

Appendice O  
*I nastri di Umberto Cesàri*  
di Marcello Piras

Una delle figure più grandi del jazz italiano, Umberto Cesàri, ha una discografia ufficiale di due ore scarse. Sette brani su 78 giri (1950-54), dodici su 45 giri (1958-59), quattro brani isolati usciti su LP (1959-60) e un LP intero uscito verso il 1978 con materiale anteriore. @ Fine.

In questa penuria c'entra, beninteso, la negligenza delle case discografiche, almeno nel dopoguerra e fino al 1955 circa, quando Cesàri era attivo, suonava e viaggiava. Dopo, però, vi fu dell'altro. Spesso Cesàri veniva scritturato in varie città e non si presentava. A volte non partiva nemmeno. A volte partiva ma non arrivava. A volte partiva, arrivava e non suonava. Il suo comportamento era un enigma; la sua figura divenne il centro di una vasta aneddotica. Alla fine, per ascoltarlo bisognava andare a casa sua. Di lui si dicevano cose strane, più o meno incredibili: medium, trasvolatore di oceani, pianista capace di suonare sopra i più difficili dischi di Oscar Peterson. Cosa era vero, cosa no? Figura circondata insieme da meraviglia e scetticismo, ma ritrosa e sfuggente, Cesàri scivolò nel silenzio. Morì dimenticato.

Solo nel nuovo secolo si è potuto iniziare a gettare luce sulla sua vita e opera, a separare leggenda e verità, a ricostruire chi fu Cesàri e cosa fece. Tutto ha avuto inizio quando il musicologo Stefano Zenni, come presidente dell'associazione SIDMA, ebbe l'idea di un libro-CD su Cesàri con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Chieti. Il sottoscritto fu coinvolto nell'azione; la famiglia Cesàri aderì con entusiasmo e mise a disposizione i nastri e i documenti del musicista. Vi fu un effetto cascata: il libro uscì con ben due CD<sup>1</sup>, la Fondazione CaRiChieti accettò di finanziare nuove ricerche, io mi misi al lavoro... Be', a dire il vero sono tuttora al lavoro. Questo artista, che sembrava non aver prodotto nulla, ci ha lasciato una montagna di creazioni, non solo musicali. Intorno all'anno 1961, più o meno là dove si estingue l'esile rivolo dei dischi, inizia a sgorgare un fiume di nastri privati, che poi si allarga in un mare, in un oceano. Esso sta rivelando nei suoi veri contorni la figura straordinaria di un grande del jazz. E non è ancora detta l'ultima parola: ogni

---

<sup>1</sup> Zenni 2003. I due CD, la relativa *Guida all'ascolto* e la *Sonografia* sono a cura di Marcello Piras. Altri scritti di Stefano Zenni, Vincenzo Caporaletti e Umberto Cesàri. Nel primo CD sono raccolte tutte le incisioni di Cesàri su disco, escluse quelle irreperibili, quelle dove non c'è nessun assolo di piano, e i tre brani da "*Jam Session in Rome*". Nel secondo CD si trova una scelta dei nastri privati, basata su quanto noto e disponibile all'epoca. Essa comprende anche alcuni dei brani citati nel presente scritto. Il volume è fuori commercio.

aggiornamento è destinato a essere superato. Cesàri spesso regalava nastri agli amici, e non tutti sono stati reperiti, studiati, datati<sup>2</sup>.

In realtà, i primi documenti sonori non ufficiali di Cesàri risalgono a quando ancora incideva dischi. Una bobina di filo metallico del 30 maggio 1953 ci permette di ascoltarlo dal vivo a Perugia, in quartetto (v. p. 000). Del 1956 è una bobina di nastro da 18 centimetri di diametro, di proprietà di Aldo Rampelli, frequentatore di un appartamento romano in via Padova dove alcuni amici si riunivano e c'era un pianoforte. Tra frizzi e lazzi della comitiva, si sente Umberto che inizia a suonare *Ricordo*, un tema pensoso che aveva composto là per là alla Radio nel 1952<sup>3</sup>. In pochi secondi si fa silenzio: i presenti, ipnotizzati, ascoltano un'esecuzione intensa, toccante, di struggente bellezza.

A quell'epoca Umberto non aveva ancora un registratore suo. Pochi lo avevano. E a casa, aveva un pianoforte verticale, di quelli con i reumatismi. Intorno al 1960, su di esso inventò una fantasia pianistica di dieci minuti per un documentario, forse solo progettato, su alcune immagini tradizionali della Capitale dall'alba al tramonto: come un album di acqueforti sonore. Lo intitolò *Roma Ottocento* e un amico non identificato prestò il proprio registratore per tramandarlo. Non è jazz: è una specie di poema sinfonico che combina arditezze armoniche bitonali e melodia popolareggiante, in maniera prossima per spirito al Respighi di *Feste romane*. Esso è imperniato su una canzone romanesca che attraversa diverse variazioni armoniche e timbriche, a tratti rifrangendosi in giochi d'eco o avvolta in nuvole di trilli. Eseguita su quel vecchio piano stridente, evoca una musica di sapore antico, che riemerge, sfocata e ingiallita, da un remoto passato di piani a cilindro ambulanti.

Alla sorella di Mario De Crescenzo, amico romano di Django e Stéphane Grappelli, Umberto destinò invece un omaggio speciale. All'epoca andava spesso negli studi RCA di viale Pola: i tecnici ormai conoscevano bene questo strano signore che ogni tanto si infilava in uno studio vuoto per suonare in santa pace su un pianoforte decente. Un giorno incise tre brani, li fece stampare su un LP in copia unica, su una sola faccia, e donò l'esemplare all'amica. Alla RCA lo fecero contento ma non si preoccuparono di realizzare uno stampaggio a regola

---

<sup>2</sup> A rendere disponibile per lo studio il materiale video e audio in loro possesso sono stati finora: la signora Elisabetta Cesàri e il figlio Leonardo, la sorella Liliana Cesàri, Franco Bolignari, Pasquale Francesco Brancati, Carlo Cerilli, Adelchi Cremaschi, Ettore De Carolis, Mario De Crescenzo, Fernando De Felice, Fabrizio De Rossi Re, Adriano Mazzoletti, Luciano e Rosanna Merlino, Arrigo Pallavicini, Sandro Peres, Andrea Postiglione, Franco Potenza, Aldo Rampelli, Fernando Stefanucci. Si sa dell'esistenza di altre registrazioni ancora.

<sup>3</sup> La RAI ha distrutto i supporti sonori di quella seduta.

d'arte; forse pensarono fosse un cliente eccentrico che non meritava troppa cura. Il disco ha un suono catarroso, difficile o forse impossibile da ripulire, ma contiene un *Embraceable You* in cui si è posti di fronte al monumentale magistero pianistico di un Cesàri quarantenne, nel pieno dei propri strepitosi mezzi tecnici e creativi, e su uno strumento all'altezza. È un brano di una bellezza, profondità, e quasi solennità, quale molti illustri pianisti jazz americani possono solo essersi sognati di produrre.

Nel 1961 Umberto smise di uscire di casa. Uno specialista, consultato dai familiari, gli diagnosticò un'agorafobia di vecchia data, ormai non curabile: era questa, dunque, la vera spiegazione delle sue apparenti bizzarrie. Iniziava l'ergastolo di un grande musicista: in trentun anni uscì di casa sette volte, più i ricoveri in ospedale.

Non potendo più dare concerti, Umberto cominciò — lui autodidatta e incapace di leggere la musica — a dare lezioni private. Tra i primi allievi a presentarsi fu Sandro Peres, in seguito noto e apprezzato chitarrista flamenco, ma allora deciso a imparare il canto jazz. Peres aveva con sé un registratorino Geloso, di quelli con i tasti colorati e le bobinette da otto centimetri: il primo congegno economico del genere a entrare in migliaia di famiglie. Umberto vi incise una serie di basi per canzoni famose, su cui Peres avrebbe potuto esercitarsi per conto suo. Ogni pezzo presenta un vero e proprio arrangiamento, con introduzione, sfondo al chorus vocale, assolo di piano, ripresa e coda. Su quell'apparecchio, Cesàri dovette anche registrare qualcos'altro, ma un giorno Peres andò al ristorante lasciando il Geloso in auto, e gli fu rubato. Per fortuna quegli accompagnamenti si sono salvati. Anzi, poco dopo Peres comprò un registratore più grande, un Philips da tavolo a quattro tracce mono, e Umberto gliene incise una nuova serie, con miglior suono e, se possibile, ancora più belli.

Forse ispirato dall'esempio dell'allievo, ai primi del 1962 Umberto si comprò un piccolo Geloso, e fino al 1964 riversò le sue creazioni su una decina di bobinette. Esse ci restituiscono un accavallarsi di idee, spunti, abbozzi, opere interrotte e opere finite, in mezzo a chiacchiere e suoni di vita familiare: è la "prima era" dei nastri di Umberto. La sua antica passione per macchine e congegni trovò nuovo terreno fertile nei magnetofoni: di solito ne aveva più d'uno sotto mano, e si sbizzarriva a combinarne le risorse. Per qualche tempo, un secondo Geloso glielo portò in casa un altro allievo, il chitarrista Ettore De Carolis (1940-2007), poi distintosi come compositore per teatro, cinema, radio e studioso del folklore musicale del Lazio, che rielaborò anche in arrangiamenti folk-rock.

Dallo scambio di saperi tra i due nacquero singolari creature. De Carolis compose cinque brevi brani ispirati ad alcune tra le sue poesie preferite; ne fece ascoltare tre, suonandoli sulla chitarra, a Umberto, il quale li adattò per piano solo, o piano e chitarra, rendendoli più corposi e armonicamente profondi. Queste registrazioni, De Carolis le ritrasferì poi in modo artigianale sul suo magnetofono, in un montaggio alternato con la lettura delle poesie. Il primo dei due brevi movimenti ispirati a *Epitaffio per Karl Liebknecht* di Bertolt Brecht fa rabbrivire per il senso di morte che assume nell'interpretazione di Cesàri. A *Latomie* di Salvatore Quasimodo («Sillabe d'ombre e foglie, sull'erba abbandonati si amano i morti») è invece destinato un arcadico duo pianochitarra cui Umberto contribuì con un geniale effetto imitativo bitonale, dal sapore pucciniano. L'idea era talmente bella che De Carolis la riutilizzò nel 45 giri "*Danze della sera*"<sup>4</sup>, oggi ricercato pezzo da collezione del rock italiano, cui collaborò Pier Paolo Pasolini.

Tra le cose più stupefacenti saltate fuori dalle bobinette di Umberto vi è una geniale mini-suite in quattro tempi, non improvvisata, che prefigura il minimalismo. Sulla bobina c'è scritto solo *Gorilla*: chissà se era il titolo. Ora il pianoforte non era più il verticale: Umberto aveva noleggiato un vecchissimo Pleyel, il cui timbro ottocentesco, da museo, rende quasi diafane, fantasmatiche, le incisioni.

Verso Capodanno 1965, o poco prima, al Geloso si affiancò un registratore da tavolo più grande, a quattro tracce mono, con bobine forse da quindici centimetri, di marca non precisata ma simile al Philips di Sandro Peres. Grazie ad esso Umberto poté incidere con migliore fedeltà, su nastri più lunghi, e sfruttandone la lunghezza quattro volte. Tuttavia le bobinette del Geloso non furono dimenticate: anzi, dato che erano incise a due sole tracce, Cesàri vi infilò altro contenuto sfruttando la terza e la quarta traccia. Sicché ciascun nastro giunge a noi come una Babele di flash sonori di epoca diversa, mischiati in modo scoraggiante: un cubo di Rubik musicologico. Oggi, l'uso di registratori diversi sullo stesso spezzone di nastro è riconoscibile guardando la forma d'onda del segnale digitalizzato sullo schermo del computer, ma il lettore avrà capito di che razza di lavoro stiamo parlando.

La "seconda era" dei nastri di Umberto, quella del quattro piste da tavolo, durò circa tre anni e mezzo, fino all'estate 1968, più circa un anno di sovrapposizione con l'era successiva. Vi si trova un emporio di curiosità: LP di

---

<sup>4</sup> Parade PRC 5053 (1968), ora ascoltabile su YouTube: [youtube.com/watch?v=Zjaet9PhonA](https://youtube.com/watch?v=Zjaet9PhonA).

jazz riversati, trasmissioni radio, incisioni fatte con allievi occasionali e dilettanti amici di famiglia, chiacchierate con parenti e amici... Un pozzo senza fondo, dove non tutto è interessante in sé, ma tutto ci aiuta a capire il paradosso dell'arte di Umberto: un pensiero musicale di vastità ciclopica, fiorito nel chiuso di una stanza.

Per esempio si trovano molte canzoni napoletane. Ma non quelle famose: canzoni originali, create da (o con) un amico di nome Pippo Rivero, ex viola di fila dell'Orchestra "Alessandro Scarlatti" di Napoli, e persona di famiglia in casa Cesàri. Questi veniva con l'idea di una canzone — testo, musica, o entrambi, non sappiamo — e Umberto la lavorava, la migliorava, la irrobustiva. Poi la incideva, da solo (canto e piano) o con l'amico. Una volta fece cantare in coro pure la madre e le sorelle.

E poi, Umberto, sebbene nato a Chieti, adorava le canzoni romanesche. Una, creata da Rivero, la sistemò e la incise: essa resta documento delizioso della voce calda e dolce che Umberto aveva, prima di rovinarsela fumando fino a farsi venire l'enfisema.

Le parole della canzone narrano dell'incontro casuale e dell'amore tra un romano e una turista americana: poi l'oceano li dividerà di nuovo, e soffriranno. Un testo, forse non a caso, già incentrato sul desiderio di qualcosa che è irraggiungibile perché lontano, fuori, al di là. Quanto alla melodia, bellissima, non è altro che il motivo conduttore di *Roma Ottocento*.

Cesàri amava anche Puccini, come suo padre melomane, sua madre pianista e sua sorella Liliana diplomata in canto. C'è un nastro in cui accompagna quest'ultima nell'aria *Donde lieta uscì*, dall'atto III della *Bohème* (che lui beninteso sapeva a memoria: mica poteva leggerla). Ce ne sono giunte diverse copie, segno che in famiglia era piaciuto molto.

I nastri del 1965-68 contengono poi molte cose evidentemente incise con gli amici e per gli amici. Qualche bossa nova dell'amico chitarrista Memmo Lettèri, tornato dal Sud America. Qualche raro caso di musicisti che suonano insieme a lui: c'è un *Liza* in trio clarinetto-vibrafono-piano, bellissimo e di una brevità fulminante. Chi sono gli altri due? Forse Aldo Masciolini e Sergio Battistelli? Mistero.

Di sicuro sappiamo che per un po' ci fu un vibrafono a casa Cesàri. L'aveva portato Puccio Sbotto, incollandoselo per quattro piani di scale. Dopo la faticaccia, lo lasciò lì per un po', e i due suonarono insieme per qualche tempo; a volte l'amico Andrea Postiglione simulava una batteria percuotendo giornali e altro. Poi, un giorno, sotto gli occhi del meravigliato Postiglione, successe che

Puccio si sedette al piano, al che Umberto si mise al vibrafono: nei pochi giorni in cui l'aveva avuto in casa aveva imparato a suonarlo. Esiste un nastro di Cesàri vibrafonista: anni fa Marcello Rosa lo trasmise per radio, senza riuscire a trovare le parole per il suo stupore<sup>5</sup>.

Un'altra specialità dell'onnivoro Cesàri era l'imitazione di stili pianistici altrui, accurata al punto da essere demoralizzante. Molti ne avevano parlato in termini iperbolici, quindi difficili da credere. Ma i nastri confermano: vi è un suo *Pastel* ancor più garneriano di Erroll Garner, e uno *Sleepy Time Gal* in cui la maniera di Teddy Wilson è "falsificata" con arte forse degna di miglior causa.

La parte più succosa di questi nastri è però nelle incisioni in cui Cesàri è se stesso. Ce ne sono di meravigliose. Alcune prendono le mosse da Art Tatum, ma non per copiarlo, bensì — ci crediate o no: fate uno sforzo — per svilupparlo. Come Tatum partiva da una canzone per costruirvi sopra un edificio proprio, così Cesàri parte dall'edificio di Tatum per costruirvi sopra un superattico. È il caso del suo poderoso *Yesterdays*, brano che in Tatum era un *tour de force*, e che Cesàri apre in più punti per inserirvi a forza ancor più musica, ancor più idee, spingendolo verso la politonalità, o verso intrecci manuali in cui perdersi, come in *trance*. Una procedura analoga si ritrova in *Isn't It Romantic?*, costruito partendo dalla versione Verve/Pablo di Tatum, il cui tessuto di accordi caldo e denso Cesàri recupera in modo magistrale, per poi svilupparlo a modo suo. E poi vi sono memorabili versioni di *Love Walked In*, di *Moon River*, di *Star Dust*, di *How Deep Is the Ocean?*: e tre grandiosi *Sophisticated Lady*, presi a un tempo lentissimo, processionale, in modo da avere spazio per infilarci di tutto; e una solenne, ardita improvvisazione polifonica senza tema sugli accordi di *I Can't Get Started*; e perfino un *Malafemmena* come forse Tatum lo avrebbe fatto, se avesse conosciuto Totò.

In una data non ancora precisata, forse nel 1967, il trombettista Bill Coleman era a Roma libero da impegni, e qualcuno ebbe l'idea di portarlo a casa di Umberto. La memorabile serata fu incisa, ma con il registratore prestato dall'amico Aldo Cerilli, farmacista e trombettista dilettante. Per una volta nella vita, Umberto si trovò di fronte un interlocutore alla sua altezza, capace di capirlo e di non smarrirsi. I risultati furono così belli, che Coleman scrisse poi una lettera di ammirato ringraziamento.

Umberto fu anche fecondo compositore e creatore al di là dell'improvvisare sulle canzoni. Nei nastri della seconda èra inizia a comparire un suo sontuoso

---

<sup>5</sup> Il nastro con la trasmissione radio si trova nel materiale fornito da Andrea Postiglione.

tema lento senza titolo, su cui tornerà negli anni, e che l'autore di queste righe ha battezzato *Tema da organo* perché così Cesàri lo descrisse una volta. Vi è poi una serie di brani che Umberto soleva indicare come *Spinetta*, perché erano incisi a velocità bassa per essere ascoltati a velocità doppia, il che altera il timbro del pianoforte, facendolo assomigliare a una tastiera più antica, oppure elettrica. Sono in genere improvvisazioni in contrappunto a due voci, suonate nel registro medio-grave: poi il cambio di velocità le alza di un'ottava. L'esempio forse più bello è basato sugli accordi di *Stella by Starlight*.

Nei nastri della seconda era iniziano anche a comparire improvvisazioni del tutto libere, senza tonalità e senza tema. Nel mio lavoro di riordino le ho definite *Astronomica* (di nuovo, un termine usato da Cesàri) e numerate. Alcune sono frammenti, e uno studio approfondito di esse è di là da venire. Ma è stata una sorpresa trovarle già nelle bobine degli anni Sessanta, quando una prassi del genere era inaudita. Cesàri seguì l'evoluzione del jazz in modo critico ma attento: mentre non amava affatto Coltrane, era spiritualmente affine a Cecil Taylor. L'ultima volta che parlai con lui mi espresse il suo interesse per George Adams e Don Pullen, appena ascoltati alla radio.

Alla categoria delle improvvisazioni libere sembra appartiene anche, in certo senso, un *unicum* nel catalogo di Cesàri: un melologo in cui recita un suo testo scritto, di contenuto mistico, improvvisando l'accompagnamento al piano. È una riflessione sul dualismo tra la luce e le tenebre, che egli investe di significati metaforici: la lotta tra il bene e il male, tra Dio e il demonio. Il testo è commentato alla tastiera da vividi effetti improvvisati, evocativi delle varie immagini.

Con l'aiuto di alcuni collaboratori, Cesàri realizzò, intorno al 1967, alcune musiche destinate alla colonna sonora di un film western ambientato in Messico, che avrebbe dovuto avere per protagonista l'attore Livio Lorenzon, all'epoca apprezzato specialista in ruoli di cattivo. Non si sa se il progetto sia abortito o sia stato poi realizzato da altri. Cesàri si organizzò per incidere le musiche con due validi aiuti. Uno era Miro Graziani, pianista e batterista, ma soprattutto incaricato di mettere tutta la musica su carta. L'altro era Gianfranco Sacchitella, allora giovane fisarmonicista, che oggi vive e insegna a Bergamo. Quando servivano anche altre forze, per esempio per scene con voci e battimani, Cesàri reclutò i familiari, incluso il figlio Leonardo, allora bambino. Diversi brani sono riconducibili a questa colonna sonora, e sono ancora una volta sorprendenti. Se Cesàri avesse avuto la facilità di scrittura di Vandor, Trovajoli, Umiliani o Piero Piccioni, avrebbe potuto competere con buone chances per un Oscar. Il *Ballo di*

*Paco*, per una scena di danza collettiva, ha una forza selvaggia: a un certo punto qualcuno (Graziani?) picchia un oggetto di legno con le bacchette in un apice di furia. Quella che Cesàri annuncia come *Scena della stanza – Maria e David* (forse una scena d'amore) ha una stupenda melodia, di ampio respiro e intensamente sensuale. C'è poi una scena in cui un prete viene assassinato mentre dice messa: qui Cesàri usa la fisarmonica come surrogato dell'organo, affidandole un enorme cluster che allarga minaccioso come a proiettare la sua ombra nera sulla scena. E vi è ancora una composizione incisa da Cesàri al piano, destinata ai titoli di testa, ma che in realtà funziona un po' come una *ouverture* d'opera: introduce il clima espressivo del film con un tema conduttore di plastica forza melodica.

Questa rassegna non sarebbe completa senza un cenno a un elemento extramusicale. Nella prima metà del 1969 si ritrovarono da Umberto tre suoi amici: Miro Graziani, Riccardo Laudenzi e un illustre giurista, Leonetto Amadei (1911-1997), uno dei settantacinque estensori della Costituzione, allora sottosegretario del PSU nel governo Rumor e futuro presidente della Corte Costituzionale. Questa allegra brigata si divertì a usare il registratore per inventare esilaranti trasmissioni radio false, con Laudenzi nelle vesti di compunto annunciatore. In una, si introduce un importante e impegnato discorso sul problema della fame nel mondo, e poi finiscono tutti sbracati a cantare in coro *Hello Dolly*. In un'altra, l'Illustre Maestro Cesàri viene intervistato con rispettosa deferenza sulla situazione del jazz italiano, e dopo un po' il discorso scivola sulle prodezze sessuali di Trovajoli. In un'altra ancora, simulano una specie di *Convegno dei cinque* impegnato in un dibattito di somma importanza: un confronto tra due cantanti, Mina e Maria Caniglia (con la madre di Cesàri che viene proditoriamente coinvolta e cerca invano di sfuggire). Per chi ha conosciuto il mondo del jazz italiano del dopoguerra, questi squarci di umorismo irriverente non sono una sorpresa. Quell'ambiente, pur riunito dal comune amore per la musica, non si riduceva a questo: esprimeva una visione del mondo gaia e impertinente, quale si manifestava nei distillati giochi di parole di Franco Cerri, negli scherzi goliardici di Peppino D'Intino, in quelli dissacranti di Mingo Chiodo o nell'umorismo lunare di Renato Sellani.

Intorno a quel periodo, Cesàri si avventurò a uscire di casa. Franco Potenza, musicista assai noto e apprezzato come compositore di colonne sonore e grande direttore di coro, nonché amico di vecchia data di Umberto, ebbe l'idea di fargli incidere alcuni brani improvvisati, da depositare poi congiuntamente alla SIAE e far utilizzare come sottofondi di documentari e trasmissioni tv. La ciambella



nasceva senza il buco, perché Umberto non era iscritto alla SIAE e certo non moriva dalla voglia di dare l'esame. Comunque, lo studio d'incisione di Potenza era vicino casa e Miro Graziani scortò Umberto nel breve tragitto. Registarono in tre: Cesàri al piano, Graziani alla batteria e Potenza alle tastiere elettroniche.

Le nove creazioni estemporanee che risultarono da questa seduta vanno da escursioni nella più totale e astratta libertà, a forme tradizionali (un blues), a pezzi nati là per là ma plasmati su un modello di genere (una marcia militare). Potenza rimase lui stesso colpito dall'uragano di musica che aveva scatenato con la sua idea. E se a qualcuno occorresse conferma che solo i musicisti con profonda padronanza del jazz hanno saputo produrre improvvisazioni libere dotate di senso e musicalità, basta ascoltare la signoreggiante, quasi irridente libertà con cui Umberto si espresse quel giorno.

Un'altra uscita di casa avvenne la sera del 28 marzo 1968, quando Adriano Mazzoletti invitò Cesàri a esibirsi in uno dei concerti radiofonici di via Asiago, in trio con Giovanni Tommaso e Daniel Humair. Il pianista fu scortato da due amici che non lo persero d'occhio un attimo, e furono su di lui non appena tentò di svignarsela per un'uscita d'emergenza, che per altro il previdente Adriano aveva fatto chiudere a chiave. Il trio non fece prove. Dopo un iniziale e titubante *'S Wonderful*, Cesàri si scatenò, terminando con un vulcanico, velocissimo *Just One of Those Things*, in cui fu messa a dura prova la tenuta ritmica dei due illustri accompagnatori, che Cesàri fece di tutto per mettere in difficoltà.

Il memorabile concerto — il suo ultimo — valse a Cesàri anche due sedute di incisione in RAI, con Roberto Zappulla alla batteria e forse Beppe Carta al contrabbasso, datate 8 e 12 aprile 1968. Esse produssero una serie di sette splendide esecuzioni, tra cui un maestoso, meditativo, sofferto *My Funny Valentine* in solitudine, in cui il pianoforte suona immenso come un organo.

Per tre volte in pochi giorni<sup>6</sup> Cesàri andò alla RAI, un luogo a lui familiare, in cui forse la sua angoscia non scattava. Poi tornò a chiudersi in casa, attese che le sue esecuzioni fossero trasmesse, e le registrò. Ebbe anche alcuni inconvenienti: il magnetofono era ormai alla frutta e, durante la messa in onda del concerto, gli toccò tenerne uniti i fili con le mani. Un amico, il batterista e tecnico del suono Massimo Rocci, gli diede una mano a procurarsi finalmente un serio Revox B-77, e glielo portò a domicilio.

Nell'estate 1968 inizia la "terza èra" dei nastri di Cesàri. Ora, sulle grandi bobine da ventisei centimetri di diametro può incidere in hi-fi stereo. E i costosi

---

<sup>6</sup> Più una quarta che non produsse registrazioni.

nastri sono riservati quasi solo alla musica, non più agli scherzi tra amici. Ancor oggi non è chiaro quante siano queste bobine grandi; forse cinquantasei. Una parte è stata riversata in digitale, ma la collezione è tuttora divisa tra due case.

A questo punto, inseguire tutto ciò che ha inciso Umberto diviene impossibile. È un territorio musicale immenso. Se ne possono solo segnalare alcuni picchi torreggianti.

Molti brani sono, naturalmente, per piano solo e si basano su canzoni. Il repertorio di Umberto era sterminato: vi sono canzoni americane e italiane, francesi e brasiliane. Nella terza èra, tuttavia, si incontrano non soltanto le solite, regolari improvvisazioni su giro armonico, ma anche pezzi in forma più libera, a tempo libero, e/o con cambiamenti di tempo. Alcuni di questi, da me catalogati con l'indicazione *Capriccio*, si fondano su un motivo di canzone ma non ne usano il giro armonico: sono sviluppati a partire dalla cellula melodica data, come nella composizione classica. In particolare, *It's All Right with Me* di Cole Porter, con il suo motivo iniziale di quattro note, riceve più volte questo trattamento. Altri sono libere divagazioni che qua e là si appoggiano su temi noti: questo sono state da me indicate come *Trasvolata*. Cesàri vi collegava i motivi in base a legami motivici o associazioni liriche, congiungendo ad esempio *Arrivederci* di Umberto Bindi e *Con alma* di Dizzy Gillespie. Vi sono poi nuovi, più ampi esempi di improvvisazioni libere del tipo definito *Astronomica*: e sono spesso tra le pagine più inaspettate, per chi conoscesse Cesàri dai dischi. Perfino la vaga categoria di “free jazz” è troppo angusta per contenerli.

Un caso particolare sono i duetti del 1975 con l'amico pianista Franco Brancati, che aveva vissuto negli USA e suonava piuttosto bene i rag di Scott Joplin. Per alcuni anni, a casa Cesàri vi furono due pianoforti, e Cesàri pensò di creare duetti in cui egli improvvisa sopra i rag di Joplin suonati dall'amico, un po' con lo stesso concetto di stravinskiana “musica al quadrato” che abbiamo visto all'opera in *Yesterdays*. I risultati sono soverchianti, e quasi esilaranti nella loro strabocchevole ricchezza sonora: producono un effetto di moltiplicazione, di “pianola impazzita”, che va perfino al di là dei veri e propri pezzi per pianola di epoca futurista (come il *Prélude, valse et ragtime* di Casella del 1918) o quelli, successivi, del compositore americano Conlon Nancarrow.

In effetti, l'intreccio di discorsi sonori simultanei e indipendenti, quale può venire da due esecutori, è un'idea quasi ossessiva in Cesàri. Da piccolo aveva scoperto il jazz ascoltando un disco di Fats Waller, e aveva lottato a lungo per

rifarlo nota per nota fin quando non scoprì che era un duo pianistico<sup>7</sup>. Forse per questo la sua musica dà spesso la sensazione di due pianoforti. A volte poi i pianoforti sono davvero due, come con Brancati, o come nel travolgente *Chinatown, My Chinatown*, incluso nel LP Carosello fra gli assolo, ma che in realtà è un duo con Miro Graziani come secondo pianista. Infine, verso il 1975, Umberto riuscì ancora una volta a trovare la soluzione tecnologica per aggirare l'esigenza di partner umani. Il marchingegno necessario (un mixer?) glielo fornì il negozio di musica Mancini. Umberto iniziò così a registrare da solo pezzi per due pianoforti sovrapposti: un sogno d'infanzia coronato.

I pezzi di questa categoria sono di vari tipi. Alcuni sono ciò che potremmo aspettarci: improvvisazioni su temi jazz, come *A Night in Tunisia* o *Angel Face*, in cui un pianoforte accompagna l'altro. Sono, inutile dirlo, interessanti: ma non sono le cose più interessanti in questo genere. Più interessante è una vasta, poderosa versione di *Tenderly*, che mostra una generale articolazione in episodi contrastanti, segno di un progetto compositivo pensato a tavolino prima di mettere le mani sulla tastiera.

Ma soprattutto, vi è l'impatto che l'*overdubbing* ha sui pezzi di forma libera. Ce ne sono almeno due memorabili. Uno è l'*Astronomica n. 3*: una pagina immensa, informe, liquida, caleidoscopica, medianica, in cui vi è assai più che la "libertà" tonale o formale: vi è la libertà interiore, quella che risulta dall'obbligo profondo di inseguire il proprio delirio. Una creazione ugualmente bella e per certi versi opposta e complementare è l'*Astronomica n. 6*, un pezzo rigoroso, quasi raveliano nell'idea iniziale come di ninna-nanna, da cui poi si allontana e a cui ritorna, sviluppando la cellula iniziale e al tempo stesso rispettandone e prolungandone l'incantesimo.

Al 1977, quando la tv venne a casa di Cesari per la rievocazione del Crystal Trio, risalgono anche le registrazioni delle prove del complesso, che però non hanno l'incisività dei brani eseguiti alla tv: i musicisti sono meno concentrati, quasi svagati. Di certo, queste prove, così come il risultato finale, mostrano soprattutto che, mentre Loffredo e Letteri erano sempre quelli di allora, Cesari non lo era più. Il suo assolo in *Avalon*, immortalato dalle cineprese, è un fiume in piena.

Dei tardi anni Settanta sono altre testimonianze, tramandateci dal supporto allora in voga: la musicassetta. Una, del novembre 1977, testimonia delle lezioni che il giovane Fabrizio De Rossi Re, oggi importante compositore di ambito

---

<sup>7</sup> Si tratta di *St. Louis Blues / After You've Gone*, duo pianistico Thomas Waller / Bennie Paine, Victor 22371 (New York 22.3.1930).

accademico, ricevette da Umberto. Oltre a un *I Want to Be Happy* a due pianoforti, vi si ascolta Cesàri parlare, improvvisare, fornire esempi didattici dello stile di Erroll Garner, eseguire il suo *Tema da organo* e studiare un tema nuovo per il suo repertorio: *Michelle* di John Lennon e Paul McCartney.

Un'altra cassetta fu tirata in un centinaio di copie fuori commercio, complete di foglietto stampato. La produsse intorno al 1978 l'amico Franco Brancati. Si intitola "*Roma ieri e oggi – Passeggiata musicale di Umberto Cesàri*", ed è un'ennesima sorpresa di Umberto ai suoi ammiratori.

Lo spunto glielo diede senza volerlo un altro amico, Franco Bolignari, che era stato cantante professionista alla RAI negli anni Cinquanta e poi aveva continuato a cantare per diletto, cosa che tuttora fa con esiti brillanti. Bolignari gli aveva portato a casa un LP didattico, "*Sing a Song with Riddle*" (Capitol TAO 1259), in cui Nelson Riddle dirige una big band in accompagnamenti per un cantante *à la* Frank Sinatra. Il cantante non c'è: è un disco sul quale può cantare l'acquirente. Da questo album Cesàri scelse cinque canzoni, sugli accordi di queste compose cinque canzoni romanesche, con testi propri, e poi le cantò sopra il disco. I cinque pezzi sono collegati tra loro da fugaci frammenti della vecchia registrazione di *Roma Ottocento*, quella sul piano verticale, che così appaiono proprio riemergere nebbiosi da un passato sepolto. A conclusione dell'opera pose un assolo di piano concepito appositamente, *Stornellata romana*, dal tono struggente e crepuscolare. Dato l'uso non autorizzato delle basi di Nelson Riddle, "*Roma ieri e oggi*" non poté essere messo in vendita: furono prodotte forse cento cassette, che furono regalate agli amici. L'opera è, da un lato, un saggio dell'eccentrica creatività di Cesàri — pianista, cantante, compositore, paroliere, narratore, creatore a tutto tondo — e dall'altro un tantalizzante esempio delle creazioni che avrebbe potuto donare al mondo, se la vita non fosse stata crudele con lui.

Cesàri amava cantare e amava le canzoni. Ne compose diverse, parole e musica, in italiano, in napoletano e in romanesco, oltre a quelle in collaborazione con Pippo Riverso. In "*Roma ieri e oggi*" canta ancora bene, anche se già si avverte il prezzo pagato alle sigarette e alla pittura a olio, i cui solventi aveva inalato per anni. Per i guai ai polmoni, Umberto fu ricoverato in ospedale nel dicembre 1969 in condizioni disperate. I medici lo avevano già dato per morto. Ma lui sopravvisse, e quello fu solo il primo di ben otto ricoveri, l'ultimo dei quali, il 12 ottobre 1992, gli fu fatale. I nastri quindi ci documentano la sua vocalità quasi solo nella parabola discendente. Ma Umberto dava anche lezioni a cantanti (come Sandro Peres), e amava accompagnarli:

Bolignari si ascolta più volte nei nastri, anche in repertorio da night (*Il cielo in una stanza*, *Only You*), a volte perfino con accompagnamento di una batteria elettronica. Cesàri cantava anche per gli amici, che si riunivano a casa sua per ascoltarlo. In quei concerti familiari non voleva che si registrasse. Ma una volta l'amico Luciano Merlino riuscì a gabbarlo e a registrare con un portatile sotto il soprabito. La cassetta contiene una specialità di Umberto, *Blue Gardenia* cantata in "inglese". In realtà Cesàri non spiccicava una parola di inglese, non sapeva neanche scriverlo. Il suo era un idioma inventato, finto, un *grammelot* figlio della sua creatività e della sua *mimesis* da istrione. Chi se ne rende conto si sbellica dalle risate, ma i presenti non ridono affatto: l'arte affabulatoria di Umberto li ha convinti che il falso è vero.

Al 1981 risale una delle creazioni più alte di Cesàri. L'attrice Claretta Carotenuto aveva progettato uno spettacolo, che poi ebbe solo una prova generale, intitolato *Adolf und Eva*, in cui la storia di Adolf Hitler ed Eva Braun diventava spunto per una riflessione sul rapporto uomo-donna. Umberto si vide commissionare le musiche e compose — incidendoli al piano — tre brevi pezzi: una *Overture* dal sinistro passo militaresco, una conclusiva *Marcia nuziale* che in realtà è una marcia funebre, e nel mezzo un lampo di ispirazione folgorante: una melodia candida, infantile, suonata con una mano sulla tastiera mentre l'altra mano gratta le corde dello strumento, come una cetra celestiale. È una pagina in cui il senso di isolamento e di abbandono sfida la descrizione verbale.

Alla lunga, l'enfisema iniziò a limitare anche le capacità pianistiche di Umberto. Ma ancora nei primi anni Ottanta la produzione continuava. Certo, se avesse vissuto nel mondo esterno, suonando in complessi con sezioni ritmiche, ci avrebbe lasciato più esempi della sua spettacolare padronanza dei tempi velocissimi. Invece, suonando sempre da solo, senza ritmica, finì per suonare soprattutto cose lente, o senza pulsazione ritmica, e com'era inevitabile la sua musica finì per appesantirsi. Sempre del 1981 sono una serie di registrazioni effettuate su commissione di Adriano Mazzoletti, in cui questi caratteri sono evidenti. Possiamo dolerci che le cose non siano andate diversamente: è però più saggio accettare la realtà, e semmai apprezzare quei messaggi in una bottiglia che, dalle condizioni sfavorevoli della sua reclusione casalinga, Cesàri è riuscito a inviarci.

Quanto accaduto dopo il 1981 è ancora ricostruito solo in parte. A un certo punto Cesàri acquistò un altro registratore professionale, un Teac a quattro piste in linea, forse con l'intenzione di sfruttare ulteriori possibilità della registrazione multitraccia. E in effetti esistono alcuni tentativi in questo senso, che però

appaiono più che altro esperimenti tecnici. Qua e là si ascolta anche il figlio Leonardo, ormai divenuto un competente batterista. Una perla isolata è costituita da una rielaborazione del canto natalizio *Tu scendi dalle stelle*, commissionata a Umberto verso il 1986 dal poeta Gigi D’Orazio, per un documentario che non risulta essere stato mai prodotto. Si tratta di una pagina concisa, ma intensamente sentita, che tratta con libertà il canto dato, riuscendo a trovare sulla tastiera del pianoforte le risonanze sostenute di un’immaginaria zampogna. Un pagina serena e pacificata, dopo tante battaglie sulla tastiera.

Il fatto è che, pian piano, a Cesàri vennero a mancare le forze fisiche per produrre altro. Si sedeva al piano, ma suonava poco: cioè per un tempo breve, e facendo poche note, lui che era sempre stato un pantagruelico macinatore di suoni. Anche in casa Cesàri entrò un registratore a cassette, e la “quarta èra” dei nastri di Umberto è per lo più affidata a questo mezzo tecnico dall’uso più occasionale. Intorno al 1987 fu acquistata l’ultima bobina di nastro, ma rimase inutilizzata.

Nell’estate 1980 Franco Bolignari presentò a Umberto suo cugino, Arrigo Pallavicini, pianista dilettante. Questi colse la palla al balzo e chiese lezioni a Umberto, che iniziò a impartirgliene ogni sabato pomeriggio, a partire da novembre. Pallavicini chiese e ottenne il permesso di registrare, e pian piano numerose cassette con le lezioni si accumularono l’una accanto all’altra, tutte datate con accuratezza. Ad esse vanno aggiunte tre bobine, e un’ulteriore cassetta che Umberto donò all’allievo, contenente solo improvvisazioni.

Anche se il fondo Pallavicini consta di ore e ore di sonoro, non si tratta, per lo più, di opere musicali compiute. La procedura delle lezioni era più o meno questa: Pallavicini arrivava e chiedeva di imparare un certo brano. Umberto lo conosceva *sempre*, sia che si trattasse di canzoni americane famose, anche non del suo abituale repertorio, come *I Can’t Give You Anything but Love*, o rare, come *Music Maestro Please* o *Easy Does It*, o di blues, o di temi jazz strumentali, ad esempio di Stan Kenton (*Eager Beaver*), o di canzoni brasiliane (*Chega de saudade*), o italiane, come *Stradivarius* di Carlo Alberto Rossi. Mostrava all’allievo gli accordi, uno a uno, anche sgranandoli, discuteva come erano formati e concatenati, ed eseguiva alcuni passaggi esemplificativi. Solo in qualche caso c’è anche un’esecuzione completa, in solo o in duo.

Questi nastri sono un documento straordinario del Cesàri didatta, e permettono di capire come e fino a che punto egli comprendesse la teoria musicale. Non aggiungono molto all’opera creativa di Cesàri, anche se contengono alcune belle esecuzioni, perché, da un lato, Cesàri stava insegnando

un sapere consolidato, non stava certo sperimentando idee nuove; e dall'altro, non sembra che le sue idee nuove potessero ancora incastrarsi in quel repertorio.

Vi sono poi numerose cassette incise da Cesàri stesso, di cui solo una parte, per ora, è studiata. Molte contengono copie di brani provenienti da bobine, anche di molti anni prima: a quanto pare, nel suo caos di nastri, Umberto si orientava. Questi brani sono talora inseriti in cassette-lettera, con parti parlate, rivolte ad amici. Evidentemente queste cassette non furono spedite, e devono esservene altre che invece raggiunsero il destinatario. Chissà dove sono.

Negli ultimi anni di vita Cesàri suonò sempre meno. Dopo poco gli mancava il respiro. Eppure non cessò mai di essere una mente creativa. C'è una cassetta in cui lo si ascolta sperimentare con un aggeggio elettronico, una specie di *digital delay*, che probabilmente Leonardo aveva portato a casa. Sfruttando i riverberi e gli echi generati dalla macchina, tocca solo poche note, e ancora una volta riesce a creare qualcosa di nuovo, originale e affascinante.

Di gennaio e giugno 1991 sono due videocassette girate da amici durante serate a casa di Umberto. I presenti sono per lo più musicisti amatori, un po' si suona e un po' si mangia e si chiacchiera. Umberto vi appare gonfio in viso e nelle dita delle mani; ogni tanto suona qualcosa, ma senza grande convinzione. La mente è quella di sempre, lucida e dalla memoria prodigiosa — a un certo punto si mette a suonare *African Ripples* di Fats Waller, un brano di quasi settant'anni prima — ma è il corpo a rispondere sempre meno.

Infine, l'ultima registrazione di cui abbiamo notizia non esiste. Un giorno venne a casa a trovarlo il vecchio amico Stéphane Grappelli. Vi sono foto dell'incontro. Umberto suonò poco, a fatica, e Leonardo, di nascosto, registrò. Qualche giorno dopo si accorse che suo padre aveva cancellato tutto.