

MUSICA

Anno 57 - N. 12 - Dicembre 2007 - Sped. in Abb. Post. 49% - Art. 2 Comma 1507 - Legge 662/96 - MEDASO - Distrib. Finanziaria - L. 25.000

# JAZZ

RASSEGNA

ATTIVA MUSICALE

**Inserto e Cd**

**IL JAZZ  
SUDAFRICANO**

**ZAWINUL  
HADEN  
COLTRANE**

Mano Vasconcelos



# NANA VASCONCELOS: LA NATURA IN UN SUONO

*Il grande percussionista brasiliano trova nel mondo intorno a sé quanto poi elabora poeticamente con il berimbau e gli altri strumenti che utilizza. Ma è stato l'incontro con il jazz ad aprirgli la strada per un'espressione personale.*

di Roberto Valentino

**D**efinirlo un jazzista a tutti gli effetti è inesatto, ma il pubblico del jazz ha imparato a conoscerlo e apprezzarlo da tempo, sin dai primissimi anni Settanta, per via delle sue collaborazioni con Gato Barbieri, Don Cherry, Oliver Nelson, Jean-Luc Ponty, Jack DeJohnette, Pat Metheny, Pierre Favre, Jan Garbarek e molti altri ancora. Specialista del berimbau, l'arco musicale brasiliano, Nana Vasconcelos, nato a Recife il 2 agosto del 1944, possiede una musicalità naturale che gli consente di trovarsi a proprio agio nei più svariati contesti, apportando ogni volta gli inconfondibili colori dei suoi strumenti e della sua voce. Autentico poeta delle percussioni, strumentista di grande versatilità, autore e interprete di una musica «di confine» che guarda al linguaggio jazzistico come ad una delle tante fonti ispirative alle quali attingere, Nana Vasconcelos è un musicista che sa fondere aromi antichi e umori moderni con un sapiente dosage degli ingredienti, operando una sintesi estetica di assoluta originalità: nel suo modo di esprimersi l'immenza tradizione del Brasile si fonde infatti con tutte quelle musiche che ha incontrato strada facendo, viaggiatore solitario disponibile a recepire gli stimoli più disparati.

Con il polistrumentista e compositore connazionale Egberto Gismonti, altro musicista che si pone al di là dei generi, Vasconcelos ha stretto un proficuo sodalizio documentato da vari dischi incisi a nome dell'uno, dell'altro o di entrambi, mentre più recente è la collaborazione con due musicisti inglesi, il sassofonista Andy Sheppard e il tastierista Steve Lodder, per un trio



Nana Vasconcelos con il suo berimbau, l'arco musicale della tradizione brasiliana (più esattamente di Bahia) che lo ha condotto alla notorietà e con il quale ha dato una parola nuova anche nel jazz.

chiamato Inclassificabile. Ma il rapporto quasi spirituale che lega Nana Vasconcelos con i propri strumenti, lo ha portato a suonare anche in ospedali psichiatrici e a svolgere un'intensa attività pedagogica con i bambini. Altri segnali, questi, di come la musica sia per il percussionista brasiliano innanzitutto uno straordinario mezzo di comunicazione.

*Ogni volta che s'incontra un musicista che viene dal Brasile si ascolta una storia diversa, a testimonianza dell'incredibile varietà di culture che popola*

*no quel paese. Ci puoi raccontare la tua?*

«Sono nato nel Nordeste; mio padre aveva origini portoghesi, mia madre africana. La musica ha sempre fatto parte della mia vita e quando avevo undici-dodici anni la praticavo già professionalmente: mio padre suonava la chitarra e insieme facevamo parte di un gruppo che si esibiva in un cabaret. Ricordo che per lavorare lì ho dovuto farmi rilasciare un permesso speciale dalla polizia perché si trattava di un locale, diciamo così, equivoco. In seguito sono diventato batterista di bossa nova; assieme

a tutte le altre esperienze formative, dalla musica da strada al folk, dalla musica da ballo alla musica per gruppi di teatro, è stata una grande scuola. Ed è grazie a questa scuola che sono diventato un musicista flessibile, senza barriere».

**Quando hai capito che avresti potuto esprimerti musicisticamente in modo personale?**

«Come tutti i nordestini a un certo punto ho sentito la necessità di emigrare verso la grande città: nel mio caso Rio de Janeiro. Nello stesso periodo era arrivato a Rio anche Milton Nascimento, proveniente dalla regione di Minas Gerais. Così abbiamo cominciato a suonare insieme, la sua musica non era né samba né bossa nova e la gente si domandava chi fosse e da dove venisse. Milton faceva delle armonizzazioni diverse da quelle della bossa nova, aveva una voce ballata che rammentava il canto gregoriano ma allo stesso tempo possedeva una timbrica che rimandava all'Africa. Poi ho conosciuto Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e iniziai a lavorare anche con loro. Un giorno passai da Rio Gato Barbieri, mi chiese di suonare con lui per una settimana in Argentina e dopo qualche giorno mi domandò se volevo seguirlo a New York, dove era stato invitato per registrare un disco. Andai a New York senza conoscere una parola d'inglese, incidendo il disco «Fenix» (1, 2, 3.) con Ron Carter, Lorne Lister Smith, Larry White, tutti musicisti che per me erano degli idoli e dei quali avevo comprato i dischi d'importazione a Recife. Ho passato quasi un anno a New York e in quel periodo ho cominciato a rendermi conto che potevo esprimersi attraverso una musica veramente mia. Nei concerti Gato mi lasciava un piccolo spazio di tre o quattro minuti per un assolo e in quei brevi momenti mi rendevo conto che la musica che facevo era completamente diversa da tutto quanto l'avevo preceduta e da quanto l'avrebbe seguita. Era una cosa a sé. Poi siamo venuti in Europa per una tournée di grande successo, finita la quale sono rimasto in Europa, a Parigi, per una serie di motivi. Perché la lingua francese era più simile alla mia e perché New York mi aveva causato uno choc troppo violento. Non avevo mai visto la neve prima di andare a New York!».

**Lo strumento mediante il quale ti sei fatto conoscere è il berimbau: quando e perché hai cominciato a suonarlo?**

«È una di quelle cose di cui non si può sapere né il come né il perché. Io sono stato il primo musicista a far uscire il berimbau dalla tradizione: a Bahia questo strumento viene utilizzato soprattutto per la capoeira, che è diventata una forma di arte marziale ma la cui origine è la danza dei due spiriti provenienti dall'Angola. Ho imparato a conoscere lo strumento proprio assistendo alla capoeira. Il berimbau era sostanzialmente uno strumento di accompagnamen-



Ricorda, Avica, 1982: in trio con Ferdinando Shankar al violino e l'inglese Andy Sheppard al sassofono.

to e anch'io ho iniziato a suonarlo in quel modo, in un gruppo teatrale che faceva un lavoro di recupero del folklore brasiliano. Terminata quella collaborazione mi sono domandato come avrei potuto utilizzarlo in modo diverso, mescolando la tradizione con altre cose. Un'indicazione determinante anche se indiretta me l'ha fornita Jimi Hendrix. Ascoltandolo mi sono reso conto che qualsiasi strumento non ha limiti, le cose che lui faceva con la chitarra, senza avere a disposizione le risorse tecnologiche di oggi, erano semplicemente grandiose. Quindi, pensando che nemmeno il berimbau avesse limiti, ho cominciato a ricercare su questo strumento sonorità simili a quelle di Hendrix».

**Nel berimbau c'è qualcosa di magico e di misterioso che un europeo non sa bene spiegare.**

«È un arco musicale e perciò ricorda gli strumenti primitivi. In altre culture ci sono strumenti simili, proprio qui in Italia, in Sardegna, ce n'è uno costruito con una testa di capra, in India un altro che ha una sola

corda, simile in questo al berimbau. Sono tutte rappresentazioni simboliche degli strumenti primitivi».

**Spesso abbini la voce alle percussioni creando originali impasti timbrici. Da dove viene questo tuo particolare modo di suonare?**

«Il modo in cui uso la voce viene dal berimbau. Qualsiasi cosa faccio ha origine nel berimbau, cose che magari per frappongo per un altro strumento, quindi anche per la voce. Mi piace combinare diverse sonorità insieme, per questo uso la voce mentre suono. In ciò ha avuto un ruolo importante il folklore brasiliano, ma anche cose che si possono percepire nell'aria tutti i giorni. Per esempio, se uno va al mercato sente che i venditori di frutta cantano mentre cercano di vendere i loro prodotti, lo traggo ispirazione dai suoni della giungla, del mercato, dalle feste popolari. Poi, ovviamente, c'è un'elaborazione poetica perché tutto ciò assume una forma organica. Anche quando suono con un altro musicista vengo influenzato da quello che lui

sta facendo, e queste influenze le traduco in qualcosa di mio, di personale. Quando collaboro con un altro musicista è importante che prima parliamo del tipo di musica che vogliamo suonare insieme, perché solo così possono venire fuori le idee».

**Quando componi pensi ai tuoi strumenti o ti estrani da essi?**

«Dipende. Ogni tanto mi viene un'idea stando in un certo ambiente o immaginando qualcosa di particolare. A volte compongo con il berimbau e poi magari provo a fare la stessa cosa con un altro strumento per vedere come viene e per capire qual è il modo migliore di suonarla».

**Come ti relazioni invece nei confronti dell'improvvisazione?**

«Quando suono, in studio come dal vivo cerco sempre di dare una struttura al tutto, creando una base che sia chiara e semplice sulla quale poi poter improvvisare. Anche improvvisando c'è però il rischio di cadere in un cliché, in cose che Coltrane, Miles Davis, Charlie Parker hanno già fatto; d'altra parte è impossibile prescindere da loro. Ornette Coleman ha inventato un proprio sistema che è anche un modo di pensare: suonare un tema e poi utilizzare, come fa lui, una parte di questo tema per l'improvvisazione istantanea è un modo molto fresco di concepire l'improvvisazione».

**Ascoltandoti dal vivo, in particolare nelle tue performance solitarie, sembra di assistere a una sorta di rito nel quale si coglie l'intento di comunicare un profondo senso di spiritualità.**

«Mia madre praticava riti di origine africana, per cui è logico che in me sia vivo il senso della spiritualità. Ci deve essere sempre un'affinità spirituale con gli strumenti: sono la mia vita, senza loro essa non sarebbe niente. Penso, comunque, che un musicista debba suonare, non dare spiegazioni su quello che fa. Quando spiego è però naturale che io voglia comunicare qualcosa, senza presunzione ma con onestà. Voglio raccontare delle cose belle della natura e quando parlo dell'Amazzonia parlo delle cose più belle dell'Amazzonia: io ho bisogno, noi tutti abbiamo bisogno che tutto ciò resti bello com'è e che non venga distrutto. Quindi il mio messaggio è un invito a fare tutti insieme qualcosa di positivo. Se si vuole, è anche una forma di protesta».

**Quando lavori con i bambini hai un atteggiamento diverso da quello che puoi avere nei confronti di un pubblico di adulti?**

«No, non sento differenze. Ai bambini spiego l'importanza della natura: tutto viene dalla natura e anche la tecnologia cerca di imitare la natura. Quando suono davanti a un pubblico di adulti faccio la stessa cosa. Cerco di coinvolgere chi mi viene ad ascoltare pagando un biglietto, ma non forzo



Nana in azione. Il musicista di Recife fa uso di ogni oggetto sonoro, anche del proprio corpo.

FOTO MAFIA

**CD SOTTO OGNI LATITUDINE SONORA**

Ecco una selezione, fra i dischi di carattere jazzistico attualmente in commercio, che meritano di ascoltare al meglio Nana Vasconcelos.

- Gato Barbieri: «El Imperio», Rca 74321 31314 (1971).
- Egberto Gismonti: «Dança das cabecas», Ecm 1029 (1976).
- Marcelo Mello: «Free To Dance», Black Saint 120023 (1978).
- Codona: «Codona», Ecm 1132 (1978).
- Nana Vasconcelos: «Saudades», Ecm 1147 (1979).
- Codona: «Codona 2», Ecm 1177 (1980).
- Pat Metheny - Lyle Mays: «As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls», Ecm 1190 (1980).
- Jan Garbarek: «Evenly», Ecm 1200 (1980).
- Pat Metheny: «Travels», Ecm 1252/53 (1982).
- Codona: «Codona 3», Ecm 1243 (1982).
- Jim Pepper: «Comin' Anz Goin', Bellaphon 280.21 029 (1983).
- Enrico Rava: «Rava String Band», Soul Note 121114 (1984).
- Pierre Favre: «Singvig Drums», Ecm 1274 (1984).
- Egberto Gismonti - Nana Vasconcelos: «Dias 1026», Ecm 1279 (1984).
- Nana Vasconcelos - Antonello Salis: «L'ester», Soul Note 121157 (1985).
- Mark Helias: «The Current Set», Enja 5041 (1987).
- Gary Thomas: «By Any Means Necessary», Jmc 634432 (1988).
- Nana Vasconcelos: «Fragmentos», Tzadik 7506 (1996?).

mai nessuno a cantare o a battere le mani. Deve essere una cosa spontanea, semplice. Senza semplicità non c'è magia e non c'è comunicazione. In Brasile lavoro molto con i bambini e ho in vista un grosso progetto, un abc musicale che prevede la presenza di un'orchestra sinfonica. Mi piacerebbe stare con i bambini, con i giovani: sono loro il futuro».

**Tra i fine degli anni Settanta e i prim. Ottanta hai suonato assieme a Don Cherry e a Collin Walcott nel trio Codona. Cosa ricordi di quella esperienza?**

«Codona è stata la più grande e vera collaborazione che ho vissuto. Ho sempre pensato a quel trio come a una versione acustica dei Pink Floyd. Don Cherry è stato in un certo senso il mio guru perché suonando con lui ho visto aprirsi davanti a me una grande dimensione. Era una persona assolutamente imprevedibile: suonava una nota e lì dentro c'era tutta la sua musica. E non aveva nessuna importanza, se magari quella nota era sbagliata».

**Ci sono collaborazioni di cui non hai ancora parlato che ricordi volentieri?**

«Quella con Pat Metheny è stata interessante, ma in modo diverso dalle altre. Il mio punto di riferimento nel gruppo era soprattutto Lyle Mays: era lui a creare con me e lui il suono del gruppo, le orchestrazioni erano sue. Cercavo un'integrazione tra i suoni dei miei strumenti e dei suoi. Lavoravamo in perfetta sintonia, tanto che a volte era difficile capire se un certo suono proveniva dalle mie percussioni e dalla mia voce oppure da un sintetizzatore o dal synthesizer».

**Fra i tanti musicisti con cui hai suonato ci sono anche alcuni italiani, fra cui Enrico Rava e Antonello Salis.**

«Ho conosciuto Enrico Rava la prima volta che sono andato a New York e ho vissuto per un po' nel suo appartamento. Enrico è un grande appassionato di musica sudamericana, possiede un lirismo che rende il suo modo di suonare romantico, diverso da quello di un semplice trombettista jazz. Antonello Salis è un genio, è fantastico, ha una carica di energia che deve tirare fuori assolutamente. Quando abbiamo inciso il nostro disco in duo, «L'ester», l'ho invitato però a rilassarsi, a pensare a suo figlio: l'energia va incanalata, tenuta sotto controllo per far fluire meglio le emozioni».

**Un tuo vecchio disco si intitolava «Saudades». Qual è la tua interpretazione della saudades?**

«Saudade è una parola che in effetti si presta a diverse interpretazioni. Generalmente si pensa che significhi nostalgia, ma per me la saudades non è un souvenir: è il ricordo dei bei momenti che ho vissuto, dei momenti magici. Non sento mai la saudades come qualcosa di triste».

Roberto Valentini