

“...nessuno può suonare meglio di te, se non tu.”

Horace Tapscott



“Siete musulmani?” - “No, non siamo musulmani.”

“Siete *Black Panther*?” - “No, non lo siamo.”

“Siete gente della *US Organization*?” - “No.”

“Ma allora cosa siete?”

“Siamo americani neri e vogliamo vivere nello stile di vita americano.”

Horace Tapscott

“Lo spirito di Horace vive nei cuori dei poeti progressivi hip-hop, degli artisti, dei muralisti, degli scrittori e dei musicisti di Los Angeles, che comprendono il potere dell’arte e si sforzano di ridefinire il loro ruolo nella propria comunità.”

José Ramirez

## Introduzione

L'argomento della mia ricerca ha preso corpo lentamente, nell'arco degli ultimi due anni, sviluppandosi intorno ad una tematica da tempo spunto di riflessione da parte mia, e che è andata via via arricchendosi di nessi e relazioni favoriti dallo studio e dagli eventi. In occasione della preparazione dell'esame di Storia del Jazz, infatti, mi sono imbattuta in una intervista rilasciata nel 1987 dal pianista Horace Tapscott, nella quale, ad un certo punto, il giornalista gli chiede come, e se riusciva a spiegarsi il fatto che una figura della sua portata, così significativa nella scena musicale californiana, non avesse avuto l'attenzione dovuta da parte dei media. La risposta di Tapscott mi colpisce subito profondamente: "Per essere menzionati dai media bisogna fare certe cose in ambito musicale e sono proprio quelle cose che io non voglio fare: noi abbiamo scelto di privilegiare la relazione entro la comunità, dare un contributo alla conservazione dell'arte afroamericana. Ora le cose vanno un po' meglio e, rispetto al passato, la stampa di Los Angeles mostra qualche interesse verso le nostre attività. Comunque, la mia, la nostra musica è "contributiva" piuttosto che "competitiva" e la stampa non ha interesse a scrivere di qualcosa che è rivolto essenzialmente alla comunità nera. Comunque proprio ora che la tecnologia sta cambiando rapidamente il volto della musica, la scelta essenziale resta quella di operare nella comunità e produrre musica restando ancorati alle radici." <sup>1</sup>

Nel 1961 a Watts, Los Angeles, Horace Tapscott cominciò a lavorare con passione per dare vita ad una delle prime cooperative artistiche nere, composta da musicisti, ballerini e poeti che si esibivano in scuole, università, chiese, parchi e sale ricreative, agli angoli delle strade. Lo scopo era quello di rivalutare il patrimonio culturale afroamericano e offrire un'immagine del jazz lontana da droghe e devianza, era quello di dare la giusta rilevanza e dignità ad una comunità, ai suoi progetti artistici, al pari dell'atteggiamento culturale che in Europa era riservato alla musica colta; si pretendeva serietà, inattaccabilità sulla tecnica e sulla preparazione formale, dedizione e passione.

L'orchestra dell'associazione si chiamò inizialmente *Community Cultural Arkestra* e mutò il nome più volte fino a quello di *Pan Afrikan Peoples Arkestra*,

---

<sup>1</sup> Angelo Leonardi, *All About Jazz*, in occasione di "Verona Jazz", Teatro Romano di Verona, 28 giugno 1987.

(PAPA). Con l'Arkestra hanno collaborato, tra gli altri, Red Callender, Billie Harris, Lawrence "Butch" Morris, Arthur Blyte, Jimmy Woods, Azar Lawrence, Guido Sinclair, David Bryant, Lester Robertson, Alan Hines, Linda Hill, Son Ship Theus, David Murray e molti altri. L'Arkestra operava una sintesi tra avanguardia e tradizione, suonava nel novantanove per cento del tempo musica originale di compositori neri, noti e meno noti, come Gerald Wilson, Buddy Collette, William Grant Still, Eric Dolphy, Lester Robinson, Samuel Browne e dello stesso Tapscott.

Sarebbe riduttivo e superficiale valutare l'opera e il contributo di Tapscott alla storia del jazz, in base ai suoi dischi o ai suoi concerti in giro per il mondo. La ritrosia alla sala di incisione di Tapscott è diventata una leggenda. Infatti, dalla seconda metà degli anni Cinquanta al 1978 ha pubblicato un solo disco a proprio nome, *The Giant Is Awakened*, nell'anno 1969.

Si rimanda al primo capitolo il racconto del conflitto interiore di Tapscott risolto poi con la scelta, molto determinata, di spendere tutta la vita nell'indifferente e violenta Los Angeles, vivendo nella comunità e rifiutando di cercare fortuna altrove, dove per altrove s'intende la realtà musicale di New York. Scelta, che lo ha tenuto ai margini dell'industria discografica e dell'attenzione di critici e addetti ai lavori. E così la sua affascinante storia è ancora a conoscenza di pochi, ed è un vero peccato perché stiamo parlando di un musicista di grande spessore, un pensatore straordinario che ha messo in pratica una delle più fruttuose, originali e durature esperienze di associazionismo musicale. Ma si faccia attenzione, non una storia di giovani artisti in cerca di prima esposizione come musicisti, ma una storia di lotta di molti artisti tesa a riscoprire e ricostruire una comunità, creando un'etica di coinvolgimento della comunità e un'estetica derivata come conseguenza di tale partecipazione. Questo movimento occupa gli ultimi quarant'anni dello scorso secolo della recente storia afroamericana di Los Angeles, ma le sue radici risalgono a una storia anche precedente degli Stati Uniti e si estende in parte alle credenze e pratiche culturali dei popoli dell'Africa occidentale.

Fino alla fine degli anni '90, circa trecento artisti dell'associazione UGMAA hanno offerto centinaia di spettacoli gratuiti e attività culturali a migliaia di persone nella comunità. Come promotori e soggetti chiave del vivace movimento della comunità artistica di South Central Los Angeles, Tapscott e l'Arkestra hanno realizzato e offerto musica e arti correlate promuovendo i "classici afroamericani", hanno veicolato una visione non competitiva delle arti e del ruolo dell'artista, offrendo un'alternativa

all'immagine standardizzata della musica governata dalle leggi di mercato e orientata alla commercializzazione dei prodotti.

Come spiega Steven L. Isoardi,<sup>2</sup> le persone coinvolte non hanno mai dubitato della validità e dell'importanza storica del loro movimento. Hanno lavorato per preservarne la storia. Per molti anni, per esempio, Linda Hill, tra gli ideatori del movimento, ha tenuto ampi diari manoscritti con notizie sui concerti e sulle formazioni, elenchi dei brani eseguiti, aneddoti sulle performance e storie delle persone e degli eventi collegati all'Arkestra. Purtroppo, però, tutto questo lavoro è andato perso perché i manoscritti sono stati gettati nella spazzatura negli anni '80 dal suo ex marito. A parte questo episodio in sé al contempo triste e simpatico, oggi l'archivio di Horace Tapscott tenuto presso la Music Library UCLA (University of California, Los Angeles) a Schoenberg Hall, contiene più di 700 performance registrate e prove risalenti agli anni '60, partiture di centinaia di composizioni per lo più originali e diverse interviste realizzate da Steven L. Isoardi, autore della bibliografia fondamentale su Horace Tapscott e della vita musicale negli anni d'oro di Central Avenue.

Approfondire la figura e l'operato di Tapscott, nonché il contesto storico e sociale in cui è vissuto, è stato il frutto di un'esigenza naturale rafforzata dal fatto che da anni andavo documentandomi su esperienze assimilabili o accomunabili, pur diverse per caratteristiche, in ragione del medesimo obiettivo: la musica, il suo utilizzo e la sua organizzazione finalizzati allo sviluppo sociale, al progresso dell'individuo appartenente ad una comunità e/o al miglioramento della natura umana sviluppando un'identità collettiva laddove le radici e la comunità risultino lacerate o inesistenti.

Nel secondo capitolo è riportata la mia intervista al sassofonista Pasquale Innarella che da anni sapevo direttore artistico di una iniziativa davvero unica nel suo genere, la "Banda Rustica" del VII Municipio di Roma. Nella borgata La Rustica a Roma Est, così come a Watts in California, si è di fronte a un modello di cambiamento che parte dal basso e che, come vedremo più in dettaglio, utilizza un linguaggio musicale con radici popolari e jazzistiche. Tapscott e Innarella lavorano entrambi con i bambini, anche se non esclusivamente, ma mentre il primo si dedica al recupero e alla difesa del patrimonio culturale e musicale del popolo afroamericano in uno dei ghetti

---

<sup>2</sup> Steven L. Isoardi, *The Dark Tree – Jazz and the Community Arts in Los Angeles*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2006

più violenti dei neri in America, per il rafforzamento della comunità, il secondo si trova a dover correre ogni giorno dietro - nel vero senso della parola - a ragazzi fortemente disagiati della degradata periferia della capitale, i quali non appartengono a nessuna comunità se non, a volte, a quella della malavita organizzata. Per loro, Innarella lavora a costruire un'identità collettiva proponendo la storia dei jazzisti e delle loro radici.

Un modello di cambiamento che parte, invece, dall'alto è "El Sistema" delle orchestre e cori giovanili e infantili in Venezuela realizzato in più di un trentennio da José Antonio Abreu. Un'immagine per alcuni un po' scontata e cioè "l'orchestra come metafora della società" per lui è diventato un "Sistema" tangibile e concreto. Il Sistema coinvolge centinaia di migliaia di giovani, molti di essi hanno trovato nella musica un'alternativa alla droga e alla violenza, solo alcuni diventano, sono diventati o diventeranno musicisti professionisti ma tutti hanno a disposizione un mezzo educativo e formativo per poter accedere ad una vita normale. Tra i musicisti provenienti dai barrios si ricordano Edicson Ruiz, oggi primo contrabbassista dei Berliner, Gustavo Dudamel, tra i direttori d'orchestra più importanti a livello internazionale e Diego Matheuz, violinista e direttore ospite principale dell'Orchestra Mozart di Bologna nonché direttore principale del Teatro La Fenice di Venezia. La definizione ufficiale del Sistema è "opera sociale dello stato venezuelano consacrata al riscatto pedagogico, occupazionale ed etico dell'infanzia e della gioventù, attraverso l'insegnamento e la pratica collettiva della musica, finalizzata all'abilitazione, prevenzione e recupero dei gruppi più vulnerabili del paese, sia per età che per situazione socio-economica". In pratica tutto questo significa che gli insegnanti vanno a cercare nei barrios i ragazzi, gli offrono uno strumento e insegnano loro a suonarlo; ogni giorno li aspettano dopo la scuola e li incoraggiano a stringere amicizie sane e a collaborare tra loro, a suonare insieme. C'è prima lo sviluppo della persona, dell'umanità, poi quella del musicista. Qualcuno diventerà un professionista, ci sono le eccezioni come i Dudamel, ma per tutti il Sistema significa la salvezza, la possibilità di una vita migliore.

Per Abreu, la musica è infatti anche prevenzione, il Sistema è una iniziativa artistica ma ha anche una forte vocazione sociale. Abreu racconta di avere aver ricevuto aiuti pubblici e privati, molti anche dall'Italia (Alitalia, Eni, Enel) ma, non dalla Chiesa, dalla quale non ha ricevuto alcun sostegno né interesse. Tra le innumerevoli iniziative del Sistema si ricorda il *Programma accademico penitenziario*, nato nel 2007, per la creazione di Orchestre sinfoniche penitenziarie. L'iniziativa coinvolge

attualmente il 10% dei detenuti delle carceri dove è presente. Viene insegnata la musica popolare, più richiesta di quella classica, e chi inizia a suonare in carcere poi non smette più neanche quando esce. Abreu afferma che si tratta di un ottimo stimolo per la riabilitazione e il reinserimento sociale. Nel 1995 è iniziato il *Programma di educazione speciale destinato agli handicappati* il cui risultato più stupefacente è dato dai dodici Cori Manos Blancas, formati da ciechi e sordomuti. Il cuore de il Sistema è il “Centro di Azione sociale per la musica”, uno splendido edificio nel centro di Caracas. Il teatro al suo interno ha 1100 poltroncine e un organo alto undici metri e largo tredici. Le strutture più importanti sono:

- l’Orchestra sinfonica della gioventù venezuelana “Simón Bolívar”, che esegue musica classica e latinoamericana;
- l’Orchestra sinfonica giovanile “Teresa Carreño”, con circa 160 membri;
- l’Ensemble de Metales de Venezuela, con i migliori musicisti di ottoni, fiati e percussioni;
- il Coro Manos Blancas con i suoi 700 membri, insieme alla Banda Ritmica, al Coro Infantile, all’Ensemble di percussioni, all’Ensemble di campane e al Quartetto Lara Somos;
- la Banda sinfonica giovanile “Simón Bolívar” che si concentra sugli strumenti a fiato e che ha un repertorio molto vario (opere contemporanee, musica da camera, popolare, jazz, colonne sonore etc.);
- l’Orchestra sinfonica giovanile “Francisco de Miranda”, nata come ensemble di corde e poi allargatasi a sinfonica completa;
- l’Orchestra sinfonica giovanile di Caracas con 170 membri;
- la “Simón Bolívar” Big Band Jazz con 40 membri;
- l’Orchestra latinocaraibica “Simón Bolívar”;
- l’Orchestra di musica popolare dello stato di “Guárico” che si concentra sugli strumenti della tradizione venezuelana;
- il Coro sinfonico giovanile metropolitano;
- il Quartetto di trombe del Venezuela, il Quartetto Millennio, il Quartetto di corde “Simón Bolívar”, il Trio Avila, il Quartetto di Corde epiche, l’Ensemble di percussioni Atalaya, l’Ensemble di ottoni di Lara.

Il Sistema ha istituito, inoltre, un Centro accademico di liuteria e uno di strumenti a fiato con succursali in dieci stati del Venezuela. “Il progetto è una specie di piramide - spiega Abreu – nella cui base troviamo l’orchestra infantile, nella parte

centrale l'orchestra giovanile e nella cuspide l'orchestra professionale. Osservando negli anni l'evoluzione musicale dei ragazzi, si riesce a capire qual è il processo accademico migliore da seguire nel futuro per ottenere i migliori risultati. I risultati si vedono soltanto a lungo termine. (...) Gli insegnanti veri e propri vengono formati da professionisti provenienti soprattutto da Germania e Italia ma a noi piace coinvolgere e responsabilizzare anche i più giovani. Per questo se sei allievo, sarai anche, a modo tuo, un insegnante per i più giovani di te.”<sup>3</sup>

Per Claudio Abbado, oltre al valore estetico della musica c'è un valore etico da cui non si prescinde, “la musica è necessaria alla vita, può cambiarla, migliorarla e in alcuni casi può addirittura salvarla. Per questo motivo da sempre insisto sull'importanza dell'educazione musicale, che in ultima analisi diventa educazione dell'uomo. Prima è però importante che la musica sia accessibile a tutti, democraticamente. L'amico José Antonio Abreu ha fatto proprio questo: in Venezuela ora la musica è un bene comune, come l'acqua (...) Il Sistema è pubblico, è sostenuto dal governo venezuelano, ma si avvale di finanziamenti privati reperiti in tutto il mondo grazie a una instancabile opera di sensibilizzazione (...) Attualmente coinvolge più di quattrocentomila ragazzi ogni anno. Molti di loro, attraverso la musica, hanno trovato una via diversa, alternativa alla violenza e alla droga (...) fare musica insieme, studiarla e praticarla è un modo di affermare e diffondere i valori che rendono possibile il riscatto.”<sup>4</sup>

Anche in Italia è nato, con molte più difficoltà che in Venezuela e con presupposti diversi, il “Sistema delle orchestre e dei cori giovanili e infantili”. Questo è certamente un buon segno anche perché forse non solo chi vive il disagio, come dice Abbado, ma anche chi abita nel benessere corre il rischio di essere manipolato in direzione della superficialità e del conformismo. Una vita piena di musica e di cultura sarebbe quindi di sicuro un buon antidoto per vivere in maniera più consapevole e contribuire al miglioramento della società a venire. Nel Sistema, che è un modello verticistico, il linguaggio musicale usato in prevalenza è la musica classica, a conferma del fatto che per organici molto grandi, già stabiliti in partenza, caratteristici nella loro tipologia di strumenti, è più congeniale un certo tipo di scrittura e determinate forme musicali.

---

<sup>3</sup> Helmut Failoni, *L'altra voce della musica – In viaggio con Claudio Abbado tra Caracas e l'Avana*, Il Saggiatore, Milano 2006, pag. 105

<sup>4</sup> Ambra Radaelli, *LA MUSICA SALVA LA VITA – Il “Sistema” delle Orchestre Giovanili dal Venezuela all'Italia* – Prefazione di Claudio Abbado, Serie Bianca Feltrinelli, Milano giugno 2012, pagg. 9-14.

Nei modelli creati dal basso come quelli di Tapscott e Innarella il repertorio è creato e cucito su organici non standardizzati, è presente l'improvvisazione, spesso viene utilizzata la *Conduction* e bisogna fare i conti con l'eventualità che in qualsiasi momento possa integrarsi un nuovo aspirante musicista con il suo diverso livello di formazione e di abilità sullo strumento.

Infine, non si può non citare un altro modello di cambiamento: nel 1999 Daniel Barenboim fonda insieme a Edward Said la "West-Eastern Divano Orchestra", formata da giovani musicisti israeliani e dei paesi arabi con la quale - egli dice - fa un lavoro non per la pace (in tal caso servirebbero altri strumenti che lui non possiede) ma contro l'ignoranza, contro la non conoscenza dei termini della questione, per creare un modello di società ideale: "Lavoro contro l'ignoranza e contro soluzioni false e illusorie. E quanto faccio con la Divano non è per avere influenza sui politici ma per necessità interiore e per creare un piccolo modello di società con altri valori."<sup>5</sup>

In sintesi, i modelli citati, rivendicano tutti la rottura della struttura elitaria dell'arte, il convincimento che la musica non è solo "arte" ma anche riscatto sociale, racconto e rapporto quotidiano; la musica è libertà di espressione ma anche potere di trasformazione della identità individuale e collettiva. In taluni casi viene proposta la figura del musicista esistito fino alla prima metà del '700, precedente alla rivoluzione industriale, all'era della specializzazione dei mestieri, una figura che racchiudeva in sé l'autonomia, in tutte le fasi, del fare musica.

È una storia di sogni... lo è stato per Horace Tapscott ma lo è tutt'ora per Pasquale Innarella, così come per José Antonio Abreu e Daniel Barenboim.

---

<sup>5</sup> Daniel Barenboim, *La musica è un tutto – Etica ed estetica*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 2012, pagg. 70, 71