 Mainerio, G. 104
 Mansurian, T. 102, 104
 Mariani, A. 75
 Marini, G. 19
 Marini, L. 67
 Martin, D. 67
 McCoy Tyner, A. 79, 87
 McFerrin, B. 60
 McPartland, M. 15
 McRae, C. 79, 86
 Meena, J. 71
 Metheny, P. 79, 91
 Mignonette, G. 29
 Milanes, P. 108
 Minafra, L. 105
 Mingus, C. 115
 Minnelli, L. 66
 Mirabassi, G. 114
 Miraglia, V. 97
 Mitchell, R. 9
 Monk, T. 14, 36
 Monte, L. 67
 Montellanico, A. 121
 Monteverdi, C. 46
 Montoya, C. 105
 Morgera, F. 112
 Morton, J. R. 36
 Mozart, W.A. 9, 60, 61, 62, 76
 Murphy, W. 99
 Mussolini, R. 38

Musumeci, D. 35

Nascimento, M. 108
 Nestico, S. 67
 Nistico, S. 44
 Noa, 63, 64, 65

Ottaviano, R. 100

Papaccio, S. 29
 Parker, C. 36
 Parisi, V. 29
 Parra, V. 108
 Pasquariello, G. 38
 Patitucci, J. 44, 45
 Pavarotti, L. 35
 Pereira, E. 97
 Perowski, B. 76
 Phillips, P. 66
 Piaf, E. 36
 Piatti, U. 78
 Piazzolla, A. 96, 98, 118
 Pignatelli, P. 35
 Pingitore, M. 66
 Pisani, N. 33
 Phillinganes, G. 40
 Phillips, P. 66
 Porcaro, J. 66
 Potter, C. 36, 76
 Potter, K. 99
 Powell, B. 9
 Prima, L. 66
 Puccini, G. 9, 35, 60, 99,
 Pugliese, O. 96

Rabbia, M. 75
 Raja, M. 75
 Rava, E. 75
 Raval, S. 109
 Reinhardt, D., 36

Reijseger, E. 84
 Reitano, M. 35
 Rich, B. 109
 Rodriguez, S. 108
 Rollins, S. 14, 47
 Rosaci, O. 69
 Rossini, G. 35
 Rotondo, N. 35
 Russolo, L. 78

Salis, A. 114
 Saluzzi, D. 103
 Sanjay, 99
 Satta, S. 75
 Savallisch, W.. 14
 Scott, T. 81
 Sellani, R. 35
 Sepe, D. 99
 Silvestrov, V. 102
 Sinatra, F. 66
 Sissoko, B. 17, 18
 Scaramuzza, V. 97
 Schiff, H. 102
 Schneider, M. 104
 Scofield, 79, 85
 Scott, T. 81
 Shorter, 104
 Sinatra, F. 66
 Siagin, A. 114
 Smith, B. 36
 Smith, J. 46
 Spada, D. 32
 Sparagna, A, 75
 Spata, C. 99
 Springsteen, B. 66
 Starker, J. 102
 Stern, M. 79, 83
 Strawinsky, I. 95, 115
 Street, B. 76

Taylor, J. 75
 Telma, L. 96
 Tenco, L. 37
 Toscanini, A. 14
 Towner, R. 106
 Tyler, S. 67

Urbani, M. 35

Valdambriini, O. 35
 Van Zadt, S. 67
 Varese, E. 15
 Vaughan, S. 36
 Veloso, C. 108
 Venier, G. 104
 Venuti, J. 67
 Verdi, G. 35
 Viglietti, D. 108
 Vivaldi, A. 35

Young, L.14
 Yradier, S. 95
 Yupanqui, A. 108, 109, 111.
 Yuro, T. 66

Wagner, R. 60
 Warren, H. 66
 Watson, B. 47
 Winkelfeld, T. 40
 Winstone, N. 104

Zappa, F. 66, 112-116
 Zawinul, J. 114
 Zorn, J. 115

Nota sull'Autore

Amedeo Furfaro, giornalista pubblicista (laurea in Scienze Politiche, Firenze), nonché critico e autore/interprete musicale (Berkley College of Music, Perugia).

Come formazione post laurea ha seguito vari corsi in diritto e management presso Ceida, Ita, Euroform, In.Put, Intesa Formazione, Publiformez, Innova, Università della Calabria Dip. linguistica (formazione avanzata), abilitazione commercialista (Università di Salerno), Istituto Italo-Africano.

Abilitato all'insegnamento di discipline giuridiche ed economiche è stato docente di materie storico/musicali e sulla comunicazione in 4 corsi di formazione professionale a carattere orchestrale e discografico tenuti dal Centro Jazz Calabria a Cosenza e Catanzaro. Direttore responsabile della rivista "Musica News", collabora attualmente a "A proposito di Jazz" (Roma) "Corriere del Sud" (Crotona).

Accreditato in rassegne e festival in Italia e all'estero, già componente di giuria in concorsi musicali (Orpheus Award, Top Jazz, BargaJazz etc.) ha al proprio attivo vari saggi, articoli apparsi in quotidiani e riviste fra cui "Nerosubianco", Roma; "Jazz Not Jazz", Palermo; "SuonoSud", Roma; "Musica Jazz", Milano; "Sipario", Milano; "Strumenti e musica", "Periferia", Cosenza.

Ha tenuto conferenze e prolusioni presso Università della Calabria, Accademia Cosentina (di cui è socio), Accademia degli Inculti, Istituto Studi Storici, Corso di storia popolare Cosenza, Comune di Catanzaro, Comune di Cassano Ionio, Amici Musica Castrovillari, Comune di Montalto Uffugo, Comune di Laino Borgo, Museo Archeologico Provinciale, Potenza, etc.

Ha collaborato al Conservatorio di Vibo Valentia (Conv. Filosofia della Musica, Maggio 2012).

È stato membro della Commissione che ha periziato i materiali di prima dotazione del Museo Leoncavallo di Montalto Uffugo. È stato componente della Commissione per la Toponomastica dell'Amm.ne Bruzia su indicazione Istituto per gli Studi Storici.

In generale l'A. va sviluppando proprie idee su stile, senso e segno nel jazz e nella musica; interessato della genesi dell'atto creativo (anche nella critica) scruta i rapporti della musica con altre arti (lirica, cinema, grafica, etc..).

Inoltre si occupa di storia della musica e dello spettacolo anche con riferimenti al Meridione con approccio interdisciplinare.

Attività saggistica:

Elementi di legislazione bancaria, Cosenza, Il Gruppo ed., 1979;

Breve viaggio verso la musica popolare calabrese (Cosenza, Pellegrini, 1980);

Storia della musica e dei musicisti in Calabria (Cosenza, Periferia 1987-1997);

Storia del "Rendano". Un teatro di tradizione in Calabria (Periferia, 1989), prefazione di Emilio Bianco;

N.d.r.: Trattasi del volume di maggior diffusione internazionale dell'Autore: ad es. "...box office and thindeous applause the theater by an overflowing public as noted in *Storia del Rendano* by Amedeo Furfaro" Karyl Charna Lynn, *Italian Opera Houses and Festivals*, 2005.

La Calabria di Pasolini (Periferia, 1990) con fra l'altro interviste a Laura Betti, Mario Gallo, Giorgio Manacorda;

Calabresi d'America. Storie di musicisti. Da Antonio Lauro ad Harry Warren dalla classica al jazz Viaggio musicale sulle tracce dell'emigrazione (Periferia, 1992) (con saggi su Nistico, Corea, Patitucci, Garzone, Granafei, Nick Sisters, Mazza, Lomax Chai-retakis, (Periferia, 1992);

Storia dell'orchestra jazz. Lineamenti (Cosenza, Centro Jazz Calabria, 1996);

Jazz in Regia (CJC, 1996) (sulla musica nei film di Woody Allen, Pasolini, Spike Lee);

Dizionario dei musicisti calabresi (CJC 1996);

Pagliacci. Un delitto in musica, prefazione di Ernesto d'Ippolito, (Periferia, 2002);

La riproduzione sonora (CJC, 2004);

Armando Muti. Tradizioni popolari nel Cosentino (CJC, 2006-2013), prefazione di John Trumper;

Oralità Scrittura Digitale. Segno e senso nella comunicazione (CJC, 2007) (beat generation, black culture, etc.);

I teatri di Cosenza, (CJC, 2008-2009-2012-2013), prefazione di Enzo Stancati;

Versus. Artisti contro (CJC 2012) con scritti su poesia improvvisata, eloquenza creativa, etc.;

N.d.r.: Per questo volume la commissione Cultura del Comune di Cosenza ha conferito riconoscimento all'Autore, cfr. *Luci accese al terzo piano*, Ed. Città di Cosenza

Jazz Notes (CJC 2013);
Quante Calabrie (CJC 2013);
Il giro del jazz in 80 dischi (CJC, 2014);
Ballata Valdese (CJC, 2015);
Brutium Graffiti. Jazz a Cosenza nel '900 (CJC, 2015);
La scena nel crimine in Pagliacci di Leoncavallo (CJC, 2017).

Prefazioni e premesse

G. Scarfò, *La Calabria nel cinema* (Periferia, 1992)
P. Cusato, *Anassagora*, cd Dream, 1992.
D. Montenegro, *Cerco largo*, cd.
L. Chiappetta, *Contro i mulini a vento* (La Sila)
AA.VV., *Discostory*, ITC Cosentino Rende
G. Olivieri, *Noi gli amatoriali*, Bios Art Press, 1993.
R. Napolitano, *Ruggiero Leoncavallo a Montalto e la complessa genesi del melodramma "Pagliacci" (1862-1892)*, Gnisci, 2006.
V. Segreti, *Le bande musicali di Amantea*, The Writer, 2015.
FolkoteCalabria, Selezione materiali fonobibliografici dai Fondi Luigi Stezzi e Walter Furfaro della Biblioteca-Fonoteca Centro Jazz Calabria di Cosenza, CJC, 2008.
C. Misasi, *Nicola Misasi tra le righe* (Brenner-CJC)

Contributi in volumi a firma di AA.VV.:

Pasolini in Periferia (con Merola, Della Terza, Wilson, Maione) saggio su Pasolini e la musica afroamericana, 1992);
G. Michelone, *Guida alla storia della musica afroamericana*, I.S.U., Università Cattolica Milano (I sensi del Jazz);
The New music from Russia, Atti convegno Noci, Hic et Nunc, 1992;
Leoncavallo Montalto e il verismo, Accademia degli Incolti-Progetto 2000, 1998;
DiscoCinema, ITC Cosentino, CJC, 1998;
Parole e Musica, Orsara Musica (*Il musicologo disorganico + partiture Nteddri e Calabrian Girl*);
Atti Accademia Cosentina 1995-2000, Pellegrini, *La critica musicale in Calabria*, conferenza del 24 gennaio 1997;
Pasolini incontra la Calabria, in E. Attanasio, (a cura di) *Regioni d'Europa, una città al cinema*, Coop. Nuova Ipotesi, Catanzaro, 1997;
Atti in onore di G. Azzimatturo, 2007, *Del libero pensiero*. Saverio Procida e i critici calabresi;

L. Bilotto (a cura di), Cosenza, Atti del Corso di storia popolare; *Tesori musicali. Selezione catalogo 78 giri*, Archivio Discografico CJC, Cosenza (consulenza); *Timida Creatività*, Associazione Promozione Arte, Teramo; *Folkote Calabria*, CJC, 1998; *Warreniana* (CJC, 2014), booklet cd.

Musiche originali per:

I valdesi di Calabria (1978), film documentario di Giuseppe Battendieri.

Per una città antica (1985), diaproiezione di Luigi Cipparrone e Francesco De Rose.

Telesio l'innovatore (1990), Teatro Musicale Giovane, opera di Coriolano Martirano

Corteo storico per l'incoronazione di Federico II, (1991) meta-teatro.

Processo ai Fratelli Bandiera (1995), Teatrimpegno, regia di G. Olivieri, di Moretti.

Piazza dei Valdesi (1999), id., regia di G. Olivieri, di Stancati e Bianco.

Attività concertistica (selezione):

Con i Folk Pop, Teatro Rendano, 1974

Con i JazzArt, Teatro Rendano, Teatro Italia, Unical, 1990/91
Circuito ARCI

Concerto "Noel" per chitarra, stagione CJC, 2002

Note Futuriste. Tornare a Itaca, a cura di M. Pasqua

Settimana Cultura Calabrese, Camigliatello

Ricerche musicali per:

Teatro Stabile di Calabria ricorda Maurizio Barracco, Cosenza, T. Morelli, 1990;

Figurazioni d'amore nel Teatro, regia Graziano Olivieri, 1992;

Festa di nozze. Luigi III d'Angiò e Margherita di Savoia, T. Mus. Giovane città Cosenza, Unical, 1994;

Anima Rerum. Nicola Misasi fra le righe, docufiction, regia Simona Crea, CJC, 2006.

Testi originali per il teatro:

L'ottavo giorno, opera moderna per parte recitata, orchestra sinfonica, coro e balletto di Giovanni Ephrikian.

Attività musicale:

Come musicista ha collaborato, fra gli altri, con Massimo Urbani e Roberto Ottaviano e scritto musiche su testi dei poeti Giorgio Manacorda, Cristiana Lauri, Enzo Stancati, Silvana Palazzo.

È stato, nel tempo componente di vari gruppi musicali (The Caverns, Canzoniere Popolare Calabrese, Folk Pop, Quartetto Consentia, JazzArt, Att(i)moSphera) alternandosi in vari strumenti a corda (contrabasso, chitarre, mandola, cuatro, cavaquinho, armoniche e flauto).

Discografia:

Etnopolis, lp (Dream, Milano), CJC-IRSDD, Jazzart, 1992;

Etnopolis, cd (CJC, Cosenza), JazzArt, 2005, feat Nicola Pisani;

Elegia, cd (CJC, Cosenza), gruppi musicali vari, 2004, feat Nicola Puglielli;

Formentera Dream, (Holly Music, Treviso), At(ti)moSphera, 2016, anche sulla piattaforma digitale gratuita Soundcloud, feat Maria Rosaria Spizzirri;

Rende, (Holly Music, Treviso), con M. R. Spizzirri;

JazzArt '90, (in corso di stampa), feat. Massimo Urbani.

Sigle Radio-Tv:

Alcuni brani (*Calabrian Girl*, *Telesiana*, *Tata*, *Nteddri*) sono stati utilizzati come sigle di programmi Rai e di emittenti tv private.

Partecipazioni e produzioni filmiche:

Docufilm *Close To. Gente di Talos*, di Giuseppe Magrone, Magrone Produzioni, Bari 2015.

Attività letteraria:

È autore, sotto pseudonimo, di 6 volumi di corsivi e racconti brevi a carattere umoristico, sotto pseudonimo (Ed. La Sila, Musica News):

Corsivi e Cassionovele, 1987;

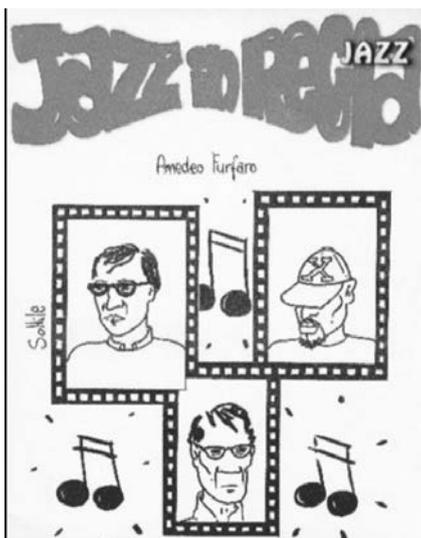
Corriere della satira, 1990;

Juliassik Park, 1993;

La Bosseide, 1996;

OGM, 2003;

Novellame, 2015.



Attività di promozione culturale:

Centro Jazz Calabria

Ha fondato nel 1991, con **Francesco Stezzi** il *Centro Jazz Calabria* e con lui programmato varie attività fra cui: La Biblioteca Fonoteca con uno specifico bagaglio di conoscenze, know how e capacità organizzative nel settore discografico, intendendo il disco nei vari supporti storicamente dati, grazie ad una dotazione di materiali sonori ricchissima.

Il tracciato del lavoro svolto a livello di staff artistico e manageriale è intenso ed è articolabile in 26 anni di attività continuativa e instancabile. Cronologicamente si ha:

1991

Si costituisce con atto notarile il Centro Jazz Calabria. Nello statuto è precisato alla voce d) “la catalogazione ed archivio di edizioni musicali e documenti sonori all’interno di un’omonima struttura di biblioteca”. Il primo concerto è dell’O.M. Trio presso lo Sporting Club di Mendicino seguito da Enrico Granafei Duo.

1992

Nasce “Musica News”. Il Comitato regionale AMI si insedia al CJC. All’Unical parte “Accademia del Jazz”. Ha inizio l’attività di acquisizione dei dischi, 78, 33,45 giri, stereo 8, nastri, l.p.. Il primo conferimento sono donazioni dei compianti Walter Furfaro e Luigi Stezzi. Altri accessi vengono effettuati a mezzo acquisto e donazioni. Concerti:

Maurizio Giammarco Quartet; Ettore Fioravanti Trio; Roberto Ottaviano-Stefano Battaglia; Francesco D’Errico Quartet; Marvin “Smith” Smith-Harvie Swartz-George Garzone N. Intrieri; Pete Malinverni Quintet; Giorgio Gaslini; Bruno Tommaso-Pino Minafra; Nicola Puglielli Trio; On The Road Jazz Band.

1993

La struttura si trasferisce da Mendicino a Cosenza, nei locali di corso Garibaldi. La notizia viene ampiamente riportata dalla stampa locale. Esce il cd compilation Warreniana. Concerti:

D’Anna-Pietropaoli-Sferra Trio; Mick Goodrick-Claudio Fasoli-Aldo Romano Trio; Robert Fripp String Quintet; Scott Henderson-Gary Willis-Tribal Tech; Mc Candleless Trio; Sonora Art Quartet; Amato Jazz Trio; Stefano Sabatini Quartet; Karl Pot-

ter-Italiani Em Samba; Herbie Goins And The SoulTimers; Tullio de Piscopo Gianni Basso Quartet.

1994

“Calabria” Mensile del Consiglio Regionale della Calabria riporta la notizia dell’avvenuto trasferimento della struttura in pieno Centro Storico bruzio una struttura nata “per salvare il disco in quanto momento di fissazione della realtà effimera della performance musicale” ma anche documenti audio in genere con attenzione a voci storiche. Concerti:

Mike Stern Trio feat Danny Gottlieb; Kenny Wheeler Quartet; Dewey Redman-Rita Marcotulli-Cameron Brown-Leon Parker; California Guitar Trio; John Mc Laughlin “The Free Spirits” feat Dennis Chambers-Joey de Francesco; Vittorino Curci Quartet; Petrin-Carusio Duo; Giammarco -Lanzetta Duo; Therra Arsa; Noa & Gil Dor; Tiziana Ghiglioni-Attilio Zanchi Group; Lisa Manosperti Quartet; Daniela Pinto-Lisa Mattera Duo; Dick Oatts Quartet; Cusato-SteZZi Duo; American Songs; Brazilian Sounds.

1995

In sede di revisione statutaria si dedica l’intero allegato 1 alla strutturazione dell’Archivio Discografico in tre articoli (sede, finalità, organi).

Viene allestita la prima Mostra discografica, in occasione del centenario della nascita del cinematografo. Si tratta di Disco-Cinema. La musica da film nel disco, presso il Museo Civico di Rende, 1995. Concerti:

E. Fioravanti quartet; Irio De Paula duet; Nnenna Freelon quartet; New York Organ Ensemble con Lester Bowie, Don Moye, Amina Myers, James Carter, Kelvin Bell, Frank Lacy; Biseo-Marinuzzi Duo; Francesco D’Errico movie’s band; Art Ensemble of Soccavo con D.Sepe; Marco Fumo; Gianni Lenoci Group; Brazilian Soud; J.Cartwig Duo; Eric Andersen Solo; Montanelli Duo; M&S. Zafri; Trudy Lynn Band; M.Rosini Quintet “La Strada”.

All’Unical si tiene JazzinFilmtest.

1996

Importante convegno su “La Conservazione dei beni audiovisivi e sonori” organizzato presso la Biblioteca Civica di Cosenza con esperti e relatori istituzionali. In concomitanza allestita la mostra dal titolo *Eurofonografica. Settimana Europea del Disco*,

per il semestre italiano di presidenza del Consiglio dell'Unione Europea. Al CJC corso per musicisti orchestrali. Concerti:

Brutium Jazz Ensemble; J.Calderazzo Quartet; Luigi De Gregori Duo; Trilok Gurtu & Crazy Saints; G.Lenoci; Brazilian Sound; On The Road Jazz Band; Willy Murphy Band; N. Puglielli Solo; P.Condorelli- S.Montanelli Duo; Eric Andersen Solo; Twin Freaks.

1997

Un notevole lavoro di allestimento produce *Discostory. Un secolo di riproduzione sonora*. Mostra-evento sulla storia del disco dalle origini ad oggi (in collaborazione con Biblioteca Nazionale, Cosenza e AGIS Delegazione Calabria)

Alla Biblioteca Nazionale vengono presentati anche apparecchi di riproduzione del suono di varie epoche.

Il convegno di presentazione della mostra ottiene un vasto consenso di pubblico ed una eco mediatica notevole.

Trattasi di una novità per la ampiezza degli argomenti trattati e del materiale oggetto di esposizione. Concerti:

Kirk Lightsey-Don Moye Trio; Rudy Linka Trio; Pinto Armonium Trio; Gegè Telesforo Band; Sonorizzazione "Pulcinella"; Dirk Hamilton; Ruth Gerson Quartet; Terry Lee Hale; R.Fassi, Cinzia Spata Duo; S.Montanelli; Bill Smith Quintet.

1998

Ben tre le iniziative realizzate:

Il critico Guido Michelone alla Casa delle Culture di Cosenza. Mostra-concerto su George e Ira GERSWHIN, Biblioteca Nazionale, Cosenza, 1998, con Stefano Bollani.

La saga dei V disc (Casa delle Culture, Cosenza) con Enrico Gaeta Omaggio al Verismo, Montalto, collaborazione Accademia Inculti, con L. Romeo. Concerti:

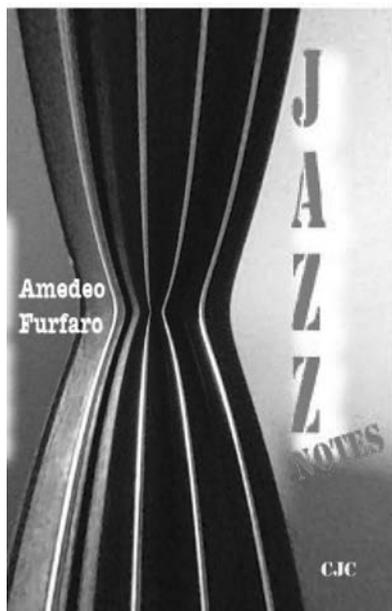
Bill Elgart Trio; Bob Malone; David Massengil; Paolo Fresu Quintet; Vittorino Curci Duo; Stefano Bollani.

Si tiene a Catanzaro il corso di formazione professionale (f.p.) per 15 musicisti orchestrali.

1999

Allestita e realizzata l'iniziativa dal titolo

ELLINGTONIA, mostra sul centenario di Duke Ellington,



conferenza di Enrico Vita, Casa delle Culture, 1999

Il Bollettino S.I.S.M.A. Società Italiana per lo studio della Musica Afroamericana di Roma si occupa dell'archivio discografico del CJC nel numero di giugno.

Concerto horror: sonorizzazione live film *The Vampyr* (Dreyer) con Gianni Lenoci al Castello di Cosenza.

Altri concerti:

Nico Morelli; Trio Linka-Hubbard-Veenstra; Luciano Troja; Blue skye; Jazz dance; Alexander - Linka - Voglino Trio.

2000

L'anno giubilare registra due importantissimi allestimenti

Le sfere del sacro, Mostra dischi musica sacra e convegno, Casa delle Culture MEDIA E GIUBILEO, Mostra presso CURIA ARCIVESCOVILE, Cosenza. Concerti:

A. Montellanico Quartetto; Nico Morelli Trio; Chicago Beau and his house Rockers; Diane Schuur and her Trio; Amato Jazz Trio.

2001

Presso l'Aula Consiliare di Rende si tiene una mostra-concerto estremamente importante ed articolata.

IL TESTO NEL CONTESTO. Verdi e il suo tempo nei libretti d'opera, Collaborazione con Biblioteca Nazionale di Cosenza.

Concerti:

Duo Aiello-Marino; Simone Zanchini: tango; Al DI Meola; Revolver; Nucci Guerra Duet.

2002

Esce il volume *La riproduzione sonora*, di A. Furfaro. per i tipi del CJC, della fonografia. Concerti:

Salvatore Bonafede; Eos; John Arnold Quartet; S. Giacomantonio, Etnoclassic (e altri 4 concerti).

2003

È l'anno della nuova strutturazione del CJC decisa con verbale d'assemblea del 21 marzo. Si avvia il Sistema Bibliotecario del CJC con due distinti ambiti bibliofonotecari, il primo quello dell'Archivio, con materiali di rilevanza nazionale e internazionale, il secondo, la Biblioteca-Fonoteca, con spiccata vocazione

alla conservazione di materiali librari e soprattutto audiovisuali attinenti la regione calabrese. Fra le iniziative dell'anno 2003 si ricorda a Lago il 19 agosto la giornata celebrativa per il centenario della nascita dell'etnografo Armando Muti. Il volume su di lui, scritto da A. Furfaro, prefato dal dialettologo John Trumper, uscirà l'anno dopo, inaugurando la linea editoriale di Biblioteca Fonoteca CJC, che oggi annovera numerosi titoli (v. Catalogo allegato). Il libro, intitolato *Armando Muti. Tradizioni popolari nel Cosentino*, contiene diversi materiali utilizzati per la Mostra predisposta per centenario dello stesso Muti.

13 i concerti fra cui:

MOB; Cinzia Eramo; Floriana La Rocca; Lynne Arriale; Duo Placanica- Piraino; D. Massengill.

2004

È l'anno in cui la Regione Calabria, con DPGR N. 26 DEL 23 FEBBRAIO, stabilisce il riconoscimento di interesse locale alla Biblioteca Fonoteca del CJC. Si progetta, con verbale sociale del 30.4.2004, una Biblioteca Digitale.

Viene editato il volume, selezione dei 78 giri del catalogo, dal titolo TESORI MUSICALI, che da luogo a presentazione e mostra di 78 giri rari e presentazione Catalogo presso la Biblioteca Nazionale di Cosenza.

Altra iniziativa presso il CJC *Napulitana. Calabresi nel Golfo*, Dischi e cimeli calabro-partenopei, CJC e l'avvio del Corso di formazione per esperti in discografia e tradizioni popolari (Regione Calabria, Ass.to F.p.).

Nell'ambito del corso si attuano:

Stages Presso Discoteca di Stato, Roma

“ Biblioteca Nazionale, Cosenza

Visita guidata presso I.C.C.U. Istituto Centrale per il Catalogo, Roma.

10 i concerti fra cui:

Paul Geremia; Art ensemble of Chicago; Davide Santorsola Trio; Umberto Napolitano quartetto; Joe Grushecky; Sesto Senso; Luciana Martire duo; E. Furfaro trio; S. Montanelli trio; Stanislaò Giacomantonio trio.

2005

Da ricordare la mostra *La Canzone napoletana da Vincenzo*

Valente a oggi presso il CJC e la collaborazione alle Giornate Mozartiane, con una Mostra dischi per il Bicentenario di Mozart, 2005-2006, CJC (con produzione di cd).

In dicembre il volume *Tesori Musicali*, ristampato, è presente al Salone Beni Culturali di Venezia come Catalogo Tesori Musicali, Stand Amm.ne Prov.le Cosenza, 2005. Si attua il corso f.p. per esperti multimediali. Concerti:

Alex De Grassi, Tabule', Manada Trio, Nicola Mingo Trio

2006

L'avvio del corso di formazione superiore per esperti in tecnologie multimediali confluirà in un film-documentario prodotto, per la regia di Simona Crea, sulla vita dello scrittore Nicola Misasi dal titolo *Anima Rerum*. Si attuano esperienze di Laboratorio Digitale con trattamento e restauro del suono e della voce e relativa digitalizzazione. Concerti:

Concerto di Capodanno anno Mozartiano Duomo di Cosenza - Collaborazione Festival Leoncavallo (Livio Minafra, Binghillo Blues Band, Carlo Actis Dato Over Trio).

2007

Nella giornata di presentazione dei risultati dei corsisti sotto la direzione CJC, il 15 giugno, viene allestita una mostra bibliografica sul grande scrittore calabrese presso la Biblioteca Nazionale di Cosenza dal titolo MISASIANA.

Si sperimenta, sul sito del Centro Jazz Calabria, con il concerto di Marcus Tardelli al Dis Moi di Cosenza, **la prima trasmissione in streaming di un evento concertistico** (v. stampa locale "Il Domani").

Altri concerti:

Francesco Villani Trio; U. Napolitano; Duende; Solis String Quartet; Preston Reed Karen Tweed.

2008

Viene presentato al Comune di Cosenza l'innovativo progetto "Juke Box Digitale" e la cosa viene riferita dalla stampa locale ("Calabria Ora", 13.7.2008).

Nell'articolo, a firma di Carla Monteforte, dal titolo *Nel Centro Storico L'Atlantide del Jazz*, viene riportato che "questa discoteca è seconda solo a quella nazionale di Roma. E attira studiosi da

tutto il mondo. L'idea di fondo è allestire una mediateca attraverso una rete intranet che colleghi il Centro (Jazz Calabria) al Comune. Una sorta di biblioteca virtuale dove il pubblico possa facilmente consultare tutto. Dai 78 ai 45 giri. Ogni genere”.

Nello stesso anno si conclude una prima fase di catalogazione di dischi folk calabresi che confluisce nella pubblicazione FolkoteCalabria, denominazione della selezione di dischi folk presenti nella Biblioteca Fonoteca per un catalogo Storico della Musica Popolare Calabrese riprodotta.

Raccogliere e custodire pertanto i dischi analogici e favorire il trasferimento di quanto in essi contenuto in supporti digitali e infine favorirne la fruizione anche approfittando delle opportunità che la rete e le tecnologie innovative vanno offrendo oramai da diversi anni. È così che la storia della riproduzione audiovisuale “cambia pelle” e rinasce a nuova vita, consentendo a tutti, specie alle nuove generazioni, di fare intanto un tuffo nel passato ma soprattutto di riflettere sulla propria storia sonora.

Concerti:

Baba Sissoko; Livio Minafra Duet; Admir Skurtai Group; L’Aura e GNU Quartet; Lilly Neill.

2009

Si intensifica l’attività editoriale.

Fra i concerti: Duo Luca Aquino-F. Villani-Rosellina Guzzo Trio; Sanjay-Schirald Trio.

2010

Parte e si attua per la prima fase il progetto Digitecal.

All’Università della Calabria si tiene ancora il festival “Accademia del Jazz” natovi nel 1992. La sede Cjc, interamente rinnovata, viene attrezzata in modo hitech per web live music e web cinema. E soprattutto per sperimentazioni in materia di comunicazione digitale e trasmissione delle informazioni, compresi i contenuti sonori. Concerti:

Mimmo Locasciulli; Larry Franco; Luigi Grechi De Gregori.

2011

Digitecal progetto sperimentale di una Fonoteca Digitale Calabrese, viene attuato nel corso dell’anno. L’attività è consistita in catalogazione, digitalizzazione e messa in rete in formato digi-

tale di un primo nucleo di 4000 dischi di pregio a 78 33 e 45 giri. Si realizza una scheda catalografica sonora che consente, cliccando un link, di poter ascoltare anche a distanza su postazioni remote (altre biblioteche) per intero il brano selezionato.

Al Teatro Rendano si tiene il singolare The Musical Ring. Sfida fra Jazz Band. Ha successo il ns Talent J Factor.

A S. Agata d'Esaro, nel presentare il volume Cjc Ascoltare le stelle di Piero Bellanova, viene dedicato il corso principale della cittadina all'illustre psicanalista, che fu medico di Marinetti. In aprile Sergio Cammariere è al CJC per il Premio Musica News.

Concerti:

Duo Tolson.Olivieri; Stefania Tallini; Duo Locasciulli; Nuevo Tango Ensemble. In streaming v. "Il Quotidiano" 15-4-2011.

2012

Presentazione a stampa e autorità del progetto Digitecal, promosso dalla Regione Calabria tramite il FUC con prove di trasmissione e ascolto "a distanza" di file discografici digitalizzati.

Partecipazione al Conservatorio di Vibo Valentia "Torrefranca" al convegno di filosofia della musica su Rousseau.

Per l'editoria esce l'audiolibro *Il Silenzio*.

2013

Alla contrabbassista lametina Antonella Mazza è assegnato il Premio Musica News, dopo altri artisti italiani, Lucio Dalla (2012) Stefania Tallini (2011) Sergio Cammariere (2010) Mimmo Locasciulli (2009) L'Aura (2008) Francesco Villani (2007) Livio Minafra (2006).

Fra i musicisti premiati dal 1992 a seguire Fripp, Mc Laughlin, Bowie, Gurtu, Lightsey, Bollani, Fresu, Morelli, Schuur, Di Meola, Arnold, Massengill, Grushecki.

Fra i concerti si segnalano quelli del Memorial Isio Saba presso il CJC.

2014

Esce *Concertarsi. Manifesto per Liberare la Musica*, una serie di idee per superare la crisi del settore.

Si organizza presso la Libreria Ubik di Cosenza la presentazione della ristampa di *Warreniana*, la compilation su Harry Warren prodotta nel 1993 (23 musicisti, fra cui il giovanissimo

Stefano Di Battista, reinterpreta il songwriter di origine calabrese).

2015

Per la Giornata Mondiale del Libro *Salotto Letterario* nella capitale, anche in occasione dei 25 anni del Centro Jazz Calabria.

2016

A Camigliatello il pianista e docente jazz Raffaele Borretti presenta il volume *CJC Brutium Graffiti* all'interno della Settimana della Cultura Calabrese promossa da Demetrio Guzzardi.

2017

Cristiana Lauri, per Musica News, visita a Nuova Delhi il laboratorio di Strumenti musicali indiani di Ajay, sulle orme di Ravi Shankar e George Harrison. Due mesi prima eccola a Londra per il resoconto del concerto Eric Clapton alla Royal Albert Hall. Continuano i saggi scientifici sulla musica di Lionello Pogliani, Università di Valencia, (*Evoluzione bocca-orecchio, A.I. propriocezione in Glenn Gould, Amusia in Pat Martino.* ecc.).

Al Museo Archeologico di Potenza si presenta il volume *La scena nel crimine in Pagliacci di Leoncavallo*, n. 62 del catalogo CJC.

Ringraziamenti

Si ringraziano i direttori delle testate www.online-jazz.net (A proposito di jazz) Gerlando Gatto; “Corriere del Sud” Antonio D’Ettoris, e “Redazione Unical” Silvana Palazzo nonché le riviste “Fuori Quadro”, “Informazione Oggi” e “Calabria Ora”.

Per la collaborazione si ringraziano inoltre Pierluigi Sale-
ra e Gennaro Bruno, già direttore Jazz orchestra.

Infine un grazie ai già ricordati vignettisti di “Musica News”, a Francesco Sorrenti presidente Holly Music produttrice del cd Formentera Dream, a Demetrio Spagna fondatore del Museo degli strumenti musicali di Reggio Calabria, A. Macchione per la discografia e Isabella Furfaro.

Finito di stampare gennaio 2018
Universal Book srl
C.da Cutura, 236 - Rende