

MASSIMO FALASCONE ►

L'uomo Mumacs

■ Il tuo ultimo progetto, «*Variazioni Mumacs*», può definirsi jazz?

Potrei rispondere con la parola *mu* che non significa no ma neanche sì. Ovvero no e sì allo stesso tempo.

■ Pensavo che Mu potesse riferirsi anche a Don Cherry.

Direi di no, anche se quel riferimento rimane, se non altro a livello subliminale. La parola *Mumacs* – una specie di soprannome che mi sono scelto per i miei progetti in solo – ha in sé un significato particolare che spiega questa musica un po' jazz e un po' no, un po' composizione e un po' improvvisazione. Ci sono tutte queste cose ma non è né l'una né l'altra. O meglio: non è una cosa soltanto.

■ Il lavoro si richiama a Glenn Gould. Ci vuoi spiegare questa relazione?

Se penso alle *Variazioni Goldberg* mi vengono in mente lui e *Trentadue piccoli film su Glenn Gould*, la pellicola a sua volta costruita sulla struttura delle *Variazioni*. Quindi sono partito da lì e dall'analisi dell'ascolto. In molte delle mie cose c'è più di un riferimento all'aspetto cinematografico e visivo, dato che sono sempre stato un appassionato di cinema.



■ Però se uno ascolta questo disco non trova Bach!

No, non trova Bach e nemmeno Gould, a parte una piccola citazione tratta da una sua intervista. Chi ascolta trova invece un percorso nuovo che si è sviluppato in modo del tutto autonomo. Ho preso certe suggestioni e le ho legate ai punti in cui si ritrovano i trentadue piccoli pezzi di Gould. Ho quindi optato per una serie di idee, spunti e immagini su cui ho costruito i miei trentadue pezzi. Ho fatto presenti le stesse suggestioni ai musicisti cui ho chiesto di partecipare.

■ Ce ne vuoi citare alcuni?

Innanzitutto Bob Marsh, un amico e grandissimo musicista di San Francisco, che mi ha spedito tanto materiale. La mia procedura è stata questa: quando è stato possibile ho registrato insieme agli altri. Altrimenti – come nel caso di Bob – mi hanno mandato registrazioni effettuate sulla base delle indicazioni specifiche che avevo dato. Chi ne avesse avuto voglia poteva mandarmi anche un po' di voci. Mi serviva la parola perché in certi punti quello che m'interessava era inserire un parlato: magari più lingue diverse che parlavano insieme contemporaneamente. Bob non solo mi ha inviato una sua immaginaria intervista ma ha anche scritto una specie di poesia che ho distribuito nell'arco di questa struttura, oltre a diverse parti per violino e violoncello. Poi abbiamo gli italiani come Nino Locatelli, Alberto Braida, Marcello Magliocchi; e c'è il bassista statunitense John Hughes, che vive ad Amburgo e con il quale ho un ottimo rapporto di collaborazione.

CON LE SUE PAROLE

Raramente il curriculum di un musicista dice qualcosa di più dei consueti percorsi professionali. La scheda biografica che Massimo Falascone ha scritto è a tal punto rivelatrice della sua simpatia da indurre a riportarne qui un breve estratto.

«Nasce a Milano in un tranquillo giorno d'inverno. Da un'altra parte nel mondo, Glenn Gould pubblica le *"Variazioni Goldberg"*, Thelonious Monk sta per registrare *"Brilliant Corners"*, John Cage compone *Radio Music*. Presto Ornette Coleman perderà il suo impiego di fattorino d'ascensore in un grande magazzino. Suona il suo sassofono di plastica già da due anni e ne mancano ancora quattro a *"Free Jazz"*».

Siamo ovviamente nel 1956 e questo spaccato dice già molto di questa figura che racchiude in sé molti ruoli del musicista moderno, orientato da una curiosità che lo spinge verso percorsi eterodossi non per vezzo ma per attitudine. Una pronuncia strumentale che eredita, attualizzandoli, stilemi formali cari alle avanguardie del passato; un pensiero musicale che non teme relazioni con strutture aperte e materiali extramusicali; una contiguità con l'organizzazione e la dimensionalità della musica elettronica: sono alcune delle caratteristiche del sassofonista milanese che cavalca le scene dell'altro jazz da più di trent'anni.





GIANNI GROSSI

■ **Ci sono molta elettronica e un grande lavoro di montaggio.**

Come dicevo si tratta di un progetto compositivo, improvvisativo, acustico ma anche elettroacustico, nel senso che ho usato l'elettronica ma non solo. Ho una configurazione di aggeggi elettronici che uso anche in concerto e che ho predisposto in modo da poter usare anche dal punto di vista improvvisativo. Cioè butto dentro fonti sonore, ovvero oggetti che poi posso manipolare con un *touch* delle dita e quindi improvvisare in tempo reale. Possono essere un sintetizzatore esterno, suoni campionati o frammenti di registrazioni. Ho preparato su iPad alcune *playlists* di suoni, rumori e frammenti di miei vecchi dischi, che poi inserisco in questo multieffetto, elaborandoli e trasformandoli dal vivo. Se parlassimo di queste cose con un elettronico puro, le considererebbe sicuramente di basso livello, *lo-fi*. In concerto non uso il computer perché al momento preferisco avere il contatto con gli oggetti e improvvisare così. Ovviamente, per quanto riguarda questo progetto, l'intera sequenza è stata costruita in una composizione realizzata a computer. Tra le cose che ho inserito ci sono anche registrazioni ambientali e improvvisazioni con quegli aggeggi che dicevo.

■ **Pratiche di questo tipo sono molto diffuse nelle musiche di ambito elettronico. Pensiamo al *glitch* ma potremmo andare anche molto più indietro. Secondo te perché nel jazz c'è sempre timore nei confronti della manipolazione elettronica?**

In quello che s'intende comunemente



dei musicisti d'oggi subiscano l'omologazione o quanto meno il conformismo?

Non so dare una risposta. In questi anni c'è un delirio di comunicazione attraverso internet, che è sicuramente una ricchezza. Questa potenzialità infinita porta paradossalmente a un difetto di conoscenza. Da una parte c'è la possibilità di arrivare a tutto; poi però s'ignorano molte cose fatte non molti anni fa. Se certi gruppi non girano e se sono poche le possibilità di suonare per questi guru della musica improvvisata e per i loro più giovani compagni di giochi, diventa difficile essere ricordati. Se non si sa che è esistito Peter Kowald, non lo si può andare a cercare in internet: occorrono per forza altre fonti.

■ Sono le scelte di un sistema culturale che tiene buone alcune cose a scapito di altre.

Sì, certo! Più o meno volontariamente. In Italia ancora di più, visto che la maggior parte dei libri pubblicati su questi argomenti non viene tradotta. Sarebbe bello anche che chi si occupa di storia della musica nelle scuole dedicatesse più spazio a queste cose. La cattedra di jazz in conservatorio copre nella didattica musicale una nicchia e la musica dagli anni Sessanta in poi viene considerata ancor più una nicchia. A un ragazzo di diciotto o vent'anni rimangono quindi poche possibilità di conoscere questi mondi.

■ Porterai in giro queste *Variazioni Mumacs*?

È un progetto difficilmente riproducibile dal vivo, così come l'ho pensato. Abituamente faccio concerti in solo con due diverse configurazioni: una acustica e l'altra elettroacustica. Al momento sto elaborando una proposta di duetti e trii in varie combinazioni elettroacustiche con alcuni dei musicisti presenti nel cd e non solo.

Michele Coralli

per jazz di sicuro sì. Mi sembra che un aspetto più jazzistico dell'uso dell'elettronica sia il trattamento del suono dello strumento acustico. Cioè la trasformazione e l'elaborazione del proprio suono. Direi che, se il musicista più orientato al jazz pensa all'elettronica, lo fa in un contesto simile a questo: suono uno strumento e lo trasformo con l'aiuto di un musicista elettronico che me lo manipola in tempo reale. Anch'io ho fatto cose simili con Matteo Pennese. Quindi forse, più che all'ambiente jazzistico, l'elettronica rimanda alla musica improvvisata, dov'è molto più diffusa. Lì infatti diventa uno strumento grazie al quale improvvisare e non semplicemente trattare i suoni.

■ In quel giro c'è anche un ampio uso dell'elettronica d'epoca.

Sì, per esempio il *circuit bending*, cioè l'uso di microfoni a contatto su vari oggettini: un *lo-fi* molto interessante perché puoi costruirti una tua tavolozza di colori musicali e poi giocarci sopra.

■ Un musicista che lavora in modo intelligente su queste cose è John Butcher.

Certo: ho in mente un disco in solo in cui effettua una serie di sovraincisioni, trattandole poi elettronicamente. Lui collabora molto con musicisti vicini al mondo dell'elettronica. È quel giro europeo di improvvisazione radicale, a volte anche un po' tanto radicale.

■ Anche se non fai spesso ricorso ai classici, ricordo una tua ripresa di *Ericka* di Roscoe Mitchell.

È uno dei musicisti cui mi sento più vicino: per lo strumento che suona, per la testa e per quello che ha sempre fatto. Ha un lirismo molto strano, in un certo senso *borderline*. Ma il suo non è un voler essere contro le regole e questo vale anche per me, anche perché non so quali regole vigano oggi, dato che possono esserci regole condivise da qualcuno e non considerate minimamente da altri.

■ Pensi che le giovani generazioni