

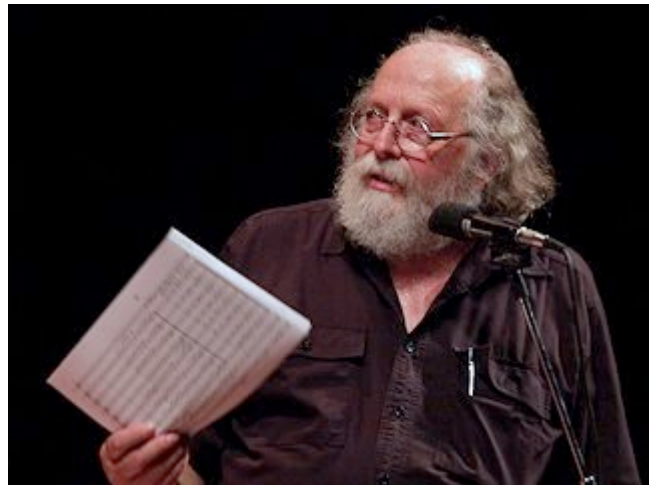
# Il non-jazz di Giancarlo Schiaffini

Pubblicato: April 19, 2012

di [Alberto Bazzurro](#)

A ottobre varcherà la soglia dei settant'anni ("Di soglie ne ho varcate parecchie - dice fra il serio e il faceto - e poi, essendo del '42, ho fatto persino un pezzo di guerra, sono una specie di reduce"). Intanto, Giancarlo Schiaffini, ha visto bene di dare alle stampe un libro il cui titolo, *E non chiamatelo jazz* (Auditorium), la dice già lunga sui contenuti. Approfittando della presentazione del volume all'ultimo Open Jazz Festival di Ivrea, ci siamo imbarcati in una bella chiacchierata col trombonista romano, dalla quale emerge non poco dello Schiaffini-pensiero. Di sicuro mai banale.

**All About Jazz:** Partirei da un'annotazione di carattere anedddotico, che mi pare abbia non poco a che fare con questo tuo libro: quando ci siamo conosciuti, poco meno di trent'anni fa (doveva essere l'84: tu eri impegnato nel Prometeo di Luigi Nono), avevi detto una cosa che mi è rimasta impressa, e cioè che per logica pensavi di essere sia un jazzista che un musicista di area contemporanea, mentre invece quando parlavi con i jazzofili ti accorgevi che ti ritenevano un "contemporaneo," e quando parlavi con i cultori di questa musica capivi che ti consideravano un jazzista. Per ciascuna delle due sponde, quindi, appartenevi puntualmente all'altra. "Credevo di suonare due musiche - avevi chiosato - e invece ho dovuto arrendermi all'idea che non ne suonavo nessuna!"



**Giancarlo Schiaffini:** Al di là della battuta, questo è un problema reale, tipicamente italiano, molto legato alle categorie, ai generi, in fondo ai mestieri, per cui la domanda è sempre la stessa: ma tu che musica fai? In giro per il mondo difficilmente te lo chiedono: ti vengono a sentire e si regolano di conseguenza. Ma dirò di più: se sei un esecutore, e poi anche un compositore, sicuramente, in Italia, sei considerato un compositore di seconda classe, una specie di badilante della musica che ha anche altri pruriti.

E va notato come in Europa, quindi anche da noi, fino al diciottesimo secolo la musica fosse una parte dell'espressione sociale, legata ai funerali, alle feste, ecc. Non esistevano i concerti, se non a corte per intrattenimento. La musica, quindi, coincideva con un momento, con diversi momenti, appunto della vita sociale. Da un certo momento in poi, in parallelo con la nuova impostazione della società basata sui modelli affermatasi con la rivoluzione industriale di fine Settecento, il lavoro ha iniziato a dividersi, a essere parcellizzato, per cui sono nati i ruoli: il compositore, il direttore d'orchestra, le prime parti, i solisti, i non solisti, e così via fino a trombonisti e percussionisti, che sono sempre stati gli ultimi, gli strumenti agricoli, come vengono chiamati richiedendo una certa manualità (per alcuni più quella che altro...). Quindi anche il fare musica ha iniziato a modellarsi su questo tipo d'impostazione sociale.

Il che si porta dietro alcune conseguenze. Per esempio: la musica europea e occidentale, rispetto al resto del mondo, è l'unica in cui esiste la figura del compositore non esecutore. Un tempo non era così, ma oggi il compositore tende a non sporcarsi più le mani. Al proposito posso raccontare un aneddoto, che nel libro non c'è: stavo preparando un lavoro al Cabaret Voltaire di Torino con Giorgio Battistelli, fra le varie cose anche grande percussionista, un programma a due strumenti su Dottor Jeckill e Mr. Hyde. Lavoriamo per un po,' poi

lui a un cert punto mi dice: "no, io non posso più suonare; devo dedicarmi solo alla composizione". E pensa che aveva una camionata di strumenti a percussione che ha abbandonato, scientemente, smettendo del tutto di suonare perché per essere adeguatamente apprezzato come compositore non poteva essere uno che lavorava con le mani. E non è certo un caso isolato, il suo.



**AAJ:** Una cosa piuttosto terribile.

**G.S.:** Certo, però vera. In realtà, quando da giovane ti avvicini alla musica, la fai, la produci. Poi magari la cosa non ti riesce bene, e allora provi a fare il direttore d'orchestra, poi il compositore, e via discorrendo.

**AAJ:** Come ultimo stadio, secondo un luogo comune, fai il critico musicale...

**G.S.:** No, puoi anche fare il promotore culturale...! Questa è un po' la legge del sociologo canadese Peter, secondo cui ciascuno, in un'organizzazione sociale di questo tipo, può raggiungere il livello di incompetenza che gli è proprio.

**AAJ:** A questo proposito mi viene in mente un nome - non circa l'incompetenza, ma rispetto a quanto dicevi appena prima - che si porta dietro anche una domanda che ti avrei comunque fatto, riguardo all'esperienza di Nuova Consonanza, e quindi a Ennio Morricone, che in quell'ambito suonava il suo primo strumento, la tromba. Puoi dire due parole su quest'esperienza, che mi pare emblematica, proprio perché prevedeva la pratica improvvisativa, però non jazzistica.

**G.S.:** Certo: dichiaratamente non jazzistica. Il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza era stato fondato negli anni Sessanta da Franco Evangelisti ed Egisto Macchi, quindi due compositori. Evangelisti, fra l'altro, è stato il primo in Italia a comporre, intorno al '55, un brano di musica elettronica, *Incontri di fasce sonore*. E raccontava che era a Colonia, allo studio della WDR, a lavorare a questo brano, nello stesso momento in cui Stockhausen stava lavorando a *Gesang der Jünglinge*.

**AAJ:** Cioè la più rilevante opera elettronica in senso assoluto, anche sul piano storico.



**G.S.:** Oltre tutto è un pezzo ciclopico. Comunque a Evangelisti davano lo studio in ore tipo le due di notte, perché Stockhausen già allora era il dio in terra. Fra parentesi io sono stato a visitare lo studio della WDR, e ci ho trovato ancora i giganteschi registratori Telefunken a velocità doppia, le forbici che usava Stockhausen, ecc. ecc. Insomma: la divinizzazione. Tornando a Nuova Consonanza, l'ideologia di base era proprio che i suoi membri dovessero essere compositori e non esecutori, in quanto - e c'è del giusto in questo - l'esecutore spesso ha una manualità quasi automatica che lo porta a suonare preferibilmente ciò che gli riesce meglio, secondo una memoria proprio fisica, e magari è anche un po' catturato dal possibile virtuosismo del suo strumento. Il compositore, invece, non avendo questo vizio - chiamiamolo così - possiede una visione

un po' più ampia, preveggennte, di quanto si sta suonando: suona qualcosa, però in vista di quanto prevede che accadrà dopo, perché ha sempre un'idea che tiene in maggior conto la costruzione e la struttura del brano.

**AAJ:** Domanda falsamente ingenua e un po' provocatoria: e tu, allora, cosa ci facevi lì in mezzo?

**G.S.:** Avevo avuto una specie di dispensa papale, essendo strumentista ma anche compositore. Io e Antonello Neri, in quel periodo, eravamo gli unici due realmente strumentisti. Gli altri, oltre a Evangelisti, che non era mai stato uno strumentista in carriera (suonava il pianoforte come tutti i compositori) e che giudicava un certo concetto di musica superato, in attesa di una tecnologia che si facesse *trait d'union* diretto fra pensiero e sua realizzazione, e Macchi, erano Giovanni Piazza, ex-cornista e direttore d'orchestra, e appunto Morricone, ex-trombettista. Tutti ex-qualcosa diventati nel frattempo compositori, quindi.

I presupposti erano più che buoni, però con l'andar del tempo una situazione del genere si porta dietro i difetti opposti, cioè il fatto che questi compositori così bravi che improvvisano insieme, in un dato momento magari hanno un'idea, però con la loro tecnica strumentale non riescono a metterla in pratica. Quindi sopraggiunge un'altra limitazione a cui in un primo tempo non si era pensato. Bisognava trovare un equilibrio fra questi due estremi. Abbiamo avuto qualche discussione in proposito: si suonava pochissimo, però in compenso si provava molto, su strutture varie, e io chiedevo che si provasse ancora di più, per mettere a punto una tecnica specifica per questo tipo di improvvisazione. Invece sembrava che fosse un problema solo mio, perché appunto ero un jazzista, un badilante che suona il trombone, per cui ci siamo lasciati in buon ordine. Di lì a un anno, comunque, l'esperienza si è chiusa per tutti.

***“Nell'arte come nella ricerca è prezioso l'errore: ti consente di arrivare a qualcosa che non ti eri costruito con nessuno degli elementi di cui disponevi, o ritenevi di disporre.”***

**AAJ:** Di che anni stiamo parlando, esattamente?

**G.S.:** Ho fatto parte di Nuova Consonanza dal '74 all'82. Dopo di allora il gruppo ha tenuto non più di un paio di concerti.

**AAJ:** Vogliamo soffermarci un attimo sullo strumentario usato?

**G.S.:** Era un autentico *bric-à-brac*, perché per esempio ci servivano sempre due pianoforti, uno per Evangelisti e uno per Antonello Neri, poi c'era il timpano, e poi tutti gli strumentini più o meno di contorno. Io suonavo anche tromba, flauto dolce basso, cornetto acuto... Insomma c'era un po' di tutto, sempre nel segno di una ricerca del suono concreto, materico. Anche perché c'era un dato concetto che riguardava l'ambiente idiomático, che io ho ripreso nel libro, per non parlare del solito "linguaggio": a mio parere, la musica non è un linguaggio, semmai un protolinguaggio, un abbozzo, in quanto io suono qualcosa, ma chi ascolta può percepire tutt'altro, per cui quanto io produco è solo una parte di un dato percorso. Esiste un'ambiguità di fondo, mentre un linguaggio dovrebbe possedere un'univocità di corrispondenza fra messaggio e contenuto, e la musica non ce l'ha. Invece può essere un idioma, più in generale, ed ecco quindi il concetto di ambiente idiomático, che può venir fuori volutamente o meno. In Nuova Consonanza lavoravamo tutti in ambito contemporaneo, per cui il colore della musica aveva un'aria di quel tipo. C'era per esempio il divieto di fraseggiare, per non cadere in tentazioni melodiche, proprie di una musica un po' *fanée*. Non c'erano ancora i neoromantici...



**AAJ:** Già, non c'erano ancora Giovanni Allevi e tutti quelli che si son fatti sedurre dalle sue ubbie (e soprattutto dai consensi che ha riscosso), anche fra certi pianisti jazz, purtroppo.

**G.S.:** Infatti. Lo dovevi dire: era una cosa che ti rodeva dentro! Tornando a Nuova Consonanza, le dinamiche arrivavano solo fino a un certo punto, prevaleva l'informale, il fraseggio era frammentario. In quel periodo io lavoravo in altre due situazioni di improvvisazione possibili. Una era il Gruppo Romano Free Jazz, il primo ensemble a battere, fin dal '66, certe strade in Europa, con Mario Schiano, Marcello Melis e Franco Pecori. Qui lavoravamo con cinque, forse dieci decibel in più. Si fraseggiava, secondo una matrice anche di derivazione

jazzistica, ornettiana, perché se prendiamo la musica di Ornette Coleman ci troviamo il free jazz, ma anche delle frasi quasi dixieland.



**AAJ:** In effetti Ornette ha sempre avuto una grande vena melodica.

**G.S.:** Certo, a volte persino *old fashioned*, tipo vecchio blues.

**AAJ:** Ciò che invece non appartiene a un Cecil Taylor, per esempio.

**G.S.:** Esattamente. Nel Gruppo Romano, comunque, avevamo un tipo di pulsazione che si riferiva certamente al jazz, mentre la terza situazione era quella che mi vedeva interagire con Evan Parker, Paul Rutherford, Schlippenbach, tutti i mitteleuropei, tedeschi, inglesi e olandesi, pur con le loro differenze, perché anche lì esistono le scuole nazionali.

**AAJ:** E ancora diversi sono i francesi, che facevano un po' scuola a parte, visto che anche un Michel Portal, pure quando, negli anni Settanta, suonava magari con un pezzo di clarinetto privo di bocchino, conservava sempre, a tratti, una sua vena melodica.

**G.S.:** È vero: gli scappava sempre qualcosa in quella direzione. Non a caso nel suo strumentario c'è sempre stato il bandoneon. Invece, quando lavoravo con i mitteleuropei, si praticava una specie di terza via, che non prescindeva del tutto dalla tradizione jazzistica, e quindi da un certo tipo di fraseggio, ma nel medesimo tempo tentava un approccio diverso, europeo, una sorta di via di mezzo con la cosiddetta musica contemporanea, di estensione colta post-weberniana. Quindi la tecnica strumentale giocava un suo ruolo, però da un'ottica differente sia dall'una che dall'altra. Io ero in tutte e tre le situazioni e non mi sembrava, personalmente, di fare cose tanto diverse, però indiscutibilmente alla fine usciva fuori un risultato globale che rimandava a un dato ambiente. Questo per dire che l'ottica in cui si decide di porsi conta fino a un certo punto. Se decidiamo di fare tutti mazurke, può anche venir fuori una specie di free della *belle époque*!



**AAJ:** Molto alla Mario Schiano, fra l'altro.

**G.S.:** Certo. Comunque quanto si cerca di fare, a volte conta meno che trovare strada facendo patrimoni comuni anche senza accordi preesistenti, generando una musica che appartiene a tutti. E un po' come a tavola: io posso mangiare pollo in un dato contesto, ma non mangio sempre solo pollo; in altre situazioni potrò mangiare altro. È anche un discorso di memoria, che non è semplicemente qualcosa che si ricorda e quando necessario si ricicla. La memoria è tutto un incamerare stimoli, sensazioni ed elementi vari che, messi insieme, formano anche un criterio di valutazione per capire le differenti situazioni a cui si va incontro. La memoria include già una selezione, un bagaglio personalizzato, perché la stessa cosa ricordata da persone diverse diventa sempre qualcosa di diverso. La memoria, in ogni caso, è basilare nell'improvvisazione, che è insieme talento, appunto memoria, e poi studio, pratica strumentale. E anche errore, componente importantissima. Nel libro ho dedicato un capitoletto all'errore, fondamentale sia nella ricerca che nell'arte, quindi nell'atto creativo. Tante cose sono venute fuori dal settaggio errato di uno strumento. La penicillina, per esempio, è nata dall'aver lasciato ammuffire qualcosa... Probabilmente nello stesso modo è nato anche il gorgonzola! Senza dimenticare la stessa teoria della relatività. Tutto ciò per dire che l'errore è prezioso: ti consente di arrivare a qualcosa che non ti eri costruito con nessuno degli altri elementi di cui disponevi, o ritenevi di disporre.

**AAJ:** Rappresenta l'imprevedibilità.

**G.S.:** Infatti: ti porta a fare qualcosa che non avresti mai pensato di fare.

**AAJ:** Anche perché a volte, limitandoci all'ambito musicale, chi compie un errore spesso tende automaticamente a codificarlo, per nascondere, per non farlo apparire tale. Però anche questo può aprire nuove prospettive, nuovi orizzonti.

**G.S.:** Aiuta, certo. Quando io tengo dei seminari di improvvisazione, magari anche con persone non abituate e a cui è necessario fornire degli schemi su cui muoversi, tendo a dire che il primo che sbaglia ha sempre ragione: andategli dietro che qualcosa succederà. La gente magari ridacchia, però alla fine la cosa funziona.



**AAJ:** Ecco, l'insegnamento: un altro aspetto della tua attività. Tu sei laureato in fisica e hai iniziato a lavorare in quest'ambito. Però poi sei diventato uno dei primissimi docenti di conservatorio non diplomati.

**G.S.:** Infatti: suonavo per diletto e contemporaneamente mi occupavo di biofisica in un centro di studi nucleari. L'ho fatto per otto anni, però, come spesso accade, preferivo suonare. A un certo punto sono stato chiamato per una supplenza, di tromba e trombone, che non avevo neanche cercato, però ho preso la palla al balzo, per la solita storia che se ti passa un treno davanti e non lo pigli poi devi star zitto per tutta la vita. Quindi ho accettato. Era il 1974. Dopo due anni ero ancora lì, e ho tentato persino di imbastire un piccolo corso di jazz,

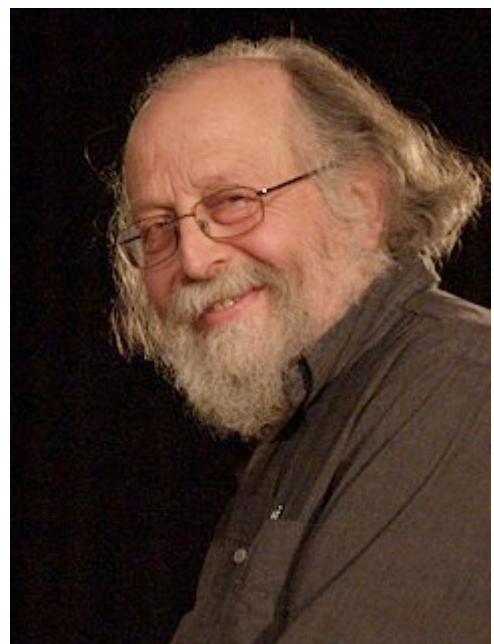
assolutamente abusivo, nei ritagli che mi concedevano i colleghi. Questo per un paio d'anni. Il direttore del conservatorio, che era quello di Pesaro, pur non essendo assolutamente un jazzista, diceva che il jazz lo si suona, per cui è sempre meglio impararlo. Quando invece è stato istituito il biennio, quindi nel 2000, all'Aquila, dove nel frattempo insegnavo, mi è stato dato l'incarico di un corso di improvvisazione per musicisti classici, con risultati veramente interessanti, perché arrivava gente che aveva passato dieci anni a tirar corde di violino e non sapeva che si potesse far musica in un modo diverso. Ci sono state delle prese di coscienza, poi ognuno ha fatto quello che preferiva, ma comunque era importante che ci fosse questo approccio alla musica fattivo, conoscitivo, non di semplice adeguamento a certi schemi imposti. Se parliamo del trombone, per esempio, lo si vede sempre molto valorizzato nel suo aspetto circense, ma magari molti dei compositori eurocolti non hanno mai ascoltato Tommy Dorsey.

**AAJ:** Magari Globokar...

**G.S.:** Globokar ha suonato con Michel Legrand, per cui certamente sa di cosa stiamo parlando. Però, per esempio, Berio ha scritto la sequenza per trombone dedicandola a Grock, che era un clown... E anche in ambito orchestrale, difficilmente troviamo una bella melodia affidata al trombone, come la si affiderebbe per esempio a un violoncello, proprio per questo tipo di approccio culturale tipicamente europeo, secondo il quale ci sono gli archi, poi il flauto, l'oboe... Il clarinetto già meno, la tromba qualche volta, il trombone praticamente mai: deve limitarsi allo zumpa zumpa di estrazione bandistica! E invece trombone, e anche tuba, possono essere egregiamente strumenti melodici, cantanti. Io, per non sbagliare (con Nono, per esempio), ho suonato trombone, trombone contralto, euphonium e tuba.

**AAJ:** Chiudiamo dunque col trombone: citami qualche collega, passato o presente, che ricordi con particolare piacere.

**G.S.:** Anzitutto Jay Jay Johnson, ritenuto a torto uno stilista, mentre ha inciso profondamente nell'evoluzione del linguaggio jazzistico, oltre a essere un signor compositore. Poi due sottovalutati: Tricky Sam Nanton, glorioso ellingtoniano, e Jimmy Knepper, altrettanto glorioso mingusiano. Poi Mangelssdorff,



naturalmente, e fra quelli più giovani di me George Lewis, che adesso non suona quasi più per dedicarsi alla composizione, ma che da ragazzo, quando metteva lo strumento in bocca, ti dava proprio l'idea che fosse una propaggine del suo corpo.

Tutte le foto di Giancarlo Schiaffini sono di Claudio Casanova.

<http://italia.allaboutjazz.com/php/article.php?id=7785>