

## A MÚSICA LIVRE DE GIANCARLO SCHIAFFINI: *FREE JAZZ, FREE MUSIC* E MÚSICA CONTEMPORÂNEA EM ROMA NOS ANOS 1960 E 1970

Alípio Carvalho Neto<sup>1</sup>



Giancarlo Schiaffini em ação - Palazzo delle Esposizioni, Roma 2014 (Foto de Rachele Gigli)

*Condizionata a una presa di potere che non era il mio entravo in piazza e vedevo il sole bruciare, le donne stagiare erbe su della piazza che ardeva di malizia: la milizia.*

*Il sol fa mi do di tutte le tue battaglie.*

Amelia Rosselli, *Variazioni*

*La Substance est un Être capable d'Action.*

Leibniz, *La Monadologie*

A literatura dedicada aos estudos de música improvisada tem alargado os horizontes para a compreensão do fenômeno musical de modo mais abrangente, transformando cada vez mais os

---

<sup>1</sup> Alípio Carvalho Neto é PhD em musicologia pela Università di Roma 2 “Tor Vergata”.

estudos musicológicos em uma área do conhecimento orientada para modelos mais inclusivos que exclusivos de análise. Neste sentido, a contribuição de músicos, compositores, improvisadores ao lado da figura do especialista tem servido para enriquecer o universo dos novos paradigmas dos estudos musicais, aumentando quantitativamente e, principalmente, qualitativamente, a bibliografia disponível sobre os mais variados aspectos temáticos.

Nos últimos anos na Itália, nota-se um positivo incremento destes contributos e um maior interesse em tentar compreender o fenômeno da música improvisada e seus mecanismos poéticos. As fronteiras entre composição e improvisação estreitam-se e, independentemente da pluralidade dogmática das várias correntes de interpretação, surge uma visão mais complementar do fazer musical, nos casos aqui em questão o *free jazz* e a *free music* em diálogo com as novas estéticas e técnicas da música contemporânea.

É num território musical profundamente híbrido, sobretudo em Roma, que se afirmará historicamente a figura de Giancarlo Schiaffini. Instrumentista, compositor, improvisador e educador que ao longo de uma reconhecida e profícua carreira internacional vem se dedicando nos últimos anos à produção de textos teóricos sobre o seu fazer musical, consolidando os fundamentos de uma poética autônoma de sua música livre. Giancarlo Schiaffini publicou em 2011 *E non chiamatelo jazz*, para a coleção Rumori da Auditorium Edizioni. Neste texto Schiaffini discorre sobre como integra composição e improvisação na construção de sua identidade musical, através de suas variadas experiências e colaborações com os maiores e mais originais protagonistas da cena musical contemporânea, como John Cage, Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Cecil Taylor, Anthony Braxton, Steve Lacy, Misha Mengelberg, entre outros.

A sua obra é naturalmente heterodoxa. Trata-se de um executor-compositor-improvisador cuja ação marcou a música italiana em um período de sua história igualmente heterodoxo e, naturalmente, complexo.

Na segunda metade dos anos 60 na Itália, mais particularmente em Roma, tinham lugar as primeiras tentativas de reformulação da estética musical após a revolução da música eletrônica no pós-guerra e das fundamentais primeiras vanguardas do século XX, entre estas as experiências futuristas, o dodecafonismo, o serialismo integral e a música eletrônica.

Porém, já nos anos 50 verificavam-se radicais transformações no panorama artístico em todo mundo. Dava-se de modo claro uma fulgurante abertura para um novo cenário onde a livre experimentação associada à renovação das técnicas estabelecidas deveriam, incondicionalmente, delinear um perfil divergente das várias formas de expressão artística. A Itália mais uma vez afirmará

a sua inequívoca vocação vanguardista na música como no cinema, no teatro e nas artes em modo geral.



Giancarlo Schiaffini e Luigi Nono<sup>2</sup>

A música, primeiro em domínio culto, tornar-se-á protagonista das mais importantes experiências. Em 1955 é fundado em Milano o Studio di Fonologia Musicale di Radio di Milano na sede da RAI no Corso Sempione 27, por iniciativa de Luciano Berio e Bruno Maderna, com a colaboração de Alfredo Lietti e a indispensável presença de Marino Zuccheri. A contribuição italiana chega após a aventura concreta de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, em 1948 em Paris, à sombra do pioneirismo das composições de Edgar Varèse e, posteriormente, de Olivier Messien e sua singularíssima experimentação. Os estúdios da Nordwestdeutscher Rundfunk em Colônia, em 1951, coordenado por Meyer Eppler, serão posteriormente frequentados por Karlheinz Stockhausen como assistente de Herbert Eimert. Nos Estados Unidos surge a Music for Tape Recorder da Comumbia University (o Electronic Music Synthesizer, construído pela RCA), e na Suíça o Studio di Gravesano criado por Hermann Scherchen, e a todas estas somam-se outras experiências um pouco por todo o mundo.

Esta mudança de paradigma, para além do âmbito culto da música eletrônica, “clássica-contemporânea”, verificar-se-á com a mesma intensidade na esfera da música popular. O blues, o

---

<sup>2</sup> Foto de Klaus Barisch, do arquivo pessoal de Giancarlo Schiffini.

rock and roll e as revoluções rítmicas e harmônicas do jazz ganham um novo e sólido corpo sonoro durante os anos 50<sup>3</sup>, estreitando as distâncias entre gêneros e estéticas aparentemente dicotômicas.

Giancarlo Schiaffini é um dos pioneiros na Itália e em contexto europeu do *free jazz* e da *free music*, também chamada *free improvisation* ou ainda *free improvised music*, com vasto debate sobre a coerência da precisão do conceito, entre as tantas nomenclaturas usadas para definir este gênero e outros “subgêneros” que tomam como base a livre improvisação e que, às vezes, hibridizam-se livremente com outras técnicas de composição. O seu pioneirismo experimentalista cruzará de modo absolutamente autêntico com distintas experiências de grande relevo na esfera “cultura” da música contemporânea, entre músicos, grupos e *happenings* que marcaram definitivamente a vida cultural romana nos anos 60 e 70, com consequências em toda Itália e na Europa que perduram até hoje. Eram músicos que executavam, compunham e improvisavam aqueles primeiros desbravadores que buscaram redimensionar sem preconceitos o horizonte das poéticas musicais. O GINC (Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza), o MEV (Musica Elettronica Viva) e o GRFJ (Gruppo Romano Free Jazz) são os grandes pioneiros, na segunda metade dos anos 60, a realizarem as experiências basilares que delinearão o perfil do novo cenário musical. Giancarlo Schiaffini transita neste território sonoro a procura dos músicos disponíveis com os quais poderá dividir as mais genuínas experiências que marcarão para sempre aquele período da música na Itália como um dos mais relevantes da história da música europeia do século XX. Sobre este contexto multifacetado escreve Giovanni Guaccero no seu *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*:

In un quadro del genere non è quindi possibile tracciare una netta separazione tra musicisti di aree diverse. Riguardo alle varie realtà dell'improvvisazione vedremo personaggi come Giancarlo Schiaffini sia accanto a Mario Schiano nel movimento free jazz romano, sia con Franco Evangelisti nell'esperienza del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, a cui parteciparono anche Ivan Vandor – che come sassofonista aveva lavorato professionalmente in ambito jazzistico – e Frederic Rzewski, i quali fecero parte entrambi della prima stagione di MEV (Musica Elettronica Viva) insieme ad Alvin Curran, che troviamo negli anni Settanta nel gruppo di improvvisazione elettronica Musica Ex Machina accanto Domenico Guaccero, che a sua volta avrà importanti collaborazioni in ambito jazzistico con personaggi come Mario Schiano e Bruno Tommaso, a sua volta in Nuove Forme Sonore con Schiaffini, e così via. L'elenco potrebbe continuare (v. Es. 1).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. *The year that changed jazz*, documentário da BBC (in <http://www.youtube.com/watch?v=0BIEGF85cms>). O ano de 1959 tem sido considerado de fundamental importância para o mundo do jazz. Após a primeira grande revolução do bebop da década anterior, surge naquele ano específico uma discografia que condensa as vertentes das mais novas e sólidas experiências: Miles Davis lança *Kind of Blue*, Dave Brubeck *Time Out*, Charles Mingus *Mingus Ah Um* e Ornette Coleman *The Shape of Jazz to Come*. Simultaneamente, Thelonius Monk, *primus inter paris*, Sun Ra, Lennie Tristano, John Coltrane, Albert Ayler, Cecil Taylor, Don Cherry, Bill Dixon, Gato Barbieri, Andrew Hill, Eric Dolphy, Joe Harriot, entre outros, ensaiam os primeiros passos para revolucionar o jazz definitivamente nos anos 60. (in <http://www.youtube.com/watch?v=0BIEGF85cms>)

<sup>4</sup> Giovanni Guaccero (2013). *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*. Roma: Aracne. p. 28

É clara a dinâmica atividade de Schiaffini em meados dos anos 60 e durante os agitados anos 70, seja como instrumentista, seja como compositor ou ainda, e principalmente, como líder e co-líder em distintos projetos musicais. É também clara a curiosidade e o interesse de determinados músicos em estreitar o limite dos seus respectivos territórios técnicos e estéticos. Dão-se em Roma as primeiras tentativas de ruptura com os cânones tradicionalistas do jazz e neste contexto se destaca o nome de Giancarlo Schiaffini, ao lado de Mario Schiano, Franco Pecori e Marcello Melis, o Gruppo Romano Free Jazz (GRFJ). É óbvio que não se pode esquecer que já nos anos 50 foram dados os primeiros passos no sentido de uma introdução do serialismo no jazz através do milanês Giorgio Gaslini. Antes de compor em 1960 a trilha sonora para o filme *La Notte* de Michelangelo Antonioni, publica em 1957 *Tempo e Relazione Op. 12* (La Voce del Padrone 7E PQ 581) que pode ser considerada uma espécie de primeira *third stream* na Itália, como aquela proposta por Gunther Schuller. Gaslini sem dúvida alguma realiza um brilhante trabalho de composição inspirado pela obra do filósofo Enzo Paci. Sobre isso escreve Lorenzo Santoro:

Fondamentale fu l'impegno del decano del jazz in Italia, Giorgio Gaslini, il quale realizzò in quegli anni straordinarie incisioni che riuscivano a contemperare tanto la tecnica seriale che gli stilemi liberi e radicali del jazz d'avanguardia. Il percorso originale compiuto nel dopoguerra da alcuni compositori italiani può essere apprezzato tenendo in considerazione un importante studioso di filosofia come Enzo Paci. Come molti altri intellettuali dell'epoca, nel 1942 Paci, nel giornale <<Il Primato>>, approvava l'impegno facista nella seconda guerra mondiale. Con le sue parole, attraverso la guerra e il sangue sarebbe stato possibile <<andare oltre l'opposizione tra azione contemplazione e pensiero, tra vita vissuta come arte e pensiero cosciente, tra vita e filosofia>>.

Nel dopoguerra Enzo Paci reclamava un ruolo personale ben diferente nella vita culturale italiana come pensatore originale impegnato nella elaborazione di un approccio relazionale alla filosofia inteso ad esaltare i movimenti social degli anni Sessanta e mantenere un dibattito con il marxismo basato sulle sue influenze kantiane e husserliane. Per questi motivi Gaslini decise di intitolare il suo importante lavoro del 1957, inteso ancora una volta a proporre una sintesi tra jazz e dodecafonía, *Tempo e relazione*, come uno dei più famosi lavori di Paci, un originale e paradigmatico gioco di citazioni tra discipline aparentemente così diverse come la música e la filosofia.<sup>5</sup>

Apesar da vasta discografia disponível, a maior parte dos estudos musicológicos dedicados ao jazz de vanguarda (*free jazz* e correntes afins) e à música improvisada (*free music*, *free improvisation* ou *improvised music*) peca quando alargam o horizonte para além da realidade norte americana e para a região mais meridional da Europa. A Itália é citada sempre através das mesmas personagens que apesar da competência e relevância histórica para a construção da identidade de uma “escola

---

<sup>5</sup> Lorenzo Santoro (2013). *Musica e Politica nell'Italia unita: Dall'Illuminismo alla repubblica dei partiti*. Venezia: Marsilio. p. 255. O livro de Lorenzo Santoro dedica boa parte do seu conteúdo ao questionamento da atividade política e o engajamento participativo de diversos músicos de jazz italianos do pós-guerra aos anos Sessenta e Setenta (ver a parte “Musica, política e masse. La política musicale del Partito comunista”, pp. 239-300).

nacional”, no sentido de um grupo de músicos cujas obras refletem a originalidade de suas respectivas contribuições em um determinado âmbito de ação da cultura nacional. Mas estes representam, apesar de sua afirmada importância, um elenco limitado da realidade e das mais significantes contribuições. Depara-se sempre com os mesmos nomes que, em geral, apesar das militâncias no *front* das proto-vanguardas dos anos 60, tornaram-se objetos de consumo de um certo mercado do espetáculo. Seja por estarem de acordo com o interesse comercial de certas gravadoras ou, no mesmo sentido, por entrarem em sintonia com a necessidade de se tornarem digeríveis pela maior parte das políticas culturais e dos festivais dedicados ao gênero que se multiplicaram como objeto de entretenimento em linha ascendente, em certo modo, seguindo o modelo de San Remo<sup>6</sup>. No que diz respeito aos estudos acadêmicos, *Nothern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz* é sem dúvidas um dos mais importantes trabalhos de pesquisa dedicados ao tema da música improvisada europeia. É um texto de longo fôlego, publicado pela Yale University Press, mas falta-lhe ou vontade ou informação, e vê-se que se trata mais de um caso de desinformação quanto ao universo italiano. Mike Heffley, exímio músico e *scholar* presta sem dúvidas um importante serviço ao elenco das poucas e relevantes obras dedicadas à contribuição europeia para a renovação dos estudos dos cânones jazzísticos, contudo a parte dedicada à Itália é bastante reduzida e tendenciosamente específica. Eis o único trecho do seu vasto estudo com foco de interesse no caso italiano:

*Italy: Un/Conscious Winds*

My personal connections to the Italian scene are through the two recordings with Anthony Braxton on which I played trombone. More broadly, they are through the very language of Western music's notation of its performance dynamics (volume, phrasing, tempo, and so forth) every music student learns. Even the German music of the last three centuries, which I have described as the recent Western torchbearer, drew its inspiration and power from Italian culture and music, starting with rulers such as Frederick the Great (Berlin) and August the Strong (Dresden), around the time of my country's gestation and birth, and of my ancestors' (1735) migration to it from their Black Forest homeland of Württemberg.

Pianist-composer Giorgio Gaslini is cited by Italian jazz historian Luca Cerchiari (1997) as a major embodiment of the quest for an Italian meld between jazz and art music traditions. Gaslini's 1957 *Tempo e relazione* for octet, debuted at the San Remo Jazz Festival, Cerchiari calls the first synthesis of jazz and serial music techniques in Europe. Gaslini's example in this and similar work stands out from an otherwise rather undistinguished *Emanzipation* scene, and prompts Cerchiari's discussion of "conscious" and "unconscious" approaches to improvised music.

The author's "Unconsciousness" is revealed by the musician who masters a style without a "perception of its sense", either musically or socially, and without a sense of how it can be changed, or of how or why or

---

<sup>6</sup> Mesmo quando se fala do circuito alternativo deve-se estar atento às exigências das respectivas políticas culturais que sintonizam com a manipulação das subvenções, normalmente de cariz estatal, muitas vezes por razões ideológicas e políticas *stricto sensu*, e não pela verdadeira relevância estética de uma arte que representa o produto de uma ação livre e independente.

whether it should be. He lists Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, George Russell, Charles Mingus, Eric Dolphy, Anthony Braxton, and James Newton as examples of African-Americans masters “conscious” of these things, challenging and changing European aesthetics so as not to be “victimized” by their implications, either personally or socially. Even “unconscious” players – such as the still-derivative, imitative European jazz stylist engaging the American idiom – will display the elements of their own cultures’ different backgrounds, but the “conscious” ones know how to strike just the right balance between the idiom imposed and the idiosyncrasies, composed or improvised, that signify his or her own identity. Italian jazz, then, is best when displays its own such awareness and mastery, in a seamless expression that avoids the “Third Stream” trap of building without bonding conflicting elements.

As in the more northerly cultures, some Italian critics saw (both approvingly and not) only African-American jazz as “real”, and Italian jazz only as imitative. Cerchiari sees the influence of such critics holding so strong in the decades after the Second World War, bolstered by the press and presenters there, that when the free-jazz craze grew throughout Europe in the 1970s, Italian locals adhered to the same tradition of imitation (think “spaghetti westerns”) – now of Ornette Coleman, Archie Shepp, Albert Ayler, and Cecil Taylor – when their other European colleagues were striking out with their own voices.

After Gaslini, Cerchiari lists a dozen or so, all wind players, who spam the two generations from pre-free up into free eras and demonstrate this distinctively Italian aesthetic. (Some of these players – Enrico Rava, Gianluigi Trovesi – did make a strong showing in the first hours of the *Emanzipation*, as will be discussed.) After describing the scene as a whole in the 1970s as still too derivative, he compares it at its best to Wayne Shorter’s “harmonic ambivalence”, “chiaroscuro-coloring”, and “characteristically Lydian” tonality, along with metrical asymmetry, all serving a “deep European poetic” set against the framework of post-bop and post-cool American styles. The use of folk melodies, from Sardinia, Sicily and elsewhere is more common, conceptually reminiscent of (his example) John Coltrane’s rendition of the English folk song “Greensleeves”.

In the early 1980s, these trends took conscious form in the Rocella Jonica Festival, conceived as a meeting place for jazz and Mediterranean culture. When this scene does finally blossom more strongly in the groups, it blossoms into something like what the English free scene might have been had its Gil Evans-like “high” orchestrations set the tone for its improvised music more than did its “low” influences from within, and the German ones from without.

Cerchiari’s parting glance covers the two labels I recorded on, and similar enterprises, calling them apart of a rich and vital grassroots business milieu that nonetheless should have more official state support, in recognition of the music’s integral value to the culture. His assessment applies equally to most European post-free scenes: economically self-reliant labours of love for all concerned, and stronger as such than their American counterparts, as well as in the official support rests on an assertion of the music as deeply Italian, much as jazz activists in America have pled its central American identity as just cause for elevation of its official status. In America, the success of that plea for pre-free has been at the expense of post-free jazz; and the greater success of post-free scenes in Europe, modest though it is, has lifted the American musicians in its circles on its own rising tide.<sup>7</sup>

É clara a substanciosa paráfrase que faz Mike Heffley do texto de Luca Cerchiari (com clara referência à consulta: In Klaus Wolbert. 1997. *That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*), talvez lido em segunda mão, deixando claro não conhecer as fontes reais das vanguardas do jazz italiano. Heffley teve indubitavelmente uma vívida experiência como músico ao lado de Anthony Braxton e gravou para a Black Saint (Black Saint / Soul Note), a renomada casa discográfica milanesa dedicada ao *free jazz*. A questão é que apesar do legítimo e interessante estudo de Cerchiari consultado por Mike Heffley, este incorpora ao seu texto uma realidade que conhece só uma face, aquela que

---

<sup>7</sup> Mike Heffley (2005). *Nothern Sun, Southern Moon: Europe’s Reinvention of Jazz*. New Haven and London: Yale University Press. pp. 68-70

frequenta em Milano, ou seja, num ciclo restrito, onde os protagonistas são outros e os mesmos (Gaslini, Trovesi, Rava *et alii*), ignorando o pioneirismo da realidade romana e meridional. Enfim, o seu ensaio tende gravitacionalmente à realidade do norte da Itália e da Europa.

Deixando de lado o caso Heffley, encontram-se na Itália algumas fontes, ainda que de pouco fôlego, quanto ao verdadeiro papel que desempenharam músicos como Giancarlo Schiaffini no contexto nacional e europeu. Entre estas destacam-se *Jazz Inchiesta Italia. Il jazz negli anni 70* (1971) de Enrico Cogno, *Il jazz degli anni Settanta* (1980) de Luca Cerchiari, Gianni Gualberto, Giuseppe Piacentino e Marcello Piras<sup>8</sup> e *Nuovo Jazz Italiano. Dizionario degli Autori e delle Formazioni Storia e Discografie* (1998) de Roberto Franchina (con la collaborazione di Vincenzo Martorella). Sem sombra de dúvidas, no que diz respeito aos anos 60 e 70, a mais completa obra dedicada ao tema foi publicada recentemente por Giovanni Guaccero, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978* (2013). O ensaio de Guaccero abrange não só o jazz mas todo o panorama musical cujo território envolve o experimentalismo e o diálogo entre os mais variados músicos que contribuíram para a abolição, na Roma dos anos 60 e 70, das fronteiras entre composição e improvisação fundando um novo território sonoro.



Giovanni Piazza, Antonello Neri, Franco Evangelisti, Ennio Morricone, Egisto Macchi e Giancarlo Schiaffini. GINC (Roma, 1976)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. também de Marcello Piras: (1990). *Alcune considerazioni su una generazione di musicisti jazz in Italia*. In Mario Schiano, *Sud*, CD Splasc(h) CDH 501.2.

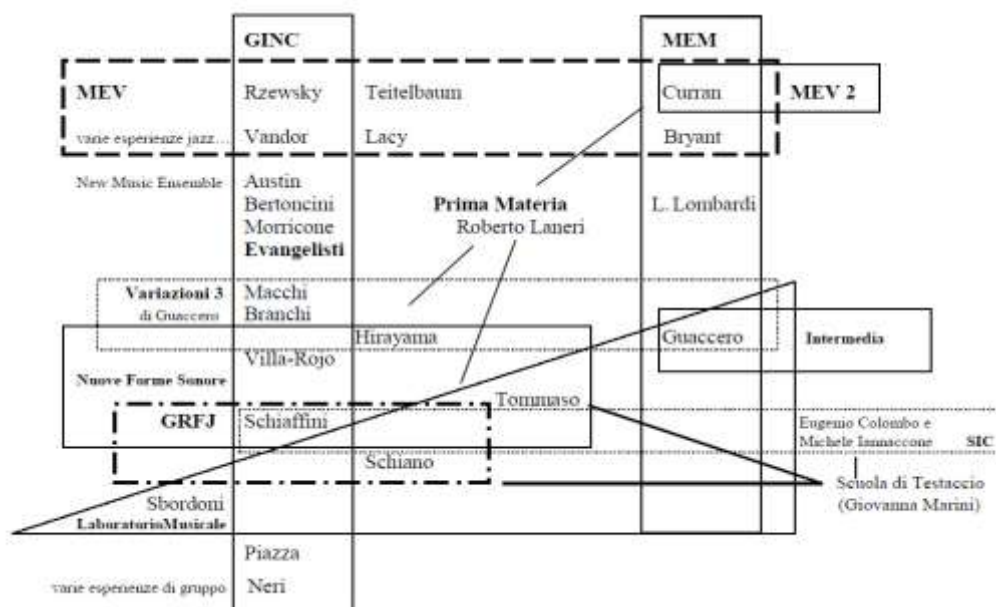
<sup>9</sup> Foto de Roberto Masotti, do arquivo pessoal de Giancarlo Schiaffini.



Esta Roma particular, irrepitível, é um laboratório para intelectuais, artistas, músicos de gêneros e de nacionalidades diversas. Escreve Guaccero sobre o período abordado em específico no seu livro:

In quel quindicennio musicisti d'avanguardia di area colta già affermati decidono di rischiare rimettendosi in gioco e esplorando in modo differenziato il mondo della pratica improvvisativa; alcuni settori del jazz mostrano allo stesso tempo una forte apertura culturale, aumenta l'attenzione verso la musica popolare, tutto in un contesto in cui cinema, teatro, arti visive, letteratura sono in pieno fermento.<sup>10</sup>

Como bem observa Guaccero, era um determinado momento histórico em que num mesmo lugar encontram-se as mais variadas orientações estéticas e que magicamente interagem entre elas. A curiosidade intelectual de toda uma geração de artistas coincide com uma ocasião única, contrariando as expectativas da habitual incomunicabilidade em metrópoles como Roma: “Ma non basta vivere in un stesso luogo per trovarsi necessariamente ad interagire: (...) Servono probabilmente spinte e motivazioni d'altro tipo”<sup>11</sup>. Observe-se como no esplêndido gráfico, realizado por Guaccero para o seu livro, dos diversos grupos ativos em Roma naqueles anos, Giancarlo Schiaffini aparece numa zona particularmente densa:



“Mapa dei gruppi e degli incontri”<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Giovanni Guaccero (2013), *op. cit.*, p. 28

<sup>11</sup> *Idem*

<sup>12</sup> Cfr. Giovanni Guaccero, *op. cit.*, p. 29 (GINC = Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza / GRFJ = Gruppo Romano Free Jazz / MEM = Musica Ex Machina / MEV = Musica Elettronica Viva).

Não era somente a pura curiosidade que movia aqueles anos, era, sem dúvidas o questionamento ideológico a busca de uma liberdade que não se sabia exatamente qual era, mas que era vária e viva, e que deveria tornar-se combustível das novas experiências. Cruzavam-se, em torno da prática improvisativa e compositiva, orientações distintas que iam do anarquismo do MEV de Alvin Curran, Frederic Rzewski, entre outros, com o marxismo de Franco Evangelisti e Domenico Guaccero. Foi uma feliz e, como poucas, singular coincidência entre brilhantes gerações que ultrapassou as convergências ideológicas:

Oltre l'ideologia c'era anche un contesto sociale al quale non era possibile essere impermeabili. In un anno come 1967, mentre i compositori romani di area colta andavano tutti verso i 40 anni, i componenti di MEV e del GRFJ nell'anno delle loro prime testimonianze registrate, vanno dai 25 anni di Schiaffini, ai 29 anni di Curran e Rzewski, ai 34 di Schiano. Cioè una realtà che confina, anagraficamente e culturalmente, con quella dei movimenti giovanili di quel periodo. Ed è anche di questo contesto che bisogna tenere conto.<sup>13</sup>

O contexto histórico era inquestionavelmente aquele da livre experimentação que refletia a relação de determinados valores estéticos com os acontecimentos que lhe serviam de moldura e ao mesmo tempo promoviam a abertura e o desenvolvimento de ações que delineavam uma necessidade extrema de renovação. Os anos 50 e 60 são anos fundamentais para a vida política e social da Itália que se ergue de um pós-guerra traumático e que exige a conformação de uma nova realidade cultural em sintonia com a Europa e com o mundo.

Um questionamento que se faz quanto à reorganização política da Itália dos anos que seguem o final da Segunda Grande Guerra, é, sem dúvidas, sobre um certo posicionamento orientado ao seu papel no quadro internacional surgido com a Guerra Fria. Trata-se de um país cujo aparato estatal é marcado pelo que se pode chamar de “centrismo” conjugado com um combate à crescente abertura à esquerda, que tende a estabelecer uma maior polarização, seguindo o modelo guiado

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 29-30. Cfr. Giovanni Guaccero, *op. cit.*, p. 190: Giancarlo Schiaffini (Roma, 1942), compositore, trombonista e tubista, rappresenta per certi versi un caso a sé nel panorama musicale italiano. È uno dei rari esempi di musicista che può essere collocato a pieno titolo sia nel campo delle avanguardie di ambito colto che in quelle jazzistiche, senza che ciò modifichi sostanzialmente l'essenza del suo operare artistico. Schiaffini “è” in un certo modo, e con atteggiamento “pragmatico” e non ideologico si è rapportato alle diverse situazioni con la coscienza di avere sempre “un leggero sfasamento” rispetto ai contesti in cui si muoveva, sia riguardo all'approccio più “cerebrale” del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza che verso l'“eccessivo spontaneismo” dell'improvvisazione *free* di Schiano. Schiaffini ha così sviluppato un suo modo di essere che, attraverso la mediazione di una tecnica strumentale in cui la ricerca sul timbro diviene essenza stessa di una pratica costantemente sperimentale, si colloca in modo ambivalente in quel terreno di confine che unisce e separa mondi musicali differenti, come la musica colta e il jazz, o l'improvvisazione e la pratica compositiva scritta. Singolare è anche il percorso stesso di Schiaffini: a quindici anni comincia a studiare tromba da autodidatta per passare due anni dopo allo studio del trombone. Il primo interesse è verso il jazz, e alcune figure storiche di trombonisti – come J.J. Johnson, Tricky Sam Nanton, Jimmy Knepper – esercitano una certa influenza sul suo gusto strumentale.

hegemonicamente pelos Estados Unidos. Os documentos americanos confirmam a modalidade claramente da ação anti-comunista nos anos 50. Isto é claro na primeira metade da década, marcadamente durante a guerra na Coréia. Comenta Guido Crainz no seu *Storia del Miracolo Italiano*:

Fra i fascisti e i comunisti c'è una differenza fondamentale, disse De Gasperi all'ambasciatore americano nel 1952: i fascisti <<senza dubbio combatterebbero dalla nostra parte in caso di guerra, mentre ciò non è vero per i comunisti>>. I documenti mostrano, al tempo stesso, il lungo protrarsi di quel clima. Esso è connesso al non lineare evolversi della distensione internazionale ma anche all'azione di ampi settori degli apparati di governo degli Stati Uniti, che corposamente contraddisse le dichiarazioni ufficiali e i nuovi orientamenti degli anni di Kennedy. Si giunge per questa via sino alla riunione <<che si svolge all'ambasciata americana di Roma nel novembre del 1961, nella quale l'addetto militare Vernon Walters avanzò addirittura l'ipotesi di un intervento armato degli Stati Uniti per impedire l'ingresso dei socialisti al governo>>. Si giunge, per altri versi, sino alla fase in cui <<la struttura clandestina "Stay Behind" per l'Italia e, in particolare, l'organizzazione Gladio>> cominciano a prendere <<consistenza e operatività>>. <sup>14</sup>

Observa-se uma relação entre pressões americanas e a iniciativa "autônoma", segundo Carlo Pinzani<sup>15</sup>, em sentido anti-comunista, dos diferentes governos italianos. Para Guido Crainz esta ação marcará decididamente aquele período:

Qui è più utile concentrare l'attenzione proprio su talune caratteristiche di questa iniziativa e sulle sue conseguenze di lungo periodo: essa ha un ruolo centrale nell'innescare logiche, culture, pratiche che si consolidano. Si determina così all'interno del corpo dello stato – nella sua vita quotidiana, nel suo modo di essere – un duplice e intrecciato ordine di comportamenti: l'uno è caratterizzato dalla <<normalità>>, dal diritto; l'altro, invece, dalla potenziale o sotterranea esclusione di un'ampia fascia di cittadini dalla pienezza di quel diritto. Sta qui il comune sfondo culturale di comportamenti che giungono alla luce, in forme differenti, nel momento in cui entra in crisi definitivamente il <<centrismo>>. Sono aspetti su cui ha richiamato l'attenzione Franco De Felice, riflettendo appunto sul concetto di <<doppio Stato>> e sul contesto internazionale in cui esso concretamente si definisce. È un fenomeno più ampio ma ha nel nostro paese un rilievo particolare proprio perché i processi che si avviano negli anni della <<guerra fredda>> si innestano su strutture, apparati, culture e comportamenti già consolidati. Essi fondano le discriminazioni (formalmente sancite negli anni venti e trenta, più informali poi) <<dichiarando>> gli oppositori ostili ed estranei allo stato e alla nazione: aprendo cioè o rafforzando solchi profondi su di un versante di decisiva importanza. <sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Guido Crainz (2013). *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Roma: Donzelli pp. 3-4

<sup>15</sup> Cfr. Carlo Pinzani (1995). *L'Italia nel mondo bipolare*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Torino, vol.II, t. 1, pp. 110-111 in Guido Crainz, *op. cit.*, p. 4

<sup>16</sup> Guido Crainz (2013), *op. cit.*, pp. 4-5

Estes aspectos da história italiana dos anos 50 são fundamentais para compreender algumas características da construção da mentalidade cultural e da articulação destas forças como delineadoras de um perfil específico que marca o ambiente onde transitam os atores das vanguardas artísticas. São eles, os artistas, os observadores privilegiados e perenes da alternância no poder entre as mais variadas versões daquilo que se afirmará como ideologias de “direita” e de “esquerda” na Itália. É aqui que nos deparamos com uma mentalidade nacional em construção que se debate constantemente entre pólos distintos ao mesmo tempo que amadurece a sua “moralidade social” nos anos que antecedem o “miracolo economico”, como escreve Aurelio Lepre:

Negli anni che precedettero il <<miracolo economico>> non vi fu una chiara consapevolezza della portata dei processi che avevano avuto inizio. Un quadro efficace dell’Italia di quegli anni è stato tracciato da Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia*, pubblicato nel 1957: le persistenze della tradizione apparivano ancora forti, anche se si avvertiva con chiarezza che era in corso un processo di forte mutamento. Il <<trapasso rivoluzionario>>, spesso nascosto dalla facciata, consisteva in uno sviluppo non controllato da una forte cultura tradizionale borghese, in una <<rivoluzione in sordina, ottenuta mediante una somma di adattamenti, empirici e disordinati, a realtà già stabilite dai fatti>>. Il paese era <<ricchissimo di vitalità fisica>>, ma senza <<una forte moralità sociale>>. Lo scontro sociale si era fatto meno aspro: a Reggio Emilia Piovene coglieva ancora la sensazione di <<una battaglia che durava per tutte le ore del giorno e occupava quasi tutti i pensieri>>, ma <<la violenza fisica (...) aveva ceduto a metodi più corretti e a maniere più accorte>>. A Bologna il sindaco comunista Dozza aveva creato l’immagine del comunista saggio amministratore, favorevole ai <<trapassi gradualisti, senza violenza>>. Il più sorprendente esempio di <<americanismo>> Piovene lo trovava a Lumezzane nel bresciano, dove c’era una continua rotazione tra padroni e operai, nelle piccole fabbriche che si dotavano delle macchine più nuove.<sup>17</sup>

Concentrando o foco histórico nos anos 60 e estabelecendo uma periodização específica que serve à compreensão do momento no qual Giancarlo Schiaffini surge como agente decididamente central das experiências de vanguarda que se afirmam no panorama musical, pode-se considerar luminar o enfoque dado por Giovanni Guaccero:

Le date periodizzanti scelte, inevitabilmente arbitrarie, coincidono perciò anche con momenti fondamentali per la vita sociale e politica italiana e internazionale di quegli anni. La prima parte di arco temporale (1965-1971) è connessa maggiormente agli eventi internazionali. Non a caso, come vedremo, la presenza a Roma di alcuni musicisti americani avrà una grande importanza all’inizio di questa vicenda. Gli anni 1963-1964 sono tumultuosi: in America assistiamo alle marce per i diritti civili, all’assassinio Kennedy, all’inizio della guerra in Vietnam, in un periodo in cui tutto l’Occidente era anche forte l’impatto provocato dai vari movimenti di liberazione nazionale nel Terzo Mondo.

In Italia quel biennio (l’inizio del “centrosinistra organico” con i primi governo Moro) segna il primo momento di crisi economica dopo anni di crescita, con una ripresa intensa di scioperi e rivendicazioni salariali. La disoccupazione

---

<sup>17</sup> Aurelio Lepre (2004). *Storia della prima Repubblica. L’Italia dal 1943 al 2003*. Bologna: il Mulino. p. 172

aumenta di nuovo. Negli Stati Uniti il 1965 si apre in un crescendo di tensione: l'arresto di Martin Luther King, l'assassinio di Malcom X, le prime manifestazioni contro la guerra. Nello stesso anno viene fondata dal pianista Richard Abrams a Chicago l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) e la Chicago di quegli anni verrà poi non a caso considerata "fucina del nuovo jazz". Cornelius Cardew dopo il soggiorno romano comincerà a praticare la libera improvvisazione entrando nel 1966 nel gruppo AMM. Del 1964 è il "Manifesto di Musica Totale" di Giorgio Gaslini. E come abbiamo detto, a Roma tra 1965 e 1966 nascono alcune tra le più importanti realtà europee d'improvvisazione. Nella cultura sono gli anni del passaggio da un'arte d'avanguardia che in fondo risulta essere il prodotto tipico di una società neocapitalistica – che con «l'edificazione di un "miracolo culturale" si trova ad accompagnare il cosiddetto miracolo economico – a pratiche culturali che si radicalizzano sempre più sul piano sociale e politico, come ad esempio accade negli Stati Uniti per uno dei gruppi teatrali simbolo di quegli anni, il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina.<sup>18</sup>

São anos de grande agitação, durante os quais vê-se passar um acelerado desdobramento de eventos com grande repercussão no subseqüente desenrolar do processo histórico. Os anos de 1968 e 1969 trazem a contestação estudantil e a luta operária na Europa, o surgimento da *New Left* e os movimentos pacifistas americanos, copiados e seguidos um pouco por todo o mundo, assim como o surgimento de uma esquerda extra-parlamentar na Itália. É um período no qual os governos nacionais enfrentarão uma grande dificuldade para responder aos inúmeros questionamentos da parte dos novos agentes sociais fortemente internacionalizados. O movimento estudantil de 1968 é, sem dúvida alguma, a mais forte reação ao suposto "miracolo" dos anos 50 e 60. Inicia-se com Woodstock em 1969 a época dos grandes festivais de rock que na Itália terão lugar nos primeiros anos da década de 70. Neste sentido Roma demonstra possuir já uma realidade madura dedicada à música improvisada. Após o Folkstudio, surgem uma miríade de locais e eventos dedicados ao experimentalismo em voga, dentre eles o Beat 72 que, segundo Giovanni Guaccero, refletirá uma espécie de confirm entre a aceitação da marginalidade e uma tentativa de conseguir uma maior recepção da parte do público. Ainda em seu estudo, Guaccero traça a segunda parte do arco temporal sobre o qual concentrou-se para abordar a experiência romana. Trata-se do arco temporal por ele analisado e que vai de 1972 a 1978. Este período caracteriza-se pelas conquistas eleitorais do Partido Comunista Italiano (a secretaria Berlinguer), da retomada do movimento, da estratégia da tensão e do desenvolvimento do terrorismo. No plano internacional, de acordo com Guaccero, encerra-se naqueles anos a grande fase de expansão do sistema capitalista e tem início uma época nova de incertezas, de conflito econômico em todo Ocidente. O ano de 1973 representa um marco destas transformações, o golpe de estado no Chile com a conseqüente queda do governo de Salvador Allende com o intensificar-se de regimes

---

<sup>18</sup> Giovanni Guaccero (2013), *op. cit.*, pp. 31-32

ditatoriais quase em toda América Latina, a guerra do Kipur e a crise internacional do petróleo são alguns dos marcos epocais.

Roma assume, por razões geopolíticas, um grande protagonismo no cenário dos conflitos nacionais e internacionais, como conta Francesco Bartolini:

Non è certo casuale che Roma sia anche l'epicentro della guerra ideologica che scuote l'Italia in quegli anni. Conta, in parte, la sua posizione geopolitica: capitale di uno Stato di confine tra Est e Ovest, metropoli centrale nell'area mediterranea lacerata dalla crisi petrolifera e dal conflitto arabo-israeliano, Roma è un luogo particolarmente sensibile alle tensioni del sistema internazionale. Negli anni Settanta la città diviene anche uno degli scenari della lotta tra i servizi segreti americani, europei e mediorientali alle prese con una nuova fase di radicalizzazione della guerra fredda e con lo sviluppo di rivalità interne ai blocchi. Si avvertono così le scosse provocate dalle evoluzioni geopolitiche di quegli anni: dalla guerra del Kipur, agli strascichi del Vietnam, al golpe in Cile, allo scandalo Watergate, al ritorno della democrazia in Portogallo, Grecia e Spagna, alle proteste dei dissidenti dell'Est.

[...]

Non è allora sorprendente che, proprio in questo periodo, Roma si imponga come un importante centro di sperimentazione di nuove forme di pratica politica che al di là degli effimeri risultati immediati, sembrano anticipare evoluzioni significative dei decenni seguenti.<sup>19</sup>

No que se refere à música na Itália, destaca-se a primeira edição do Umbria Jazz com os grandes “encontros” (*raduni*) de 1973-1974. Dão-se os primeiros sinais de crise da própria vanguarda. Depois de Franco Evangelisti é a vez de Egisto Macchi parar de compor “música pura”, dedicando-se exclusivamente à chamada “música aplicada”. A improvisação torna-se o centro das práticas da ação musical de boa parte dos músicos, entre estes Mario Bertoncini e Giovanni Piazza<sup>20</sup>. Também de forma solística e em geral com instrumentos eletrônicos cresce a relação com a dança e com o teatro, entre estes destacam-se Alvin Curran e Mauro Bortolotti. É neste momento que surge uma maior abertura ao *free jazz* como uma forma legítima de contato com as massas, apoiados pela política cultural do PCI e da rede de organização das *feste de l'Unità* que naqueles anos terão um grande desenvolvimento. Após as eleições de 1976 o PCI, atingindo um consenso que até então nenhum partido comunista Ocidental havia tido, encontrar-se-á excluído de uma participação direta na gestão do governo nacional, em um cenário no qual os movimentos da esquerda extra-parlamentar terão cada vez mais uma maior visibilidade. Entre 1977 e 1978 se verá um intensificar-se da ofensiva terrorista que culminará com o sequestro de Aldo Moro, representando para a vida italiana, particularmente a romana, um ponto crucial de mudanças decisivas. Após 1978 passa-se a uma fase de recomposição. No que se refere à música, mais especificamente à composição, na Itália como no resto da Europa,

---

<sup>19</sup> Francesco Bartolini in Daniela Lancioni (a cura di) (2013) *Anni 70 arte a Roma*. Roma: Iacobelli Editore. p. 27

<sup>20</sup> Giovanni Guaccero (2013), *op. cit.*, p. 33

começa a crescer uma tendência menos voltada ao experimentalismo e a música praticada no campo da improvisação torna-se progressivamente um gênero em si, enquanto que o próprio PCI parece mais atraído da possibilidade de poder gerir formas de consenso juvenis através da organização de grandes concertos de rock. Os anos que vão de 1979 a 1984 traz o surgimento de novas personalidades no cenário da improvisação e marcam uma clara mudança de clima com o exaurir-se daquele forte impulso ideológico dos anos precedentes. Desaparecem também dois dos grandes protagonistas e estimuladores da realidade romana. Em 1980 morre Franco Evangelisti e em 1982 adoece Domenico Guaccero que virá a falecer em 1984. Do ponto de vista político surge em 1983 o primeiro governo de Bettino Craxi, em 1984 morre Berlinguer e extingue-se a experiência comunista no governo da *Comune di Roma*. Tudo isso marcará o fim de uma época, Roma, a Itália e o mundo mudam em sintonia global.<sup>21</sup>

Como afirma Giovanni Guaccero em seu supracitado estudo sobre a improvisação e as vanguardas musicais romanas daquele período, seria impossível entender esta experiência histórica da música italiana sem o devido confronto com os eventos e o clima que se respirava do ponto de vista político. Os anos 70, principalmente o período entre 1975 e 1977, vêem crescer as expectativas de uma transformação social, política e cultural por um boa parte da intelectualidade italiana. A abertura às massas através da música popular e, sobretudo, através do jazz e da música improvisada faz parte da agenda da política cultural do PCI e da esquerda em geral naqueles anos. Guaccero chama a atenção para um aspecto importantíssimo sobre a assimilação, digestão e esvaziamento do significado intrínseco destas experiências:

Tutto ciò oggi ci insegna, anche attraverso l'esemplarità di alcuni percorsi di vita, da un lato che i musicisti di quella generazione avevano probabilmente coscienza del fatto che una tradizione, qualsiasi essa sia, non può sopravvivere in modo autosufficiente senza entrare in contatto con ciò che è altro da sé, soprattutto nei momenti di crisi, dall'altro che la riproposizione decenni dopo dei medesimi stilemi, slegati dal contesto "rivoluzionario" in cui si erano sviluppati – con tutta la provvisorietà che questo comportava –, svuota di senso le esperienze artistiche trasformandole in puro accademismo.

[...] La realtà romana ha certo – e giustamente – fatto propria anche la lesione "darmstadtiana", ma Roma, la Roma musicale, è anche altro. È rapporto con le avanguardie pittoriche che dal futurismo agli anni Sessanta rappresenteranno alcune delle più originali esperienze in quel campo. È Goffredo Petrassi, che vive lungo tutto l'arco del secolo il tessuto culturale della città, proiettandola musicalmente su un piano internazionale. È legame con una tradizione secolare nel campo della musica vocale. È nel dopoguerra polo di attrazione per scrittori, cineasti, intellettuali di tutta Italia, che hanno uno stretto rapporto con l'ambiente musicale. È patria adottiva per musicisti stranieri, in particolare americani. È parte di un asse culturale centro-meridionale dove, anche attraverso l'insegnamento e le ricerche etnomusicologiche di Diego Carpitella, si fa sentire forte l'influenza della scuola etnologica di Ernesto de Martino, veicolo

---

<sup>21</sup> Cfr. Giovanni Guaccero, *op. cit.*, pp. 33-34

per una tradizione filosofica di matrice sia crociana che gramsciana. È jazz e teatro d'avanguardia. È politica. È Pier Paolo Pasolini. È Folkstudio, è la Scuola Popolare di Musica di Testaccio. È cioè un tessuto di rapporti complessi e vivi che interagiscono fortemente tra loro, su più livelli. Probabilmente l'originalità dell'esperienza romana e il clima in cui si svilupparono le varie realtà dell'improvvisazione dipesero molto da questi fattori.<sup>22</sup>

Esta é a realidade histórica que vê nascer musicalmente Giancarlo Schiaffini e sobre a qual ele concentrará a sua ação e formação artística. Roma é uma cidade particular, com um imaginário histórico e cultural que provoca em quem ali vive o confronto real com a cidade geográfica, *tópos* arqueológico, diálogo entre contemporaneidade e antiguidade, mas ao mesmo tempo um outro tipo de experiência, aquela da sua contraditória eternidade, uma cidade que é indiferente aos fantasmas que a habitam, onde o homem não é um monumento. Em Roma a humanidade encontra o cenário onde a única coisa que pode permanecer ao lado da sua monumentalidade eterna é a imaterialidade da memória do homem. A construção dessa memória pessoal dá-se cotidianamente através da mundanidade da existência, como em qualquer outro lugar, mas em Roma as intenções humanas encontram uma moldura para a sua temporalidade e finitude. Ali, quando o homem transcorre a vida em diálogo com a sua monumentalidade, esta mundanidade existencial e a sua aparente banalidade ganham contornos semelhantes. Pode-se dizer que, em Roma, a humanidade espelha-se na monumentalidade, a vida ordinária e seus conflitos tornam-se patrimônio do monumento individual que constrói sua memória cultural. Contudo, é do homem que deve partir a ação para o diálogo entre essa memória cultural e o monumento que por sua magnitude, e “eternidade”, ganha contornos sobre-humanos. Roma é-lhe indiferente.

Toda cidade que como Roma desempenha um papel central enquanto espaço privilegiado de convergência e produção artística, desenvolve uma intensa dinâmica comunitária. O caso romano, heterodoxo por excelência, é um bom exemplo de comunidade que forja experiências e linguagens, semelhantes à *jazz community, stricto sensu*, a qual se refere Paul Berliner:

The value that the jazz community places on personal responsibility is especially appropriate for the artistic growth of initiates. Self-reliance requires them to select their own models for excellence and to measure their abilities against them. It enhances their powers of critical evaluation, cultivates their tastes, and provides them with an early sense of their own individuality. Overall, the jazz community's educational system sets the students on paths of development directly related to their goal: the creation of a unique improvisational voice within jazz tradition.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 35

<sup>23</sup> Paul Berliner (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press. p. 59



A vida cultural na cidade, através da comunidade, neste caso feita não só por uma *jazz community*, deve configurar-se por iniciativa de quem ali pretende ter voz. Roma serve como base para o lançamento em órbita de novas ideias. Serve, como toda metrópole, de mecanismo de projeção daqueles que demonstram ter voz e timbre de originalidade suficientes para lançar suas respectivas novas visões de como compreender com singularidade o imaginário cultural que o envolve.

Fellini que para lá se transferiu em 1939, alegadamente para estudar e formar-se em direito, conta em seu *Fare un film* como vê Roma, como a compreende na sua abertura ao acolher quem ali vive, segundo suas próprias palavras, como uma *madre ideale*:

<<Che cosa è Roma?>> Tutt'al più posso tentare di dire che cosa penso quando sento la parola <<Roma>>. Me lo sono spesso domandato. E più o meno lo so. Penso a un faccione rossastro che assomiglia a Sordi, Fabrizi, la Magnani. Un'espressione resa pesante e pensierosa da esigenze gastrosessuali. Penso a un terrone bruno, melmoso: a un cielo ampio, sfacciato, da fondale dell'opera, con colori funerei. Ma tutto sommato è un volto confortante. Confortante perché Roma ti permette ogni tipo di speculazione in senso verticale. Roma è una città orizzontale, di acqua e di terra, sdraiata, ed è quindi la piattaforma ideale per dei voli fantastici. Gli intellettuali, gli artisti, che vivono sempre in uno stato di frizione fra due dimensioni diverse – la realtà e la fantasia – trovano qui la spinta adatta e liberatoria delle loro attività mentali: con il confronto di un cordone ombelicale che le tiene saldamente attaccate alla concretezza. Giacché Roma è madre, ed è la madre ideale, perché indifferente. È una madre che ha troppi figli, e quindi non può dedicarsi a te, non ti chiede nulla, non si aspetta niente. Ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando vai, come il tribunale di Kafka. In questo c'è una saggezza antichissima; africana quasi; preistorica. Sappiamo che Roma è una città carica di storia, ma la sua suggestione sta proprio in un che di preistorico, di primordiale, che appare netto in certe sue prospettive sconfinite e desolate, in certi ruderi che sembrano reperti-fossili, ossei, come scheletri di mammut.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Federico Fellini (1974). *Fare un film*. Torino: Einaudi, p. 144



Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini no set de *Le notti di Cabiria* (1956)<sup>25</sup>

Esta característica primordial, *preistorica* a qual se refere Fellini, é a mesma que canta Pier Paolo Pasolini quando se autoproclama uma *forza del Passato*:

Io sono una forza del Passato.  
Solo nella tradizione è il mio amore.  
Vengo dai ruderi, dalle chiese,  
dalle pale d'altare, dai borghi  
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,  
dove sono vissuti i fratelli.  
Giro sulla Tuscolana come un pazzo,  
per l'Appia come un cane senza padrone.  
O guardo i crepuscoli, le mattine  
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,  
come i primi atti della Dopostoria,  
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,  
dall'orlo estremo di qualche età  
sepolta. Mostruoso è chi è nato

---

<sup>25</sup> In [http://www.pasolini.net/centroBO\\_INIZ\\_ppp-Fellini\\_21aprile2010.htm](http://www.pasolini.net/centroBO_INIZ_ppp-Fellini_21aprile2010.htm)

dalle viscere di una donna morta.

E io, feto adulto, mi aggiro

più moderno d'ogni moderno

a cercare i fratelli che non sono più.<sup>26</sup>

Neste poema encontramos uma chave de compreensão para aquela dinâmica entre a memória do homem e a monumentalidade de Roma. O pêndulo entre o presente e o passado projeta-se numa *Dopostoria*, a de Pasolini, de Fellini e por consequência a de Giancarlo Schiaffini. É essa Roma, de certo modo síntese de uma Itália em reconstrução e aberta ao curso das utopias e do transitar sempre mutante da sua história política que acompanhará todo o desenvolvimento da estética schiaffiniana.



“Pier Paolo Pasolini gioca a calcio  
con i ragazzi della borgata romana di Centocelle nell'attuale piazzale delle Gardenie”

(Foto de Federico Garolla, 1960)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Pier Paolo Pasolini (1964). *Poesia in forma di rosa*. Garzanti: Milano. p. 24

<sup>27</sup> In <http://touchingideas.blogspot.it/2012/10/pasolini-e-il-calcio-una-foto-di.html>

Roma é a comunidade acústica e estética de Giancarlo Schiaffini como é a comunidade de luz, imagens e palavras para Fellini e Pasolini, entre outros dos seus brilhantes contemporâneos que a tinham como *Madre* legítima ou adotiva. Talvez mais do que outras capitais europeias, pelo peso do seu protagonismo histórico, da antiguidade à contemporaneidade, Roma impõe complexidade e frescura àqueles que se confrontam com a necessidade de propor-lhe rupturas e hibridismos. No entanto a resposta enquanto espaço ideal tem sido sempre a de um desenvolvimento de suas potencialidades, principalmente em domínio artístico.

Para Murray Shafer uma comunidade pode ser definida em termos políticos, religiosos, geográficos e sociais, entre tantas diversas formas de abordagem, mas pode também ser definida, como comunidade ideal em termos acústicos. A voz do *muezzin* que convida os fiéis à oração define o perímetro de uma comunidade acusticamente identificável. O território é aquele que alcança o chamado através da escuta como resposta e como uma espécie de marco geográfico-acústico. As bandas de frevo em Recife e Olinda, no Nordeste do Brasil, utilizam as ruas como meio de condução e de comunicação para encantar e inflamar multidões durante o carnaval, criando uma comunidade acústica de foliões. Os trios elétricos da Bahia amplificaram em potência a rua como *media* trans-acústico. Dá-nos como exemplo Schafer:

La portata della voce umana ha spesso costituito nel corso della storia un importante modulo per determinare lo stanziamento degli insediamenti umani. È, ad esempio, all'origine della fattoria "lunga" dei primi coloni nord-americani, in cui le abitazioni si trovano a portata di voce l'una dall'altra per prevenire gli attacchi di sorpresa, e i campi s'irradiavano da queste in una stretta striscia. Queste fattorie acustiche si possono vedere ancora oggi lungo le rive del fiume San Lorenzo, anche se è venuta meno la loro ragion d'essere.<sup>28</sup>

Pode-se dizer que existe uma proporção entre aquele que fala, como fonte, e o espaço sobre o qual se propaga o som como mensagem acústica. Segundo Schafer, Platão fixa explicitamente em seu modelo de república a dimensão de sua comunidade ideal. 5.040 indivíduos, de acordo com Schafer o público perfeito para um orador<sup>29</sup>. Este era, aproximadamente, o número de habitantes de Weimar à época de Goethe e de Schiller. As seiscentas ou setecentas casas de Weimar encontravam-se na sua maior parte dentro das muralhas da cidade, mas a coisa que exprimia melhor a dimensão humana que seduziu aqueles poetas era a voz do guarda noturno, meio cego.

A comunidade romana nos anos 60 e 70 era absolutamente a de uma metrópole cosmopolita em desenvolvimento. Crises e conflitos marcaram aquele período como sintoma de uma natureza

---

<sup>28</sup> R. Murray Shafer (1985). *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi. pp. 298-299

<sup>29</sup> *Idem*

espontaneamente heterodoxa da cidade que acolhia gente de toda a Itália e de todo mundo. Neste sentido Roma era uma comunidade “meta-acústica”, pois a comunidade de artistas que lá habitava projetava a sua voz para além das dimensões físicas da cidade. Roma funcionava como um ressoador, amplificando as frequências estéticas que agitavam politicamente a Europa e o mundo.

Anthony Seeger, em seu consagrado estudo da comunidade indígena Suyá, *Why Suyá Sing A musical Anthropology of Amazonian People*, fala exatamente, como indica o título de sua obra, de uma antropologia musical como consequência de uma análise de aspectos da vida social como musicais (“aspects of social life as musical”), criados e recriados através da performance. Para Seeger esta comunidade é o objeto perfeito de uma tal metodologia porque partes centrais de sua vida social é constituída através de cerimônias e performances musicais, e porque os membros deste grupo se definem como tal utilizando certos tipos de canções e ornamentos corporais associados à produção e à atenção dadas aos sons. Ou seja, é aquilo que ele chama a transparência sônica desta comunidade que faz da aldeia um sala de concertos, com uma organização sazonal de canções que por sua vez transforma o ano numa temporada completa (“or a single piece of music”, segundo o próprio Seeger). Nesta comunidade os ritos de passagem fazem da vida de seus integrantes um processo pontuado por transformações adquiridas através de longos períodos dedicados à canção. Para Seeger, como antropólogo e etnomusicólogo, a música é muito mais do que simplesmente sons capturados em um gravador: “Music is an intention to make something called music (or structured similarly to what we call music) as opposed to other kinds of sounds”<sup>30</sup>. Ainda segundo Seeger:

It is an ability to formulate strings of sounds accepted by members of a given society as music (or whatever they call it). Music is the construction and use of sound-producing instruments. It is the use of the body to produce and accompany the sounds. Music is an emotion that accompanies the production of, the appreciation of, and the participation in a performance. Music is also, of course, the sounds themselves after they are produced. Yet it is intention as well as realization; it is emotion and values as well as structure and form.

A parallel can be drawn with speech, which is also much more than a collection of sounds. With a limited number of phonetic possibilities, people around the world say many different things; with acoustical resources limited by physics of sound production and perception, people around the world make many kinds of music for many different reasons.<sup>31</sup>

Tendo a música como eixo interpretativo de uma determinada realidade social, através do estudo de valores e emoções, é possível traçar um paralelo entre o caso da comunidade estudada por Anthony Seeger e aquele que representa a comunidade romana frequentada por Giancarlo Schiaffini. Em ambos a cultura da performance musical propõe a afirmação de um rito. Como se pode ver é

---

<sup>30</sup> Charles Seeger (1987). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press. p. xiv

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. xiv-xv

ainda atual o aparato teórico como qual Seeger estabelece um diálogo paradigmático para afirmar um núcleo epistemológico do qual partir ampliando o horizonte dos estudos de tradições musicais não ocidentais, mas não só:

Some authors have sought to describe the values and emotions of non-Western musical traditions, rather than limit themselves to their structure and form. David McAllester prefigured many more recent studies with his *Enemy Way Music* (1954). Alan Merriam's *Anthropology of Music* (1964) advocated the study of all aspects of musical production. John Blacking, in *Venda Children's Song* (1967), reveals some of the non-musical sources of the sounds of the songs of Venda children, and in his later works he has given considerable importance to bodily movement, emotions, and the social and cultural context in which music is performed (see, for example, Blacking 1973). Steve Feld's *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (1982) brilliantly argues that emotion, metaphor, and social context have a central role in the music of a New Guinea people (see also Feld 1984). Ruth Stone's *Let the Inside Be Sweet* (1982) is a methodical endeavor to bring together the study sounds of performance and the behaviour of performers and audience through a careful study of Kpelle music events in Liberia. Ellen B. Basso's *A Musical View of the Universe* (1985) argues for a unified approach to performance genres through the symbolism of sound production.<sup>32</sup>

Um outro acontecimento histórico que surge nos anos setenta e que faz da comunidade romana uma pioneira na Europa, e não só, é a introdução em âmbito acadêmico dos estudos de música popular, com atenção especial à improvisação. Trata-se da abertura do primeiro curso de jazz (1972-73) no Conservatorio di Musica Santa Cecilia, por iniciativa do seu então diretor Renato Fasano que encarrega Giorgio Gaslini como responsável pela cátedra – o ensino de jazz em conservatório, em Milano, dar-se-ia somente em 1979, anos depois da experiência romana. Conta Gaslini:

A Milano, fino ad allora, avevo vissuto il periodo “be-bop”, nell'immediato dopoguerra, poi il periodo di studio, poi il tentativo di fusione tra jazz e musica dodecafonica, poi gli anni dei concerti con il quartetto, infine l'esperienza con la “big-band”. Arrivato a Roma, vi portai tutta la carica del lavoro di vent'anni. Intrapresi una intensa attività di compositore de colonne cinematografiche, riformai il gruppo, e, nel '72, diedi vita al 1° corso di jazz presso il Conservatorio S. Cecilia di Roma, che contribuì a rinnovare l'ambiente musicale della capitale.<sup>33</sup>

Giovanni Guaccero chama à atenção para o protagonismo que disputavam Giorgio Gaslini e Mario Schiano quanto ao estímulo e à formação dada aos emergentes novos protagonista do cenário romano. Gaslini, mesmo reconhecendo o valor inovativo da ação de Schiano, teve sempre um *pregiudizio tecnico*. Contudo, ambos, como uma tácita, ou sonora, declaração de paz estética gravam juntos o LP *Mario Schiano con Giorgio Gaslini* (Horo, 1974, HLL 101-8), clara e manifesta

---

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> Luca Cerchiari (1980). *Il jazz degli anni '70*. Milano: Gammalibri. p. 206 in Giovanni Guaccero, *op. cit.*, p. 186

reconciliação em consequência de uma disputa sobre a *partenità* dos jovens músicos da nova geração que ao mesmo tempo que frequentavam o curso de Gaslini colaboravam com Schiano. Neste sentido, Guaccero, com sólidos argumentos, questiona o fato de que seja atribuído o título de “alunos” àqueles músicos que frequentavam o curso em Santa Cecilia pois “Gaslini stesso ha sempre tenuto sottolineare la sua funzione di anticipatore e di caposcuola”. Guaccero cita, a título de exemplo, uma declaração feita em 1975 por um dos emergentes expoentes, o então muito jovem e talentosíssimo Massimo Urbani:

Le prime esperienze jazzistiche le feci con un gruppo sconosciuto di Roma, quindi cominciai a suonare al Folkstudio con Mario Schiano e con altri [...] Gaslini mi è stato molto utile perché con lui ho potuto praticare la musica in un modo molto più serio; con lui ho cominciato a suonare le “suite” e mi sono affinato tecnicamente. Però mi ha messo in testa anche tante sue idee personali che io non dividevo. [...] Vorrei chiarire una cosa a proposito di questo famoso corso di jazz al Conservatorio S. Cecilia. In effetti, questo corso non è mai esistito, non perché non c'erano i musicisti, ma perché non c'erano quelli che dovevano frequentare il corso. O, almeno, quelli del corso non riuscivano a suonare jazz. Infatti l'orchestra era formata in maggioranza da ragazzi come me che non facevano parte del corso: come Tommaso Vittorini, Maurizio Giammarco, Bruno Tommaso, Bruno Biriaco. [...] Gaslini prendeva gente che già sapeva suonare e li ha messi insieme.<sup>34</sup>



Walter Prati, Thurston Moore e Giancarlo Schiaffini<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Mario Luzi, *Due chiacchiere con Massimo Urbani*, <<Musica Jazz>>, XXXI, n. 2, 1975 in Giovanni Guaccero (2013), *op. cit.*, p.188

<sup>35</sup> Foto de Roberto Masotti, do arquivo pessoal de Giancarlo Schiaffini.

Deixando de lado a polémica sobre o protagonismo “didático” e “iniciático” entre Gaslini e Schiano<sup>36</sup>, podemos falar, em um grau de maior abertura e relevância, da concreta experiência da criação da Scuola Popolare di Musica di Testaccio, em 1975 e da qual participou Giancarlo Schiaffini. Como escreveu Guaccero “è il prodotto più significativo e duraturo di tutto quel movimento di rinnovamento musicale sviluppatosi negli anni Settanta a Roma nell’area ‘non-istituzionale’ ”. A escola nasce como nítida consequência da atmosfera de experimentação que se respirava em Roma:

La scuola nacque alla fine del 1975 per iniziativa di Bruno Tommaso e di altri musicisti dell’area del “jazz sperimentale”, facenti capo anche al citato Collettivo Fare Musica di cui abbiamo parlato in precedenza, tra i quali Tony Ackerman, Eugenio Colombo, Maurizio Giammarco, Martin Joseph, Michele Iannaccone, Giancarlo Schiaffini e Danilo Terenzi. In un articolo del 1981 Giovanna Marini mette comunque in relazione la nascita della scuola con la “cacciata” di Gaslini dal Conservatorio e con la necessità dei suoi “allievi” di trovare un nuovo spazio di aggregazione legato alla didattica. E certamente, al di là di quella che può essere stata la funzione di Gaslini, la chiusura del corso di jazz a “S. Cecilia” lasciò effettivamente un vuoto da colmare nell’ambiente romano, che nel frattempo si era rivitalizzato anche grazie alla vittoria della sinistra alle elezioni comunali di giugno. L’iniziativa comincia quindi a prendere corpo tra settembre e novembre del 1975, quando Tommaso insieme agli altri musicisti e alla Cooperativa Teatrale Spaziozero e il Comitato di Quartiere di Testaccio decidono, dopo diversi incontri e riunioni, di aprire una scuola di musica nel quartiere.<sup>37</sup>

A música de Giancarlo Schiaffini se insere num contexto histórico, social e cultural que reclama uma particular aproximação crítica voltada para aspectos que exigem não uma filosofia da música, mas sim, seguindo o exemplo deixado por Seeger, a instrumentalização de uma eficaz filosofia musical como aparato metodológico. Entre estes aspectos, delineados por valores e emoções, encontra-se o caráter político da vida musical de Giancarlo Schiaffini. A vida musical expõe-se através do espaço público que celebra o pacto, sempre *sunt servanda*, do contrato estético entre o músico que se manifesta livremente através de sua expressão e a realidade política que o circunda. Em consonância com o pensamento de Hannah Arendt, deve-se compreender o aspecto “Político” da vida musical enquanto soberano exercício da liberdade em harmonia com a cultura da cidade<sup>38</sup>. Para Giancarlo Schiaffini, a sua cidade é Roma, aquela dos anos 60 e 70, e que o acompanha aos nossos dias, *madre ideale*, comunidade meta-acústica que o vê nascer musicalmente e atira-o no curso de sua *Dopostoria*. A tripla ação de sua vida musical enquanto executor-compositor-improvisador, principalmente como improvisador, faz de Giancarlo Schiaffini uma figura central na história da

---

<sup>36</sup> Cfr. Giovanni Guaccero (2013), *op. cit.*, pp. 186-190

<sup>37</sup> Giovanni Guaccero (2013), *op. cit.*, pp. 242-243

<sup>38</sup> Cfr. Hannah Arendt (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.



música italiana como intercessor em território por excelência oximórico entre composição e improvisação.