

Giovanni Guaccero

Il contesto della musica improvvisata a Roma tra anni sessanta e settanta

Intervento al convegno 'Franco Evangelisti – Verso un nuovo mondo sonoro'
(Università degli studi di Roma 'La Sapienza', 02-03-2007)

Poniamoci subito delle domande. Perché tra anni sessanta e settanta Roma è stata probabilmente il principale centro italiano per quanto riguarda la musica improvvisata, sia di estrazione 'colta' che di ambito jazzistico e di 'confine'? Perché a Roma le diverse avanguardie hanno in varie forme dialogato creando un terreno sociale comune di condivisione? E soprattutto: è possibile raccontare la storia delle diverse musiche improvvisate a Roma come un fenomeno comunque unitario, al di là delle diverse provenienze culturali e al di là dei diversi esiti?

Tentare di dare delle risposte a questi interrogativi, significa prima di tutto, per quanto mi riguarda, mettere da parte la tentazione di guardare alle singole tradizioni musicali come a dei fenomeni chiusi in se stessi, con una propria evoluzione autosufficiente e impermeabile ai fenomeni esterni. Tanto più in una città come Roma, dove il dialogo e l'incontro tra diverse culture, oltre che una questione di linguaggio musicale, rappresentò in ultima analisi una questione politica.

Così, tentando di definire una mappa delle realtà e dei musicisti che in quegli anni hanno operato nel campo dell'improvvisazione in ambito romano, ci si accorge che non è possibile tracciare linee nette di separazione tra i diversi ambiti musicali e culturali, proprio perché gli stessi protagonisti non ebbero una collocazione stabile, ma dialogarono, si incontrarono e percorsero itinerari a volte non del tutto lineari.

Ma cerchiamo di mettere un po' d'ordine. Sicuramente nell'ambito delle avanguardie romane il periodo 'aureo' della musica improvvisata si sviluppa lungo un arco temporale che va all'incirca dal 1965 al 1978,¹ con una distinzione in due fasi la cui linea di demarcazione può essere collocata tra gli anni 1971 e 1972. Con una prima fase, nella seconda metà degli anni sessanta, dove la ricerca è prevalentemente linguistica, dove si lavora alla destrutturazione 'dall'interno' del linguaggio musicale, anche quando il modo per arrivarvi è la definizione di nuovi riti sociali, come nel caso del gruppo Musica Elettronica Viva (MEV) e dove è certamente nel campo 'colto' che si verificano i maggiori elementi di innovazione. E una seconda fase, negli anni settanta, in cui dalla 'diaspora' dei cammini individuali alle nuove occasioni di incontro è comunque una cornice politico-sociale a mettere in risalto i percorsi, in un contesto in cui è la nascente nuova generazione del jazz sperimentale italiano l'elemento nuovo con cui fare i conti.

Facciamo allora un passo indietro e cerchiamo di vedere, mettendo in risalto solo alcuni singoli punti, come si arriva a quel '1965', anno fatidico dell'esordio pubblico del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC) e della nascita di altre esperienze di musica improvvisata sia in Europa che in America, e, più in generale, anno di 'snodo' a partire dal quale tutte le tensioni – culturali, sociali e politiche – di almeno un decennio troveranno uno sbocco che, travalicando il discorso puramente musicale, porteranno in tutto l'occidente all'esplosione del '1968'. Non è questa la sede per tracciare una evoluzione della storia dei gruppi intellettuali romani nel dopoguerra. Ma nell'ambito di quest'altra possibile e più ampia mappa ancora da definire con precisione, alcune cose è necessario sottolinearle. Nella 'Roma di Piazza del Popolo',² come si sa, negli anni cinquanta un ruolo determinante l'ebbe senza dubbio il contesto culturale legato alle arti visive, ambiente in cui insieme alle nuove generazioni (che proprio in quegli anni entrano in contatto con la nuova pittura informale americana) convivono esponenti delle generazioni passate, in particolare della Scuola Romana e del Futurismo (movimento nel cui ambito – è importante

¹ Cfr. GIOVANNI GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali – Roma, 1965-1978*, tesi di laurea in Lettere (storia della musica), Università degli studi di Roma "La Sapienza", a.a. 2002-2003, relatore prof. Pierluigi Petrobelli.

² Cfr. FLAVIA MATITTI, *Gli eventi. Luoghi di incontro, gruppi, tendenze e mostre pubbliche*, in AA.VV., *Roma 1958-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Skira, Milano, 2002, pp. 69-70.

ribadire – già vi furono esperienze legate al concetto di performance e all'improvvisazione).³ Ed è proprio con parte di quel contesto, grazie anche alla mediazione di una figura carismatica come Goffredo Petrassi, che entrano in contatto i giovani compositori molti dei quali giunti a Roma dalla provincia italiana, parte di quel nuovo ceto intellettuale che nel dopoguerra si va formando nella capitale (Aldo Clementi, Mauro Bortolotti, Domenico Guaccero ed altri). Ma è anche interessante notare che lungo l'arco degli anni cinquanta – prima che la neoavanguardia musicale assumesse a Roma quel 'ruolo guida' che ebbe in seguito – nelle gallerie d'arte e in particolare alle inaugurazioni di mostre di artisti contemporanei, era possibile assistere a concerti e *jam session* improvvisate di musicisti di area jazzistica. Ed è interessante notare che, in un contesto storico in cui stava nascendo la prima vera ed autentica generazione di jazzisti italiani,⁴ in alcune formazioni di quegli anni parteciparono anche alcuni dei futuri protagonisti della musica di area colta romana, come un giovanissimo Ivan Vandor (che inseguito ritroveremo sia nel GINC che in MEV), che militava con il suo sax nella Roman New Orleans Jazz Band, oppure come il clarinetista William O. Smith (detto Bill), negli anni sessanta interprete di riferimento per i compositori romani (e nel 1965 tra i partecipanti al primo concerto del GINC), che nel 1957 vediamo partecipare a una formazione di ambito jazzistico denominata 'The Americans of Rome' (e come vedremo l'apporto dei musicisti americani si rivelerà fondamentale nello sviluppo di questa vicenda).⁵

Dopo la grande ondata migratoria verso Darmstadt della fine degli anni cinquanta e anche grazie al ruolo svolto in precedenza da Franco Evangelisti, irrompe poi anche a Roma la tematica dell'alea. Certo, sappiamo bene che non c'è un diretto nesso consequenziale tra il concetto di alea e quello di improvvisazione. Ma è anche evidente che è comunque possibile, se non a volte auspicabile, eseguire alcune tra le partiture aleatorie anche attraverso prassi esecutive di improvvisazione: un esempio importante in questo senso è la premessa alla partitura di *Schemi*, fondamentale composizione di Domenico Guaccero ed Egisto Macchi del 1959, dove si fa esplicito riferimento al ricorso di prassi esecutive di improvvisazione.⁶ Così all'inizio degli anni sessanta la nascita dell'associazione Nuova Consonanza⁷ dà un impulso fondamentale alla diffusione della Nuova Musica in un contesto in cui da un lato si va sviluppando un nuovo teatro di sperimentazione⁸ e dall'altro un ruolo importante viene svolto dalla diffusione della pratica degli 'happenings' e delle performance di stampo neodada e d'influenza cageana – ad esempio nelle gallerie d'arte come La Salita a Piazza di Spagna – con la partecipazioni di musicisti come Fredric Rzewsky e Sylvano Bussotti e artisti visivi come Novelli, Perilli, Rotella e altri.

Ma ancora più importante che le dinamiche interne ai gruppi intellettuali è probabilmente lo sfondo dato dallo scenario internazionale in cui questi operano, in quei tumultuosi anni tra 1963 e 1965. Negli Stati Uniti i riflessi più interessanti si avranno in ambito jazzistico, con i percorsi personali di Ornette Coleman, John Coltrane e lo sviluppo del movimento 'free',⁹ di cui si comincerà a parlare in maniera organica a partire dal 1965, anno in cui, tra l'altro, prende vita a Chicago una associazione come l'AACM, da cui nasceranno realtà come l'Art Ensemble. In Italia, anche se nelle riviste specializzate si comincerà a parlare di free jazz a partire dal 1966, abbiamo nel

³ Cfr. MARIO BARTOCCINI e ALDO MANTIA, *L'improvvisazione musicale. Manifesto futurista*, volantino a stampa tipografica in 2 pagine, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1° marzo 1921. Cfr. anche LUCIANO CARUSO (a cura di), *Manifesti futuristi*, SPES-Salimbeni, Firenze, 1980.

⁴ Cfr. UMBERTO SANTUCCI, *Il jazz in Europa*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV, n. 2, marzo-aprile 1970, pp. 290-291. Cfr. anche MICHELE MANNUCCI e FURIO FOSSATI, *I grandi della musica jazz*, Longanesi & C., Milano, 1979, pp.267-268.

⁵ Per un elenco dei musicisti americani presenti all'Accademia Americana di Roma cfr. RICHARD TRYTHALL (a cura di), *American Academy in Rome: Music Composition and Performance Activity, 1948-1994*, Roma, American Academy of Rome, 1994.

⁶ Cfr. DOMENICO GUACCERO E EGISTO MACCHI, *Schemi* per combinazioni di due pianoforti, due violini e sassofono tenore, premessa alla partitura, 1959-60, Semar Edizioni Musicali.

⁷ Cfr. DANIELA TORTORA, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia*, LIM, Lucca, 1990.

⁸ Cfr. MARCO DE MARINIS, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987.

⁹ Cfr. PHILIPPE CARLES e JEAN-LOUIS COMOLLI, *Free jazz Black Power*, Einaudi, Torino, 1973.

1964 un precursore come Giorgio Gaslini che pubblica il *Manifesto di Musica Totale*¹⁰ e nel 1966 la fondazione da parte di Mario Schiano del Gruppo Romano Free Jazz (GRFJ). Fino agli anni 1968/1969 in Europa e negli Stati Uniti si assiste a un fiorire di gruppi di improvvisazione di ogni tipo – tra questi vogliamo ricordare soprattutto l'AMM di Cornelius Cardew, fondato nel 1966 –, dovuto in larga parte, più che a una logica di sviluppo interna al linguaggio musicale, allo spirito, al clima e alla cultura che si viveva in quegli anni, poiché probabilmente, come afferma Vinko Globokar – uno dei protagonisti della stagione dell'improvvisazione europea di quell'epoca – «le ragioni per cui l'improvvisazione, in una determinata musica, compare e poi inaspettatamente scompare, non sono spiegabili in questa logica, bensì all'interno della situazione sociale, politica, del modo in cui vive e pensa la gente e le cose con cui si confronta in un determinato periodo».¹¹

Riguardo al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC), primo gruppo europeo di quegli anni dedito in maniera sistematica alla pratica dell'improvvisazione collettiva (al quale nella prima fase parteciparono stabilmente compositori come Ennio Morricone, Roland Kayn, John Heineman, Egisto Macchi, Mario Bertoncini, Walter Branchi) una delle questioni musicologiche principali sembra allora essere quella di cercar di capire quanto la nascita del gruppo sia da addebitare esclusivamente all'intuizione e allo sviluppo del pensiero del suo principale promotore, Franco Evangelisti, oppure quanto anche essa sia, almeno in parte, frutto di un riflesso dei tempi.

Si è più volte parlato dell'incontro che nel 1964 si ebbe all'American Academy of Rome, dove Evangelisti, Heinemann, Clementi e altri si recarono insieme a Larry Austin per ascoltare una registrazione del New Music Ensemble (NME),¹² gruppo di improvvisazione collettiva diretto proprio da Austin. Il NME era un gruppo di compositori/interpreti nato nel 1963 a Davis in California, dedito alla pratica dell'improvvisazione di gruppo, ma anche all'esecuzione di partiture di autori come Cage, Cardew, Stockhausen. Il gruppo però era, al contrario del GINC, più spostato su un asse esecutivo che compositivo, con molti dei partecipanti che avevano avuto esperienze anche in campo jazzistico. E' lo stesso Evangelisti a riconoscere l'importanza di quell'episodio, anche se sappiamo che nello stesso periodo il compositore romano andava maturando una sua riflessione teorica, che lo avrebbe portato di lì a poco alla definizione di quel nuovo tipo di esecutore che fosse allo stesso tempo anche compositore,¹³ che è alla base della nascita del gruppo. Sappiamo anche che a Evangelisti non interessava più di tanto il jazz (al contrario della musica indiana che suscitava in lui un certo interesse). Ma allo stesso tempo sappiamo anche che molti dei partecipanti al gruppo avevano avuto esperienze in ambito jazzistico (tra gli altri Vandor, Smith, in seguito Schiaffini). Quale potrebbe essere allora il nesso tra la nascita del gruppo e lo spirito del tempo, di cui abbiamo accennato? In che modo i diversi ambiti culturali avevano coscienza l'uno dell'altro? E' possibile parlare del GINC all'interno di un contesto più ampio di musica improvvisata, al di là delle posizioni e idee espresse da Evangelisti? Esprimendo una mia convinzione personale, l'idea che mi sono fatto è che effettivamente Evangelisti era poco interessato a quella che potremmo definire 'l'altra musica'. Lui era fieramente convinto dell'autosufficienza del proprio mondo di appartenenza. Allo stesso tempo penso che il contesto, il mondo esterno, 'l'altra musica' ebbero comunque un'influenza, potremmo dire, 'malgrado' il pensiero di Evangelisti. E qui debbo precisare perché ritengo importante su un piano più generale l'influenza che il jazz esercitò in tutta la vicenda della musica improvvisata in Italia: non tanto per il

¹⁰ Cfr. GIORGIO GASLINI, *Il tempo del musicista totale*, Baldini&Castoldi, Milano, 2002.

¹¹ VINKO GLOBOKAR, *Riflessioni sull'improvvisazione*, «Musica/Realtà», II, n. 6, 1981, pp. 62-63.

¹² Cfr. LARRY AUSTIN, *Il New music Ensemble*, «Marcatré», n. 16-17-18, 1985, p. 221. Del gruppo facevano parte oltre a Austin (corno e tromba), Billie Alexander (voce), Robert Bloch (violino), John Gibson (sax), Wayne Johnson (clarinetto), Stanley Lunetta (percussioni), Richard Swift (pianoforte), Arthur Woodbury (sax, fagotto, flauto). Molti di questi musicisti avevano avuto esperienze anche in ambito jazzistico.

¹³ FRANCO EVANGELISTI, *Dalla forma momentanea ai gruppi di improvvisazione*, in Programma di concerti della Biennale di Venezia, 1969, anche in *di Franco Evangelisti e alcuni nodi storici del tempo*, Nuova Consonanza, Roma, 1980, pp. 122-123. Cfr. anche FRANCO EVANGELISTI, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma, 1991.

valore più o meno intrinseco di quel tipo di musica e delle esperienze ad esso legate, ma principalmente perché rappresentò un ‘luogo’ in cui le nuove generazioni di musicisti italiani, alcuni dei quali anche di formazione accademica, poterono sviluppare una pratica di improvvisazione relativa a un repertorio moderno, cosa che in Italia nel dopoguerra e in seguito non era possibile se non appunto in relazione al nuovo ambito musicale jazzistico; al contrario di quello che era accaduto nelle americane nelle diverse musiche di derivazione afroamericana, come il jazz negli Stati Uniti, che invece da tempo avevano conquistato una autonoma valenza nazionale, che faceva sì che fosse considerata una cosa estremamente naturale il fatto che musicisti di ambito accademico avessero esperienze anche in ambito improvvisativo e jazzistico. E proprio a partire dalla coscienza che la pratica dell’improvvisazione non era parte integrante di una ‘lingua’ condivisa su un piano di cultura nazionale è che, a mio giudizio, Evangelisti portò avanti la grande intuizione della pratica degli esercizi all’interno del GINC, nata proprio con l’intento di creare all’interno del gruppo un codice condiviso. Pratica portata avanti in un modo talmente rigoroso e approfondito (che tra l’altro la pone come un punto di riferimento importante nella tradizione della didattica dell’improvvisazione), che rimane lecito il dubbio se si trattasse davvero di improvvisazione piuttosto che di una sofisticata pratica di ‘composizione orale’ (ma non entreremo in questa sede in una discussione su quale sia il confine tra composizione e improvvisazione). In ultima analisi è perciò innegabile lo straordinario ruolo innovativo avuto dal gruppo nel panorama europeo, ma allo stesso tempo, piuttosto che una eventuale rivendicazione a posteriori del primato di una ‘scoperta’ – che beninteso, per loro era probabilmente tale –, ritengo più utile oggi guardare a quell’esperienza cercando di collocarla all’interno di un contesto più ampio, geografico e di genere.

E in questo contesto più ampio certamente un ruolo fondamentale lo svolse il gruppo Musica Elettronica Viva (MEV), fondato a Roma nel 1966 dai compositori americani Frederic Rzewski, Alvin Curran, Jon Phetteplace, Allan Bryant e Richard Teitelbaum a cui poi si aggiunsero presto Ivan Vandor e Carol Plantamura (da notare che Rzewski e Vandor sono ‘in comune’ con il GINC). Se c’è un gruppo che davvero non è storiograficamente collocabile questo è proprio MEV. Tanto che il suo principale promotore e ideologo Frederic Rzewski riconosce come precedenti in questo campo le esperienze di Cage e Tudor rispetto al ‘live electronics’, e di Lukas Foss e Larry Austin da un lato, e di Ornette Coleman e John Coltrane dall’altro, rispetto alla pratica dell’improvvisazione di gruppo, senza dimenticare le esperienze del Living Theatre con cui MEV era in contatto, e le utopie anarchico-comuniste della fine degli anni sessanta che spinsero il gruppo verso direzioni radicali, il cui vitalismo e carica destrutturante a quell’epoca non poteva comunque che avere una matrice tipicamente americana.¹⁴ L’idea guida era quella di unire a una pratica di musica elettronica dal vivo non convenzionale, l’improvvisazione e la composizione di gruppo. Ma spesso le loro performance si risolvevano in una sorta di nuovo e trasgressivo rito urbano a cui partecipavano innumerevoli musicisti e in alcuni casi anche il pubblico stesso, come accadeva tra il 1968 e il 1969 nella loro sala a via Peretti in Trastevere. Tra i collaboratori successivi di MEV vogliamo poi ricordare tra tutti Steve Lacy, esponente di punta del jazz d’avanguardia, e fondamentale ‘mediatore culturale’ per quella stagione di musica improvvisata europea ed americana.

E su un versante prettamente jazzistico sempre nel 1966 debutta al Folkstudio di Roma il Gruppo Romano Free Jazz (GRFJ) fondato da Mario Schiano (sax alto) in collaborazione con Franco Pecori (batteria) e Marcello Melis (contrabbasso), ai quali l’anno seguente si aggiungerà il trombone di Giancarlo Schiaffini.¹⁵ Ma il campo jazzistico che, anche attraverso la sua instancabile attività di organizzatore musicale, Schiano crea quasi ex novo, è un campo ‘altro’ rispetto a un ambiente del jazz ufficiale che in quegli anni era abbastanza stagnante. Schiano ‘vive’ il clima e il fermento culturale della città, conosce gli ambienti della sperimentazione ‘colta’, e possiamo dire che in quegli anni, a parte il caso di Gaslini, è proprio lui che apre la strada a una originale via italiana al free jazz (attraverso anche l’inserimento di elementi ‘impuri’ nel suo linguaggio – dalla

¹⁴ Cfr. FREDERIC RZEWSKI E SALVATORE ESPOSITO, *Zuppa e altri processi*, «Il Verrì», n.30, 1969.

¹⁵ Cfr. PIERPAOLO FAGGIANO, *Un cielo di stelle. Parole e musica di Mario Schiano*, Manifestolibri, Roma, 2003.

musica popolare, al blues, alla dimensione ‘citazionistica’),¹⁶ creando successivamente numerose formazioni, che, oltre al citato Schiaffini, vedranno la partecipazione di musicisti come il contrabbassista Bruno Tommaso e il sassofonista e flautista Eugenio Colombo, e svolgendo un ruolo fondamentale per tutti gli anni settanta (ma anche in seguito) in relazione alla diffusione della musica improvvisata che all’epoca andava sviluppandosi in altre parti d’Europa.

Appare certo evidente che l’esperienza del GRFJ (con la sua programmatica totale assenza di una pratica di progettazione) si pone all’estremo opposto rispetto ai musicisti di ambito accademico del GINC. E se è vero che non si può ‘improvvisare e basta’ ma si improvvisa sempre ‘qualcosa’ (chiamiamolo idioma, referenza, modello o in altri modi), è possibile dire che probabilmente il GINC – in maniera consapevole o no, non è importante – improvvisava in un certo senso la musica da cui i loro componenti provenivano, ossia ‘improvvisava Darmstadt’, mentre tutte l’esperienze che partendo da un linguaggio improvvisativo di per sé già più strutturato come il jazz, poterono permettersi il ‘lusso’ con l’avvento del free, dapprima negli U.S.A. e poi anche in Europa di improvvisare anche ‘qualcosa di extramusicale’, ossia di ‘improvvisare la rivolta’. Ma non è detto che poi le due cose non potessero incontrarsi come nel caso di MEV. Ma il fatto che musicisti di quell’epoca potessero agevolmente passare da un campo all’altro è probabilmente segno che comunque si era creata o si andava creando in quegli anni una sorta di *koinè* linguistica, al di là della presenza o meno di elaborazioni teoriche.¹⁷

Ma la storia della Roma di quegli anni è anche una storia di luoghi e tra tutti vogliamo ricordare due fondamentali punti d’incontro e di ‘contaminazione’ prima di tutto umana: il Folkstudio di Giancarlo Cesaroni¹⁸ simbolo per altro di un asse della vita culturale romana che andava gradualmente scendendo verso Trastevere, e poi il teatro Beat 72. Ed è proprio al Beat 72 che tra il 17 e il 23 dicembre del 1971, in un periodo che si pone da un lato al termine di una fase storica che era culminata negli anni 1968/1969 e dall’altro all’inizio di una nuova stagione, si svolge la rassegna MUSICA-IMPROVVISAZIONE.¹⁹ Scorrendo solamente l’elenco dei concerti (a cui partecipano anche artisti e realtà di cui non si riuscirà a parlare nell’ambito ristretto di questo intervento) sembra di trovarsi di fronte alla esatta tematizzazione di un contesto che evidentemente già allora era percepito come unitario:

Venerdì 17 dicembre NUOVE FORME SONORE

con Anna Fresu, Michiko Hirayama, Giancarlo Schiaffini, Bruno Tommaso e Jesus Villa-Rojo

Sabato 18 dicembre GRUPPO IMPROVVISAZIONE “NUOVA CONSONANZA”

con Mario Bertoncini, Walter Branchi, Franco Evangelisti, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Giovanni Piazza

Domenica 19 dicembre MEV (Musica elettronica viva)

con Carla Cassola, Franco Cataldi, Alvin Curran, Sandro Bernardini, Fabrizio Bertuccioli, Sandro Figurelli, Stefano Giolitti

Lunedì 20 dicembre I SYNTHESIZERS²⁰

con Allan Bryant, Alvin Curran e Domenico Guaccero

Martedì 21 dicembre DUO NUOVO DADA

con Giancarlo Cardini, Giuliano Zosi e la partecipazione di Joan Logue

Mercoledì 22 dicembre MUSICA-TEATRO

con Fausto Di Cesare, Domenico Guaccero, Gillian Hobart, Joan Logue, Michiko Hirayama, Antonello Neri, Jenie Vetusto e Giuliano Zosi.

Giovedì 23 dicembre PARADE

¹⁶ ALBERTO RODRIGUEZ, *Free jazz a Roma*, «Musica Jazz», n. 3, 1968.

¹⁷ Cfr. DOMENICO GUACCERO, *Dalla parte del compositore*, in AA.VV., *di Franco Evangelisti e alcuni nodi storici del tempo*, Nuova Consonanza, Roma, 1980, p.15.

¹⁸ Cfr. DARIO SALVATORI, *Folkstudio story*, Studio Forma, Torino, 1981

¹⁹ Programma di sala della rassegna ‘Musica-Improvvisazione’ (Archivio Domenico Guaccero). Il Gruppo Rinnovamento Musicale, fondato nel 1967, organizzava in quegli anni rassegne di concerti di musica contemporanea. Il comitato direttivo, secondo una *brochure* del 1968 (Archivio Domenico Guaccero), era formato da Fausto Di Cesare, Ernesto Gordini, Luca Lombardi, Antonello Neri, Valerio Paperi, Guido Pipolo, Giuliano Zosi.

²⁰ In seguito il gruppo si sarebbe chiamato ‘Musica Ex Machina’.

concerto itinerante per le strade di Roma a cui parteciperà il sestetto di Mario Schiano. Gli spettatori sono invitati a partecipare attivamente al concerto con i loro strumenti.

Arrivati perciò agli anni settanta il discorso di farebbe talmente ampio e diversificato che anche a questo proposito ci limiteremo a sottolineare alcune singoli personaggi ed episodi.

Le realtà sorte a metà degli anni sessanta continuano anche dopo in forme diverse la loro attività: in modo più sporadico il GINC (al quale si aggiungono – avvicinandosi con alcuni dei vecchi componenti – Giancarlo Schiaffini, Giovanni Piazza, Jesus Villa-Rojo, Antonello Neri e poi Alessandro Sbordoni) e in un certo senso anche MEV, visto che non tutti i componenti si trovavano più in Italia. Mentre Alvin Curran, ben radicato a Roma, fonda la formazione MEV 2, composta anche da musicisti non professionisti. Il GRFJ si disperde nella miriade di gruppi che spesso si ritrovano attorno alla figura di Mario Schiano, il quale continua a scoprire giovani talenti che in seguito faranno la storia del jazz italiano. Ma proprio in quest'ambito accade in quel periodo un evento importante per la storia e la definizione di una mappa di questi incontri romani: nel luogo accademico per eccellenza, il Conservatorio "S. Cecilia", viene istituito per la prima volta negli anni 1972 e 1973 un corso di jazz tenuto dal compositore e pianista milanese Giorgio Gaslini.²¹ Fu questo un evento di grande rilevanza per il contesto musicale romano. Gaslini, musicista di profonda preparazione accademica, era l'unico nome di caratura internazionale del jazz italiano, basti citare lo storico LP Nuovi Sentimenti, del 1965 con la partecipazione di Gato Barbieri, Don Cherry, Steve Lacy. Quel corso divenne presto affollatissimo. E potremmo dire che Gaslini diede a tutta una generazione di giovani musicisti di ambito jazz – spesso gli stessi 'scoperti' da Schiano – , una coscienza e consapevolezza che a loro mancava (tra questi Massimo Urbani, Tommaso Vittorini, Maurizio Giammarco e molti altri). Ed interessante notare come lungo l'arco degli anni settanta alcuni tra i giovani studenti del Conservatorio di Roma, ma anche di altri limitrofi come quello di Frosinone, si trovarono a frequentare, al di là del campo di appartenenza, tanto 'jazzisti' come Gaslini e Schiano, quanto figure 'eterodosse' del campo colto, come Guaccero o Evangelisti. Questo 'cortocircuito' produsse sicuramente fenomeni interessanti. E da questo clima nasceranno poi realtà importanti come la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, fondata a Roma nel 1975 o come, verso la fine degli anni settanta, i primi festival jazz romani di livello internazionale, inizialmente legati in modo organico al mondo della sperimentazione.

E' difficile tener poi conto delle esperienze, che oggi definiremmo di confine, che nacquero in quegli anni. Tra queste vogliamo ricordare, Nuove Forme Sonore (NFS) che, nato nel 1970 come gruppo strumentale da camera per iniziativa dei compositori/improvvisatori/esecutori Giancarlo Schiaffini, Bruno Tommaso e del clarinettista Jesus Villa Rojo (che collaborerà anche col GINC), avrà fin dall'inizio una grande attenzione per le prassi esecutive di improvvisazione, tanto che il primo concerto tenuto dai tre nel marzo del 1971 sarà quasi del tutto improvvisato.²² Evidentemente pur muovendosi programmaticamente più sul versante colto, le esperienze in ambito *free* di Schiaffini e Tommaso ebbero la loro influenza anche in un gruppo come NFS. Accanto a questo nucleo fondatore presto si aggiunsero già nei primi anni di attività il soprano Michiko Hirayama, la violoncellista Frances-Marie Uitti, il clarinettista Roberto Laneri e in determinate situazioni anche il percussionista Michele Iannaccone. C'è poi il percorso personale di Alvin Curran che sviluppa in quegli anni una serie di performance solistiche che avranno anche sbocchi discografici di grande fascino.²³ E c'è l'attività di Roberto Laneri, clarinettista allievo di Bill Smith, che dopo la sua permanenza americana porterà a Roma l'esperienza del canto armonico fondando il gruppo vocale Prima Materia. E' importante poi notare come sullo sfondo di alcune di queste esperienze sia presente la figura carismatica di Giacinto Scelsi, rispetto all'opera del quale sappiamo che la pratica dell'improvvisazione ebbe un ruolo fondamentale.

²¹ Cfr. LUCA CERCHIARI, *Il jazz degli anni '70*, Gammalibri, Milano, 1980, p. 206. Cfr. anche ENRICO COGNO, *S. Cecilia: il jazz fuori della porta*, «Il Tempo», 21-10-1973.

²² Cfr. GIOVANNI GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali – Roma, 1965-1978*, cit., p. 146.

²³ Cfr. ALVIN CURRAN, note di copertina del LP *Fiori Chiari, Fiori Oscuri* (Ananda, n. 4, 1977).

Ma sul fronte ‘colto’, oltre ad altri percorsi personali,²⁴ colui che in quegli anni si avventura nelle sperimentazioni più rischiose certamente è Domenico Guaccero: a partire dalla citata composizione *Schemi*, anche in altri casi incontriamo il ricorso della pratica di improvvisazione in alcune sue opere: tra tutte la più rilevante in questo senso è la celebre partitura con grafia aleatoria *Variazioni 3* del 1968,²⁵ che prevede la possibilità nell’organico di inserire diversi tipi di gruppi di improvvisazione. La prima esecuzione di questo lavoro, tenutasi al Conservatorio di Torino del 14 gennaio 1970, oltre ai Solisti Veneti e a Sergio Penazzi (fagotto), vede la partecipazione di Walter Branchi, Guido Guiducci, Michiko Hirayama, Egisto Macchi e lo stesso Guaccero che improvvisavano con suoni corporei amplificati e modulati. Sembra qui prefigurarsi una vera e propria integrazione e giustapposizione (come nel balletto *Rot*, del 1970/72, in cui fanno parte dell’ensemble anche tre improvvisatori) tra parti scritte affidate a esecutori di tipo ‘tradizionale’ e parti improvvisative.

Ma negli anni settanta la presenza di Guaccero nell’area dell’improvvisazione si concretizza con la creazione di tre realtà di gruppo fondamentali e diversissime tra loro: Musica Ex Machina (MEM), Laboratorio Musicale e Intermedia.²⁶ MEM, di cui una prima uscita sotto altro nome può essere considerata il citato concerto al Folkstudio del 20 dicembre del 1971, fu un gruppo di improvvisazione basato – probabilmente il primo di quegli anni – su una netta delimitazione del campo sonoro alla sola elettronica: i tre principali partecipanti, Guaccero, Alvin Curran e Luca Lombardi, interagivano tra loro utilizzando il nuovo modello di sintetizzatore ‘a valigetta’ EMS, prefigurando un tipo d’uso dell’elettronica che oggi sembra essere estremamente diffuso.²⁷ Ma il vero incontro con una realtà dell’ ‘altro’ campo fu per Guaccero la collaborazione con Mario Schiano. Già nel 1973 Guaccero partecipò all’incisione di due brani nel LP di Schiano *On the waiting-list*. Ma la vera nascita del gruppo, che in seguito si sarebbe chiamato ‘Laboratorio musicale’, fu nel 1977 quando, per iniziativa di Giancarlo Cesaroni che dirigeva l’etichetta discografica del Folkstudio, Guaccero e Schiano si riunirono insieme a Bruno Tommaso e al compositore Alessandro Sbordoni per l’incisione dello storico LP *De Dé*.²⁸ Il lavoro rappresenta un momento davvero unico nel panorama musicale di quegli anni, e i quattro si trovano a dialogare su un terreno – consono sia alla musica di Guaccero che alle esperienze di Schiano – del gesto impuro, anche teatrale, a volte ironico e drammatico al tempo stesso, mediato da una dimensione – spesso presente nelle dinamiche di improvvisazione – che è quella del ‘gioco’. Terminata nel 1978 quell’esperienza, Guaccero inizierà poi la fase di ricerca quasi ascetica con il gruppo di improvvisazione teatrale ‘Intermedia’, ricollegandosi all’altra dimensione a lui cara in molte opere, che è quella dell’ ‘esercizio’, come percorso di apprendimento e di accrescimento – direi quasi spirituale – della persona. Questo ‘ripiegamento’ avviene in un momento storico, gli anni 1978/1979 in cui, a causa delle note vicende politiche e sociali, il clima a Roma e in Italia muta radicalmente e definitivamente.

Ma cosa era avvenuto negli anni settanta, e soprattutto tra il 1974 e 1975, per far sì che potessero svilupparsi a Roma esperienze come quelle di cui abbiamo parlato? Come accennavamo all’inizio una parte rilevante in questa vicenda la ebbe la politica. Intanto su un piano più generale assistiamo in quegli anni a un’altra ondata di eventi di grande rilevanza politica a livello internazionale. In Italia si verifica la grande avanzata elettorale del PCI. Ma su un piano sociale e musicale il grande dato rilevante che si consolida negli anni settanta è la formazione di un nuovo

²⁴ Anche altri compositori dell’area di Nuova Consonanza come ad esempio Mauro Bortolotti ebbero una sotterranea relazione con il mondo dell’improvvisazione. Cfr. in proposito GIOVANNI GUACCERO, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali – Roma, 1965-1978*, cit., p. 178.

²⁵ DOMENICO GUACCERO, *Variazioni 3*, Semar Edizioni Musicali.

²⁶ Cfr. GIOVANNI GUACCERO, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali – Roma, 1965-1978*, cit.

²⁷ Cfr. in proposito DOMENICO GUACCERO, *Dalla parte del compositore*, cit. Rilevante a questo proposito la distinzione che fa Guaccero tra un’elettronica di ‘base’ che già negli anni settanta andava diffondendosi e un’elettronica di ‘vertice’ dei vari studi e centri italiani e europei.

²⁸ Cfr. FRANCESCO MARTINELLI, note di copertina del Cd *DE DÉ* di Mario Schiano, Splasc(h) Records CDH510.2, 1998.

pubblico giovanile di massa, il pubblico dei grandi raduni rock, che però ha un riflesso anche sul pubblico del nuovo jazz.²⁹ Ci sono i concerti dell'Art Ensemble of Chicago, ci sono nel 1975 le trentamila persone a Umbria Jazz ad applaudire le sperimentazioni del solo sax di Anthony Braxton. Il jazz, in particolare il jazz sperimentale, diventa in quegli anni qualcosa di 'sinistra' e in qualche modo di massa, cosa che prima non era mai stato. E come sappiamo anche molti dei compositori dell'area colta di quel periodo erano schierati su una prospettiva dichiaratamente marxista, a cominciare da Guaccero e Evangelisti. E questi compositori si ponevano comunque nelle loro riflessioni teoriche il problema della 'trasformazione' e il problema di un diverso e nuovo rapporto con il pubblico. E così il nuovo jazz e la pratica dell'improvvisazione in quel momento storico per compositori come Guaccero apparirono come una possibile strada per aprirsi a una nuova e inedita dimensione sociale del fare musica. Fu molto probabilmente anche questa un'utopia, un'utopia che però in quel momento appariva come una prospettiva reale, corroborata dalla cornice ideale della politica che forniva una spinta determinante a tutto ciò: il gruppo di Guaccero e Schiano in quegli anni suonava in luoghi come le feste dell'Unità o nelle Case del Popolo. E Guaccero stesso a quell'epoca era divenuta una figura di riferimento anche nell'ambiente del jazz sperimentale romano. Ed è in questo clima, in cui c'era una volontà più in generale ideologica di trasformazione che si producono eventi inediti come ad esempio il concerto *MUSICA POPOLARE URBANA*³⁰ che si tenne il 26 ottobre del 1978 al Teatro Comunale di Firenze, di cui scorriamo solo l'elenco dei partecipanti per capire l'eterogeneità del contesto in cui quei musicisti si muovevano:

Eugenio Colombo

Gruppo «È Zezi» di Pomigliano d'Arco

Michele Iannaccone

Laboratorio Musicale con Domenico Guaccero, Alessandro Sbordoni, Mario Schiano, Bruno Tommaso

Giovanna Marini e il Collettivo Uso della Voce del Testaccio

Paolo Pietrangeli

Frederick Rzewski

Giancarlo Schiaffini

E' evidente che dietro tutto ciò c'era una volontà politica. Sembrava allora una strada percorribile il fatto di accedere attraverso una sfida eticamente alta a pratiche che oggi avremmo definito di 'contaminazione'. Ma quella sfida fallì. In concomitanza con il mutato clima politico, le diverse avanguardie cominciarono poi a chiudersi in se stesse, e soprattutto cominciarono a consolidarsi come 'generi', autonomi e nuovamente autosufficienti.

Non saprei dire oggi cosa resti di quella stagione di musica improvvisata. Anche oggi si parla di musica di confine e di contaminazione. Ma sembra che il terreno in cui si tende a muoversi sia sul piano etico che estetico sia differente. Sicuramente è rimasta e ha acquisito molta più visibilità la figura del 'performer', in parte autore e in parte interprete di se stesso. E certamente uno dei punti nodali della riflessione di quel periodo riguardava proprio la definizione di un nuovo tipo di interprete musicale: il compositore-esecutore di Evangelisti, la figura di 'innocente' di cui parlava Cardew e a cui fanno riferimento musicisti come Curran o Giuseppe Chiari;³¹ ci sono le partiture di Scelsi e la nuova grafia di Guaccero che esigono nuove figure di interpreti, proprio perché a volte i pezzi stessi erano nati per un specifico esecutore (un esempio per entrambi l'Hirayama). Ma certamente oggi il contesto è differente. Non ci sono più le utopie, di cui si nutrivano sia Evangelisti che Guaccero (che insieme a Scelsi, a mio giudizio furono in quegli anni le figure che esercitarono la maggiore influenza sulle generazioni future). E' difficile ritrovare anche la dimensione dell'esercizio (sia quella motivata dall'esigenza di creare una nuova lingua per

²⁹ Cfr. ALESSANDRO CARRERA, *Musica e pubblico giovanile*, Feltrinelli, Milano, 1980.

³⁰ Programma di sala del concerto "Musica Popolare Urbana", Teatro Comunale di Firenze, 1977 (Archivio Domenico Guaccero).

³¹ Cfr. CORNELIUS CARDEW, *Note sulla musica AMM con riferimenti indiretti a una etica dell'improvvisazione*, «Il Verri», n.30, 1969.

Evangelisti, sia la dimensione dell'esercizio-ascesi di Guaccero). E forse è difficile trovare anche quella dimensione di 'gioco', presente in Guaccero, ma, probabilmente in ultima analisi anche in Evangelisti. Per cui la figura che oggi sembra essere predominante sembra essere quella di una sorta di performer 'iper-tecnico', sia nel campo delle pratiche di improvvisazione che in quello dell'interpretazione di partiture contemporanee. E le partiture stesse che tendono ad essere maggiormente frequentate, sono spesso quelle che più di altre si prestano a svincolarsi da una competenza che, oltre che tecnica, possa essere anche umanistica. E' probabile allora che per potersi riallacciare ai fili sotterranei più densi di contenuti e prospettive delle esperienze di quegli anni, sia necessario aspettare che quella lunga stagione della cultura (e anche della storia politica), che ha avuto inizio alle soglie degli anni ottanta del secolo scorso e che probabilmente dura tuttora, abbia definitivamente termine. Ma per questo immagino che debba passare ancora molto altro tempo.

Giovanni Guaccero