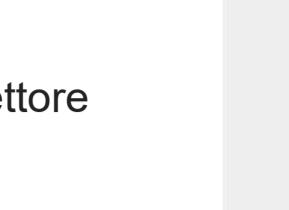


# DOPPIO JAZZ

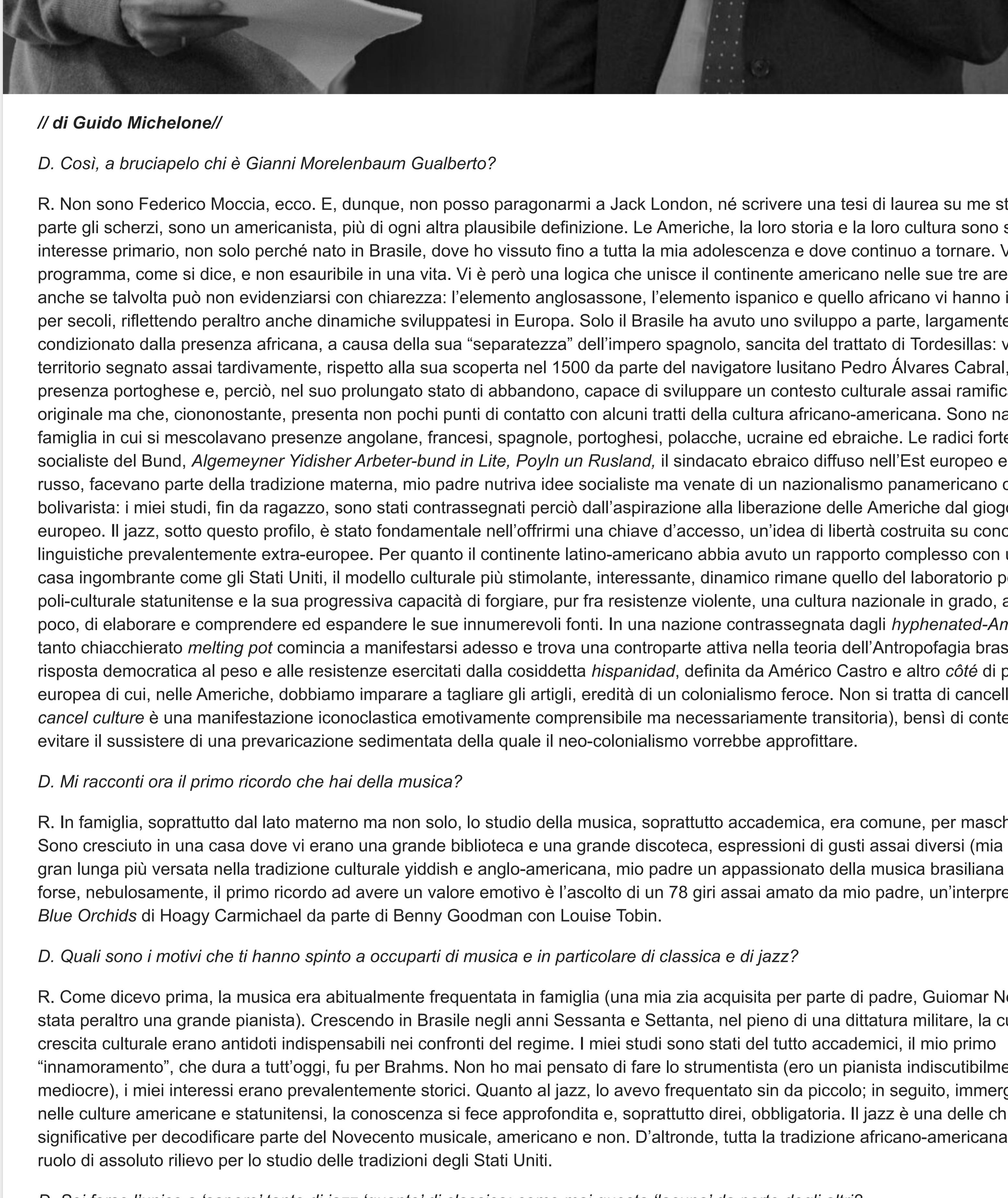
storie di uomini & dischi

[HOME](#) [CHI SIAMO](#) [CONTATTI](#) [JAZZ & JAZZ](#) [JAZZ & LIBRI](#) [JAZZ CLUB](#) [JAZZ INTERVIEW](#) [JAZZ NO JAZZ](#) [JAZZ STORY](#) [LINE-UP](#) [PRIVACY POLICY](#) [REGISTER](#)

[COSTUME E SOCIETÀ](#) [CULTURA](#) [INTERVISTA](#) [JAZZ](#) [MUSICA](#) [MUSICA CLASSICA](#) [STORIA DELLA MUSICA](#)

## GUIDO MICHELONE INTERVISTA GIANNI MORELENBAUM GUALBERTO, JAZZ E NON SOLO

Di Guido Michelone

MAR 29, 2023


**// di Guido Michelone//**
**D. Così, a bruciapelo chi è Gianni Morelenbaum Gualberto?**

R. Non sono Federico Moccia, ecco. E, dunque, non posso paragonarmi a Jack London, né scrivere una tesi di laurea su me stesso. A parte gli scherzi, sono un americanista, più di ogni altra plausibile definizione. Le Americhe, la loro storia e la loro cultura sono state il mio interesse primario, non solo perché nato in Brasile, dove ho vissuto fino a tutta la mia adolescenza e dove continuo a tornare. Vasto programma, come si dice, e non esauribile accadeva in una vita. Vi è però una logica che unisce il continente americano nelle sue tre aree principali, anche se talvolta può non evidenziarsi con chiarezza: l'elemento anglosassone, l'elemento spagnolo e quello africano vi hanno interagito per secoli, riflettendo peraltro anche dinamiche sviluppatesi in Europa. Solo il Brasile ha avuto uno sviluppo a parte, largamente condizionato dalla presenza africana, a causa della sua "separatezza" dell'impero spagnolo, sancita dal trattato di Tordesillas: vastissimo territorio segnato assai tardivamente, rispetto alla sua scoperta nel 1500 da parte del navigatore lusitano Pedro Álvares Cabral, dalla presenza portoghese e, perciò, nel suo prolungato stato di abbandono, capace di sviluppare un contesto culturale assai ramificato quanto originale ma che, ciononostante, presenta non pochi punti di contatto con alcuni tratti della cultura africano-americana. Sono nato in una famiglia in cui si mescolavano presenze angolane, francesi, spagnole, portoghesi, polacche, ucraine ed ebraiche. Radici fortemente socialiste del Bund, *Algemeine Yidisher Arbeiter-bund in Lite*, *Poyn in Rusland*, il sindacato ebraico diffuso nell'Est europeo e nell'impero russo, facevano parte della tradizione materna, mio padre nutriva idee socialiste ma venate di un nazionalismo panamericano che definirei bolivariano: i miei studi, fin da ragazzo, sono stati contrassegnati perciò dall'aspirazione alla liberazione delle Americhe dal giogo culturale europeo. Il jazz, sotto questo profilo, è stato fondamentale nell'offrirmi una chiave d'accesso, un'idea di libertà costruita su concezioni linguistiche prevalentemente extra-europee. Per quanto il continente latino-americano abbia avuto un rapporto complesso con un vicino di casa ingombrante come gli Stati Uniti, il modello culturale più stimolante, interessante, dinamico rimane quello del laboratorio poli-etnico e poli-culturale statunitense e la sua progressiva capacità di forgiare, pur fra resistenze violente, una cultura nazionale in grado, a poco a poco, di elaborare e comprendere ed espandere le sue innumerevoli fonti. In una nazione contrassegnata dagli *hyphenated-American*, il tanto chiacchierato *melting pot* cominciava a manifestarsi adesso e trovava una controparte attiva nella teoria dell'Antropofagia brasiliana, risposta democratica al peso e alle resistenze esercitate dalla cosiddetta *hispanidad*, definita da Américo Castro e altro côte di provenienza europea di cui, nelle Americhe, dobbiamo imparare a tagliare gli artigli, eredità di un colonialismo feroci. Non si tratta di cancellare (*la cancel culture* è una manifestazione iconoclastica emotivamente comprensibile ma necessariamente transitoria), bensì di contenere e di evitare il sussistere di una prevaricazione sedimentata della quale il neo-colonialismo vorrebbe approfittare.

**D. Mi racconti ora il primo ricordo che hai della musica?**

R. In famiglia, soprattutto dal lato materno ma non solo, lo studio della musica, soprattutto accademica, era comune, per maschi e femmine. Sono cresciuto in una casa dove vi erano una grande biblioteca e una grande discoteca, espressioni di gusti assai diversi (mia madre di gran lunga più versata nella tradizione culturale yiddish e anglo-americana, mio padre un appassionato della musica brasiliana e del jazz), forse, nebulosamente, il primo ricordo ad avere un valore emotivo è l'ascolto di un 78 giri assai amato da mio padre, un'interpretazione di *Blue Orchids* di Hoagy Carmichael da parte di Benny Goodman con Louise Tobin.

**D. Quali sono i motivi che ti hanno spinto a occuparti di musica e in particolare di classica e di jazz?**

R. Come dicevo prima, la musica era abitualmente frequentata in famiglia (una mia zia acquisita per parte di padre, Guiomar Novaes, era stata però una grande pianista). Crescendo in Brasile negli anni Sessanta e Settanta, nel pieno di una dittatura militare, la curiosità e la crescita culturale erano antioditi indispensabili nei confronti del regime. I miei studi sono stati del tutto accademici, il mio primo "innamoramento", che dura a tutt'oggi, fu per Brahms. Non ho mai pensato di fare lo strumentista (ero un pianista indiscutibilmente mediocre), i miei interessi erano prevalentemente storici. Quanto al jazz, lo avevo frequentato sin da piccolo; in seguito, immergendomi nelle culture americane e statunitensi, la conoscenza si fece approfondita e, soprattutto direi, obbligatoria. Il jazz è una delle chiavi più significative per decodificare parte delle Novecento musicali, americano e non. D'altronde, tutta la tradizione africano-americana riveste un ruolo di assoluto rilievo per lo studio delle Novecento musicali degli Stati Uniti.

**D. Sei forse l'unico a 'sapere' tanto di jazz 'quanto di classica: come mai questa 'lacuna' da parte degli altri?**

R. Immagino che, aldi là delle proprie inclinazioni, dipenda da come ci si pone nei confronti di certa materia. È difficile decifrare il cosiddetto "jazz" senza recepire il suo effetto "contaminante" sull'accademia americana. Oggi come oggi, l'interazione fra musica improvvisata, jazz, tradizioni africano-americane (dal soul allo hip hop) e musica accademica americana (e non solo) è così frequente, intensa, radicata da escludere la possibilità di "leggere" certi fenomeni senza avere una cognizione lessicale ampia.

**D. Pensi che l'approccio musicologico classico (alla Marcello Piras) sia l'unico praticabile per una serie analisi del jazz quale fenomeno appunto musicale? In altre parole, ridurre il jazz a uno spartito non fa perdere molto del fascino del jazz quale spettacolo o musica gestuale e auditotiale?**

R. Sono posizioni rispettabili, che hanno lasciato un certo segno in Italia. Personalmente, non mi attraggono. Ho letto i testi e altri scritti di Stefano Zenni, di Vincenzo Caporaletti, di Marcello Piras, ammirandone ovviamente le doti sapienziali ma non rimanendone in alcun modo influenzato, non solo per un orientamento storico che differisce dagli strumenti musicologici tradizionali, ma per una diversità, diciamo così, "ideologica". In Piras, cui non posso non riconoscere una grande vivacità d'ingegno, avverto del personalismo e del risultante revanscismo, che alimenta, attraverso un viscerale, vetusto e alquanto manierato e superficiale antiamericanismo, la volontà di adattare il mondo a determinati sistemi piuttosto preconfezionati, in cui le fondamenta, pur ricche di suggestioni, si basano su elementi dati per scontati, assiomatici, non riscontrabili se non in minima parte. Con ciò non intendo dire che le ipotesi di Piras non siano credibili, semplicemente, per essere dogmatiche come vorrebbero lasciare in troppo spazio al dubbio e alla perplessità. Di Zenni tendo a rifiutare, come mi purissima opinione personale, l'approccio e gli strumenti profondamente eurocentrici: in ambedue i casi l'analisi musicale avrebbe la pretesa di sostituire qualsiasi altro tipo di apprezzio in un contesto storicamente, etnicamente, socialmente, economicamente complesso e articolato. D'altronde, la storia europea non è certo in grado di soppiantare il dato musicale. È evidente. È indispensabile l'integrazione e l'interazione fra più tipi di conoscenza, fra più studiosi o esperti. Di ambedue gli autori, che fanno uso di approcci in parte diversi (Zenni ha "scocomodato", e giustamente, anche gli studi più o meno recenti sul DNA, materia che però va maneggiata con una cautela e una profondità derivanti da studi specifici) rifiuto una tendenza, spero inconscia, al neo-colonialismo e a sottili forme di paternalismo e di razzismo nel desiderio di evidenziare la prevalenza e la supremazia di presunte influenze eurocentriche.

**D. Il "testo" per il jazz è il disco?**

R. Con buona pace di Croce e del crocianesimo che pervade certi atteggiamenti reazionari dell'arretrata critica musicale italiana, direi di sì, con tutti i rischi, i dubbi e gli interrogativi del caso (esiste veramente un'arte improvvisativa di valore compositivo? Come definire un assolo significativo che, per sua natura, tende alla fine a essere la codifica formale di una serie di segmenti sperimentati più volte dal vivo?). Ovviamente, la conoscenza diretta sul campo, anche a distanza di decenni o più, non può essere trascurata. Così come la preparazione storica e culturale è indispensabile, non meno di quella musicale e musicologica. Difficile, che so, faccio esempi a caso, analizzare certe forme musicali del Sud degli Stati Uniti senza avere letto una nota di Faulkner, Styron, Purdy o Lafcadio Hearn. Ha senso parlare dei fenomeni culturali africano-americani in ambito musicale senza conoscere una gola di James Rosamond Johnson, Langston Hughes o Zora Neale Hurston o James Baldwin? Ma persino Chester Himes è indispensabile. Come si fa a trattare buona parte degli standard senza avere approfondito un fitto dialogo e scambio fra le sponde dell'Atlantico, è stata stracciata peraderie, senza un adeguato processo di maturazione culturale e politica, ad una "libera improvvisazione" che, seppur costruita diversamente, risultava foneticamente simile -ma strutturalmente assai più debole- alle elaborazioni delle ormai velutose e consunte avanguardie storiche (un passaggio che agli americani invece doveva servire a liberarsi una volta per tutte dello sterile servaggio europeo per un valore ad una propria, autonoma ricerca). Il che, d'altronde, evidenzia pure quanto presuntuosamente poco gli europei, critici e musicisti, avessero capito dei nuovi movimenti artistici americani, che erano veramente avanguardia, senza i lacci e i lacuoli della verbosa autoreferenzialità europea, senza referenti che non fossero africano-americani e che non fossero legati alla situazione politica, sociale e storica americana. La reazione tutta paternalistica dell'intelligenzia europea doveva creare una serie di situazioni temporanee, dai risultati altieri e del tutto incapaci di affrontare l'avvicinarsi della globalizzazione: l'improvvisazione francese, quella olandese, quella tedesca, quella nordica si sono rivelate effimere per quanto occasionalmente più che brillanti grazie a individualità più che a un movimento estetico omogeneo, lasciando soprattutto tracce di un desiderio di neo-colonialismo razzista che ha fatto breccia, ad esempio in Italia, in una generazione di critici e musicologi del tutto velleitari, mentre lo sforzo più complesso ed economicamente motivato della conservazione si concentrava nei consolatori prodotti alto-borghesi, kitsch, plastificati del mondo neo-Biedermeier della ECM e affini. Nel frattempo, il "jazz" ritornava a "casa", negli Stati Uniti, dove riprendeva una vita di stenti e ciononostante fiorente anche in numerose aree eccentriche rispetto a New York. Si riappropriava perciò di una veste "nazionale" che è quanto oggi gli conferisce l'aura internazionale, riflesso del cosmopolitismo e policulturalismo politico americano. Il mainstream è ritornato ad essere, pur senza grandi benefici economici, il ritratto musicale par excellence delle metropoli americane, uno dei tanti volti profici del turismo culturale negli Stati Uniti. Il che, ovviamente, non esclude una vasta ricchezza di fenomeni e di interazioni di cui oggi beneficia soprattutto la nuova musica accademica. Il distacco dalle collaborazioni costanti e quotidiane, pianificate, con i musicisti europei che si davano negli anni Sessanta e Settanta, ha probabilmente causato danni alle parti, ma l'entità del danno subito dagli improvvisatori europei è incalcolabile. Quanto al mainstream statunitense, esso mantiene una coscienza acutissima della propria tradizione e dei modi per arricchirla quotidianamente, grazie anche a una diffusa maestria strumentale ed idiomatica che non conosce rivali, perché in grado di accogliere pure le sue pecche e fallie (o forse proprio in virtù di esse), a creare un "italianità" apparentemente più aperti e più scuri da pregiudizi e stereotipi. Tutto, dall'arte alla sessualità, viene giudicato secondo i canoni del gusto occidentale, meglio ancora europeo: il complesso del dottor Pangloss è un qualcosa che nel contesto al di fuori dell'Europa va combattuto fortemente, ancorché possa provocare danni collaterali.

**D. Ci puoi parlare della tua esperienza professionale?**

R. Non avendo velleità strumentali, mi sono chiesto abbastanza presto cosa potevo fare con quanto andavo apprendendo giorno dopo giorno. Non volevo essere solo un topo di biblioteca né, riconosco, un didatta, anche se un minimo di legge del contrappasso mi ha portato a ricoprire il ruolo di docente. L'incontro casuale con Aldo Sinesio, allora patron della Horo Records, mi portò a frequentare concretamente i gruppi di potere di appartenenza (è il caso di buona parte di certo associazionismo, finito a far da collettore e distributore di prebende a solo una certa privilegiata élite) e, naturalmente, al nepotismo, al familiarsmo e al rafforzamento di determinati gruppi di potere di appartenenza (è il caso di buona parte di certo associazionismo, finito a far da collettore e distributore di prebende a solo una certa privilegiata élite).

Ovviamente, la conoscenza diretta sul campo, anche a distanza di decenni o più, non può essere trascurata. Così come la preparazione storica e culturale è indispensabile, non meno di quella musicale e musicologica. Difficile, che so, faccio esempi a caso, analizzare certe forme musicali del Sud degli Stati Uniti senza avere letto una nota di Faulkner, Styron, Purdy o Lafcadio Hearn. Ha senso parlare dei fenomeni culturali africano-americani in ambito musicale senza conoscere una gola di James Rosamond Johnson, Langston Hughes o Zora Neale Hurston o James Baldwin? Ma persino Chester Himes è indispensabile. Come si fa a trattare buona parte degli standard senza avere approfondito un fitto dialogo e scambio fra le sponde dell'Atlantico, è stata stracciata peraderie, senza un adeguato processo di maturazione culturale e politica, ad una "libera improvvisazione" che, seppur costruita diversamente, risultava foneticamente simile -ma strutturalmente assai più debole- alle elaborazioni delle ormai velutose e consunte avanguardie storiche (un passaggio che agli americani invece doveva servire a liberarsi una volta per tutte dello sterile servaggio europeo per un valore ad una propria, autonoma ricerca). Il che, d'altronde, evidenzia pure quanto presuntuosamente poco gli europei, critici e musicisti, avessero capito dei nuovi movimenti artistici americani, che erano veramente avanguardia, senza i lacci e i lacuoli della verbosa autoreferenzialità europea, senza referenti che non fossero africano-americani e che non fossero legati alla situazione politica, sociale e storica americana. La reazione tutta paternalistica dell'intelligenzia europea doveva creare una serie di situazioni temporanee, dai risultati altieri e del tutto incapaci di affrontare l'avvicinarsi della globalizzazione: l'improvvisazione francese, quella olandese, quella tedesca, quella nordica si sono rivelate effimere per quanto occasionalmente più che brillanti grazie a individualità più che a un movimento estetico omogeneo, lasciando soprattutto tracce di un desiderio di neo-colonialismo razzista che ha fatto breccia, ad esempio in Italia, in una generazione di critici e musicologi del tutto velleitari, mentre lo sforzo più complesso ed economicamente motivato della conservazione si concentrava nei consolatori prodotti alto-borghesi, kitsch, plastificati del mondo neo-Biedermeier della ECM e affini. Nel frattempo, il "jazz" ritornava a "casa", negli Stati Uniti, dove riprendeva una vita di stenti e ciononostante fiorente anche in numerose aree eccentriche rispetto a New York. Si riappropriava perciò di una veste "nazionale" che è quanto oggi gli conferisce l'aura internazionale, riflesso del cosmopolitismo e policulturalismo politico americano. Il mainstream è ritornato ad essere, pur senza grandi benefici economici, il ritratto musicale par excellence delle metropoli americane, uno dei tanti volti profici del turismo culturale negli Stati Uniti. Il che, ovviamente, non esclude una vasta ricchezza di fenomeni e di interazioni di cui oggi beneficia soprattutto la nuova musica accademica. Il distacco dalle collaborazioni costanti e quotidiane, pianificate, con i musicisti europei che si davano negli anni Sessanta e Settanta, ha probabilmente causato danni alle parti, ma l'entità del danno subito dagli improvvisatori europei è incalcolabile. Quanto al mainstream statunitense, esso mantiene una coscienza acutissima della propria tradizione e dei modi per arricchirla quotidianamente, grazie anche a una diffusa maestria strumentale ed idiomatica che non conosce rivali, perché in grado di accogliere pure le sue pecche e fallie (o forse proprio in virtù di esse), a creare un "italianità"

**D. Tra i moltissimi dischi che hai ascoltato ce ne è uno a cui sei particolarmente affezionato, al di là dei "soliti" classici (*Kind Of Blue*, *A Love Supreme*, ecc.)?**

R. Potrei citarne decine, forse centinaia e, ovviamente, di più generi musicali. Come gusto del tutto personale, citerei *Money Jungle* di Duke Ellington, con Charles Mingus e Max Roach.

**D. E tra i dischi jazz italiani che hai ascoltato quale porteresti sull'isola deserta?**

R. *The Pilgrim and the Stars* di Enrico Rava.

**D. Domanda banale, ma necessaria: come se la passa oggi il jazz italiano?**

R. Come tutto il jazz europeo: male. Premesso che in un Paese dalle strutture sociali in crisi, dall'economia rallentata da oltre un decennio, dal tradizionale disprezzo per la cultura e per chi la rappresenta, dall'indifferenza verso l' insegnamento musicale, dalle tendenze autarchiche (vedasi come il solido Ministro della Cultura Gennaro Sangiuliano batte e ribatte sull'importanza di una cultura centripeta, presa dall'adorazione di icone del passato, esattamente come qualcuno in orbace predica negli anni Venti e Trenta). Non amo né incoraggio la volgarità delle autocitazioni, ma per essere più comprensibile, riporto uno stralcio da un mio saggio in lavorazione e che tratta del periodo "d'oro" del cosiddetto jazz europeo: "Uno dei segnali dell'arretramento culturale delle ex-avanguardie europee è stato, fra i tanti, la perdita di contatto con il jazz quale arte di prenderiori origini afroamericane e inconfondibilmente americana. Nella volontà alquanto ipocrita di voler sfuggire a un temuto "colonialismo all'incontrario" (un effetto inevitabile del contrappasso), dettato dall'astio verso i vincitori della Seconda Guerra Mondiale che non dimostravano di voler tornare pacificamente e rispettosamente a cuccia, molti legami profici e meditati venivano tagliati brutalmente (lasciando, allora sì, praterie alla conquista brada dei mercati europei senza più alcun filtro culturale). La ricerca di una "via europea" al jazz, che negli anni Sessanta e Settanta aveva iniziato a dare notevoli e originali frutti, è stata, allora, di fatto cancellata. Il jazz, sotto questo profilo, è stato un'inezia, un'insorgenza, un'irruzione, un'esplosione, un'esplosione di forza cosmopolita: Enrico Rava. Non tanto grazie a uno strumentismo mai eccezionale, quanto alla capacità del musicista di plasmarsi rispetto alle esigenze di mondi nuovi: Rava ha saputo delineare un'estetica propria e originale e articolare un corpus compositivo pregevole, ricco melodicamente nel recupero di una cantabilità tutta italiana, e di una cifra autoriale inconfondibile. Senza per questo creare distacchi con la tradizione improvvisativa di derivazione afroamericana ma, anzi, favorendo un cosmopolitismo fecondo e un costante rapporto con essa. Né prima, né dopo Enrico Rava avverto o intuisco un progetto simile e di tale portata.

**D. Ma cos'è per te il jazz (emotivamente e artisticamente)?**

R. Il primo, fondamentale, cosciente, rivoluzionario momento di distacco artistico delle Americhe dal colonialismo e imperialismo europeo. L'affermarsi di sistemi policulturali e polietnici che oggi si apprestano a delineare, nelle Americhe e in Asia, il futuro culturale del XXI secolo, ha inizio a cavallo fra Ottocento e Novecento, nel ribollire delle Americhe.

**D. Tra i moltissimi dischi che hai ascoltato ce ne è uno a cui sei particolarmente affezionato, al di là dei "soliti" classici (*Kind Of Blue*, *A Love Supreme*, ecc.)?**

R. Potrei citarne decine, forse centinaia e, ovviamente, di più generi musicali. Come gusto del tutto personale, citerei *Money Jungle* di Duke Ellington, con Charles Mingus e Max Roach.

**D. Domanda banale, ma necessaria: come se la passa oggi il jazz italiano?**

R. Come tutto il jazz europeo: male. Premesso che in un Paese dalle strutture sociali in crisi, dall'economia rallentata da oltre un decennio, dal tradizionale disprezzo per la cultura e per chi la rappresenta, dall'indifferenza verso l' insegnamento musicale, dalle tendenze autarchiche (vedasi come il solido Ministro della Cultura Gennaro Sangiuliano batte e ribatte sull'importanza di una cultura centripeta, presa dall'adorazione di icone del passato, esattamente come qualcuno in orbace predica negli anni Venti e Trenta). Non amo né incoraggio la volgarità delle autocitazioni, ma per essere più comprensibile, riporto uno stralcio da un mio saggio in lavorazione e che tratta del periodo "d'oro" del cosiddetto jazz europeo: "