

IMPROCLASSICA

IM ENRICO PIERANUNZI PRO CLAS SICA

La multifaccettata carriera del pianista romano si arricchisce di un nuovo capitolo

di IVO FRANCHI foto di ELIA FALASCHI

«**I** am large, I contain multitudes» (Sono immenso, contengo moltitudini), cantava il poeta Walt Whitman, ripreso dal Bob Dylan del disco «*Rough and Rowdy Ways*», e non certo casualmente. Forse a Enrico Pieranunzi non si addice questo tipo di approccio titanico. Eppure, sempre in tema di multipli, probabilmente il pianista romano – senza dubbio uno degli artisti di riferimento dell'attuale scena europea e anche internazionale e che oggi sta vivendo una fase creativa assai felice – sposerebbe il passo finale di *Molteplicità*, l'ultima delle spesso e giustamente citate «*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*» di Italo Calvino. Nel suo testamento datato 1985 e riferito al momento che stiamo vivendo (e anche scoprendo), lo scrittore di origine ligure osserva: «Chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria di esperienze, di informazioni, di letture, di immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili». Ebbene, per tornare al musicista romano potremmo dire che dal «*Ménage à trois*» – l'album registrato una decina di anni fa insieme a Diego Imbert e André «Dédé» Ceccarelli, dove elaborava in jazz pagine di

Bach, Listz, Schumann, Debussy e altri giganti – all'«*Improclassica*» di oggi, il passo è più breve di quanto si possa immaginare. Anche se in mezzo ci sono stati percorsi erratici (mai dispersivi o fini a se stessi, peraltro), divagazioni, distrazioni e *divertissements*, come pure pause di riflessione feconde e ritorni di fiamma musicali. Con il nuovo album targato Abeat Enrico Pieranunzi gioca di nuovo sul doppio tavolo e sul terreno a lui più congeniale dal punto di vista poetico e anche – verrebbe da dire in chiave psicoanalitica – esistenziale: quello del dialogo e del confronto tra improvvisazione e musica classica. È questa in estrema sintesi la scommessa su cui si mette alla prova l'artista nel suo nuovo progetto discografico: qui il trio con Luca Bulgarelli al contrabbasso e Mauro Beggio alla batteria incontra violini, ottoni, legni e percussioni dell'Orchestra I Pomeriggi Musicali condotta da Michele Corcella, che è il responsabile degli arrangiamenti. E i risultati sono all'altezza delle aspettative. *Musica Jazz* ne parla con il diretto interessato, che racconta il dietro le quinte del disco, testato anche dal vivo al Teatro Dal Verme di Milano nel 2024.

Enrico, da album come «Plays Domenico Scarlatti. Sonatas and Improvisations» (per la Cam) fino al trittico per la Bonsai composto da «Ménage à trois», «Monsieur Claude» (dedi-

cato a Debussy) e «Fauréver» (su Fauré), pur nella molteplicità delle tue esperienze musicali c'è un filo rosso: è quello del rapporto tra jazz e musica accademica. Mi pare che questa dialettica trovi una forma di compimento nel nuovo «Improclassica». Vogliamo partire da qui e andare a ritroso nel tempo per parlare di questo intreccio che ti sta particolarmente a cuore?

Diciamo prima di tutto che la pubblicazione di «*Improclassica*» per me è un piccolo grande sogno che diventa realtà. E anche che si tratta di qualcosa che mi regala una profonda emozione. Suonare con un'orchestra alle spalle è una goduria. E lo è a tutti i livelli. Non solo: siamo di fronte a una operazione complessiva, che trova riscontro e si inverte anche a livello grafico. I miei sei brani sono illustrati – sia nella versione cd sia in quella ellepi – dal disegnatore lombardo Andrea Strizzi: vere e proprie improvvisazioni visive realizzate nel corso dell'ascolto dell'album, che fanno parte di un suo percorso di ricerca partito sei anni fa e intitolato *Impronte sonore – Interazione tra disegno e musica*. Voglio dire che in questo lavoro tutto si tiene. Come ripeto spesso, la mia meravigliosa vita nel mondo dei suoni è qualcosa che si potrebbe definire un *ménage à trois*: la musica classica rappresenta la moglie, mentre il jazz ha il ruolo dell'amante. E questo



accade fin da quando ero giovanissimo, cioè fa parte della mia biografia: di giorno studiavo pianoforte in ambito accademico e poi la sera improvvisavo insieme a mio padre Alvaro, che era un eccellente chitarrista, oltre che grande appassionato di Django Reinhardt e di Charlie Parker. Dunque le sei composizioni del disco, a partire da *Sicilyan Dream* e *Mein Lieber Schumann* per arrivare fino a *Hommage à Milhaud*, sono una sintesi del mio mondo. Tengo inoltre a precisare una cosa: l'espressione «jazzare i classici», spesso usata in casi del genere, è assolutamente fuorviante. In primo luogo perché, almeno nel caso di questo disco e di altre operazioni del genere realizzate nel mio passato, non c'è alcun brano del nuovo lavoro che è l'adattamento di un'intera opera di musica classica, come invece capitava – per esempio – nel caso della *Nutcracker Suite* di Duke Ellington. L'approccio che io ho utilizzato qui ha piuttosto a che fare con il principio della variazione: vale a dire modificare o sviluppare un tema cambiandone l'armonia o la struttura ritmica. Poi c'è un'altra cosa che è molto importante sottolineare per quanto mi riguarda. Ho insegnato per venticinque anni pianoforte classico al conservatorio e so bene che non tutti i materiali sonori e le composizioni si prestano a procedimenti del genere. In sintesi, non credo che si possa prendere il repertorio di un compositore classico e adattarlo, o meglio riarrangiarlo, in chiave jazz. La scelta del materiale di partenza deve essere ponderata.

Nel tuo album c'è una composizione che mi ha colpito in maniera particolare: è *Gymnosatie*,

fin dal titolo dedicata al brano-simbolo di Erik Satie. Sappiamo che, a proposito del grande e bizzarro autore normanno, tu hai in cantiere un progetto su di lui. Ci racconti?

In apparenza Satie era un personaggio eccentrico e scombinato. Pare che, a quanto risulta da certe testimonianze, abbia persino detto: «Voi non capite, io sono il più grande compositore dell'universo. Però non lo posso dire, perché sono troppo modesto!». Così ho realizzato un progetto in occasione del centenario della sua scomparsa, anche se è davvero complicato lavorare su di lui perché molte sue composizioni sono assai difficili da adattare. Parte della musica che ha scritto è per il teatro, per le pantomime, per il circo e cose del genere: quindi lavorare su Satie è un'impresa quasi impossibile. Quindi ho preso spunto da suoi materiali poco conosciuti: pensa che c'è stato un periodo in cui ha lavorato con una vocalist in un *café chantant* e ha scritto canzoni molto belle. Quattro di queste le ho recuperate e arrangiate per quartetto jazz. È un progetto finito da poco, con la collaborazione di una cantante con cui lavoro da tempo, Simona Severini: usciranno tra poco, prima in digitale e poi forse in versione cd. Non solo: ho anche riletto a modo mio, cioè in maniera laterale, se vuoi nella chiave del jazz modale e per piano solo le *Gnossiennes*.

Parliamo dei musicisti che hanno fatto fortuna mescolando jazz e classica, primo tra tutti il pianista francese Jacques Loussier. E poi, oltre a Ellington, cui abbiamo accennato prima, mi tornano in mente un lavoro di metà anni Ottanta della Vienna Art Orchestra,

«The Minimalism of Erik Satie», e la più recente ripresa della *Sagra della primavera* di Igor Stravinsky, firmata una dozzina di anni fa dai Bad Plus, «The Rite of Spring».

Innanzitutto tengo a fare una precisazione. Ogni volta che ho maneggiato e riadattato materiale classico la mia prima preoccupazione è stata quella di evitare il kitsch. Io non credo, come ti dicevo prima, che qualsiasi compositore e qualsiasi brano si presti a un certo tipo di trattamento. Per me improvvisare e swingare su Bach o su altri autori classici (da Ravel a Vivaldi), nel modo in cui lo ha fatto per esempio Jacques Loussier, non ha senso, è un'operazione fine a se stessa e che non apprezzo. Tuttavia riconosco che il pianista francese ha avuto una grande fortuna e ha anche aperto la strada al dialogo tra jazz e classica. Però non è la mia tazza di tè.

Tra i musicisti che hanno esplorato il rapporto tra improvvisazione e musica accademica c'è anche Bill Evans, un punto di riferimento per te e anche un musicista-chiave del Novecento. Tu gli hai dedicato un libro *Bill Evans. Ritratto d'artista con pianoforte*, in origine pubblicato nel 1994 per i tipi della collana Jazz People di Stampa Alternativa, uscito poi in una nuova edizione e oggi rieditato in una versione riveduta e corretta dalla casa editrice il Saggiatore (p. 218, 18 euro). Come giudichi il rapporto di Evans con la musica classica?

Fondamentale. Anche se il disco «*Bill Evans Trio with Symphony Orchestra*» con Claus Ogerman – pubblicato nel 1966 dalla Verve

IMPROCLASSICA

«PER ME LA CLASSICA È LA MOGLIE, MENTRE IL JAZZ HA IL RUOLO DELL'AMANTE»

e prodotto da Creed Taylor, dove il grande pianista improvvisa su Fauré, Skrjabin, Bach, Chopin, Granados e altri compositori –, è a mio modesto parere un'occasione sprecata. Molto meglio, allora, «Symbiosis», album che lui ha realizzato nel 1974, sempre insieme a Ogerman e alla sua orchestra, ma questa volta su composizioni dell'arrangiatore tedesco. Detto questo, secondo me l'americano Evans è il più europeo dei pianisti jazz ed è per questo, anche, che lo sento molto vicino a me. Aveva un rapporto forte con la musica classica, sia per la sua formazione sia perché la madre aveva origini ucraine. E possedeva una sonorità e un tocco da strumentista accademico.

Riletta a una trentina d'anni di distanza dalla prima uscita, la tua biografia suona come un incondizionato atto d'amore per Evans. Eppure tu, quando hai cominciato con il jazz negli anni Settanta, avevi ammesso di non essere un pianista evansiano: anzi, avevi dichiarato in più di un'occasione di essere influenzato molto di più dai musicisti neri, di estrazione bop o hard bop, per esempio da Wynton Kelly e da McCoy Tyner.

È vero. In quel periodo io suonavo in maniera del tutto diversa, mi ispiravo ai pianisti neri per cui una figura come quella di Bill Evans mi irritava e non avevo alcuna intenzione di entrare nel suo mondo. Con il senno di poi, devo dire che era una forma di rimozione. È come quando incroci una bella donna, capisci che possiede un grande fascino, ma ne sei infastidito. Allora ti trincerai dietro una serie di scuse, dici che è antipatica e così via. In realtà si tratta di una forma di attrazione che tendi a negare in quanto mette in crisi le tue certezze. Solo in un secondo momento capisci che in realtà è quella donna che davvero ti piace e che ti attira. È quanto mi è accaduto con Evans, sono passato dal fastidio all'amore incondizionato. E questo è successo soprattutto negli anni Ottanta.

Possiamo dire che sei arrivato a Evans attraverso Chet Baker, insieme al quale avevi lavorato?

Certamente. È stato Chet a portarmi verso di lui. Il giorno in cui Evans è morto, il 15 settembre del 1980, ricordo che è avvenuto il mio primo incontro con il grande trombettista a Roma, in piazza Mazzini. E alla fine della chiacchierata lui mi domandò se avevo saputo dalla scomparsa del pianista. E io risposi che sì, lo avevo letto in un trafiletto pubblicato dal *Messaggero*. Ricordo anche che Baker, con la sua caratte-

ristica vocina e in un italiano dall'inconfondibile accento americano, mi disse: «Cocaina!», mettendosi la mano sullo stomaco. Un modo per spiegare che se la droga non avesse fatto da anestetico forse si sarebbe accorto prima dell'emorragia interna che lo aveva colpito e si sarebbe salvato. In sintesi, è stato grazie alla collaborazione con Baker che mi sono avvicinato a Evans, al suo modo così narrativo di suonare e ho imparato che ogni assolo riuscito deve raccontare qualcosa.

Qual è il disco di Bill Evans che porti nel cuore?

«*I Will Say Goodbye*», in trio con Eddie Gómez al contrabbasso ed Eliot Zigmund alla batteria: è stato registrato nel 1977 per la Fantasy ed è uscito tre anni dopo, a pochi mesi dalla scomparsa di Evans. Quando l'ho ascoltato per la prima volta, ho avuto uno shock emotivo. Qui lui riduce al minimo l'improvvisazione, suona le melodie dei vari brani – da quello di Michel Legrand che dà il titolo all'album a *A House Is Not a Home* di Burt Bacharach, da *Seascape* di Johnny Mandel a *Dolphin Dance* di Herbie Hancock – e lavora di cello soprattutto sulle armonie. Insomma, credo che nessuno sia stato come lui. Ed è per questo motivo che Miles Davis nel 1959 lo aveva voluto accanto a sé in «*Kind of Blue*». Ci aveva visto lungo e aveva detto: «Bill suona il piano proprio come si dovrebbe suonare». Evans è stato tra le altre cose un interprete sopraffino e un narratore senza pari, oltre che un improvvisatore eccezionale.

In che senso Evans è importante per un jazzista di oggi?

Ritengo che il geniale musicista di Plainfield, che è stato fondamentale per me – soprattutto negli anni Ottanta quando mi avevano appiccicato addosso l'etichetta di «evansiano», ma ovviamente anche in seguito –, sia ancora oggi un riferimento imprescindibile per tutti i pianisti che si avvicinano al jazz. In primo luogo ha creato un codice armonico che prima non esisteva. Per chi studia, il suo metodo è il più bello, il più efficace e anche il più logico e il più copiato. In secondo luogo c'è l'aspetto artistico. Certo, ai nostri giorni il suo modello potrebbe apparire superato, perché lui era un antidivo e incarnava, come Chet Baker, il prototipo del genio maledetto e autodistruttivo, aveva avuto grossi problemi con l'eroina e poi con la cocaina. Era un ipersensibile, un uomo introverso e umile e viveva un rapporto controverso con il talento, con la fama e con il pubblico. Il

pianoforte, che lui suonava in quella caratteristica posa curva, come se fosse rannicchiato e dialogasse solo con lo strumento, era il suo mondo fisico e spirituale. Nonostante il *look* e l'*allure* da intellettuale – e lo era effettivamente – viveva un'esistenza tormentata e preferiva nascondere la sua biografia nei pezzi che componeva. Lo dimostra il fatto che se n'è andato a soli cinquantun anni e in maniera drammatica, sentendosi male durante un concerto. Secondo me, si è lasciato morire dopo aver saputo della scomparsa di suo fratello Harry.

Chi è oggi l'erede di Bill Evans?

Brad Mehldau. A mio avviso lui ha l'approccio alla tastiera da grande musicista classico. Non a caso, ha fatto anche dischi su Bach e su Gabriel Fauré, quindi ha questa sorta di vita parallela, si divide tra improvvisazione e classica. Quando un artista come lui e anche come me ha un rapporto con la letteratura pianistica classica – da Chopin a Brahms fino a Debussy – si sente. E si crea una osmosi sia consapevole, quando ti avvicini alle pagine accademiche e le rileggi, sia inconsapevole, perché si avverte che vieni da quella storia particolare: anni e anni di studio, vanno a finire in maniera inevitabile nel tuo modo di suonare, anche quando fai jazz e improvvisi.

Trovi che anche Keith Jarrett abbia un rapporto importante con Evans?

Direi di no. Lui è un grandissimo musicista, naturalmente, ma il suo riferimento principale, a mio avviso, è stato un altro maestro del pianoforte oggi da molti dimenticato: parlo di Paul Bley. Quella di Jarrett, perciò, è una linea differente. Soprattutto il codice armonico e il gusto sono diversi. In Bill Evans, per esempio, anche se non era certo un bopper, c'è un po' di bop. Poco, ma c'è. In Jarrett invece io sento piuttosto il *free*, non quel gusto che aveva Evans, che era partito da Lennie Tristano nei primi dischi. Questo non significa che non lo ammiri, che non sia un musicista fantastico o che non abbia registrato anche pagine molto belle di musica classica. Dico solo che, almeno per quel che mi riguarda, non lo sento sul piano emotivo vicino a me e che, a volte, rischia di cadere in una sorta di manierismo. Viceversa Bill Evans mi tocca il cuore.

Tu sei forse più vicino a Chick Corea?

Senza dubbio. Chick, a differenza di Jarrett, ha un *background* bop: è un pianista che ama Monk e Bud Powell (cui ha dedicato anche un disco), il che me lo ha reso da un certo punto di vista non dico fratello, ma cugino. E questo nonostante sia stato spesso accusato, per certe scelte, di essere troppo superficiale o commerciale. In ogni caso io lo considero un grande compositore e l'italianità che ha in sé, il suo *côté* mediterraneo, il suono sorridente che possiede mi incantano. ■



UN SOGNO REALIZZATO

«Questo disco, *«Improclassica»*, è un piccolo grande sogno che diventa realtà, e mi mi regala una profonda emozione. Suonare con un'orchestra alle spalle è una goduria. E lo è a tutti i livelli».