

RAVENNA FESTIVAL



LE VIE DEI GITANI

Dal Rajasthan all'Andalusia



YURI BASHMET



060550-2 SK
www.sonyclassical.com

Venerdì 30 giugno 2000

LE VIE DEI GITANI I Dal Rajasthan alla Turchia

Teatro Alighieri, ore 21

Divana

Cantanti e danzatrici

Manganyari, Langa e Kalbeya del Rajasthan

San Nicolò, ore 23

Kemani Cemal

Musiche e danze "cengi" di Sulukule (Istanbul)

trasmesso in differita da EURO RADIO e Radio 

Bagnacavallo
Sabato 1 luglio 2000
Dal vespro a notte alta

LE VIE DEI GITANI II
I Balcani e la Mitteleuropa

Parco delle Capuccine, ore 17,30
Orchestra da matrimonio
e danzatori Rom Khorakhané (Kosovo)

I Virtuosi di Surna di Iraklia Serron

*Musica cerimoniale e festiva dei Rom
della Grecia nord-orientale
(a cura di Nico Staiti)*

Piazza Nuova, ore 21
Taraf de Haidouks
*I Lautari di Clejani
Musiche degli Tzigani di Romania*

Piazza Nuova, ore 22
Muzsikás & Márta Sebestyén
*Omaggio a Bartók
Con la partecipazione di Alexander Balanescu*

Teatro Goldoni, ore 24
Akosh S. Unit
Élettér (Spazio di vita)

trasmesso in differita da 

Palazzo Mauro de André
Lunedì 3 luglio 2000, ore 21

LE VIE DEI GITANI III
La Spagna:
la tradizione flamenca e il cante jondo

LA NOCHE MÁS FLAMENCA

Locura de brisa y trino
*Omaggio a Federico García Lorca
Musica di MANOLO SANLÚCAR
e poesie di FEDERICO GARCÍA LORCA
Con la partecipazione di Carmen Linares*

En El Candela
Coreografia e danza Joaquín Grilo

In esclusiva per l'Italia

trasmesso in differita da 

Stando ad alcuni cronisti arabi, gli antenati “di quelli che adesso si chiamano zingari” sarebbero giunti in Persia dall’India durante il V secolo della nostra era: avrebbe potuto essere una delle molte leggende narrate da questi autori, dotati di proverbiale fantasia, ma ha catturato l’attenzione degli studiosi europei quando (tra Sette e Ottocento) ci si è accorti delle similitudini tra la lingua dei Rom (il *Romanès*) e il sanscrito.

Non si presentano come originari dell’India ma dell’Egitto, o del Peloponneso, quelle “gran bande” di nomadi dalla pelle scura, che compaiono qua e là per l’Europa nel XV secolo, tutte fornite di salvacondotti rilasciati dall’imperatore, tutte agli ordini di un Conte Andrea, o di Duca Martino, tutti – più o meno – pellegrini sulla strada per Roma. Dopo gli anni ’30 del Quattrocento compaiono in mano ai “cingari o cadegipti” anche salvacondotti firmati dal papa, unica autorità universale paragonabile all’imperatore. Tra di essi ci sono anche musicisti, come il *Cingano* che suona alla corte di Ferrara nel 1469. Fin dal principio della loro storia in Europa, i Rom appaiono legati a professioni svolte a contatto coi *Gage* (i non zingari), ma senza entrarne alle dipendenze: la lavorazione dei metalli, il commercio di cavalli, lo spettacolo viaggiante e – appunto – la musica.

Tra la Persia del V secolo e l’Europa del XV ci sono secoli oscuri, illuminati da qualche suggestione: i racconti su un gruppo di “atsiganoi” ellenici dediti alla chiromanzia. Le parole *Romanès* di origine greca o armena fanno supporre un lungo soggiorno nei territori prima bizantini e poi ottomani. In area ottomana non esiste la servitù della gleba, ovvero il legame tra il suolo e chi lo lavora, e che assieme al suolo può essere comprato e venduto. A Corfù, a Istanbul o in Africa settentrionale i Rom sono sempre su terra di proprietà del Sultano, da cui non vengono cacciati, come invece avviene nell’Europa cristiana, dove si susseguono espulsioni e si diffondono fosche leggende. Gli zingari avrebbero preparato i chiodi per la croce di Cristo – così si sostiene

in Spagna; gli zingari rubano i bambini cattolici – così sostiene Federico Borromeo.

Nel contesto sociale e politico ottomano non esistono le “leggi anti-zingari” che i poteri occidentali emanano lungo i secoli; i Rom sono anzi conteggiati nei censimenti del XVI e XVII secolo. Questa documentazione riguarda ovviamente la parte sedentaria, che comprende anche diversi musicisti. “Quartieri zingari”, abitati da Rom musulmani (di alcuni viene annotata la conversione recente) si trovano nelle città balcaniche dove, ai matrimoni, suonano sempre musicisti Rom. I censimenti ci segnalano la presenza di famiglie di zingari a Salonico, a Costantinopoli, a Sofia e qua e là lungo la costa dell’Anatolia. Si tratta solitamente di quartieri intorno ai porti, fittissimi di taverne dove si esibiscono musicisti Rom. La loro fama si diffonde grazie al temibile esercito ottomano; ogni battaglia ha i propri musicisti zingari, e sono le stesse famiglie che provvedono a riparare le armi in metallo. Anche in questa area geografica, così diversa dall’Europa cristiana i Rom restano Rom ed i Gage restano Gage. Ritroviamo il rifiuto del lavoro dipendente: gli annalisti ottomani scrivono che i soldati zingari sono inaffidabili; ritroviamo la versatilità professionale: gli ufficiali si rivolgono a questa gente, musicisti di sera e fabbri di giorno, perché procurino cavalli alla truppa, facendo da intermediari; ritroviamo la forza dell’istituzione familiare: genitori e figli seguono gli eserciti, e qualche parente nomade assicura il contatto con le popolazioni locali; ritroviamo infine, anche in questo contesto, le incomprensioni dei Gage: gli annalisti vantano la bellezza delle donne zingare, ne segnalano la fama di facili amanti e poi lamentano che questa fama ha pochi riscontri pratici.

Il punto di vista di un cronista maschio mediterraneo, i cui ardori non trovano soddisfazione, ci restituisce l’aspetto boccaccesco di questa incomprensione. L’aspetto tragico è costituito, in Occidente, dalla formazione dello Stato moderno, i cui apparati mal tolleravano la popolazione nomade: nei secoli XVI e XVII si susseguono quindi leggi repressive e la “caccia allo zingaro” viene incoraggiata e praticata nelle campagne europee. Questo quadro sociale spinge i Rom a

vivere lungo i confini politici, trasformando in risorsa vitale quell’apparato legale che li dovrebbe reprimere. Se pensiamo per esempio alla storia della nostra Penisola, così frammentata dal punto di vista politico, scopriamo che le frontiere tra gli antichi stati italiani si riflettono nel mosaico linguistico zingaro: i Rom abruzzesi sono il gruppo dalla storia probabilmente più lunga e il loro dialetto attesta una lunga permanenza nei territori al confine tra Stato della Chiesa e Regno meridionale.

Su scala europea avviene lo stesso: numerosa è la popolazione zingara in Ungheria, in Polonia, in Lituania dove nel XVI secolo i monarchi inventano la carica dell’*egregius acinganorum*, una sorta di feudatario con giurisdizione sui Rom che si muovono in quelle terre al confine tra Impero germanico, Impero ottomano ed i vari stati dell’Europa orientale. Troviamo musicisti zingari (o “pharaones”) che accompagnano i matrimoni dei monarchi, gli spostamenti dell’Imperatore, le riunioni della nobiltà.

L’Ungheria è una regione contesa e per secoli è divisa tra una Ungheria imperiale (asburgica) ed una ottomana, e solo nel XVIII secolo inoltrato entrerà integralmente a far parte dei domini asburgici. Da questa terra politicamente frammentata, vennero celebri musicisti Rom ungheresi, che incontreranno successo e favore alla corte di Vienna: sono solitamente suonatori di strumenti ad arco, che iniziano la propria “carriera” ai matrimoni dei piccoli e medi proprietari terrieri, o durante le sagre, si mettono in mostra grazie – di nuovo – alla frequentazione degli accampamenti militari e, successivamente, la burocrazia asburgica ne veicola la fama fino a corte. Un quadro destinato tragicamente a finire con la sedentarizzazione forzata ordinata da Maria Teresa nel 1749.

È curioso notare che circolino leggende sui villaggi fondati da zingari anche in domini austriaci dove non si ha traccia di questo provvedimento teresiano, come l’Italia settentrionale. In ogni caso, questi Rom rifiutarono di vivere nelle case e nei villaggi – si dice – appositamente fondati per loro, rifiutarono di cambiare nomi e cognomi e diventare “Nuovi ungheresi”. Una parte (che da allora prese a definirsi *romungre*) seguì a

nomadizzare nell'area, legandosi più strettamente ai feudatari per essere esentati dalle disposizioni di Maria Teresa. Altri modificarono i propri itinerari, e prese così le mosse la migrazione di quei gruppi familiari che tuttora si autodefiniscono "ungheresi" e si trovano in tutta Europa, oltre che in Sudafrica, nelle Americhe, o in Medio Oriente. Questi sono Rom che abitano anche il nostro immaginario, in uno stereotipo la cui diffusione deve molto ad un anonimo cronista ungherese che, a partire dal 1775, pubblicò su un periodico tedesco (il *Wiener Anzeigen*) una serie di articoli sulla vita degli zingari in Ungheria e Transilvania; venivano sottolineati lo straordinario virtuosissimo dei musicisti e la versatilità nel soddisfare i gusti del pubblico.

Questa diaspora porta in giro per il mondo indissolubilmente uniti costumi ungheresi e zingari: le lunghe gonne colorate delle donne, i folti baffi scuri degli uomini, lo sguardo vivo dei bambini, la lavorazione dei metalli, da cui qualcuno di questi gruppi fa derivare persino il proprio nome (*Kalderash*), e l'immane violino, lo strumento che accompagna qualsiasi diaspora ("provate voi a fuggire con un pianoforte sulle spalle..."). È con un violino in mano che, al principio del XVIII secolo, compare sulle scene della storia dei Gage il patriarca dei *Travellers*, Abraham Wood, il primo zingaro britannico, che si muove nel Galles.

Con il Romanticismo la "musica zingara" entra in voga, e accanto alle orchestre zingare che popolano il mondo rurale, si moltiplicano le carriere dei violinisti. Giungono a Vienna dalla periferia dell'Impero, dall'Ungheria o dalla Slovacchia, come il grande János Bihari (1764-1827) che suonerà anche per i monarchi riuniti al Congresso di Vienna. Franz Liszt fu un grande ammiratore dei musicisti *romungre*; dedicò loro diversi scritti (uno espressamente a Bihari), prese ispirazione dal loro talento per scrivere le sue *Rapsodie ungheresi*, si legò al bellissimo e ribelle giovane Joszi Sáray, che al Conservatorio preferirà le orchestre lasciando il suo protettore in preda ai rimpianti. I violinisti *romungre* come Ferenc Bunkó (1813-89) divenivano celebri e ricercati da tutte le corti d'Europa (qualcuno sposò anche delle principesse di sangue reale) e nel secondo Ottocento le loro *tournées* toccarono spesso anche le

Americhe. Quello che per gli Asburgo sono i violinisti, per la nobiltà russa sono le compagnie di danza e – soprattutto – i cori, all'interno dei quali gioca un ruolo di primo piano la voce femminile: il più noto fu in questi decenni quello allestito dal conte Orlov, che aveva dato ospitalità sulle sue terre ad alcuni musicisti e danzatori zingari. Ma questa commistione spettacolare e fastosa di danza e musica incontrerà la disapprovazione di Liszt e dei suoi allievi: il successo dei violinisti *romungre* durerà fino ai nostri giorni, mentre le compagnie di danza verranno incoraggiate da Stalin per pochi anni, per poi essere dimenticate.

La musica zingara iberica diventa celebre assieme a quella ungherese; le origini di quello che nel XIX secolo verrà noto come "flamenco" sono probabilmente legate alle rappresentazioni della Passione di Cristo o ad altre occasioni religiose: il *cante jondo* nasce certamente in Andalusia, recependo elementi arabi, ebraici e della liturgia bizantina. Il flamenco muove dai diversi stili di questo canto cui si aggiungono le chitarre e la danza. Sappiamo poco dell'origine di questa forma musicale, e questo è dovuto alla feroce determinazione delle leggi repressive promulgate dai sovrani spagnoli.

Dopo l'espulsione degli ebrei e dei *moriscos*, la Spagna si avviava all'uniformità etnica e religiosa, ma rimaneva da risolvere, per i dotti teologi di Salamanca, il problema della popolazione nomade, renitente a confessarsi con la dovuta puntualità ed a celebrare i matrimoni all'interno dei confini della stessa diocesi. Se ne discusse fino al 1619, quando iniziò la serie dei decreti di espulsione e di sedentarizzazione forzata, che si susseguirono per due secoli, spingendo i *gitanos* alla fuga in Nordafrica o verso le Americhe, anche per seguire i familiari deportati. Le prime testimonianze di flamenco vengono da uno dei centri dove i gitani erano stati forzatamente sedentarizzati, Jerez de la Frontera; attorno al 1750 vi nasce il primo di una serie di celebri cantanti, Tio Luis el de Juliana. Nella prima metà del XIX secolo, l'Andalusia diventa la patria del flamenco: da Jerez, da Cadice e dal quartiere gitano di Siviglia, dove nel 1847 apre il primo *café chantant* (el Café de los Lombardos) in cui si esibiscono danzatori e musicisti di flamenco.

La fascinazione romantica per "gli zingari", liberi e

selvaggi, si trasformerà presto in ricerca delle origini (e molti musicisti *romungre* prenderanno parte alle insurrezioni risorgimentali ungheresi) per cedere poi tristemente il passo al razzismo, allo sterminio e – nuovamente – alla sedentarizzazione forzata. È però significativo che, soprattutto in Bulgaria ed in Romania, questi tentativi abbiano avuto poco successo, perché anche nelle campagne della Bulgaria filosovietica o della Romania di Ceausescu, veniva considerata indispensabile la presenza di musicisti Rom ai matrimoni.

Ma il XX secolo è soprattutto il secolo di Django Reinhardt (1910-1953), il primo – e per lungo tempo anche l'unico – europeo tra i grandi del jazz. Originario dell'Alsazia (di nuovo una terra di confine!) entrò a far parte dell'Hot Club de France, il più celebre gruppo jazz europeo, e creò un vero e proprio stile musicale, basato sulle chitarre ritmiche e sul banjo: il jazz *manouche*, che prende il nome dal gruppo Rom a cui appartengono i Reinhardt. Altre “musiche zingare” affollano il panorama di questi ultimi decenni: dai canti che accompagnano le nuove forme religiose (ovvero le funzioni della Chiesa Pentecostale Zigana) al pop balcanico, delle cui musicassette esiste un fiorente mercato e che comprende anche – paradossalmente – brani di musica *techno* i cui testi sono intrisi di nazionalismo.

Questo fiorire di generi musicali ci pone nuovamente di fronte ad un dilemma: esiste una musica autenticamente zingara? Oppure, come il flamenco, si tratta di qualcosa creato dai Rom, di cui i Gage si sono appropriati (“hanno rubato”) in un secondo tempo? A nostro parere non esiste né una musica *gagi* né una musica rom: esiste la musica, che di volta in volta esprime le diverse culture, permettendo a chi subisce gli effetti del potere di entrare in contatto con chi il potere lo detiene. Un contatto che può durare anche solo per il breve spazio di una stagione in cui la “musica zingara” è in voga, prima che – come nel verso di Baudelaire – “i nomadi tornino all'impero familiare delle tenebre”. Ma nel frattempo avrà dato da vivere: il che non è poco.

Andrea Zanardo

STRANIERO E RESIDENTE TRA VOI

Conversazione tra Francesca Comisso e Antun Blasevic

Erano i *figli del vento* e qualcuno racconta che, un migliaio d'anni fa, andandosene dall'India portarono con sé le parole, la musica e le maledizioni.

Oggi sono gli *altri* per antonomasia: gli “Zingari”.

Uomini che evocano origini esotiche e modi di vivere così distanti dai nostri da sembrare misteriosi e incomprensibili.

Uomini che hanno sempre vissuto accanto a noi ma sono vittime di secolari pregiudizi e stereotipi.

Uomini con destini segnati da continui tentativi d'omologazione, repressione e annientamento.

Uomini la cui unica colpa è di pretendere come diritto inalienabile il riconoscimento ad una scelta qualitativa di vita.

Tutti gli anni, verso il mese di marzo, una famiglia di Zingari cenciosi piantava la tenda vicino al villaggio, e con grande frastuono di zufoli e tamburi faceva conoscere le nuove invenzioni. (Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano)

Questa è, nella migliore delle ipotesi, l'immagine che ci rimanda al concetto di “Zingari”: la sporcizia, il nomadismo, la musicalità, la veggenza...

Sembra siano queste le categorie aristoteliche che ci informano su quali siano i mondi “zingari”.

Frequentando le variegata realtà “zingare” ci si rende conto da subito che tutti gli stereotipi – negativi o positivi – sono infranti.

Si rimane senza appigli cui aggrapparsi e senza categorie concettuali cui fare riferimento. Le realtà zingare non sono nette, non sono statiche né possono essere generalizzate in un'unica Grande Realtà. I loro confini sono talmente sfumati da essere quasi disorientanti.

Chi entra in un campo-sosta si chiederà dove sono andate a finire le proprie certezze.

Quelle certezze che normalmente ci indicano quali sono gli “Zingari” e perché noi non lo siamo.

Quei tratti che segnano il confine in modo così netto da

suddividere il mondo degli “Zingari” da quello dei “non-Zingari”.

La sporcizia in cui vivono non è la loro ma la nostra. I campi-sosta sono costruiti nelle vicinanze di discariche, su terreni fangosi meta d’insetti, ratti e cani randagi.

Ma l’interno delle baracche è talmente dignitoso e pulito da rendere piacevolissimo il pranzare insieme.

Le madri ti confidano l’impossibilità di tenere puliti i bimbi come vorrebbero e ti indicano l’unica fontanella d’acqua corrente che serve un centinaio di persone...

Fermandoti a parlare con qualche “Zingaro” del campo vieni a sapere che nelle terre da cui provengono vivevano in case proprie e avevano un lavoro regolare e che qui il loro nomadismo è dato dalla ricerca affannosa di una nicchia economica per sopravvivere...

La libertà non appartiene a quei genitori costretti a vegliare durante la notte i propri figli perché non vengano avvolti dalle fiamme, a quella madre che vive con il terrore che i propri bimbi le vengano tolti prima o poi dall’assistenza sociale o a tutti quei profughi clandestini che non hanno più documenti, non hanno più nome, non esistono né per il paese di provenienza né per il paese d’arrivo.

È necessario porsi in un’altra prospettiva, quella dei Rrom stessi, e capire cos’è la realtà per loro...

Perché io appartengo a quelle culture che sono sempre state loro ostili e per quanto mi sforzi le mie orecchie ascoltano, i miei occhi vedono e la mia bocca parla nei modi di queste culture.

Le esotiche origini indiane, i violinisti tzigani, il flamenco andaluso, i picari gitani si congedano: è arrivato il tempo di lasciare il palcoscenico ai più reali Rrom, Sinti, Kaale. Toni è macedone ed è Rrom. Un uomo “con la magnifica espressione da picaro gitano e la cadenza cinematografica” come lo ha definito il suo amico Moni Ovadia.

Per me è un amico e faccio difficoltà a definirlo “Zingaro” o Rrom. Nei momenti trascorsi insieme ho dimenticato di essere una gagé e non ho ritrovato in lui la mia immagine personale di “Zingaro” frutto di una memoria storica che mi porto dentro da generazioni...

Prem Prakash Malla un poeta nepalese scriveva:

*Lascia che io ti canti una canzone
tu, per favore, cantane una per me
lascia che io faccia qualcosa per te
tu, per favore, fai qualcosa per me
e spingiamoci oltre
per conoscerci l’un l’altro.*

(Joseph Luft, *Dinamiche di gruppo*, CittàStudiEdizioni, 1997)

Francesca. *Zingari, Gitani, Bohémiens, Gypsies, così noi, i gagé, siamo soliti indicarvi...*

Toni. Noi siamo Rrom. Rrom in Romanès (la lingua utilizzata da molte popolazioni Rrom. *N.d.a.*) significa uomo e non un particolare gruppo o etnia. La parola “Zingaro” non ci appartiene, è un dispregiativo e non capisco perché ci si ostini ad utilizzarlo. Alle volte ho l’impressione che sia un ulteriore tentativo dei gagé di tenerci lontani, di non volersi accostare alle nostre culture e tradizioni, di affermare che siamo diversi da loro ma nella nostra diversità tutti eguali e non abbiamo il diritto all’individualità. L’individualità è un diritto universale. Pare che noi non abbiamo diritto nemmeno ad esserci...

F. *Le persone hanno la necessità di creare delle categorie. Semplificano i ragionamenti, i pensieri, la vita. Classificare alcune persone come “Zingari” fornisce la possibilità di stabilire con certezza che altri non lo siano: se esiste Abele deve esserci anche Caino...*

T. I nazisti incominciarono a classificarci “scientificamente”. C’erano gli “Zingari puri” e gli “Zingari meticci”. Si raccomandava la sterilizzazione dei meticci e si auspicava la salvezza di alcuni puri per rinchiuderli nelle riserve ed esibirli come bestie rare. Tutti, in seguito, sono finiti nelle camere a gas: oltre 500.000 tra “puri” e “meticci”.

Ora non ci mandano nelle camere a gas ma ci internano nei famigerati campi-sosta...

F. *Le favelas occidentali.*

T. Costruite ai margini delle città, a ridosso delle discariche e sotto i tralicci dell’alta tensione. Con

baracche prive di elettricità, acqua corrente e fognature; costruite con materiali di fortuna, altamente infiammabili e ammassate le une sulle altre. Dove sono costretti a vivere insieme dei gruppi che non hanno niente da spartirsi tra loro secondo la regola gagé che “gli Zingari sono tutti uguali”, non tenendo conto invece delle diverse provenienze geografiche, delle diverse credenze religiose e delle diverse tradizioni. Nascono così delle incomprensioni tra le famiglie che spesso sfociano in liti violente o addirittura in faide.

A dire il vero ci sono molte normative internazionali e comunitarie che indicano le regole abitative più consone ai bisogni delle popolazioni Rrom. Tra cui una Risoluzione ONU della Commissione Economica e Sociale sui Diritti Umani del 1992 “Sulla protezione dei Rroma”. Vengono, purtroppo, raramente applicate.

F. *Ian Hancock (un attivista e linguista Rrom. N.d.a.) è solito dire riguardo al progresso “Quando i gagé sostituirono i loro carri con le automobili lo chiamarono Progresso. Quando i Rrom fecero la stessa cosa lo chiamarono Peccato.”*

T. Ogni cultura, ogni popolo segue un suo percorso fatto di valori e di esperienze che lo portano a progredire e nessuno può affermare che il proprio è l'unico o il migliore rispetto agli altri. Se sono diversi i valori allora diversi saranno i percorsi e l'idea di progresso. Noi Rrom, per esempio, non abbiamo mai partecipato a nessuna guerra e ciò è dimostrato storicamente, mi sembra invece che nella società moderna occidentale la guerra sia una costante...

F. *L'ultimo prodotto della nostra civiltà e del nostro progresso sono le guerre chirurgiche. In seguito veniamo a sapere che tanto precise non sono dato che distruggono interi ospedali...*

T. Ma i gagé si sconvolgono di fronte alle nostre donne, le Rromnì, che partoriscono numerosi figli. Questo deve farvi indignare più delle guerre?

F. *Certo che no. Anzi in un'epoca in cui noi gagé facciamo pochi figli voi dovrete essere il fiore all'occhiello della nostra società. Per voi i figli sono molto importanti: l'ho notato frequentandovi. Anzi alle volte ho desiderato di essere una Rromnì appunto per*

quest'intensità di rapporti che intercorre tra i figli e i loro genitori. Però mi chiedo se ha senso metterne al mondo tanti per poi farli vivere in tali condizioni: sporcizia, fango, puzza, ratti...

T. Per noi ha sempre senso avere dei figli. La numerosità è data soprattutto dal desiderio di perpetuare le nostre dinastie e dalla necessità di dare loro da mangiare. È innegabile, infatti, che i figli siano anche una fonte economica. I Rrom sono consapevoli che facendo un unico figlio non lo riuscirebbero a mantenere... è un po' il contrario di quello che fate voi: ne fate uno per dare lui tutti quegli agi e quelle prospettive che secondo la vostra concezione sono necessari per farli sopravvivere...

F. *Magari noi non facciamo nemmeno quello: per paura di non potergli dare tutto quello che c'impone la nostra società del superfluo oppure perché abbiamo paura che quell'unico figlio ci tolga il superfluo che ci pare tanto necessario per vivere.*

T. L'elettricità e l'acqua corrente non sono superflue. Le condizioni malsane in cui viviamo sono direttamente correlate ai nostri problemi sanitari soprattutto per quanto riguarda i cavé, i bambini, soggetti a molteplici malattie degli apparati digerente e respiratorio. La morbilità infantile all'interno dei campi-sosta è elevatissima soprattutto se confrontata con quella della restante popolazione europea.

F. *E i gagé non mandano i loro figli a scuola quando sono ammalati...*

T. Ecco un altro problema: la scolarizzazione. Anche quando i genitori desiderano mandare i loro figli a scuola subentrano tutta una serie di problemi a ostacolarli. In primo luogo le malattie. Ma non dimentichiamoci che noi siamo portatori di una cultura orale e quindi i nostri figli si trovano disorientati a scuola dove ovviamente la didattica è concepita per una cultura prettamente scritta. Inoltre c'è una forte emarginazione provocata dall'aspetto esteriore: i vestiti dei nostri cavé sono sempre sporchi. Ma come non essere così se il più delle volte nei campi-sosta non c'è possibilità di riscaldare l'acqua e figuriamoci se ci sono le lavatrici? Se le madri gagé pensassero alle condizioni in cui vivono i nostri cavé

li inviterebbero ai compleanni dei loro figli...

F. Forse. Abbiamo parlato di madri quindi di donne. Sembra che la condizione delle Rromnì non sia delle migliori. Assoggettate ai propri uomini, adibite solo a far figli, ignoranti e non emancipate...

T. La nostra donna è per prima cosa madre, la mamò. Questo non credo sia un delitto. Il Rrom è una figura altrettanto importante ma funge più da rappresentante del suo nucleo familiare. Non sentirai mai una Rromnì contraddire il proprio uomo davanti agli altri perché le decisioni sono state prese precedentemente tra i due: il marito che è il portavoce della famiglia e la moglie che detiene il potere economico e gestionale all'interno della famiglia. Se così significa essere ignorante e poco emancipata... questo non lo so. Ma non credo sia un anacronismo...

F. Non lo è per nulla. Sono anacronistiche le spose bambine: si sposano tra i 13 e i 15 anni...

T. Abbiamo parlato di valori diversi e di esperienze diverse che portano a percorsi alternativi tra le varie culture. Anche questa è una di quelle diversità che non ti chiedo di condividere ma di accettare. Se non riesci a capire attraverso gli strumenti che ti ha dato la tua cultura allora è necessario che ti fermi e osservi senza esprimere giudizi...

F. Mi chiedi un forte atto di coraggio. Ma, credo, siano questi atti a dare un slancio a questa società pluriculturale tanto auspicata e inevitabile...

T. Prendere coscienza che ci sono delle diversità alle volte abissali ma che devono necessariamente coesistere in modo autonomo. Le diversità sono date da tradizioni diverse...

F. Sono molto importanti per voi le tradizioni. Il fidanzamento e il matrimonio, per esempio, sono degli eventi festosi all'interno delle vostre comunità.

T. Il matrimonio è il momento della trasmissione dei modelli culturali. Ogni Rrom e ogni Rromnì hanno la prospettiva di sposarsi e di mettere al mondo dei figli dando così continuità alla propria famiglia e assicurando il perpetuarsi delle tradizioni. Questi eventi rappresentano la certezza di sopravvivere.

In alcuni gruppi il padre dello sposo cerca la moglie

adatta per il figlio e raramente sono consultati i giovani sposi. Ad ogni modo i genitori hanno l'ultima parola. L'accordo è dato dalla stretta di mano dei due padri. Solitamente il padre dello sposo paga una sorta di dote alla famiglia della sposa: per la perdita della figlia e per assicurare loro che questa sarà trattata bene. In altri gruppi invece i ragazzi scelgono autonomamente le proprie fidanzate e successivamente viene chiesto consiglio ai genitori. In alcuni clan non esiste il pagamento della dote ma una simbolica fuga tra i due fidanzati: al loro ritorno il ragazzo dovrà sposare la ragazza con cui è fuggito.

La giornata del matrimonio è caratterizzata da un banchetto allietato da musiche e danze tradizionali che continuano fino a notte fonda. Ma il momento più significativo è quando la madre dello sposo mostra agli ospiti il lenzuolo nuziale: simbolo dell'onore della famiglia e dell'onestà della sposa.

Se i gagé partecipassero ai nostri matrimoni capirebbero molto riguardo alle nostre tradizioni.

F. In questo periodo c'è molta attenzione nei confronti di tutto ciò che può essere considerato etnico o anche solo vagamente etnico. Succede anche per voi. Sembra che la vostra musica esca finalmente dai campi-sosta per arrivare sui palcoscenici.

T. La musica oltre a segnare tutti gli eventi più importanti legati al ciclo della vita dei Rrom è anche la penna che scrive per noi. Abbiamo una cultura che non è affidata alla scrittura e la musica non ha necessità di inchiostro. Ascoltando la nostra musica si possono riconoscere i luoghi in cui abbiamo vissuto e le popolazioni che abbiamo incontrato. La musica per noi è un po' come il tuo libro di storia...

E il constatare quest'attenzione tutta nuova verso le nostre tradizioni mi dà da sperare che i gagé si accorgano che i musicisti e i danzatori Rrom sono i fratelli di quelli che vedono agli angoli della strada a chiedere la carità o che vivono nei campi-sosta e che ci si ricordi di noi anche nel momento in cui non facciamo più divertire. Altrimenti si replicherebbe la storia dei secoli scorsi: i Rrom ammirati come giocolieri, saltimbanchi e musicisti alle corti dei nobili ma nel momento in cui le feste

terminavano venivano allontanati addirittura dalle città e ritornavano gli esseri spregevoli di sempre. Come allora anche oggi viviamo accanto a voi, nelle vostre città e da centinaia di anni – in Italia ci sono documenti che attestano la nostra presenza dal 1400 – ma rimaniamo sempre i forestieri.

F. *Abramo, in un versetto della Bibbia, si definisce “Ger we-toshav anokhì imakhem” [Genesi, Cap. XXIII, v. 4], straniero e residente tra voi. Mi sembra adatta a riassumere la vostra storia...*

T. È quel contrasto che sempre accompagna i nostri destini. Quasi una maledizione. Viviamo tra voi e con voi ma continuiamo ad essere gli “Zingari”.

F. *Quando esco da un campo-sosta sono consapevole che mi mancherà. Certamente non mi mancherà la struttura in se stessa ma le persone che ci vivono dentro: il loro profondo senso della vita, delle tradizioni, delle alleanze e il trasporto con cui sono vissute. Ma esco anche con una coscienza per niente alleggerita: mi chiedo se la mia cultura così civile, così pietosa, così progredita possa permettere che degli uomini vivano in tali condizioni solo perché difendono il loro diritto universale alla diversità.*

I ROM COME MEDIATORI E DIFFUSORI DI CULTURA

Gli zingari sono, quantomeno in parte, i discendenti di popolazioni provenienti dal nord dell'India, che verosimilmente intorno al Mille sono state spinte ad emigrare da quelle zone dall'espansione dell'Islam. Il *romanès* – la lingua parlata, in innumerevoli varianti dialettali, dalla maggior parte dei gruppi zingari – è una lingua indiana, modificata da innesti di varia provenienza, nei quali si rinvengono le tracce dei percorsi seguiti nel cammino verso Occidente. Alcuni gruppi si fermarono in Persia, in Turchia, in Bulgaria, in Grecia, altri si distribuirono nei paesi slavi e in diverse zone d'Europa, compresa l'Italia. Agli ambulanti indiani si sono variamente mescolati, fin dall'inizio del loro esodo e poi ancora in varie zone e in varie epoche, marginali e ambulanti di diversa origine e provenienza; tratti zingari e tratti allogeni si sono trasmessi tra gli uni e gli altri rendendo a volte indistinguibili i due insiemi. Il nomadismo, o anche il semplice ambulato, in genere e normalmente (in periodi non critici, che costringono a spostamenti di ampio rilievo e di lungo periodo) si svolge ciclicamente su aree alquanto ristrette, all'interno di un territorio mappato per mercati, luoghi di ricovero, servizi di vario genere.

I Gitani o *Calé* presenti in Andalusia, nel nord della Spagna e nel sud della Francia, i *Manouches* o Sinti francesi, tedeschi, austriaci, e piemontesi, veneti, emiliani, i *Calé* dell'Europa settentrionale, i *Roma* dell'ex-Iugoslavia, i Roma e Sinti slovacchi, ungheresi, bulgari, rumeni, greci, i Roma dell'Italia meridionale hanno orizzonti culturali, sistemi mitici e religiosi, abitudini di vita, dialetti assai diversi tra loro. Tutti hanno sostanzialmente fatto propri gli orizzonti culturali delle popolazioni presenti nell'area sulla quale insistono. Con le comunità agropastorali, e, in città o nei borghi, con il mondo della marginalità urbana e in parte coi ceti artigiani i Rom condividono, oltre ai sistemi religiosi, ai riti familiari e sociali, alle musiche e alle danze, pure sistemi di parentela e giuridici, abiti tradizionali, cibi

quotidiani e rituali. I Roma *khorkhané* (letteralmente: “al modo del Corano”: musulmani) della Macedonia, del Kosovo, del Montenegro sono, all’interno di comunità più vaste delle quali hanno acquisito gli orizzonti culturali, un gruppo con una forte identità sociale, che si distingue dal resto delle comunità per l’uso della lingua (che affianca ma non sostituisce del tutto quella locale) e, in parte, per le attività professionali e per quelle che potremmo definire le modalità di interpretazione delle tradizioni locali o, forse meglio ancora, per il particolare ruolo da essi assolto nella società variegata e stratificata di cui sono parte. Sono di regola allevatori e mercanti di equini, fabbri (poi ferrivecchi e sfasciacarrozze), mendicanti, musicisti, danzatori, giocolieri, ammaestratori di cavalli, giostrai. Definiscono se stessi, in prima istanza, per differenziazione da altri gruppi sociali: sono, forse soprattutto, “non contadini”, dunque non legati alla terra, al padrone, al ciclo delle stagioni, alla sedentarietà.

Gli *arlija* che popolano una vasta area della Grecia nord-orientale sono da tempo del tutto sedentarizzati, ed hanno fatto propri più di altri gruppi zingari i modi di vita delle popolazioni locali: hanno perso quasi del tutto l’uso del *romanès*, e sono, cosa assai rara tra gli zingari, contadini, spesso proprietari di piccoli appezzamenti di terra, sui quali coltivano soprattutto il tabacco. Affiancano a questa attività quella di musicisti professionisti: le orchestre tradizionali composte da due *surne* e un *davul* (due oboi e un tamburo bipelle), come pure i più moderni gruppi di saxofoni, trombe, clarinetti e tamburi che suonano per la questua nelle strade, ma pure, dietro compenso, per le feste pubbliche e private in tutta la Grecia nord-orientale, provengono dai villaggi di zingari-contadini, Goumenitsa e Iraklia Serron soprattutto.

Tutti questi diversi gruppi zingari si sono variamente specializzati come interpreti professionali o semi-professionali delle tradizioni locali. Gli zingari insomma, più che un’etnia, suddivisibile in sub-etnie, sono – sia pure in parte in ragione di una antica e ormai estremamente sfumata differenza etnica – una casta di artigiani e di marginali, e di interpreti specializzati delle tradizioni e di diffusori di cultura. Hanno contribuito in

maniera rilevante alla formazione dell’attuale patrimonio culturale delle regioni in cui vivono, soprattutto della sua componente di derivazione islamica, in specie per quanto riguarda la musica: per la loro provenienza da Oriente e per aver esercitato l’attività musicale professionale in tutte le zone soggette alla dominazione turca. A questi interpreti specializzati di tradizioni – e soprattutto di tradizioni musicali – va attribuita una funzione rilevante nell’importazione in Europa occidentale di strumenti e forme musicali di provenienza islamica.

È evidente indizio della attuale vitalità del ruolo culturale dei Roma il continuo rinnovarsi degli strumenti della loro tradizione, e la pronta diffusione che hanno, in seno alla comunità, certi prodotti della più moderna tecnologia: telefoni cellulari, videoregistratori, antenne satellitari sono i nuovi strumenti di un’antica oralità; del pari, saxofono, batteria, tastiere elettroniche hanno sostituito pressoché totalmente le *surne* e i *daouli*, gli oboi e i tamburi bipelli dei quali pure i Roma erano stati artefici della diffusione nei Balcani. Gli strumenti musicali di recente introduzione, poi, rispetto alla fisarmonica entrata in voga, come in tutto il mondo popolare, all’inizio del Novecento, rappresentano una restaurazione della tradizione, e una coerente evoluzione dei suoi linguaggi, non uno stravolgimento di essa: la possibilità di costruire sulle tastiere elettroniche scale diverse dai modi maggiore e minore consente di suonare sui modi tradizionali; il glissato che si può ottenere col variatore manuale delle altezze permette di imitare le oscillazioni d’intonazione regolate sulla *surna* dalle labbra del suonatore, peraltro su un’estensione assai più ampia di quella consentita dal vecchio strumento, esasperandone anzi le peculiarità di linguaggio. Le membrane tesissime di due piccoli timpani della batteria imitano alla perfezione il suono del *darabouk*, il tamburo a clessidra che ancor oggi, in alcuni casi, viene utilizzato come sostituto portatile della batteria. Il comodo manuale della tastiera, le bacchette e le elastiche e robuste membrane sintetiche della batteria, il sistema di chiavi del saxofono, i mixer, i microfoni, gli amplificatori consentono una velocità di fraseggio e una nitidezza d’esecuzione, un volume e un equilibrio tra le

diverse voci dell'orchestra prima irraggiungibili, che arricchiscono e rinnovano il linguaggio di tradizione in maniera anche assai evidente. Del linguaggio di tradizione però si mantengono i caratteri fondamentali (modi, strutture ritmiche, fraseggio, formularità del repertorio, materiali melodici, relazione tra strutture fisse e improvvisazione); si mantiene, soprattutto, la tradizionale disponibilità all'innovazione, all'ibridazione di forme e materiali che è sempre stata caratteristica distintiva dei Roma, soprattutto in un mondo sostanzialmente agro-pastorale, tendenzialmente conservatore.

I Roma, oggi, continuano ad assolvere il ruolo di mediatori e diffusori di cultura in ragione del quale, secoli addietro, avevano importato da sud e da oriente *surne*, *daouli*, *darabouk*, tamburelli, liuti a manico lungo nei Balcani, o avevano contribuito alla diffusione tra i contadini dell'Europa orientale dell'uso del violino. Oggi l'uso di questi strumenti, pur ricordato e ancora praticato, è, dicono spesso, "da contadini": le tastiere prendono il posto degli oboi, proprio perché i Roma continuano ad essere uguali a se stessi e fedeli al proprio ruolo. In questo dunque, cioè nelle modalità di interpretazione e nel ruolo di divulgatori e conservatori delle tradizioni va individuata la specificità dei Roma, assai più che nell'esistenza di tradizioni appartenenti in maniera esclusiva ad essi.

Alcuni componenti dell'orchestra di Roma del Kosovo vivono, da anni, a Bologna, ove si sono trasferiti in ragione dei guasti politici ed economici che li hanno spinti ad allontanarsi dal Kosovo. Abitano, come la maggior parte degli zingari in Italia, in baracche autoconstruite in campi nomadi che provvisori erano all'atto della loro istituzione e provvisori sono rimasti per decenni, senza sostanziali interventi di risanamento che migliorassero la loro vivibilità; solo di recente alcuni di loro hanno trovato alloggio in case popolari. La moglie di uno dei musicisti e madre di una delle danzatrici nel 1989 è stata ferita gravemente in un attentato che la cosiddetta "banda della Uno bianca" ha perpetrato sparando, alla cieca, dentro le baracche del campo nomadi. Il 3 aprile 2000 la baracca della figlia è bruciata per un incendio provocato da un corto circuito. Nel rogo

sono morti i due figli della ragazza: Amanda e Alex Besic, rispettivamente di due e un anno, alla cui memoria dedichiamo il concerto del 1° luglio, nella speranza che spettacoli di questo genere possano contribuire ad una nuova riflessione sul problema dei rapporti con questa gente, del loro apporto culturale e civile alla nostra società, dei loro diritti umani troppo spesso ignorati o calpestati.

Nico Staiti



Papuzsa
(*Bronislawa Wajs*)



O Signore, dove andrò?
Che posso fare,
Dove posso trovare
leggende e canti?
Io non entro nella foresta,
non m'incontro coi fiumi.
O bosco, padre mio,
nero padre mio!

Passato è ormai il tempo
degli zingari erranti. Ma io li vedo,
sono luminosi,
forti e chiari come l'acqua.
Puoi udirla
vagare
quando desidera parlare.

Ma, poverina, la favella le manca...

...l'acqua non si guarda indietro.
Fugge, corre lontano lontano,
là dove occhi non la inseguano,
l'acqua errabonda.

LE VIE DEI GITANI I
Dal Rajasthan alla Turchia

Venerdì 30 giugno

Teatro Alighieri, ore 21

Divana

Cantanti e danzatrici

Manganyari, Langa e Kalbeya del Rajasthan

Nek Mohammed voce

Samdar Khan *sarangi e voce*

Karim Khan Langa *murali e satara*

Anwar Khan *cantante Manganyar*

Chanan Khan *kamaicha e voce*

Kalu Nath *pungi*

Rekha *danzatrice Kalbeya*

Suwa Devi *danzatrice Kalbeya e voce*

Deu Khan *kadhtal*

Khete Khan *dholak*

San Nicolò, ore 23

Kemani Cemal

Musiche e danze "cengi" di Sulukule (Istanbul)

Kemani Cemal *keman (violino)*

Niyazi Mekik *darbuka, tef*

Faik Sekercioglu *clarinetto*

Hilmi Metrular *oud*

Bergüzar Kazackar *danzatrice cengi*

trasmesso in differita da EURO RADIO e Radio 3



DIVANA

Cantanti e danzatrici del Rajasthan

Geograficamente, possiamo ancora oggi ritrovare traccia dell'impronta culturale e musicale tzigana nella valle del Sind (nell'attuale Pakistan) e nella provincia indiana del Rajasthan. Nonostante le difficoltà di dimostrare scientificamente un'origine comune al popolo Rom e ad alcuni gruppi etnici o caste del Rajasthan, e qualsiasi siano state le ragioni oscure che spinsero i Gitani ad abbandonare improvvisamente il loro paese d'origine per una erranza voluta e forzata, alcune etnie come i Manganyari e i Langa evocano incontestabilmente l'anima gitana. La loro musica, espressione di una cultura popolare dalla tradizione orale, sembra avere la grandiosità dei loro paesaggi: Rajasthan in sanscrito significa "Paese dei Principi".

Originari del deserto del Thar, nel nord-ovest dell'India, i Manganyari e i Langa vivono nella regione di Jaisalmer e di Barma, al limite del deserto e della frontiera pakistaneese. Da secoli musicisti, cantanti, poeti e compositori di padre in figlio, queste due etnie nomadi vivono oggi grazie all'impiego del loro talento artistico. I musicisti Manganyari e Langa detengono una delle tradizioni più brillanti del continente indiano. Maestri nell'arte del canto, e grandi interpreti di strumenti

tradizionali, la loro musica è al limite del classicismo; come la musica indiana, è basata sul sistema modale dei "raga", del quale anzi, secondo alcuni musicologi, il linguaggio musicale dei Manganyari e dei Langa potrebbe essere all'origine. Nell'ambito della struttura melodica, poetica o ritmica, che può variare da 6 a 16 tempi, ogni musicista interviene a turno come solista, improvvisando liberamente.

I Langa e i Manganyari si distinguono tra loro in particolar modo per l'uso di diversi tipi di strumenti. Le loro vielle, per esempio, sono differenti: i Langa utilizzano il *Sindhi sarangi* (in riferimento alla valle del Sind pakistaneese) e il *Gujratan sarangi* (quest'ultimo riferito invece al Gujratan, regione a sud del Rajasthan). I due *sarangi* del Rajasthan sono più piccoli del sarangi classico indù, usato nell'India del nord e in Pakistan. I Manganyari, invece, prediligono la *Kamaicha*, pesante viella, la cui cassa di risonanza, rotonda ed in legno, produce delle sonorità più gravi di quelle del *sarangi*. La *Kamaicha* ci rinvia alla viella suonata dai Gitani egiziani nella valle del Nilo: la *rababah*.

I Langa sono anche grandi interpreti di strumenti a fiato come lo *Shahnai*, flauto in legno indiano, il *murali*, doppio clarinetto in legno, o il famoso doppio flauto *satara*. Esso è costituito da due tubi di uguale lunghezza, uno dei quali serve da bordone, ed è suonato usando la tecnica del soffio continuo.

Il repertorio dei Langa e dei Manganyar è molto vasto: comprende sia canti profani (eseguiti in occasione di feste stagionali e cerimonie familiari), che canti religiosi, dove la tradizione induista si incontra con quella musulmana, segno di un grande spirito di tolleranza. I canti sono in *rajasthani*, lingua indo-ariana, derivata dall'*avanta*, e dalla quale sono nati numerosi dialetti. I testi testimoniano una grande tradizione poetica popolare, nella quale la voce solista diventa il narratore delle gesta guerriere del proprio signore, dell'aristocrazia dei Rajputs; ma i loro versi evocano anche grandi estasi d'amore. Incessantemente tra sacro e profano, la loro nozione d'amore è spesso legata ad una concezione mistica, presente nei versi degli antichi poeti, dove si assimila l'amore carnale tra un uomo ed una donna a

quello del discepolo per il proprio Dio.

La musica del Rajasthan, grazie alla sua vicinanza al Pakistan, subisce oggi una accresciuta influenza del Qawwali e dei canti religiosi sufi, grazie soprattutto alla notorietà e alla statura di artisti come Nusrat Fateh Ali Khan (recentemente scomparso). I Manganyar e i Langa, anch'essi musulmani, hanno quindi incluso nel loro repertorio i canti di devozione Qawwali.

Modellando il gesto e lo sguardo meglio di chiunque altro, in una introduzione poetica (*Doha*) sul tema del racconto amoroso e leggendario, di *Dhola Maru*, il cantante piange la separazione degli innamorati: "persino gli animali, separati dal giorno, si ritrovano uniti dalla notte". Le giovani cantanti e danzatrici presentano, invece, la danza Kalbeya, le cui evoluzioni evocano il lungo viaggio del popolo Rom, e sembrano annunciare il destino della donna gitana, votata alla danza, come il dio Shiva, pervaso dal movimento di un'infinita... erranza cosmica. I Kalbeya sono una casta nomade del Rajasthan, e viaggiano senza tende a piedi e a cavallo d'asino. Per il loro modo di vita sono tra i più vicini ai primi Gitani indiani. Posseggono un vasto repertorio originale di canti, musiche e danze, e spesso sono accompagnati da musicisti Langa. La voce acuta di Suwa si fonde all'unisono con il suono continuo del *pungi*, doppio clarinetto simile al *murali*.



KEMANI CEMAL

Kemani Cemal, violinista gitano di nazionalità turca, è oggi uno dei musicisti più stimati della Turchia. Noto per la sua sorprendente maestria nel *taksim* turco (arte dell'improvvisazione), Cemal dirige gruppi musicali gitani nelle feste nuziali e nei night-club di tutta la Turchia occidentale. Cemal rappresenta uno degli ultimi legami viventi con due delle maggiori tradizioni musicali presenti in Turchia: il classico ensemble gitano da matrimoni, che si basa su improvvisazioni estremamente elaborate e di carattere virtuosistico, dove la competizione strumentale riveste un ruolo predominante, e le piccole orchestre dei nightclub di Istanbul, la cui musica è imperniata sulle complesse interpretazioni del *makam* (sistema modale) classico. Oltre a questo Cemal costituisce la sorgente diretta per alcuni dei migliori ensemble radiofonici e delle incisioni discografiche dagli anni '30 agli anni '50.

Nato nel 1928, il settantunenne Cemal è cresciuto nel quartiere dei musicisti gitani Edirne, apprendendo la musica dal padre, cantante e suonatore di *darbuk*. La sua famiglia si trasferì nel 1937 nel quartiere popolato dai musicisti di Istanbul, chiamato Lonca. Immerso nell'ambiente che aveva prodotto grandi musicisti come Klarnetci Ibrahim, Kemani "Bulbul" Salih e Kemani Memduh (*kemani* significa "virtuoso di violino"), Kemani Cemal iniziò la sua carriera suonando durante i locali matrimoni gitani. Proseguì esibendosi come primo violino

nei teatri di Istanbul e nel repertorio *fasil* (una forma classica di suite) nei night-club della Turchia, compresi quelli di Bursa, Izmir, Kandira, Erzurum e di Istanbul, dove ebbe modo di essere ripetutamente ascoltato con vere e proprie leggende del calibro di Yorgo Bacanos, Safiye Ayla e Udi Hrant. Le sue esecuzioni di musica *fasil* nei night-club di Istanbul continuano tuttora, unitamente alle incisioni di musica classica turca.

Gli ensemble dei gitani della Turchia dediti alle feste nuziali stanno subendo diverse trasformazioni e la musica classica turca ha da tempo ceduto parte della sua finezza di improvvisazione all'immobilità della musica scritta e all'attività più standardizzata delle orchestre radiofoniche; il famoso quartiere di musicisti gitani di Istanbul, pullulante di musicisti e ballerini, e dal quale sono nati alcuni dei migliori e più singolari musicisti turchi, si è lentamente disperso (poco tempo fa, tra l'altro, la polizia ha fatto incursione nel quartiere gitano di Sulukule, dove Kemani Cemal abita ancora, chiudendo gli improvvisati night-club per la danza del ventre che avevano caratterizzato quella zona).

Kemani Cemal è un rappresentante straordinario di quel grande crocevia di musica turca rappresentato da Istanbul in questo secolo: un luogo dove la musica dei matrimoni gitani e la musica classica ottomana si sono fuse, costruendo uno stile e un repertorio basato fondamentalmente sull'improvvisazione strutturata e influenzando l'arte musicale dalla Bulgaria all'Egitto.

Sorprendentemente, Kemani Cemal non è mai uscito in tournée dal territorio della Turchia. Musicisti americani ed europei (in particolare armeni e turchi) hanno a lungo ascoltato le improvvisazioni di Cemal nell'incisione di *Sulukule*, originariamente diffuso come audiocassetta di produzione turca negli anni '70 e ripubblicato quest'anno dall'etichetta americana Traditional Crossroads come *Sulukule: Rom Music of Istanbul*. Quest'anno, oltre al Ravenna Festival, Kemani Cemal ed il suo ensemble si esibiranno anche per il prestigioso World Music Institute di New York.

Il gruppo di Kemani Cemal è composto da cinque membri: quattro musicisti ed una danzatrice. Gli

strumentisti suonano il violino, il clarinetto, l'*ôud*, il *cumbus* (un tradizionale strumento gitano turco che assomiglia a un banjo) ed il *darbuk* (percussioni, suonate dal nipote di Kemani Cemal); la danzatrice si cimenta anche con il violino e con strumenti come *zilf*, *tef* e *bendir*, contribuendo altresì con il canto.

Bergüzar, danzatrice gitana professionista di cinquant'anni proveniente da Sulukule, è una delle esponenti più note della danza del ventre della Turchia Occidentale. L'idea di "danza del ventre" in Turchia è stata distorta dalla popolarità della danza del ventre "orientale" araba, importata a Istanbul dall'Egitto, e dalla versione abbondantemente contaminata di danza del ventre, con i suoi ampi movimenti a terra ed il costume alquanto succinto, entrambe molto più conosciute dagli spettatori stranieri. La tradizionale danza gitana turca, sostituita dalle danze orientali nei night-club della città, ma ancora eseguita in tutti i matrimoni gitani, è conosciuta come *cengi*: le sue origini sono da ricercarsi nelle danze dei ballerini gitani della corte Ottomana del XIX secolo, come pure nelle danze dei villaggi dell'Anatolia e dell'Egeo agli inizi del XX secolo. Il ballerino *cengi* indossa un abito lungo, stretto in vita da una cintura, e balla con movimenti brevi ed estremamente fluidi.



I Virtuosi di Surna di Iraklia Serron

LE VIE DEI GITANI II
I Balcani e la Mitteleuropa

A cura di Franco Masotti e Nico Staiti

Sabato 1 luglio

Parco delle Capuccine, ore 17,30

Orchestra da matrimonio
e danzatori Rom Khorakhané (Kosovo)

Bashkim Llukaci *banjo*

Remzi Llukaci *voce e tastiera*

Faton Lukbunari *voce e defi (tamburello)*

Avni Alushi *sax*

Sabedin Alushi *batteria*

Suzana Llukaci, Hana Llukaci, Iseni Elhame,
Esma Cermijani, Badeta Luga, Gjemshuti Havushe,

Rabije e Hamide Truda

danzatrici

I Virtuosi di Surna di Iraklia Serron

*Musica cerimoniale e festiva dei Rom
della Grecia nord-orientale*

Dimitrios Dolapis *surna*

Giorgios Dafes *surna*

Vasilios Deligiannis *davul*

Piazza Nuova, ore 21
Taraf de Haidouks
I Lautari di Clejani
Musiche degli Tzigani di Romania

Neascu Nicolae *voce e violino*
Ile Iorga *voce*
Cacurica *voce e cymbalon*
Posolan *voce e violino*
Marin P. Manole *voce e fisarmonica*
Falcaru *flauto*
Costica *voce e violino*
Caliu *violino*
Marius *fisarmonica*
Ionitsa *fisarmonica*
Ionica *piccolo cymbalon*
Turturica *grande cymbalon*
Vloed Vlad *contrabbasso*

Piazza Nuova, ore 22
Muzsikás & Márta Sebestyén
Omaggio a Bartók
Con la partecipazione di Alexander Balanescu

Márta Sebestyén *voce*
Mihály Sipos *primo violino*
Dániel Hamar *contrabbasso e gardon*
László Porteleki *violino, viola e voce*
Zoltán Farkas *danza e gardon*
Ildikó Tóth *danza*

Teatro Goldoni, ore 24
Akosh S. Unit
Élettér (Spazio di vita)

Akosh S. *sax*
Joe Doherty *sax e violino*
Philippe Foch *batteria*
Bernard Melendain *contrabbasso*

trasmesso in differita da **Radio 3**



TARAF DE HAIDOUKS
I Lautari di Clejani

L'immagine della musica tzigana, nell'Europa occidentale, è stata spesso limitata ad uno stereotipo delle sue origini, e confinata ai ristoranti slavi e ad un romanticismo di paccottiglia.

Solo qualche luogo privilegiato nasconde una musica selvaggia e spontanea come quella che i Lautari suonano a Clejani.

Secondo il più recente censimento, in Romania vivono circa 150.000 Tzigani. Al centro di una ambivalenza spesso conflittuale, suscitando allo stesso tempo curiosità e rigetto, questi nomadi, marginalizzati ovunque e forzati a sedentarizzarsi, restano, malgrado o a causa del loro numero, i capri espiatori di una società in piena trasformazione.

Nel 1856 in Romania ha fine l'oscuro periodo della schiavitù, ed è solo nel 1990 che gli Tzigani, malgrado una grande reticenza nei loro confronti, creano, traendo profitto dai recenti avvenimenti politici, l'Unione Democratica dei Rom, rappresentata all'Onu.

Ad inizio secolo, la comunità tzigana comprendeva una cinquantina di gruppi, generalmente riuniti per attività professionale: i Kalderash (calderai o stagnini), gli Oursani (domatori di orsi, riconvertiti al taglio di pettini di corno), gli Arjintari (fabbricanti di giocattoli), i Laiash

(fabbri). Ma i veri depositari della tradizione musicale sono i Lautari, nativi di un grande villaggio della Valacchia, Clejani.

Prima conosciuto come il Taraf di Clejani, il Taraf di Haidouks è stato così ribattezzato in omaggio agli antichi banditi della Romania feudale, gli Haidouks. Questa figura simboleggia ancora oggi nelle campagne una certa libertà e giustizia sociale, l'arte di arrangiarsi di un popolo di fronte alle ingenuità del signore.

Aldilà delle influenze bulgare, turche e slave, le antiche ballate dei Taraf de Haidouks sono tramandate di padre in figlio, in seno ai *taraf*, termine arabo che designa un ensemble vocale o strumentale dalla configurazione variabile. Nella composizione odierna del *taraf*, sono presenti tutte le generazioni: le tradizionali arie evolvono continuamente, trasformate dal desiderio di innovazione dei più giovani.

Quello che maggiormente colpisce è il legame, l'interazione viva tra vecchi e giovani: sul palco il gruppo si scompone in piccole formazioni, sempre miste, nelle quali si ha l'impressione che riviva ogni volta una qualche forma di scuola. Gli occhi elettrizzati dei giovani guardano verso i loro padri, incalzando e inseguendo allo stesso tempo.

La fisarmonica è uno degli strumenti prediletti dai giovani. Marius, fisarmonicista, gioca con le note come se la sua tastiera fosse quella di un sintetizzatore; i suoi assolo li improvvisa nelle strade, dopo aver perso tutto quello che possedeva giocando ai dadi. Jonica, suonatore di *cymbalon* (sorta di arpa orizzontale percossa con delle bacchette) riesce a sorprendere i più anziani per il suo virtuosismo e l'audacia nell'improvvisare.

Chi detiene la tradizione sono i veterani del gruppo: si tratta di un vasto repertorio di ballate intervallate da strofe narrate, nelle quali una voce solista, dialogando a volte con un altro cantante, racconta storie a carattere sociale (*La ballata del ricco e del povero*), mitico (*La ballata del serpente*), satirico (*La moglie dell'oste*), o epico (*Mihou, l'Haidouks*).

Crooner tzigano, barbiere a tempo perso, Hogeia canta i misfatti delle belle fioraie che tradiscono i loro mariti, il dolore delle madri che hanno il figlio in galera: insomma,

le grandi e piccole tragedie della vita di tutti i giorni. Autentico menestrello rumeno, Neascu Nicolae non ha mai cessato di raccogliere canti e ballate dai viaggiatori a cui offriva ospitalità, e dagli altri compagni lautari. A quasi 70 anni, lo spirito più che vivo e i sensi all'erta, Neascu è uno degli ultimi depositari della tradizione dei cantastorie. Grande amante della parola, minaccia con il suo bastone ogni qualvolta una interpretazione gli pare un po' troppo fantasiosa. D'altro canto, continua a comporre lui stesso, facendo così rivivere la ballata come genere contemporaneo, riuscendo a raccontare come ieri, le storie di oggi. Fu così quando compose nell'89 *La ballata del Conducator* che, su una trama melodica presistente, racconta la caduta del dittatore Ceausescu: *Foglia verde, fiore dei campi cosa fanno gli studenti?*

Essi salgono sulle macchine verso Bucarest essi partono nelle strade essi gridano:

'uscite fratelli rumeni, rovesciamo la dittatura!'

I canti sono accompagnati al violino, con il supporto armonico del *cymbalon*, e quello ritmico del contrabbasso e della fisarmonica.

Ion Manole, sorprendente cantante di 72 anni, modula la sua voce a colpi di archetto, nell'antico stile dalle inflessioni gutturali, autentico stile "di villaggio", che i più giovani hanno abbandonato. La sua specialità sono i canti d'amore e d'avventura, nei quali l'Haidouks, grazie alla sua forza e soprattutto alla sua presenza di spirito (si traveste, truffa), finisce sempre per imbrogliare il signore. Brani lunghissimi, che si sviluppano di generazione in generazione, senza protezionismo da parte degli anziani, che invece sono orgogliosi delle innovazioni portate dai giovani, anche se questi ultimi prestano molta attenzione al virtuosismo strumentale.

E sul palco, con quattro violini, tre fisarmoniche, due *cymbalon* e il contrabbasso, di virtuosismi e di tenzoni all'ultimo graffio d'archetto se ne ascoltano tantissimi.



OMAGGIO A BARTÓK

Bartók è conosciuto in tutto il mondo come una delle personalità musicali più importanti ed influenti del secolo. La maggioranza delle sue opere mostra una fortissima influenza derivante dalla musica folk. Mentre si accingeva a costruire un linguaggio musicale pienamente inserito nel XX secolo, si serviva anche di melodie, scale, armonie e ritmi che aveva avuto modo di conoscere durante i suoi viaggi, nel corso dei quali aveva raccolto materiale con l'aiuto di un fonografo.

All'inizio di questo secolo la popolazione contadina, detentrica di una ricca tradizione musicale, fatta di danze e canzoni folk, viveva distaccata dalla classe media alla quale lo stesso Bartók apparteneva. Egli notò che *"nei circoli cittadini cosiddetti acculturati, il patrimonio incredibilmente ricco della musica popolare era completamente sconosciuto. Nessuno sospettava persino che tale genere di musica potesse esistere."*

Ci sono diversi racconti che descrivono il modo in cui Bartók si avvicinò gradualmente alla musica folk. Secondo uno di questi, egli ebbe occasione di ascoltare una ragazza della Transilvania, del tutto analfabeta, cantare la canzone tradizionale *La mela rossa è caduta nel fango*. Bartók ne fu così colpito da comporne una versione tutta sua e presto la pubblicò anche nella forma originaria. Bartók era un patriota ungherese, ma era anche molto esigente dal punto di vista musicale: finalmente era riuscito a trovare qualcosa, sebbene fosse solo una piccolissima canzone, di cui egli poteva sentirsi autenticamente e patriotticamente orgoglioso. Ben presto si mise in viaggio per raccogliere la musica popolare della campagna, come fece anche il suo amico e contemporaneo Zoltán Kodály. Il risultato fu una collezione di migliaia di canti tradizionali ed un contributo fondamentale ad una disciplina, l'etnomusicologia, allora ai suoi esordi.

Bartók assemblò la sua collezione esplorando quasi tutte le regioni in cui vivevano gli Ungheresi, ma anche i territori di Romania, Slovacchia, Turchia e Nord Africa. Egli scrisse: *"Il mio principio guida è sempre stato l'ideale di nazioni diverse unite in fratellanza, nonostante tutte le guerre e le ostilità. Ho cercato di seguire l'anima di questa idea quanto meglio potevo,*

nella mia musica, e per questa ragione non sfuggo da qualsiasi influenza, sia essa slovacca, rumena, araba o di qualsiasi altro tipo."

Sebbene questi viaggi a scopo collezionistico non siano stati facili, anzi talvolta anche stancanti e non privi di problemi, Bartók li ha ricordati in modo diverso: *"Le persone che pensano sia un lavoro terribilmente stancante, senza speranza e che richieda grandi sacrifici si sbagliano. Per quanto mi riguarda posso solo dire che il tempo speso in questo lavoro rappresenta il periodo più bello della mia vita. Non vi rinuncierei per nessun motivo al mondo."*

Nel corso del 1919 Bartók avvertì che la musica popolare e la sua documentazione stavano andando incontro ad un lento declino. Ma, contrariamente ad ogni aspettativa, la tradizione si rivelò più forte. Negli anni Cinquanta lo studio della danza popolare ricevette un nuovo impeto grazie all'invenzione di macchine fotografiche portatili e di registratori a nastro. Una nuova generazione di musicisti e di amanti della musica si dedicò con entusiasmo alla "costruzione di una mappa" riguardante le tradizioni del territorio di lingua ungherese. Tale scopo fu raggiunto sotto la guida di György Martin, che emulò l'ideale proprio di Bartók, quello cioè di un sapere approfondito e documentato. Le registrazioni di balli folk portarono anche alla scoperta di una gran quantità di musica da ballo del territorio arcaico dell'Ungheria, soprattutto della Transilvania, territorio ancora quasi del tutto sconosciuto. Il maggior collaboratore in questo campo fu senz'altro Zoltán Kallós.

Negli anni Settanta l'Ungheria fu attraversata da una nuova ondata d'interesse per l'arte popolare. Giovani residenti nelle città si recarono nuovamente nei villaggi allo scopo di imparare la musica popolare, cantata e ballata nella sua forma originale. Noi, membri di Muzsikás, eravamo tra quelli, desiderosi di apprendere le tecniche strumentali dai musicisti dei villaggi. Ci scoprimmo affascinati dalla bellezza e dalla ricchezza dell'arte popolare: e questa esperienza ci ha cambiato la vita.

Muzsikás



MUZSIKÁS & MÁRTA SEBESTYÉN

La maggior parte delle canzoni di Márta Sebestyén e del gruppo Muzsikás appartiene alla tradizione musicale della Transilvania, esito della composizione multiculturale della regione in cui si trovano rumeni, ungheresi e gitani. Tali musiche ancora oggi vengono regolarmente utilizzate nelle celebrazioni e nei festeggiamenti nuziali, oppure in occasione di altre festività civili e religiose. Diversi brani musicali del repertorio dei Muzsikás hanno avuto origine dalle registrazioni sul campo che il gruppo ha svolto durante le ricerche nei villaggi di Fuzes nella Transilvania centrale (Romania). Ciò che rende così particolari i Muzsikás è la loro comprensione dello stile autentico delle musiche del villaggio e la loro abilità a ricrearlo.

Uno dei loro principali obiettivi è quello di presentare questo originale "paesaggio sonoro tonale", come testimonia la loro più recente produzione discografica: "Omaggio a Bartók". Vicini a questa musica delle origini, essi ricompongono alcune ispezioni e l'intonazione ribelle che caratterizzano solitamente una spontanea orchestrina di paese, aderendo in più alla straordinaria energia che emerge dalle linee melodiche tipiche della tradizione musicale popolare. Notevole è l'affiatamento tra i diversi componenti dell'ensemble che, in sede di concerto, permette loro di passare con disinvoltura da un motivo di danza ad un altro. Assai rilevante nei loro concerti è, inoltre, la presenza della cantante ungherese Márta Sebestyén, l'indimenticabile voce protagonista della colonna sonora del film *Il paziente inglese*, le cui qualità vengono particolarmente esaltate nell'esecuzione delle meravigliose, lente e melanconiche canzoni del Kalotaszeg (villaggio della Transilvania).

È facile comprendere il motivo per il quale il regista de *Il paziente inglese*, Anthony Minghella, è stato attratto dalla voce così espressiva della Sebestyén; la tradizionale canzone ungherese *En Csak Azt Csodalom* (Ninnananna per Caterina) rappresenta un veicolo perfetto di quell'affascinante malinconia che caratterizza i repertori dell'Europa Centrale.

Un'atmosfera emotiva analoga viene evocata dalle canzoni presenti in uno degli ultimi album di Muzsikás, ovvero *Morning Star*, che segue lo splendido *Maramoros*, una struggente documentazione delle tradizioni musicali "perdute" degli ebrei della Transilvania. Ma la loro tavolozza sonora non si limita a questo, e così dalla malinconia di un canto che sembra provenire direttamente dalla terra, si passa senza soluzione di continuità alle travolgenti musiche da ballo ed alle tipiche canzoni del corteggiamento... che si sarebbero potute trovare in un villaggio della Transilvania all'inizio del XX secolo. Che l'anno possa essere il 1900 o il 2000 è una riprova del ruolo di rilievo dei Muzsikás all'interno del movimento folcloristico ungherese degli anni Settanta, che, alla stregua dei colleghi americani ed inglesi, vide i giovani revivalisti del folk urbano visitare gli isolati villaggi rurali e apprendere dai più anziani le canzoni e le tradizioni autoctone. La

regione principalmente esplorata dai Muzsikás, la Transilvania, infatti, pur ceduta alla Romania dopo la I Guerra Mondiale, rappresenta per la cultura ungherese quello che il profondo Sud rappresenta per l'America: un luogo dove le diverse forme folkloristiche vennero concentrate e in qualche modo sopravvissero alla modernizzazione e all'assimilazione di culture.

ALEXANDER BALANESCU

Nato in Romania, è figlio di un professore universitario che si trasferì in Israele nel 1969 per sfuggire al regime di Ceausescu. Ha vissuto da giramondo, studiando violino a Londra ed alla Julliard School di New York. Tornato a Londra è entrato a far parte, come secondo violino, dell'Arditti Quartet, che sin dai suoi esordi si caratterizza per le sue commissioni a compositori contemporanei. "Nei tre anni passati con loro, ho suonato musiche di Ligeti, Xenakis, Carter, e molti altri", ricorda Balanescu. "Ne ho imparato un'incredibile quantità. Ma ho anche realizzato che questo tipo di musica contemporanea s'indirizza ad un numero di persone molto ristretto: essenzialmente i critici e gli altri compositori. Per questo ho lasciato l'Arditti Quartet, per creare da solo, per fare della musica che potesse comunicare immediatamente con la gente."

Attratto dal jazz e dall'opera del compositore Michael Nyman, nel 1987 ha fondato il Balanescu Quartet con Clare Connors (violino), Bill Hawkes (viola) e Nick Price (violoncello), instaurando uno stretto rapporto di collaborazione con Nyman e Gavin Bryars. Nel 1992, con il disco *Possessed*, Balanescu ha rivolto la sua attenzione alla musica dei Kraftwerk. A proposito di questo lavoro, che ha peraltro fortemente diviso la critica pop da quella classica, è stato detto: "Balanescu non è l'unico che tenta di sposare suoni contemporanei con una veste più sofisticata, ma è certamente il più ricco d'immaginazione".

Nel 1994 Balanescu ha realizzato *Luminitza*, interamente dedicato a sue composizioni, omaggio alla Romania e alle sue radici. Di questo album, Balanescu ha spiegato che esso è stato originato da un forte ma vago desiderio di esprimere qualcosa su quello che stava accadendo nell'Europa dell'Est: "Più invecchio, più mi accorgo di quanto io appartenga musicalmente a quella parte di mondo".

Nel 1995 con il Balanescu Quartet ha realizzato altri due album, tra loro diversissimi: *Bryars. The Last Days: String Quartets nos. 1 e 2*, con le composizioni di Gavin Bryars, e *Spread your wings* dove si cimenta con la musica psichedelica. Alexander Balanescu ha anche realizzato la colonna sonora del film *Angels and Insects* di Philip Haas, con quindici brani per orchestra, di cui ha realizzato il CD omonimo nel 1996.



AKOSH S. UNIT

"Akosh Szelevenyi è la cosa migliore che sia capitata al jazz francese e, di conseguenza, al jazz europeo, in dodici anni; vale a dire da quando si è stabilito (clandestinamente) nella capitale." Con queste parole il giornalista Serge Loupien del quotidiano *Libération* (5 Ottobre 1998) si è espresso a proposito del polistrumentista Akosh S., nato a Debrecen, in Ungheria, il 19 Febbraio 1966.

Nella vita di quest'uomo che si presenta come "un sopravvissuto professionista nella musica", una creatura padrona di sé, generosa, audace, nonché un espatriato, l'anno 1998 rappresenta una pietra miliare: l'anno che ha contrassegnato un inizio, l'anno del riconoscimento ufficiale. Esso è iniziato con l'incisione (per l'etichetta Barclay della PolyGram) di due splendidi album: l'elaborato *Imafa*, una registrazione in studio del 1997, e *Omeko*, una collezione di incandescenti parti di concerti dal vivo tenuti nel 1996. L'apprezzamento della critica è stato immediato; la stampa, mossa dai ritmi potenti, allegri, resi vivaci da Akosh, è stata sedotta dalla freschezza, dal rigore, dalla spontaneità della sua arte. La critica è stata trascinata dalle sue torrenziali ondate di energia positiva. Ciò è estremamente raro per un musicista che, fino a poco tempo prima, era praticamente sconosciuto – ancor più nel caso di un musicista jazz (o

comunque vicino al jazz) che ha scelto di esprimere se stesso con uno stile fondamentalmente molto libero. La stampa gli ha riservato articoli pieni di entusiasmo: articoli a piena pagina su testate come Libération, Le Monde, Nova, L'Humanité, Le Nouvel Observateur, Les Inrockuptibles, Jazzman, Jazz Magazine e Vibration.

A tutto questo seguirono i concerti al Festival "Banlieues Bleues" e a Bouffes du Nord, che suggellarono definitivamente la sua popolarità.

E poi c'è la musica suonata nei bar e nei caffè, gli ambienti preferiti di Akosh, come L'Atmosphère, La Flèche d'Or e La Guingette Pirate. Locali intimi, ambienti carichi di vibrazioni positive dove lo scambio fra ascoltatori e musicisti raggiunge sovente lo stato di osmosi. "Ho avuto alcuni problemi con il modo di fare dei club, i prezzi che loro applicano e così via" ha affermato Akosh, "preferisco suonare tre o quattro volte in posti diversi, bar, prigioni, quartieri poveri, piuttosto che suonare in una grande stanza dove tutti si lasciano cadere sulle sedie. Ho bisogno di incontrare persone. Il mio modo di fare è quello di andare dove essi sono."

La storia di Akosh è la storia di un uomo con il gusto della libertà. La storia di un cittadino del mondo che non avrebbe mai sopportato di essere rinchiuso in una sola scuola di pensiero, un uomo che non ha mai prestato fede, né dato accesso alle più piccole illusioni basate sulla linea di pensiero ufficiale, dominante. Da bambino, nella sua nativa Ungheria, imparò a suonare il flauto dolce, il clarinetto e il fagotto. A 16 anni, l'adolescente Akosh optò per il sassofono e frequentò lezioni di musica classica e jazz all'Accademia di Budapest; in segreto, ascoltava i nuovi suoni provenienti dall'America, le urla appassionate emesse da Ornette Coleman, John Coltrane, Archie Shepp, Dewey Redman, Pharoah Sanders, Albert Ayler, Don Cherry, Charlie Haden e la sua Liberation Music Orchestra: per lui un'autentica rivelazione...

Nel 1986 Akosh ha scavalcato il muro della vergogna ed è atterrato a Parigi, un uomo "senza fissa dimora". "Vivere senza indirizzo", ha detto a quel tempo, "fa bene alla mente". Senza un soldo in tasca, se l'è cavata vivendo qua e là; ha incontrato Michel Graillier, Steve Grossman, Steve Potts, Steve Lacy e infine, agli inizi del

1991, ha creato un gruppo tutto suo. Due album hanno segnato quest'inizio: *Pannonia* (1992) e *Asile* (1994). Il giovane artista si è distinto grazie ad un lirismo sfrenato, penetrante, nuovo, al fascino del suo modo di suonare e, come ha scritto Thierry Jousse in *Les Inrockuptibles*, a "quella sublime ambivalenza che lo vede ancorato alle profondità della terra e nello stesso tempo attirato dal fascino dei cieli".

Il 1996 è stato l'anno dell'incontro decisivo: quello con Bertrand Cantat, cantante del gruppo rock Noir Désir. Cantat ha avuto occasione di ascoltare Akosh all'Atmosphère; i due sono diventati subito amici e il sassofonista ha collaborato all'album del gruppo 666 667 Club; il quartetto di Akosh ha aperto i concerti del gruppo in un lungo tour attraverso la Francia e, per la prima volta nella sua vita, il giovane ungherese si è trovato ad esibirsi davanti a migliaia di persone.

La sua ultima incisione si intitola *Elétter*, la terza di Akosh per la Barclay, registrata nel settembre 1998. In essa gli elementi di base del gruppo sono sempre gli stessi: l'irlandese Joe Doherty, ex-membro del gruppo Sons of the Desert, in grado di passare con orgoglio e destrezza dal violino ai sassofoni soprano e contralto, dal clarinetto basso al piano; il bassista Bernard Melendain e il batterista-percussionista Philippe Foch. Oltre a questi, partners consueti del magiaro dal 1991, vi sono Bertrand Cantat (voce, canto, lamento, pianto, incantesimi tibetani...) e l'americano Bob Coke (*tabla*, percussioni, tamburi indiani), ai quali si sono uniti quattro improvvisatori: Alexandre Authelain (clarinetto basso), Pape Dieye (percussioni, *tabla*, *djembe*) e due compatrioti di Akosh, specialisti di musica gitana e canzoni popolari ungheresi: Robert Benko, del gruppo Dresch e il violinista Peter Eri.

Palazzo Mauro de André
Lunedì 3 luglio 2000, ore 21

LE VIE DEI GITANI III

La Spagna:
la tradizione flamenca e il cante jondo

LA NOCHE MÁS FLAMENCA

Locura de brisa y trino

Omaggio a Federico García Lorca
Musica di MANOLO SANLÚCAR
e poesie di FEDERICO GARCÍA LORCA
Con la partecipazione di Carmen Linares

Manolo Sanlúcar *chitarra e direzione musicale*
Carmen Linares *voce*
Isidro Muñoz *chitarra*
Angel Sánchez "Cepillito" e Francisco Agudo "Pasquito"
percussioni

Adan
Normas I y II
El poeta le pide a su amor que le escriba
Carta a Dona Rosita (poema musicale di Manolo Sanlúcar)
Gazela del amor desesperado
Campo
Son de negros en Cuba

En El Candela

Coreografia e danza di Joaquín Grilo

Seguiriya
Malaguena
Alegrias
Fandangos de Huelva
Soleá
Bulerias

Joaquín Grilo *coreografia e danza*
Rosaria Toledo *bailaora*
Alfredo Lagos e F. Javier Patino *chitarre*
M. Angel Soto "Londro" e Leo Trivino *voci*
J. Carlos Grilo *palmas*

Victor Fernández *light designer*
Pepe Cervera *tecnico del suono*

In esclusiva per l'Italia

trasmesso in differita da 

FEDERICO GARCÍA LORCA

Adán

Arbol de sangre moja la mañana
por donde gime la recién parida.
Su voz deja cristales en la herida
y un gráfico de hueso en la ventana.

Mientras la luz que viene fija y gana
blancas metas de fábula que olvida
el tumulto de venas en la huida
hacia el turbio frescor de la manzana.

Adán sueña en la fibre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.

Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando.

Normas

I

Norma de ayer encontrada
sobre mi noche presente;
resplandor adolescente
que se opone a la nevada.
No pueden darte posada
mis dos niñas de sigilo,
morenas de luna en vilo
con el corazón abierto;
pero mi amor busca el huerto
donde no muere tu estilo.

II

Norma de seno y cadera
bajo la rama tendida;
antigua y recién nacida
virtud de la primavera.

Adamo

Un albero di sangue bagna il mattino
e geme in esso la partoriente.
La sua voce lascia cristalli nella ferita
e un grafico d'ossa alle finestre.

La luce appena nata fissa e prende
bianche mete di favola e dimentica
il tumulto delle vene nella fuga
verso la torbida freschezza della mela.

Adamo sogna nella febbre d'argilla
un bambino che giunge correndo
nel palpito doppio del suo viso.

Ma un altro Adamo buio sta sognando
neutra luna di pietra senza seme
dove il bambino di luce perirà.

Norme

I

Norma d'ieri, trovata
sulla mia notte presente;
splendore adolescente
che s'opponne alla nevicata.
Non vogliono ospitarti
le mie due bambine segrete,
brune di luna sospesa
sul mio cuore aperto;
ma il mio amore cerca l'orto
dove non muore il tuo stile.

II

Norma di petto e fianco
sotto il ramo teso:
prima e appena nata
virtù della primavera.

Ya mi desnudo quisiera
ser dalia de tu destino,
abeja, rumor o vino
de tu número y locura;
pero mi amor busca pura
locura de brisa y trino.

El poeta pide a su amor que le escriba

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.

El aire es inmortal. La piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.

Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.

Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.

Gacela del amor desesperado

La noche no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes ne coma la sien.

Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.

El día no quiere venir
para que tú no vengas,

Già il mio nudo vorrebbe
essere dalia del tuo destino,
ape, rumore o vino
del tuo numero e follia,
ma il mio amore cerca pura
follia di vento e di trillo.

Il poeta chiede al suo amore di scrivergli

Amor delle mie viscere, viva morte,
invano aspetto tue parole scritte
e penso, con il fiore che appassisce,
che se vivo senza di me voglio perderti.

Il vento è immortale. La pietra inerte
non conosce l'ombra né la evita.
Cuore interiore non ha bisogno
del miele gelato che la luna versa.

Ma ti ho sopportato. Tagliai le mie vene,
tigre e colomba sulla mia cintura
in un duello di morsi e di gigli.

Calma, dunque, con parole la mia follia
o lasciami vivere nella mia serena
notte dell'anima ormai per sempre oscura.

Gazzella dell'amore disperato

La notte non vuole venire
perché tu non venga
e io non possa andare.

Ma io andrò
benché un sole di scorpioni mi mangi la testa.

Ma tu verrai
con la lingua bruciata dalla pioggia di sale.

Il giorno non vuole venire
perché tu non venga

ni yo pueda ir.

Pero yo iré
entregando a los sapos mi morbido clavel.

Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mi.

Campo

El cielo es de ceniza.
Los árboles son blancos,
y son negros carbones
los rastrojos quemados.
Tiene sangre reseca
la herida del Ocaso,
y el papel incoloro
del monte está arrugado.
El polvo del camino
se esconde en los barrancos,
están las fuentes turbias
y quietos los remansos.
Suena en un gris rojizo
la esquila del rebaño,
y la noria materna
acabó su rosario.

El cielo es de ceniza,
los árboles son blancos.

Son de negros en Cuba

Cuando llegue la luna llena
iré a Santiago de Cuba.
Iré a Santiago.
En un coche de agua negra.

e io non possa andare.

Ma andrò
portando ai rospi il mio garofano morsicato.

Ma tu verrai
nelle cupe cloache dell'oscurità.

Né la notte né il giorno non vogliono venire
perché io muoia per te
e tu per me.

Campagna

Il cielo è di cenere.
Gli alberi sono bianchi,
e son carboni neri
le stoppie bruciate.
Ha sangue asciutto
la ferita dell'Occaso,
e la carta incolore
del monte è raggrinzita;
La polvere della strada
si nasconde nei burroni,
sono torbide le fonti
e quieti gli stagni.
Suona in un grigio rossiccio
il campano del gregge,
e la noria materna
terminò il suo rosario.

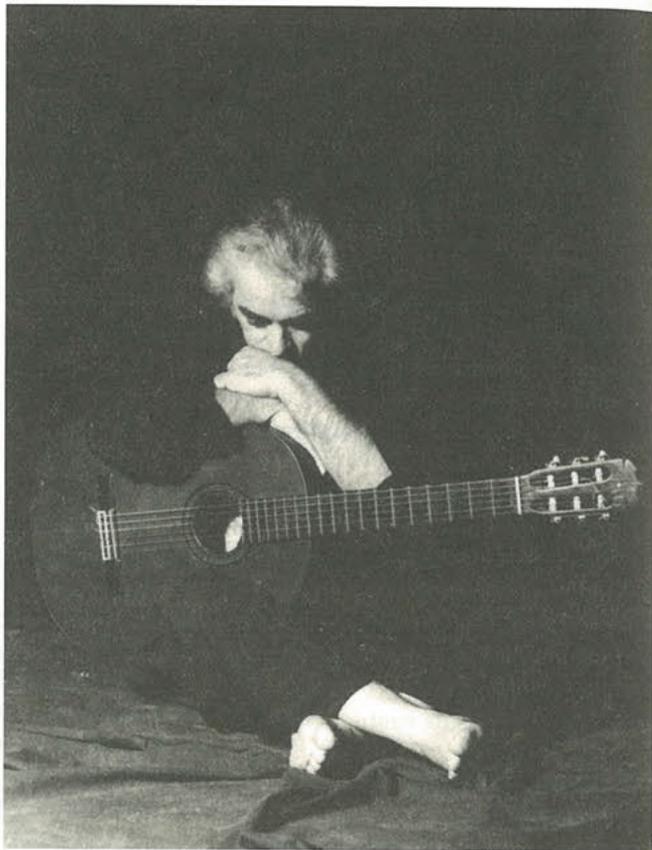
Il cielo è di cenere.
Gli alberi sono bianchi.

«Son» di negri a Cuba

Quando ci sarà la luna piena
andrò a Santiago di Cuba.
Andrò a Santiago.
Su una carrozza d'acqua nera.

Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Cuando la palma quiere ser cigüeña.
Iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano.
Iré a Santiago.
Con la rubia cabeza de Fonseca.
Iré a Santiago.
Y con el rosa de Romeo y Julieta.
Iré a Santiago.
Mar de papel y plata de monedas.
Iré a Santiago.
¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago.
¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!
Iré a Santiago.
Siempre dije que yo iría a Santiago
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Brisa y alcohol en las ruedas.
Iré a Santiago.
Mi coral en la tiniebla.
Iré a Santiago.
El mar ahogado en la arena.
Iré a Santiago.
Calor blanco, fruta muerta.
Iré a Santiago.
¡Oh bovino frescor de cañavera!
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
Iré a Santiago.

Andrò a Santiago.
Canteranno i tetti di palma.
Andrò a Santiago.
Quando la palma vorrà diventar cicogna
andrò a Santiago.
E quando la banana vorrà esser medusa
andrò a Santiago.
Con la testa bionda di Fonseca.
Andrò a Santiago.
E con la rosa di Romeo e Giulietta
andrò a Santiago.
Mare di carta e di monete argentee.
Andrò a Santiago.
O Cuba! O ritmo di semi secchi!
Andrò a Santiago.
O cintura calda e goccia di legno!
Andrò a Santiago.
Arpa di tronchi vivi. Caimano. Fior di tabacco.
Andrò a Santiago.
Sempre ho detto che andrei a Santiago
su una carrozza di acqua nera.
Andrò a Santiago.
Brezza e alcool nelle ruote.
Andrò a Santiago.
Corallo nella tenebra.
Andrò a Santiago.
Il mare affogato nell'arena.
Andrò a Santiago.
Caldo bianco, frutta morta.
Andrò a Santiago.
O bovina freschezza delle piantagioni di canne!
O Cuba! O curva di sospiro e fango!
Andrò a Santiago.



MANOLO SANLÚCAR

Manolo Sanlúcar, chitarrista e compositore, è nato a Sanlúcar de Barrameda (Cadiz), una cittadina vicino al mare, dove il Guadalquivir si congela dall'Andalusia.

Iniziato dal padre *tocador* (chitarrista) Isidro Muñoz, Manolo impara ad amare appassionatamente la chitarra. Ben presto affina la sua arte e la perfeziona fino a divenire uno dei migliori interpreti di questi tempi. All'età di 13 anni debutta come professionista e all'età di 18 inizia a ricercare e a modellare la sua peculiare concezione e interpretazione della musica flamenca, affermandosi a poco a poco, non solo come strumentista, ma anche come compositore. Musicista proveniente da un popolo sensibile e allegro, Sanlúcar si presenta fedele alla

sua eredità culturale, ma attento anche al richiamo preciso del contemporaneo.

La sua sorprendente tecnica, che mai si discosta dall'improvvisazione e dalla comunicazione spirituale diretta dello stile del flamenco, non fa del virtuosismo un obiettivo fine a se stesso, ma lo sublima, in quanto capace di trasmettere le più profonde sensazioni emotive. In lui sono maturate tutte le peculiarità della chitarra flamenca, senza tuttavia che queste rimanessero chiuse nei modelli prestabiliti, privi di possibilità evolutive estranee alle rigidità delle regole tradizionali; *Fantasia para Guitarra y Orquesta* è la miglior prova che ciò può avvenire con naturalezza, mantenendo l'equilibrio fra elementi musicali considerati distanti fra loro e a volte persino antagonisti.

Trebujena, concerto per chitarra e orchestra in re maggiore, ha poi aperto una nuova porta al flamenco nel percorso della musica classica, costituendo una rivelazione completamente eterogenea, ma saldamente ancorata alle radici del flamenco.

Tauromagia, invece, è un viaggio musicale compiuto dall'autore nel mondo della tauromachia. Temi dove le chitarre e le voci (un coro di archi, timbri di voci e percussioni), percorrono, nota dopo nota, la storia dell'arte del combattimento, dalla nascita del toro ("Nacencia") all'ingresso trionfale del torero attraverso la grande porta (Puerta del Principe) e seguono, in un legame armonioso, i momenti di speranza, paura, gioia, morte e gloria che culminano con la "fiesta".

Fra le opere di Sanlúcar ricordiamo, inoltre, *Medea* (1987) e *Solea* (1988), portate entrambe in scena dal Ballet Nacional de España, con il quale Sanlúcar ha realizzato una tournée negli Stati Uniti e nel Regno Unito. In quest'opera egli penetra in profondità nell'anima andalusa attraverso le figure di due donne del popolo, con una narrativa, a tratti drammatica e a tratti gioiosa, che efficacemente riflette la vita quotidiana di quel popolo.

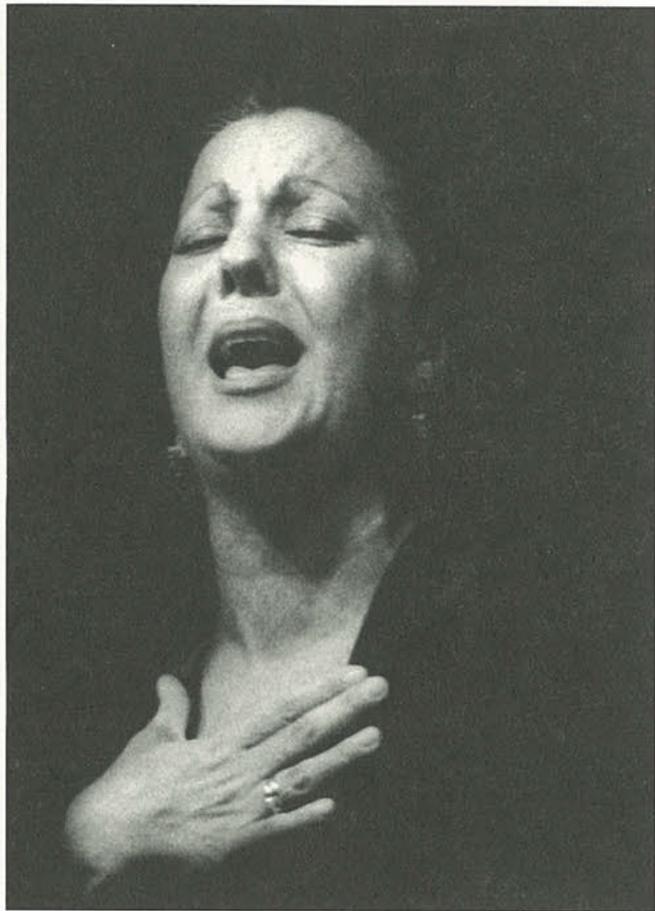
Manolo Sanlúcar ha portato con successo la sua arte e la sua chitarra in giro per il mondo. Dal Teatro Regio di Madrid agli stadi di calcio della Spagna, la chitarra di Sanlúcar ha echeggiato nelle città di quasi tutti gli stati europei, di Israele, Tunisia, Brasile, Argentina, Bolivia,

Messico, Colombia, Stati Uniti, Giappone, Australia e in molte altre ancora, raggiungendo più di cinquanta paesi nei 5 continenti. Nella maggior parte di questi paesi si è anche diffusa la sua produzione discografica.

Sanlúcar è l'autore della musica di *La Gallarda* di Rafael Alberti, opera che è stata eseguita per la prima volta il 20 Aprile 1992 all'inaugurazione delle attività culturali di Expo '92 a Siviglia con la partecipazione di Montserrat Caballé, Ana Belén, José Sacristàn, del Ballet Liric Nacional, diretti da Miguel Narros.

Manolo Sanlúcar, su commissione dell'Università di Malaga, ha composto e interpretato la colonna sonora della *Enciclopedia Electronica de Andalucia*, presentata nel padiglione dell'Andalusia dell'Expo '92. È stato inoltre direttore musicale del film *Sevillanas* di Carlos Saura e autore della colonna sonora del documentario giapponese sulla "Romerìa del Rocío" (Sagra della Rugiada), dal titolo *Viva la Blanca Paloma*, registrata a Londra con la Royal Philharmonic Orchestra. Nel 1999 è stato pubblicato il CD della sua ultima opera, *Locura de Brisa y Trino*, che ha debuttato nel febbraio 1998.

Nel novembre 1997 Manolo Sanlúcar è stato nominato membro della Real Academia Provincial de Bellas Artes de Càdiz.



CARMEN LINARES

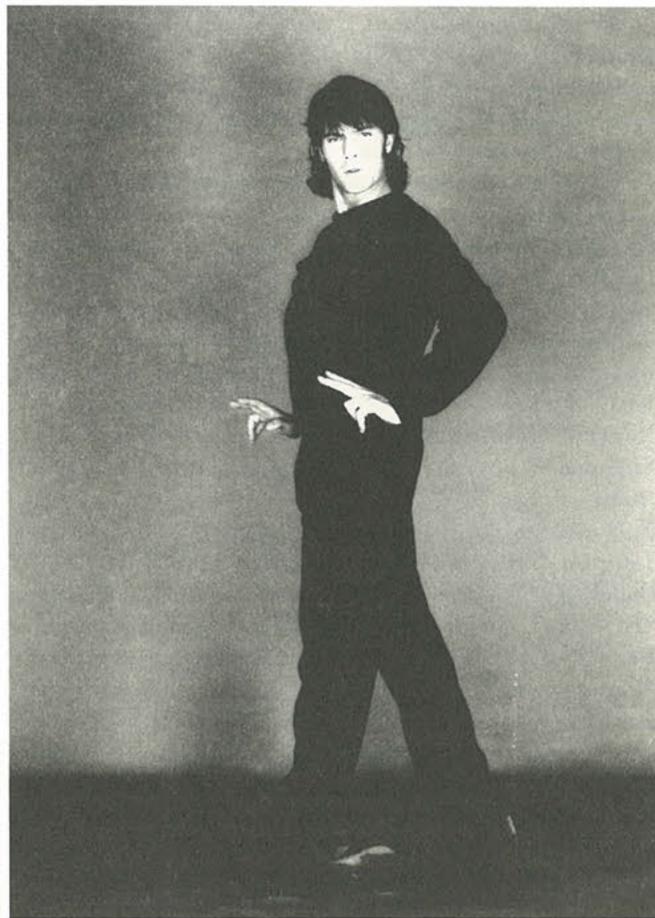
Carmen Linares è nata nel piccolo villaggio di Linares, vicino a Jean. Erede dell'arte tradizionale del flamenco, ha ottenuto un posto privilegiato fra gli odierni cantanti di questo genere musicale, ed è una delle artiste con il maggior numero di presenze internazionali per quanto riguarda il flamenco contemporaneo.

La voce di Carmen Linares, densa di sfumature e musicalità, unita ad uno stile personale e versatile, ha rivelato le infinite possibilità dell'arte del flamenco. La sua costante ricerca di nuove forme espressive, unita ad

una profonda conoscenza e ad un ampio repertorio, ha condotto ad un arricchimento della sua arte, permettendo di unire il cantare "jondo" con lo stile delle orchestre sinfoniche e da camera. È stata una delle prime artiste di flamenco ad essere invitata dall'Orchestra Filarmonica di New York e ad esibirsi al Lincoln Centre. Si è esibita cantando *El Amor Brujo* al Teatro Colòn di Buenos Aires con il direttore Rafael Frunbech de Burgos, nonché *La Vida Breve* al Teatro dell'Opera di Sydney, con il direttore Josep Pons. È stata inoltre invitata dall'Ambasciata di Spagna a partecipare ad un concerto in onore di Plácido Domingo tenutosi a Washington. Per il centenario di Federico García Lorca si è esibita al Teatro Regio di Madrid nello spettacolo *Un rato, un minuto, un siglo...* insieme all'attrice Lola Herrera.

Le incisioni di Carmen Linares sono state acclamate dalla critica e hanno ottenuto importanti riconoscimenti (Premio dell'Accademia Francese e Medaglia d'Argento della Giunta andalusa). Fra i suoi ultimi lavori possiamo sottolineare *Canciones Populares Antiguas* di Federico García Lorca (Auvidis, 1994) e *Antología de la Mujer en el Cante* (Polygram, 1996).

Il celebre regista Carlos Saura l'ha voluta come sua principale collaboratrice per il film *Flamenco*.



JOAQUÍN GRILO

Joaquín Grilo, nato a Jerez De La Frontera nel 1968, ha iniziato a studiare danza presso la scuola Cristobal El Jerezano; dal 1981 ha proseguito gli studi all'Estudio de Danza di Fernando Belmonte e Paco del Rio, rimanendo nella compagnia fino al 1988 e partecipando con essa a diversi tour in Francia, Svizzera, Marocco, Israele e Giappone. Al Concorso Nazionale di Flamenco di Cordoba ha conseguito, nel 1986, il riconoscimento speciale "Juana la Macarrona".

Trasferitosi a Madrid, nel 1990, ha ottenuto un incarico

come ballerino solista di flamenco nella Compagnia di Balletto Nazionale. Nello stesso anno ha iniziato una collaborazione con la compagnia Lola Flores e La Tati, con la quale si è esibito in Argentina, Grecia, Italia, Francia, Spagna e Irlanda.

Fra i numerosi spettacoli a cui Joaquín Grilo ha partecipato nel corso degli anni Novanta, ricordiamo: *Luna de Sangre*, realizzato in collaborazione con Luisillo; *La Muestra Joven del Flamenco*, a Merida; lo spettacolo di flamenco *En el Candela*, presentato a Taiwan ed al Festival di Utrecht; *De mi corazon al aire*, inserito in diverse rassegne, fra cui il Grenoble Jazz Festival e l'Amiens Jazz Festival; *Apoteosis Flamenca* con Beatriz Martin, Belen Fernandez e Javier Baron; *Samaruco*, presentato a Barcellona, Parigi, Valencia e Bilbao.

Nell'ambito dei numerosi riconoscimenti ricevuti da Joaquín Grilo, menzioniamo il Premio "Galardon Al Baile" (1997) assegnato dalla rivista di musica flamenca "El Olivo", un premio conferito nel medesimo anno a Paco de Lucia come miglior chitarrista e a Enrique Morente come miglior cantante.

Joaquín Grilo si è recentemente esibito in diversi spettacoli in Spagna, Francia, Belgio e Italia, continuando inoltre a partecipare alle tournée di Paco de Lucia, con cui collabora dal 1994, in Europa, Stati Uniti e Giappone. Nel gennaio 2000 ha fondato una compagnia di flamenco, con cui ha allestito la produzione *Jacara*.

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Commerciale Italiana
Banca Di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Nextra
Pirelli
Proxima
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann,

Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Giandomenico e Paola Martini,

Bologna

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,

Ravenna

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e

Sandro Calderano, *Ravenna*

Cornelia Much, *Müllheim*

Peppino e Giovanna Naponiello,

Milano

Maura e Alessandra Naponiello,

Milano

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Ileana e Maristella Pisa, *Milano*

Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta Pasolini

Dall'Onda, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Sergio e Penny Proserpi, *Reading*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford,

Ravennà

Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian Stoutzker, *Londra*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Leonardo e Monica Trombetti,

Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Padova*

Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecco*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*

Luca Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta

Weinstock, *Londra*

Carlo e Maria Antonietta Winchler,

Milano

Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

Associazione Viva Verdi, *Norimberga*

Camst Impresa Italiana di

Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca, *Milano*

CMC, *Ravenna*

Deloitte & Touche, *Londra*

Fondazione Cassa di Risparmio di

Parma e Monte di Credito

su Pegno di Busseto, *Parma*

Freshfields, *Londra*

Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*

Hotel Ritz, *Parigi*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,

Vienna

Marconi, *Genova*

Matra Hachette Group, *Parigi*

Parmalat, *Parma*

Rosetti Marino, *Ravenna*

Sala Italia, *Ravenna*

SEASER - Marinara Porto

Turistico, *Ravenna*

Sì Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,

Ravenna

Technogym, *Forlì*

Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*

Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*



EMI CLASSICS

*saluta
artisti ed ospiti del*



RAVENNA FESTIVAL

2000

LE NÔTRE CARMEN

EMI
CLASSICS



VICTORIA
DE LOS ANGELES

Bizet
CARMEN

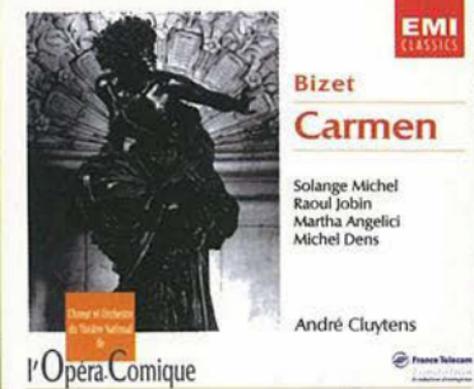
Nicolai Gedda
Janine Micheau
Ernest Blanc

Chœur et Orchestre National
de la Radiophilharmonie Française

Sir Thomas
BEECHAM

EMI
CLASSICS

EMI
CLASSICS



Bizet

Carmen

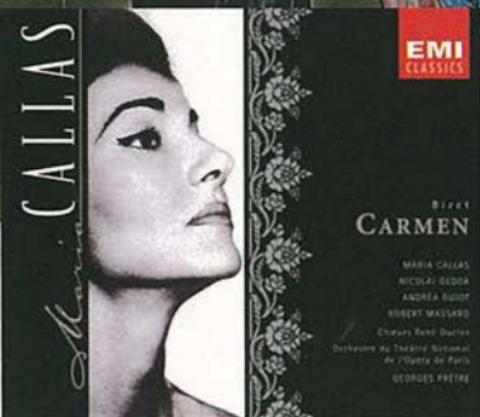
Solange Michel
Raoul Jobin
Martha Angelici
Michel Dens

André Cluytens

EMI
CLASSICS

France Telecom
Éditions musicales
de la Radiophilharmonie

l'Opéra Comique



BIZET
CARMEN

MARIA CALLAS
NICOLAI GEDDA
ANDRÉA BOUOT
ROBERT MASSARD

Chœur, René Bourée
Orchestre du Théâtre National
de l'Opéra de Paris
GEORGES PRÊTRE

EMI
CLASSICS



*Maria Callas
Victoria de Los Angeles
Nicolai Gedda
Thomas Beecham
Georges Prêtre
André Cluytens*