

memoria

UNA CENA-SPETTACOLO RICORDA IL CAMPO FASCISTA DI ANGIARI

La storia che non finisce sui libri può resistere nella forma curiosa del teatro gastronomico. E quando succede a Angiari (AR), dove dal 14 al 19 agosto si ricorda il campo di concentramento civile di Renicci di Angiari, uno dei più duri costruiti sotto il fascismo. Con «Tovaglia a quadri», Andrea Merendelli e Paolo Pennacchini hanno rappresentato una cena/spettacolo che unisce la storia orale alla tipicità dei sapori locali. Personaggi legati alla memoria collettiva del campo rivivono grazie alle imprecitazioni e ai canti degli attori, alle prese con un banchetto con lardo, brincoli al sugo finto, spezzatino con patate, torcolo, cantucci e vinsanto.

dischi jazz

MALEDETTO CHET BAKER: DA SOLA LA TUA VOCE ERA UN MIRACOLO

Francesco Mändica

Confondere sogni ed incubi è prerogativa degli spiriti illuminati, diceva Pascal: la vita del trombettista Chet Baker è stata sogno ed incubo allo stesso tempo, illuminata dal suono caldo del suo strumento, oscurata dall'incubo degli abusi. Chet, faccia d'angelo, incarnazione del mito bianco del musicista romantico e sbruffone, un James Dean imbottito di speedball: due parti di coca, una di eroina. La morte è servita. Mai faccia da schiaffi ebbe più fama nel mondo del jazz, mondo da sempre defilato dai riflettori: Chet Baker invece ebbe successo perché sul volto il tempo, impietoso, ne disegnò i sentieri contorti della vita, griffandogli la pelle con rughe profonde come fiumi in secca, spingendogli pian piano lo sguardo, soppeso il tono della voce, diventata negli

ultimi anni un lamento gentile, un latrare composto. I tempi delle foto di William Claxon che lo ritraggono impomatato mentre solleva una sigaretta con il sorriso da bravo ragazzo, del jazz in tuxedo della West Coast, quello da ascoltare facendo girare pigramente l'ombrellino di un cocktail, sono lontani. Gli anni d'oro della California, quelli del sodalizio con il sassofonista Gerry Mulligan, del quartetto chiamato pianoless, senza piano. Tutti pensarono ad una rivoluzione, il jazz poteva fare a meno del suo strumento principe mentre tromba e sax si alternavano dandosi sponda grazie ad un meticoloso lavoro di contrappunto. Poi un giorno veni a scoprire che come in tutte le rivoluzioni le cose avvengono casualmente: nel locale dove Baker e Mulligan si esibivano tutte le

sere di spazio per il piano non ce n'era: un oste che si rispetti preferisce quattro tavoli in più che un relitto nero pieno di tasti. Tutto qua. Quei tempi in bianco e nero tornano in un disco che raccoglie le gesta del Chet più languido e malinconico, quello che faceva sognare e sospirare le ragazze con le gonne a pieghe ed i calzini corti, un cerchietto tra i capelli cotonati. Deep in a dream (Blue Note), in mezzo ad un sogno, così si intitola questa ennesima compilazione, scontata affatto: dentro, le mirabili gesta del guascone ruffiano che ulula My Funny Valentine, le registrazioni del periodo senza pianoforte e due veri e propri gioielli: due brani dove l'unico strumento concesso è la voce del trombettista, ripresa forse in un momento di pausa o semplicemente la-

sciata stagionare come il Grana negli archivi in attesa di un'orchestra da incollarsi sopra. Blue room e Spring is here sono due capolavori di spontaneità, quella che faceva arrabbiare gli altri musicisti perché Chet non studiava, non si preparava mai nulla, semplicemente imboccava la tromba o schiariva la voce ed era pronto, pronto a suonare con Charlie Parker o a farsi spaccare i denti per una dose in più, pronto a gettarsi dalla finestra di un albergo per mettere fine alla sua vita maledetta, come se avesse le ali (parafasando il titolo della sua autobiografia edita in Italia da Minimum Fax). Chet schiantato sui ciottoli del centro di Amsterdam: un icaro con ali e braccia bucate che ci ha regalato un sogno. Abusate- ne.

John Cage, una risata che fa ancora paura

Eredità scomode: dieci anni fa è morto uno dei più grandi rivoluzionari della musica

Nicola Sani

Dieci anni fa, la triste notizia della scomparsa di John Cage mi raggiunse a Pechino, da una breve nota a fondo pagina su un quotidiano cinese in lingua inglese. Era nato nel 1912 a Los Angeles e oggi si potrebbero (si dovrebbero) festeggiare i suoi novant'anni ancora più del decennale della scomparsa. Ma nessuna grande istituzione europea, nessun festival tra quelli di rilievo, ad eccezione del berlinese *Maerz-Musik*, ha pensato di sottolineare questo anniversario. Ammesso che ne fosse a conoscenza. In questo contesto di disinteresse e rimozione della figura di Cage, brillano le istituzioni musicali italiane. In un'epoca contrassegnata dai linguaggi intermediali, dalla spinta verso ogni possibile sintesi di forme della comunicazione e dal superamento della divisione dei generi, viene da chiedersi il perché di questa rimozione, di questa indifferenza nei confronti di una figura che ha contrassegnato in maniera determinante le avanguardie (non solo musicali) del secondo Novecento e più in generale la musica del mondo in cui viviamo.

Cage ha avuto il massimo impatto in quella che si potrebbe definire l'epoca dell'«euforia del radicalismo», in cui era necessario (e spesso sufficiente) mettere in discussione dogmi precedentemente stabilizzati e da tutti accettati. Non era la battaglia del nuovo contro il vecchio, ma dello spiazzante contro il piazzato. Dagli esponenti di tutta una vasta area culturale, il lavoro di Cage è stato visto come disarticolazione dello stato delle cose. In questo atteggiamento è già identificabile un errore di fondo, se pensiamo ad una frase di Cage, scritta in margine al suo fondamentale testo *A year from Monday*: «Vorrei che le nostre attività fossero più sociali, e sociali in modo anarchico». Il primo problema di Cage è stato l'urgenza di praticare una metodologia che metta l'uomo al di fuori di quel contesto sociale che si riconosce nelle convenzioni borghesi del fare e del produrre. Gli interessavano i rumori, poiché erano suoni eliminati dalla società dei suoni, un club artificiosamente creato, così come gli oppressi erano eliminati dalla società dei ricchi («Right lane must exit») è scritto nelle indicazioni stradali delle *highways* statunitensi - scrive il filosofo francese Baudrillard - così come in quella socie-

I festival lo snobbano, l'Italia sembra averlo dimenticato: una vera e propria rimozione nei confronti del compositore americano



John Cage. In basso, un momento del «Turco in Italia» in scena a Pesaro

tà «Poor people must exit»). La sua musica non è basata su scelte, ma su interrogazioni. Cage ha sempre posto questioni, ha continuamente «interrogato» il proprio tempo, la società del suo tempo, smontandone le certezze, con i mezzi del proprio operare, cercando di trovare delle possibilità nel mondo dell'impossibile.

E la società ha cercato disperatamente di inglobarlo, di etichettarlo, di annetterne la «barbarie» come fenomeno di cui compiacersi, come è stato con Pollock, De Kooning, Rothko, Feldman. Come per il luogo comune che associa a Schoenberg l'etichetta di «compositore dodecafonico», è ora di togliere alla musica di Cage l'etichetta di «casuale». Scrive William Brooks, «Quando Cage abbracciò le operazioni casuali nei primi anni '50, lo shock fu così profondo e le conseguenze di così grande portata, che il caso fu considerato come la pietra angolare della sua estetica. Ma, in realtà, le cose non si svolsero affatto così in precedenza; e, di fatto, non divennero mai tali. I procedimenti casuali sono solo uno strumento tra altri che Cage ha utilizzato per perseguire coerentemente un unico scopo: l'accettazione disciplinata, in contesti musicali, di ciò che sino ad allora era stato rifiutato». Ma se le società che ci hanno preceduto hanno certamente franteso e accettato passivamente o riduttivamente

Cage, si sono dovute in ogni caso confrontare direttamente con lui. Attualmente, invece, la mancanza di questo confronto diretto lascia il posto alla rimozione o a una totale mistificazione. La rimozione è evidente: Cage non c'è, non c'è la sua musica, non la si ascolta, non la si diffonde, non la si propone nelle stagioni concertistiche e d'opera, non la si rende manifesta. In Italia non si è pensato di organizzare nemmeno un convegno di studi. La mistificazione è più sottile. La svolta reazionaria neotonale e post-minimalista si è appropriata di Cage come di una sorta di padre elettivo. Da lui discenderebbero le forme di rottura con il dogma del serialismo e la riappropriazione della libertà del comunicare senza ulteriori coinvolgimenti ideologici. Ba-

Hanno sempre cercato di etichettarlo ma il suo lavoro tra le pieghe della casualità e del rumore erano una sfida ad ogni dogma



sta però leggere gli scritti di Cage, le sue numerosissime dichiarazioni, le altrettanto numerose interviste, studiare, osservare, interrogare la sua musica, oltre che ascoltarla, per capire il senso di questa mistificazione. Il post-modernismo di oggi appare assai lontano dall'appartenere ad un lascito cageano, a quel continuo invito del grande artista americano a guardare oltre, ad ascoltare tra le pieghe del tempo e del silenzio, a ragionare in maniera critica e continuamente diversa, all'invenzione, alla ricerca delle possibilità, a concentrarsi su ciò che va oltre le forme conosciute. Gli imbonitori che predicano l'abbattimento degli steccati, mentre sono intenti a ricostruire il muro della tonalità e riducono alla normalizzazione di un nuovo, truce ordine occidentale le musiche delle altre aree geografiche, non possono avere in Cage nessun riferimento. Questo e molto altro, specie nel campo dell'intermedialità si scopre ascoltando e interrogando Cage; ma se il mondo che ci ha preceduto era impreparato a capirlo, quello in cui viviamo - dominato dal triste ritorno del peggior colonialismo e dal dominio dell'ideologia del mercato e della mercificazione (dove anche la musica di Cage viene ridotta a un banale ritornello da discoteca) - è definitivamente e subdolamente intento a combatterlo ed eliminarlo.

genio & libertà

Giuro: l'ho visto addormentarsi mentre suonavano un suo pezzo

Giordano Montecchi

L'ultimo ricordo che ho di John Cage rimarrà indimenticabile. Era la sera del 1 luglio 1991, nello splendido cortile di Casa Romei a Ferrara dove si teneva uno dei concerti di Aterforum. Si eseguivano in prima italiana il terzo e quarto libro dei *Freeman Etudes* per violino solo. Il violinista l'ho dimenticato, e anche la musica, che mi parve già allora dimenticabile. Ma il capolavoro di quella serata fu una performance che non aveva a che fare con l'udito, bensì con la vista. Cage era seduto in prima fila e poco dopo l'inizio del concerto rovesciò la testa all'indietro addormentandosi beato, mentre la sua musica se ne andava in giro. Da dov'ero seduto riuscivo a vederlo bene e non riuscivo a staccargli gli occhi di dosso per capire se dormiva veramente, ma soprattutto per capire se era vittima dell'età (79), se era la sua ennesima provocazione o se, con quell'atteggiamento così vistoso, con quella apparente sfrontata mancanza di rispetto verso se stesso, stava offrendoci la più raffinata interpretazione di quella sua musica così sibillina e impossibile. Già, l'impossibile: per uno come lui, che aveva già esplorato tutti i modi possibili e immaginabili coi quali svergognare i nostri luoghi comuni sulla musica, i *Freeman Etudes* avevano qualcosa di sconcertante, sembravano scaturiti dalla penna non di John Cage - l'unico compositore di questo secolo capace di sorridere e addirittura sghignazzare davanti all'obiettivo di una macchina fotografica e di trasmettere questa ilarità al suo pubblico - bensì dal più acciglia-

to strutturalista o dal più fanatico teorico della nuova complessità. Serissimi i *Freeman Etudes*, scritti nei minimi dettagli, con delle procedure aleatorie complicate all'inverosimile, ma soprattutto, scritti con un proposito preciso: sfidare l'impossibilità. Poiché viviamo in una società - confessò una volta Cage in un'intervista - dove ci sono problemi molto seri, situazioni senza speranza che sembrano impossibili da risolvere, nei *Freeman Etudes* voglio dimostrare che nessun progetto è impossibile da realizzare, che se si vuole è possibile fare anche l'impossibile. In realtà la composizione rimase ferma per molti anni in quanto Cage si era reso conto di avere scritto troppe note, veramente impossibili da eseguire. Finché gli venne l'idea e sulla partitura scrisse questa avvertenza: «suonate più note che potete». Ma così, dirà qualcuno, tutto quel lavoro pazzesco per determinare i particolari più microscopici andava a farsi benedire, o almeno così sembrerebbe. E invece no, perché a spingere Cage lungo la sua strada è stata la convinzione che non solo si può fare l'impossibile, ma soprattutto che bisogna esplorare e fare esperienza di tutto ciò che viene ritenuto impossibile dalla consuetudine, dal buon senso, dalla logica quotidiana che uccide la fantasia e la sorpresa. Sconfiggere l'impossibile per Cage significava eliminare l'inconcepibile. I *Freeman Etudes* sono quasi impossibili anche da ascoltare, e John Cage lo sapeva bene. E infatti dormiva. Quel suo dormire era la migliore guida all'ascolto della sua musica: un ascolto libero fino in fondo, non schiavo dei precetti, dei feticci, della pseudo-religione dell'arte come ineffabile (altra veste dell'impossibile). Proprio per questo la sua musica viene rimossa, come scrive qui Nicola Sani, perché con la sua sovrana gratuità offende gli artisti che della disciplina intellettuale, del rigore maniacale fanno un feticcio intoccabile, da venerare. E offende gli ascoltatori, sia quelli che idolatrano quel feticcio, sia quelli che concepiscono solo musica precotta, a misura dei loro piccoli bisogni. Il tutto per la gioia invece di chi sa mettersi in ascolto per la pura curiosità di scoprire che cosa accadrà. Liberi anche di disegnarci sopra un paio di baffi, o di russare nel bel mezzo della funzione.

Erasmus Valente

Grande successo per la splendida rappresentazione del «Turco in Italia» a Pesaro, grazie soprattutto alle sapienti mani di Guido De Monticelli alla regia

Che scoperta il Rossini fantastico, magico, sovrumano

PESARO «Idolo» di Milano nel 1811 con *La pietra del paragone*, Rossini, tornando in questa città per *Il Turco in Italia* (1814), era ormai un «Deus» circondato da dodici angeli. Le sue opere cioè che precedevano il *Turco*, tra le quali *Tancredi* che aveva entusiasmato l'Europa. Se ben ricordiamo, nel concertone, a Vienna, in cui si eseguì per la prima volta la *Nona* di Beethoven, si ascoltò anche la famosa aria del *Tancredi*, appunto, «di tanti palpiti». E c'era, tra le opere precedenti, anche *L'italiana in Algeri*, che, per lungo tempo, insidiò il *Turco* ritenuto un doppio della *Italiana*. Ma non è così. A duecentodici anni della nascita (1792), grazie al Rof e alla Fondazione Rossini, qualcosa di misterioso, di appassionato e di meraviglioso (quella meraviglia nello scorgere nel Creato il segno della vita), *Il Turco in Italia* scatena un brivido, un'interna, profonda ebbrezza.

L'opera è apparsa nel pieno splendore d'una costellazione abbagliante, quale si è ammirata, nel Teatro Rossini, riproposta dal Rof che ha funzionato alla grande, affidando il *Turco* al debutto di un giovane regista. Diciamo di Guido De Monticelli, affermato nel mondo della prosa e, da qualche tempo, anche in questo della musica. Con la collaborazione di Santuzza Cali (da festeggiare anch'essa per i venti anni di collaborazione con il Rof, avviata nel 1982) e di Paolo Bregni, pittore, scultore e scenografo di talento (ricordiamo il suo contributo all'opera di Massenet, *Le jongleur de Notre Dame*, a Roma), De Monticelli ha accresciuto nel *Turco in Italia* l'ansia, diremmo, di unificare il

fantastico d'uno spettacolo nella fantastica realtà della musica. Quel che Rossini con tocco magico ha realizzato nel respiro dei suoni, trova un riflesso, una illuminazione nel respiro del teatro. Ed è proprio con quest'opera, che Rossini quasi propone una sua visione, contemplazione ed esaltazione del mondo stesso come grande, misterioso teatro. Una visione alimentata dal felicissimo libretto di Felice Romani. Si immagina che un poeta (e si porta appresso un bel carico di libri) giri nei pressi del porto di Napoli per ricavarne una *pièce* fantastica dalle vicende quotidiane del prossimo. Una idea pre-pirandelliana, si direbbe, movimentata dall'arrivo di Selim, un principe turco che incontra una



zingara già da lui posseduta e poi ripudiata, ma che soprattutto, vede, e se ne innamora, una Fiorilla in lite con il marito e che lui vorrebbe comprare. Nulla di più fantastico della realtà. Ci sarà una festa mascherata, alla quale poi in Fiorilla, disfatta, si accende un tormento liberatorio. L'aria di Fiorilla che si avventa nel suo dramma esistenziale, porta ad un massimo la tensione, nonché l'arte di Patrizia Ciofi, cantante di forte espressione. È un momento nel quale la realtà porta l'opera ai vertici d'una fantasia creatrice. È in teatro, nel pubblico, scende un silenzio assorto, quasi un'aprensione, uno sgomento. Una scena (e Rossini ne ha tante) che basterebbe da sola a documentare l'immane,

umano e sovrumano respiro della musica di Rossini. Abbiamo il Sole, ma esistono stelle più luminose del Sole. Ed è il Rof che ha avviato l'esplorazione di quella luce rossiniana che sembrava perduta. Con la Ciofi sono stati meritatissimamente Ildar Abdrazakov (Selim), Marisa Martins (Zaida), la zingara già cara a Selim), Alessandro Corbelli (Geranio, il marito di Fiorilla), Roberto De Candia (Proscindio, il poeta alla ricerca del teatro), Matthew Polenzani (Narciso), Alessandro Codeluppi (Albazar), il Coro da camera di Praga e l'orchestra che è quella del Comunale di Bologna. Il Festival Giovane presenta nuovi cantanti in una semisenica rappresentazione del *Viaggio a Reims* (il 14 e il 17), il 14, alle 17, il nostro grande pianista Maurizio Pollini interpreta al Teatro Rossini due *Sonate* di Beethoven (Op.10, n.3 e Op.13, *Patetica*); due *Notturmi* e le quattro *Ballette* di Chopin. Il prossimo Rof? Si inaugura, l'8 agosto 2003, con una nuova edizione della *Semiramide*. Sarà nuova anche la ripresa del *Conte Ory*.