



IL JAZZ RACCONTATO

da Francesco Cataldo Verrina



<https://www.facebook.com/kriteriusedizioni/>

UFFICIO STAMPA

ADV News / Irma Sanders

jazz@advnews.com

info@doppiojazz.it

info@verrina.it

PROFILO

Francesco Cataldo Verrina, conduttore ed autore radio-televisivo, scrittore, presentatore di spettacoli, copy-writer e sceneggiatore di spot radiofonici e film pubblicitari, sin dai primi anni '80 si occupa di musica e cultura afro-americana; a partire dal 1983 ha iniziato a collaborare con un quotidiano locale e numerosi periodici su argomenti riguardanti la discografia, la comunicazione e lo spettacolo. Autore di canzoni, Verrina ha partecipato a molte produzioni discografiche, curando l'ufficio stampa e la promozione di innumerevoli artisti. Collabora con alcune testate e con un pool di radio in qualità di conduttore e critico musicale: attualmente è direttore editoriale del web magazine **Doppio Jazz**, recensore di dischi jazz (e altro) del **Giornale dell'Umbria**, del mensile cartaceo **GrooveBack Magazine** e conduttore del programma **Solo Vinile** su **Primantenna FM** (<https://www.primantennafm.com>) con lo pseudonimo di **Bounty Miller**. Attualmente è direttore artistico del **Premio Perugia "Alberto Alberti per il Jazz"** e consulente per il **Network Radio - Televisivo Radio Italia 5 TV**.



Francesco Cataldo Verrina / Primantenna FM

Francesco Cataldo Verrina ha scritto vari racconti, testi per fumetti legati alla storia locale, libri umoristici e di saggistica sulla comunicazione e sulla musica tra i quali segnaliamo: «Risus Sine Pausa. Rilettura della storia in chiave umoristica», «Humus: La frittata di Woody Allen», «Il Segreto di Giulio Cesare», «Opus Rouge: Prete e Demonologo», «Il Pubblicitario che fissava le capre», «Fare Pubblicità nell'Epoca del Sesto Senso», «La Comunicazione di Plastica, Pubblicitari sull'orlo di una crisi di verve», «La Pubblicità Capovolta», «Disco Music Story: Dall'American Soul All'Eurodance», «Divas Of Disco: Regine, Principesse e Cortigiane della Disco Music», «Italo Disco Story: Il dominio italiano sulla dance culture degli anni '80», «Jazz: Uomini & Dischi, dal Bop al Free», «Mingus: Il Meglio di un Bastardo», «Paolo Fresu. Dischi & Pensieri» (con Guido Michelone e Silvia Belfiore), «Coltrane: Il Passo del Gigante», «Miles: Sketches Of Jazz», «Blue Note Quotacento: 100+ Capolavori Jazz», «Colossus: Sonny Like Rollins», «Impulso Jazz: Storia e Capolavori della Impulse! Records», «Art Pepper: Sul filo dell'alta ten-

sione», «Musica & Africa» (Autori Vari), «Thelonious Monk: La Posizione del Monaco», «Free Jazz: Dischi, Anarchia & Libertà», «Jackie McLean: Ho preso a calci Charlie Parker», «Eric Dolphy: Il Magnificatore» e «Lee Morgan. La tromba insanguinata»

Verrina ha studiato pianoforte, ma si considera come quegli avvocati che non hanno mai esercitato, e ci tiene a precisare: *«Ho suonato (o trasmesso e mixato) a lungo con i dischi come DJ, ma non ho mai suonato il pianoforte in pubblico, se non in qualche rara circostanza e non ho mai pensato di creare una band di rock-jazz-funk sperimentale; per contro la musica ho sempre preferito raccontarla attraverso la radio e la scrittura. In fondo, ciò che ho imparato, mi serve per capire se chi sta suonando jazz o altro, in un disco o durante un concerto, stia bluffando o meno».*



Francesco Cataldo Verrina (Max Radio -Jazz & Vinile in Fiera)

www.doppiojazz.it

www.verrina.it



JAZZ: Uomini & Dischi / Dal Bop al Free (Introduzione)

Diceva Duke Ellington: «Suonare il Bop è come scarabocchiare con tutte le vocali mancanti». Eppure, alla fine degli anni '40, il bebop salvò il jazz dal suo disfacimento. Dopo il secondo conflitto mondiale, non c'era più spazio per quel tipo di musica che il mondo aveva conosciuto come jazz e che si era diffusa nell'arco di circa 25 anni attraverso differenti espressioni, ma che aveva raggiunto il culmine con le grandi orchestre swing. Le big band avevano riempito le music hall, facendo del jazz una musica con finalità intrattenitive.

La crisi economica del dopo guerra aveva portato allo scioglimento degli affollati ensemble, apparati pesanti da tenere in piedi e con molti musicisti al libro paga. Soprattutto nell'ambito della cultura afro-americana aleggiavano altre istanze: le prime avvisaglie della lotta per i diritti civili cominciavano a farsi spazio, cercando nella musica un'alleata ed una voce potente, al fine attirare le masse e renderle consapevoli delle problematiche legate alla segregazione razziale. Le parole di John Coltrane sono alquanto eloquenti: «*Il mio compito di musicista è trasformare gli schemi tradizionali del jazz, rinnovarli e soprattutto migliorarli. In questo senso la musica può essere un mezzo capace di cambiare le idee della gente*».

Questo libro tratta essenzialmente delle varie espressioni artistiche legate al bop, che rientrano nell'ambito del cosiddetto «jazz moderno»; soprattutto abbiamo cercato di narrare, attraverso le singole opere di tanti musicisti, la rivoluzione operata dagli Afro-Americani dopo il secondo conflitto mondiale.

Non si dimentichi che, in un dato periodo storico, per molti il jazz costituiva una sorta di «Uncle Tom Entertainment», asservito per lo più ai dettami di un'industria discografica, in massima parte gestita dai bianchi, secondo cui «il buon selvaggio» dalla pelle scura, se rispettoso delle regole, poteva diventare una sorta di cerimoniere e «trastullatore» di taluni strati sociali della popolazione bianca, che frequentava le sale da ballo o da concerto in cerca di divertimento. Siamo ancora lontani dalla presa di coscienza da parte un'élite intellettuale bianca, che sosterrà l'emancipazione dei neri ed il loro diritto di partecipazione a pieno titolo al lauto banchetto del sogno americano. Va sottolineato che la scena bebop-hard bop esprime il meglio, sia in termini qualitativi che quantitativi, tra gli anni '50 e '60, quando la lotta per i diritti civili era ancora *in fieri*.

Il bebop ebbe un effetto deflagrante, dapprima sulla cultura musicale americana e poi mondiale, pari a quella innescata dal rock'n'roll una quindicina di anni dopo. La stampa ed il mondo dei benpensanti osteggiarono in tutti i modi l'affermazione del bop, che inizialmente non ebbe vita facile. La vecchia nomenclatura del jazz si mise di traverso e tentò ogni mossa possibile pur di frenare l'ascesa dei nuovi guerrieri, ma fu come cercare di fermare il vento con un dito: la musica di Parker e compagni, nel giro di qualche anno, travolse come una tempesta inarrestabile chiunque volesse sbar-

rarle il passo. Sembrava che il bebop volesse cancellare tutto ciò che nell'universo sonoro del jazz era esistito prima. Come riportava il New York Times all'epoca: «*Ad un certo punto, tutti coloro che già facevano jazz hanno fatto un passo indietro e tirato un respiro profondo*». I boppers avevano assorbito lo stile del passato rimodellandolo, ma soprattutto si proponevano con nuove regole d'ingaggio rispetto al pubblico: non più musica solo per divertirsi, ma anche per pensare.

Nella seconda metà degli anni '40, alcune cause, sia di ordine pratico, che di tipo artistico, determinarono un riassetto della scena. In *primis* - come già accennato - era quasi impossibile, per motivi di costi, tenere in piedi le big band. Molti musicisti, trovandosi a spasso e senza contratto, cominciarono ad organizzarsi in piccoli gruppi formati da quattro o cinque elementi definiti «combo». Inizialmente il quintetto bebop divenne la sintesi della big band ospitando uno strumento per ogni sezione fiati, oltre a quella ritmica. Nell'era hard bop la continuità con tale formula iniziò a perdere consensi. Per quanto già dagli anni '40, con Parker che aveva posto l'accento sul sax, si affermò il quartetto, in cui il tema veniva esposto da un solista e non più da un insieme di strumenti. Ciò portò ad un'esecuzione più svincolata dalle partiture e dalla necessità di arrangiamenti che permettessero a vari musicisti di poterli eseguire allo stesso modo: qualsiasi strumento poteva suonare il tema principale, poiché non più ostacolato e limitato dall'orchestrazione.

L'emergere di nuove istanze legate alla lotta per i diritti civili, nonché al desiderio di emancipazione dei neri, determinò una netta frattura tra il jazz ante-guerra, che aveva avuto in massima parte un carattere ludico, ed una nuova presa di coscienza sociale e musicale da parte di numerosi giovani artisti o jazzisti già affermati, i quali cercavano altre strade da battere. La tradizione del quartetto con il sassofono in primo piano, pur antecedente e trasversale al bop con antesignani quali Lester Young e Coleman Hawkins, a partire dagli anni '50, trovò la massima espressione con Dexter Gordon, Sonny Rollins, John Coltrane, Ornette Coleman, Joe Henderson, Wayne Shorter ed altri, i quali apportarono ulteriori innovazioni, come il trio o il quartetto pianoless, divenendo un punto di riferimento assoluto per tutto il movimento e per l'estetica jazzistica tout court, che andava sempre più discostandosi dall'antiquato concetto di «sezione» legato al passato.

Perso il legame con la tradizione orchestrale il sassofono assunse un ruolo centrale, mentre la tromba, che era stato lo strumento per antonomasia nel jazz classico, dovette rinunciare ad elementi tipici della tradizione antecedente e reinventarsi attraverso una nuova ricerca timbrica che, con il sax in posizione dominante, divenne imprescindibile: Dizzy Gillespie operò una saldatura fra innovazione e tradizione, mentre Miles Davis portò la tromba su territori inesplorati. Soprattutto la sua svolta elettrica portò nell'universo jazz un ennesimo cambiamento epocale. Se lo *zeitgeist* rappresenta lo spirito o lo stato d'animo che definisce un particolare periodo della storia, l'impulso elettrico di Miles Davis, tra il 1968 ed il 1975, si inserì nello *zeitgeist* musicale dell'epoca aprendo la sua musica al principio dei vasi comunicanti e alla ripetizione distorsiva basata sul groove, transcendendo o ripudiando le radici del jazz acustico.

Giudizi opposti davanti a quella che fu la rivoluzione elettrica di Miles Davis. Il vero spartiacque fu l'album «Bitches Brew» del 1970, dove gli strumenti elettronici entrarono definitivamente nella musica del trombettista. Davis è stato, sia pure fra molte contraddizioni, un artista sempre teso a inseguire le intuizioni del suo talento, incurante delle critiche e senza badare alla risposta del pubblico. Ricorda il percussionista James Mtume: «*Una volta ad un concerto il pubblico cominciò a fischiare il nuovo jazz elettrico di Miles. Gli sarebbe bastata qualche nota di 'So What' da 'Kind Of Blue' per farsi acclamare subito, ma lui mi disse di continuare a suonare come stavamo facendo. Alla fine il pubblico ci tributò dieci minuti di applausi*».

Studiosi e critici a vario titolo, sovente, analizzano la tecnica, il tipo di preparazione dei musicisti, il grado di compattezza dell'ensemble e la loro capacità di completarsi a vicenda all'interno del progetto; talvolta cercano delle novità rispetto al passato, gioiscono per gli elementi di diversità, che invece possono spiazzare il fruitore comune. In genere, chi ascolta jazz tenta di ricavare da esso una sorta di piacere sublime ed un elemento distintivo, che altri generi musicali non consentirebbero. Esiste perfino una folta nicchia di consumatori legata all'audiofilia, al culto dell'hi-fi esoterico e della qualità sonora del «supporto», riscontrabile in molte produzioni discografiche jazz. A torto, ancora oggi, dopo cento anni di divulgazione, a molti il jazz appare come un territorio impervio, complicato, roba elitaria e per gente attempata.

Nulla di più falso: esiste un vasto campionario di artisti e di sottogeneri in grado di accontentare chiunque. Se c'è un elemento distintivo, nasce dal fatto che il jazz possa offrire una sorta di salvacondotto per una dimensione d'ascolto unica: basta procedere per gradi, senza farsi abbindolare dalla vulgata, secondo cui quelli più bravi sarebbero stati coloro che facevano cose complicate per pochi eletti, procedendo per vie traverse o quanti sperimentavano continuamente, tentando sempre di rimodellare la materia. Perfino quando si giunge sul terreno impervio delle avanguardie bisogna fare considerazioni a volte differenti e non gettare nello stesso calderone artisti quali Ornette Coleman, John Coltrane, Don Cherry, Lester Bowie, Gato Barbieri, piuttosto che Cecil Taylor, Pharoah Sanders, Sun Ra o Archie Shepp. A tal fine, la conoscenza e lo studio della discografia jazz necessitano di una guida. Senza un indicatore di direzione o qualche ragguaglio in merito, talune situazioni musicali ed ambientali potrebbero risultare di non facile comprensione.

L'approccio ideale al nostro libro potrebbe essere una serata tra amici con un caminetto acceso, un buon bicchiere di vino ed un giradischi su cui ascoltare alcuni vecchi vinili, mentre un'immaginifica voce fuori campo faccia da guida, dando qualche indicazione, piccoli consigli, informazioni utili e riportando curiosità e aneddoti legati alla vita degli artisti in oggetto. Come recita il titolo, parliamo di «uomini e dischi», di singoli personaggi o album, senza un preciso vincolo cronologico. Considerate «JAZZ / Uomini & Dischi» come il lavoro fatto per voi da un amico, il quale per lungo

tempo ha scandagliato ed analizzato la discografia di centinaia di artisti cercando di capirne il significato ed il senso, soprattutto fissando dei precisi punti di ancoraggio al fine di non perdere la rotta.

Per quanto l'approccio e la visuale siano spesso differenti dal solito ciangottare su taluni argomenti, non c'è stata la benché minima intenzione di riscrivere la storia dal jazz moderno, - che è forse ancora tutta da riscrivere - ma solo di fornire un semplice ausilio alla comprensione, specie ai neofiti ed a quanti non posseggono gli enzimi preposti a digerire ciò che il bop ed i suoi derivati hanno espresso a partire dal secondo conflitto mondiale sino all'arrivo delle avanguardie: una sorta di amichevole guida al jazz. Nel libro non troverete tutto o solo il meglio, ma ce n'è abbastanza per cominciare ad inquadrare i fenomeni nel loro corretto posizionamento sulla scena.

Francesco Cataldo Verrina

JAZZ: Uomini & Dischi / Dal Bop al Free (Prefazione)

A prescindere, come direbbe Totò, questo è davvero un libro importante, giacché, per la prima volta, la storia del jazz viene raccontata, spiegata, commentata, in modo differente da tutte le altre pur brillanti narrazioni, che impostano la ricerca delle fonti sui musicisti, sulle biografie, sugli aneddoti, sulle microstorie, sui fatti epocali, spesso attraverso una sociologia d'accatto.

Le altre storie del jazz, spesso 'storie di storie', costruite sintetizzando quanto già detto e scritto da più o meno illustri predecessori, oltre evitare lo studio e il confronto delle informazioni primarie, arrivano sul mercato sotto forma di libri talvolta accattivanti o assai ben confezionati dal punto di vista grafico illustrativo; ma a una attenta lettura si scopre quasi subito che codeste altre storie mancano di collegamenti interdisciplinari che dovrebbero riguardare anzitutto un lavoro congiunto o parallelo di storici, musicologici, antropologi, mediologi e, in seconda battuta, un collegiale impegno ad affrontare il jazz all'interno di un più generale sistema delle arti, visto che la disciplina che dovrebbe occuparsi maggiormente di jazz risulterebbe l'estetica, che però - tranne qualche critico francese - oggi al jazz non riserva proprio nulla.

Ma ancor più clamoroso è rilevare (e rivelare) che le altre storie dedicano ai dischi le briciole (ovvero nulla): si citano e si analizzano pochi album (e pochissimi brani) a considerarli un corpo estraneo o un orpello inutile. Detto questo, è proprio Francesco Cataldo Verrina, con «JAZZ / Uomini & dischi dal bop al free», a colmare una grossa lacuna, poiché affronta finalmente il jazz nella sola prospettiva discografica, partendo dal presupposto - non del tutto scontato, come sembrerebbe, né fra gli studiosi né per i musicisti - che sia il disco l'unico riferimento testuale possibile. Per le caratteristiche del jazz, ritenuta un'arte performativa che rientra anzi combacia con le musiche improvvisate audiotattili, vi sono soltanto due modi di estrinsecarsi: suonare dal vivo o registrare un disco. Va evitata, al proposito, la parola 'concerto', poiché il jazz, nel suo primo mezzo secolo di storia, risulta essenzialmente musica da ballo; i concerti veri e propri in teatro o all'aperto, secondo il modello fruitivo della musica classica, dell'opera lirica, della canzone d'autore, nel jazz iniziano sono a fine anni '40, con il dixieland revival, seguito poi dalle varie tendenze moderne. Dunque, fin dai ruggenti Twenties, quando nascono i capolavori discografici; su disco i jazzmen sperimentano una quantità di temi, assolo, sonorità, arrangiamenti, effetti, ritmiche, coloriture, timbri, melodie, che 'live' viene ridimensionata dalle richieste gastronomiche degli esercenti dei locali pubblici commerciali.

Da allora, quindi, il disco resta il mezzo o medium assoluto non tanto per immortalare o documentare, quanto piuttosto per fare, creare, inventare il jazz. Altre tecnologie 'superiori' come quelle audiovisive (cinema, TV, video) non riescono, fra l'altro in parallelo all'affermarsi storicamente del long playing (33 giri), a sostituire il linguaggio fonografico, perché, appunto, quest'ultimo nel jazz (e in seguito anche nel rock e nel pop) da mero supporto diviene subito testo concluso (o testualità rigida, come un libro o un film con un inizio e una fine). È pur vero che nel jazz l'aspetto visivo-gestuale-prosemico fa parte di uno spettacolo talvolta messo in scena come una drammaturgia teatrale, ma alla fine, essendo predominante il suono come tale, ecco che anche il confronto del jazz con il teatro diventa ribaltabile: l'Otello di Shakespeare o l'Antigone di Sofocle vivono come teatro solo nel momento in cui gli attori recitano su un palcoscenico davanti a un pubblico, mentre l'opera scritta è 'solo' letteratura, talvolta di altissimo valore estetico-culturale (come per le due tragedie sopracitate). «West End Blues» degli Hot Five armstronghiani o il doppio «Bitches Brew» di Miles Davis possono essere spunto, pretesto, 'canovaccio' da inserire per un recital o una soirée, ma restano in primis un testo (riproducibile all'infinito contro la presenza effimera del momento concertistico): tra l'altro di questi due lavori non esiste alcuna versione live, rispetto agli originali, in quanto dischi irriproducibili, come in moltissimi altri esempi lungo la storia dalle origini a oggi.

Qualcuno potrebbe obiettare che, stando alle dichiarazioni di molti jazzisti, sia più importante il concerto del disco, ma ogni jazzman sa benissimo di rendersi conto che è solo il disco (come lo spartito per il compositore classico) a restare e durare per l'eternità quale testimonianza oggettuale e definitiva della propria musica. A ulteriore dimostrazione dell'importanza del disco, c'è persino il concepire un live (spesso richiestissimo dal mercato) alla stregua di una vera realizzazione in studio, così come, in sala, il jazz registra quasi sempre in presa diretta con la filosofia del «buona la prima», lasciando, negli archivi delle case discografiche, numerosi tesori di brani scartati (le cosiddette alternate takes) poi magari proposte, anni dopo, spacciati quali inediti favolosi o imperdibili (mentre nella realtà non aggiungono molto alla conoscenza pregressa dell'autore medesimo).

A questo punto non ha importanza sapere se per questo o quel jazzista il disco sia l'inizio o la fine di un percorso, perché il disco simbolicamente resta al centro delle loro attività espressive, nonché l'oggetto/soggetto più valido, duraturo, sincero, per esplicitarle. Una volta assodata la necessità del disco come interlocutore privilegiato della propria arte o

dell'ideale comunicazione con il pubblico medesimo, Francesco Cataldo Verrina effettua una scelta di campo - dal bebop al free jazz - che non riguarda soltanto un ventennio particolarmente felice per la modernità jazzistica, ma attiene al momento storico in cui l'album jazz diventa un feticcio, un emblema, un culto, uno status symbol e soprattutto un 'mito d'oggi' per usare un'espressione del socio-semiologo francese Roland Barthes: si tratta appunto di una mitologia contemporanea che, per la musica, emerge unicamente grazie al jazz, per trasferirsi negli anni '70 tra gli anfratti del rock e della pop music prima della scomparsa (momentanea) del vinile a favore del compact-disc mai amato da jazzologi, jazzofili, jazzomani.

E oggi, anche e soprattutto nel jazz, quale legge del contrappasso sulla musica liquida, torna in auge proprio il vinile, grazie al rinato interesse verso i jazz album originali, insomma gli storici epocali LP, che, a centinaia, Francesco Cataldo Verrina descrive, spiega, commenta, sviscera con impareggiabile maestria, costruendo e ricostruendo di disco in disco la vera storia del jazz e, anche del jazz vero una storia formidabile come gli anni Cinquanta-Sessanta qui trattati con partecipazione entusiasmo, anni che non torneranno più, se non con l'ascolto di uno o di tutti i 320 «padelloni» discussi.

Guido Michelone

JAZZ: Uomini & Dischi / Dal Bop al Free (Postfazione)

Quella che vi accingete a leggere potrebbe essere considerata come una postfazione apocrifia, nel senso che non nasce come tale: in realtà è una recensione di Franco Bergoglio su Mescalina Libri. Abbiamo voluto scegliere lo scritto di Bergoglio, fra molti altri, per la sua sincerità e la capacità di Franco di cogliere la vera essenza del libro senza cadere nel tranellone dei fare la «critica della critica», come egli stesso sottolineerà in un passaggio.

«Francesco Cataldo Verrina effettua una scelta di campo - dal bebop al free jazz - che non riguarda soltanto un ventennio particolarmente felice per la modernità jazzistica, ma attiene al momento storico in cui l'album jazz diventa un feticcio, un emblema, un culto, uno status symbol e soprattutto un 'mito d'oggi' per usare un'espressione del socio-semiologo francese Roland Barthes: si tratta appunto di una mitologia contemporanea che, per la musica, emerge unicamente grazie al jazz, per trasferirsi negli anni '70 tra gli anfratti del rock e della pop music prima della scomparsa (momentanea) del vinile a favore del compact-disc mai amato da jazzologi, jazzofili, jazzomani».

Scrivete queste parole Guido Michelone, firmando la prefazione di JAZZ. Uomini e Dischi / Dal Bop al Free, il bel volume di Francesco Cataldo Verrina: un autore che si schiera senza paura nello scegliere il periodo «aureo» del jazz e che, sfidando il conformismo, estrae con mano sicura da una discoteca virtualmente infinita (chi lo segue sui social lo sa bene) capolavori conclamati e perle inaccessibili. Si potrebbe pensare: ma così si vince facile! Certo, per i jazzofili di lungo corso e su un repertorio del genere non ci sono grandi sorprese, ma qualche frisson lo si prova sempre nel ritrovare i vecchi amici, nel tirare fuori dischi impolverati e riascoltarli sull'onda delle descrizioni energiche e poco paludate messe in campo dall'autore.

Questo libro ci ricorda che il jazz non è (solo) materia per convegni. Basta con le cravatte sbagliate, la noia repressa per educazione a un concerto cervelotico. La musica deve smuovere qualcosa di diverso che non c'entra con titoli accademici, promozioni e carriere nelle istituzioni, blasoni vari e fumus parolario per ottenere contributi pubblici. I dischi del periodo scelto da Verrina (con un netto predominio di bebop e hard bop), sotto la puntina friggono sentimenti e corpi, scaldano il sangue nelle vene; occuparsi di loro oggi significa tirare fuori dai solchi quelle emozioni, andare alla ricerca del tempo perduto. Un concetto che esprime anche l'autore nella sua azzeccata auto-presentazione. *«L'approccio ideale al nostro libro potrebbe essere una serata tra amici con un caminetto acceso, un buon bicchiere di vino ed un giradischi su cui ascoltare alcuni vecchi vinili, mentre un'immaginifica voce fuori campo faccia da guida, dando qualche indicazione, piccoli consigli, informazioni utili e riportando curiosità e aneddoti legati alla vita degli artisti in oggetto».*

Certo, viste le dimensioni del libro (640 pagine) e il numero imponente di dischi analizzati, questo gruppetto di amici dovrebbe avere davvero molto tempo. I capitoli assemblano i dischi secondo affinità elettive (Il jazz, l'Africa e l'impegno civile), li radunano con piglio ironico (Presidenti, onorevoli e senatori a vita), o tramite vivide immagini (Sassofoni roventi). Ovviamente il periodo trattato è caratterizzato da personalità esplosive alle quali l'autore offre ampio spazio: inutile elencare tutti i soliti noti come Davis, Mingus, Monk, Coltrane, Coleman o Jarrett; il libro però frequenta anche le discografie di Donald Byrd, Gato Barbieri, Eric Dolphy e molti altri.

Francesco Cataldo Verrina non nasconde le proprie preferenze e ha un certo gusto per i giudizi *tranchant*. Tanti jazzofili, in un simile diluvio di dischi, si metterebbero a fare «critica della critica», a cercare cosa manca e cosa è di troppo. C'è poco Bill Evans per i gusti di qualcuno? Ma cosa importa quando viene recensito un capolavoro dimenticato come l'incontro tra il pianista e l'altoista Cannonball Adderley in Know What I Mean? (1961). A pensarci è anche strano che non lo ricordi mai nessuno pur essendo un figlio-vinile di Kind of Blue con due degli elementi del cerchio magico di Miles Davis e l'eleganza in guanti bianchi fornita da metà del Modern Jazz Quartet. Solo il jazz offre queste possibilità, non ci sono dubbi. E comunque dove avrò messo Know What I Mean? Devo metterlo subito sul piatto...

15/05/2021 di Franco Bergoglio

<https://www.mescalina.it/libri/autore/francesco-cataldo-verrina>



FREE JAZZ: Dischi, Anarchia, Libertà

«Free Jazz: Dischi, Anarchia & Libertà» è un approfondito saggio di quasi 400 pagine che analizza uno dei periodi più complessi della storia del jazz moderno, dove il desiderio di «libertà» espressiva si lega alla voglia di cambiamento e di emancipazione degli africani-americani ed il concetto non sempre contemplato di «anarchia» della forma espressiva rimane incompiuto, nell'impossibilità di un'improvvisazione totale e non prestabilita. La rivoluzione sociale e le lotte dei neri diventano il nutrimento di un'insoddisfazione generalizzata da parte dei musicisti che si oppongono alle rigide strutture melodiche-armoniche tradizionali, mentre la vera rivoluzione politica diventa il sovvertimento del sistema accordale. Come sempre, nello stile del Verrina, i «dischi» diventano i protagonisti di una storia nella storia, come tante pietre miliari disseminate sulla lunga strada di un racconto su cui s'intrecciano fatti e personaggi, protagonisti, gregari, comparse e comprimari.

Una volta Ornette Coleman disse: «*La mia musica inizia dove quella di Charlie Parker finisce*». Dichiarazione che potrebbe apparire alquanto pretestuosa, ma che nasconde una verità apodittica. Il bop free-form e le avanguardie a volo libero consentirono al jazz una maggiore espressione ed una visione allargata dell'universo musicale di riferimento che, in quello scorcio di anni Sessanta, iniziava a legarsi con sonorità etniche, problematiche razziali, terzomondiste, africanismo multi-ritmico, spiritualismo, elementi delle culture altre, impegno civile e politico, strumenti antichi ed insoliti creando una sorta di melting-pot sonoro non sempre di facile comprensione. Soprattutto la geniale lezione parkeriana venne in qualche modo interrotta dall'arrivo sulla scena di una generazione di musicisti attratti da un linguaggio sonoro ricco di connotazioni extra-musicali, che si riallacciavano ad una spiritualità imbevuta nell'intera esperienza dei discendenti degli schiavi africani nelle Americhe.

Se è vero che il free jazz possa essere impegnativo dal punto di vista sonoro e intellettuale, per contro può essere stimolante ed è possibile goderne anziché subirlo. È tutta una questione di acclimatazione e di ascolto ripetuto, soprattutto evitando i pregiudizi. La musica di Ornette Coleman, ad esempio, ritenuta incomprensibile nel 1959, se ascoltata oggi sembra tutt'altro che impegnativa, persino un po' addomesticata. Forse perché, grazie all'esposizione ipermediale, le nostre orecchie si sono adattate ad alcuni linguaggi talvolta più estremi. Oggigiorno la musica atonale è onnipresente dovunque, essendo stata usata con buoni risultati, perfino, per creare suspense e tensione nei film. Tuttavia, il free jazz non tendeva ad ottenere un senso dell'ordine e della logica; per non parlare della sorprendente bellezza da cui si viene

sopraffatti, una volta che ci si è abituati al flusso estatico del costruito ornettiano. «Non si è trattato di un circolo vizioso musicale», sostiene Sural. «È stata una simbiosi. C'è molta interazione ed empatia. Si tratta di musicisti che si ascoltano a vicenda». In fondo, è anche una questione di equilibrio tra libertà e disciplina. «L'improvvisazione è informata dalla passione e condizionata dalla conoscenza. Per lo stesso motivo per cui i musicisti devono prepararsi, gli ascoltatori devono fare altrettanto», sosteneva Cecil Taylor. Albert Ayler eseguiva la sua musica in uno stato di estasi spirituale. Al pari di John Coltrane e Pharoah Sanders usava la meditazione per entrare in contatto con un'entità superiore o trascendente. In genere il sassofonista componeva un frammento di melodia, magari tratto da una canzone popolare o da uno spiritual, per poi trasformarlo in una scultura quasi umana, con lunghe e crude linee di sax che sembravano avocare a sé tutto il dolore dell'umanità.

Steve Lacy in un'intervista radiofonica disse: «Da una parte c'erano tutti i musicisti accademici, gli hard boppers, quelli della Prestige e della Blue Note che facevano cose con una leggera tendenza progressista. Ma quando entrò in scena Ornette Coleman, allora fu la fine delle teorie (...) Ricordo che in quei giorni disse, cercando con cura le parole: ciò che abbiamo è una certa quantità di spazio e ci si può mettere dentro tutto quel che si vuole. Questa fu la grande rivelazione». Il free jazz offrì un altro mezzo di auto-espressione ai jazzisti che cercavano qualcosa che andasse oltre il bebop. Di conseguenza, le loro esplorazioni rivelarono un universo alternativo fino ad allora impensato, i cui suoni inizialmente sembravano astratti, alieni ed ultraterreni ma, che in realtà, erano una sincera espressione della condizione umana, a cui si aggiunse il chiaro riferimento al contesto politico e sociale dell'epoca.

Come l'arte contemporanea ed astratta, il free jazz è stato spesso vilipeso dai paladini del mainstream, di solito da coloro che non si sono mai degnati di ascoltarlo con attenzione considerandolo pretenzioso e picaresco nel migliore dei casi, o una specie di obbrobrio nel peggiore. Ci sono altri cultori del jazz, meno ottusi, che percepiscono il free jazz o la musica d'avanguardia come un male necessario e lo ascoltano oborto collo, mentre per gli irriducibili diventa uno stile di vita. Al netto di qualsiasi congettura, la musica jazz non fu più la stessa. Free Jazz o Avanguardia? Qualunque sia la terminologia utilizzata o la definizione semantico-linguistica di riferimento, questo saggio tenta di far luce sui musicisti e i dischi che sono stati parte integrante, determinante o accessoria dello sviluppo di quel movimento che, nell'accezione più larga del termine, viene chiamato free jazz, comprensivo anche di quegli innovatori che, attraverso la loro ricerca o un'idea di cambiamento, sia pure in nuce, ne abbiano favorito la nascita.

«Free Jazz: Dischi, Anarchia & Libertà», il nuovo libro dello scrittore-saggista calabrese, umbro di adozione, Francesco Cataldo Verrina, direttore editoriale di Doppio Jazz, presentato in esclusiva al Roccella Jonica Jazz Festival / Rumori Mediterranei, mercoledì 1° settembre 2023, ore 20.00 nella suggestiva cornice del Teatro al castello.

Irma Sanders



Francesco Cataldo Verrina - Free Jazz

FREE JAZZ : Dischi, Anarchia, Libertà

Intervista di Guido Michelone

È da poco uscito il nuovo libro del nostro illustre collega, un poderoso che in 384 fitte pagine sviscera un argomento per molti ancora ostico o persino ostile: il Free Jazz. Ma la tenacia con cui l'Autore porta avanti le proprie giuste idee non può non incuriosire o addirittura convincere i più refrattari jazzofili non solo della bontà di quest'opera saggistica ma anche dell'oggettivo valore artistico di un capitolo fondamentale nella storia della comunità e della musica africano-americana, come egli stesso spiega in quest'inedito dialogo tra due sostenitori del Free Jazz di Ornette Coleman, Archie Shepp, Albert Ayler, Pharoah Sanders, Cecil Taylor, John Coltrane, Don Cherry, Gato Barbieri e tanti altri.

(Michelone) Partiamo dal titolo: hai scelto giustamente l'espressione FREE JAZZ: ma cosa ne pensi degli altri modi con cui in America e in Europa hanno chiamato questa musica? Ad esempio New Thing, Avant Garde, jazz atonale, jazz sperimentale?

(Verrina) Le definizioni servono solo agli enciclopedisti e non hanno alcun valore pratico, specie sotto il profilo strumentale e sonoro. Si parla di musica non di cruciverba. Come chiarimento, nel libro ci sono una trentina di pagine in cui si piega la differenza tra free jazz e avanguardia. Fenomeni come gli Art Ensemble Of Chicago sono avanguardia a prescindere, anche dal punto di vista estetico-formale. In sintesi avanguardia è tutto ciò che si pone su un orizzonte nuovo rispetto ad un vissuto precedente: Charlie Parker è avanguardia rispetto a Louis Armstrong, ma non è free jazz, così come possono essere sperimentali tutti i jazzisti animati da un perenne mutatis mutandis, non necessariamente free. Il termine New Thing non è assolutamente sinonimo di free jazz, ma assume delle connotazioni politiche localizzate in un certo ambito sociale, soprattutto legate al movimento per i diritti civili e alle lotte degli africano-americani sostenute da un certo numero di artisti, direttamente coinvolti nei vari movimenti come Archie Shepp. Ad esempio, Ornette e Trane non hanno mai manifestato interesse per la politica, al massimo di solidarietà nei confronti dei «fratelli neri». Il termine free jazz si usa per comodità e nasce dal titolo di un disco di Ornette Coleman, «Free Jazz», il quale ebbe subito fortuna, forse perché sintetizzava meglio di altre locuzioni l'idea di questa forma musicale.

(Michelone) Rimанiamo sempre sul titolo., o meglio sul sottotitolo: tre parole chiave per comprendere la struttura e il senso del libro. Cominciamo dalla prima: dischi. Ritieni che lo studio della discografia sia l'unica via percorribile per lo studio e la conoscenza della jazz e della sua storia?

(Verrina) Esistono approcci differenti alla materia. Lo studio della discografia è fondamentale ma non è l'unica via percorribile, per quanto imprescindibile. Nel caso del mio libro ho analizzato anche i fenomeni connessi, l'evoluzione del bop, la beat generation, l'arrivo della cultura antagonista ed il travaso del popolo del rock nel jazz, per evidenti affinità elettive e per quel comune senso di intolleranza e di insofferenza verso il potere ed il sistema tout-court. Alcuni artisti, dai precursori agli attuatori ed i loro dischi costituiscono una sorta di ossatura che regge l'intera narrazione. Non si può essere studiosi, scrittori o critici letterari o cinematografici senza conoscere i libri o i film, ma in Italia, a proposito di jazz, spesso si ragiona all'ingrosso e si tralasciano i dettagli secondo il detto «in medio stat virtus», che spesso finisce per diventare «in mediocritas stat virtus», la non trattazione e la poca conoscenza delle discografie, se non per salti quantici, nel nostro paese costituisce un annoso problema.

(Michelone) Anarchia, la seconda parola del sottotitolo, sembra annunciare una tua visione ben precisa, ponendo il free jazz in una dimensione sia politica sia artistico-musicale dove sembra realizzarsi un'utopia da molti ricercata proprio nella migliore stagione del free (gli anni '60). Vuoi precisare meglio questo tuo assunto?

(Verrina) Come ho avuto modo di spiegare ampiamente nel libro, il termine anarchia è riferito soprattutto al completo svincolo dal sistema armonico tradizionale, a forme espanse di costruzione sonora oltre quelli che erano i tempi del classico formato a canzone ad un concetto d'improvvisazione tutt'altro che canonica. Il fatto che il free jazz abbia avuto il massimo sviluppo durante una stagione politica piuttosto caotica e movimentata – l'ho già chiarito prima parlando di New Thing – è del tutto casuale e marginale. Ciò non significa che il jazz (libero o mainstream) di quegli anni non appoggiasse la causa dei neri, Malcom X o Martin Luther King, ma non furono i movimenti di protesta a dettare le strutture ritmico-armoniche o le regole d'ingaggio adottate dal free-jazz. Ho tentato perfino di chiarire che nel free jazz, come nel jazz in genere, non esista un'improvvisazione davvero improvvisata, un pensiero oltretutto condiviso con il musicologo Gianni Morelenbaum Gualberto durante uno scambio di opinioni avuto con lui e posto in appendice al libro.

(Michelone) Collegata ad anarchia c'è forse anche la parola libertà, anche se nell'America bianca essa acquista spesso significati opposti: basti pensare al concetto di libertà per la destra statunitense già allora (ad esempio far la guerra in Vietnam per portare la libertà ai vietnamiti a prescindere dalla loro volontà). In che senso tu rapporti alla libertà al free e anche più in generale al jazz medesimo?

(Verrina) Il jazz è l'essenza stessa della libertà. Esso nasce all'interno di un melting-pot di razze, in cui predominavano gli africano-americani, ma comunque gli ultimi della scala sociale, in un'America plutocratica e separatista. Il jazz è fin da dagli albori l'antitesi sonora al mondo dei WASP, dei benpensanti, dei conservatori e dei reazionari, facendosi strada con la sua sfrontatezza, il non rispetto della sintassi sonora eurodotto, la sua corporalità, la sua istigazione a balli e movenze quasi tribali. Con l'arrivo del bebop il jazz fa un salto in avanti: si passa dall'estetica del movimento, dalla fisicità al pensiero. I boppers cercano una loro dimensione intellettuale, tentando di svincolarsi dal potere contenitivo dei bianchi, e sono soprattutto i musicisti di colore, amatissimi dai poeti della beat generation, a dettare le regole del gioco. Il free jazz è un continuum del percorso iniziato nell'immediato dopoguerra. Per quanto possa sembrare strano, il free jazz fu più una rivoluzione verso l'interno che non verso l'esterno. Quando Ornette Coleman si presentò al Five Spot con il suo sassofono di plastica non intendeva mettere in discussione l'apparato politico euro-settentrionale o quello USA, ma solo il sistema accordale e la classica compliance tra armonia e melodia.

(Michelone) Free Jazz vuol letteralmente dire 'jazz libero', ma ricordo un articolo su Musica Jazz negli anni Settanta il cui titolo era «Free jazz non poi tanto libero» in cui l'autore metteva giustamente in risalto le ascendenze blues nei dischi di Ornette Coleman, Archie Shepp, John Coltrane.

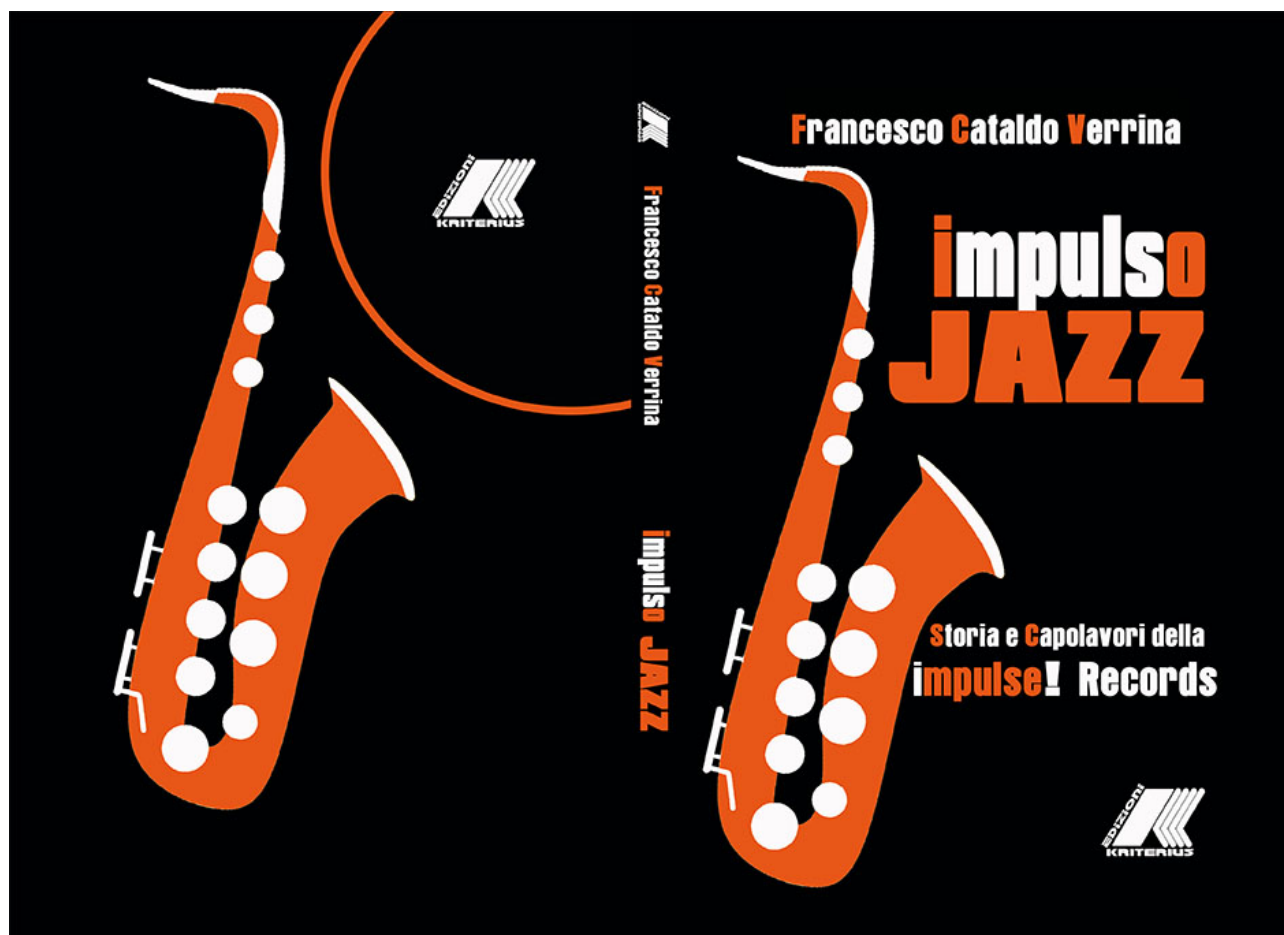
(Verrina) Non so chi sia stato il genio della lampada in questo caso, ma mi sembra un'affermazione alquanto banale. Non esiste alcuna forma di espressione jazzistica che possa prescindere dalla scala di blues e dalla cosiddette blue notes. Il nodo gordiano si scioglie nel momento in cui si capisce che cosa sia realmente il free jazz, che non è il demonio, il caos primordiale, un rito apotropaico o un'orgia dionisiaca, ma è solamente una rivoluzione armonica: detto in soldoni melodia ed armonia non agiscono più secondo i dettami del sistema tonale euro-dotto. Ad abundantiam, il free jazz è un'evoluzione del post-bop modale, il cui il metodo armonico europeo era stato già soppiantato dall'uso di sistemi accordali praticati nelle musiche antiche o nelle culture altre (quelle che spesso vengono definite primitive). Una delle caratteristiche preponderanti del free jazz è proprio il terzomondismo, non solo politico, ma anche ritmico-armonico. Nello specifico la Grande Madre Africa diviene il punto di riferimento di molti musicisti. Ricordiamo ad esempio Don Cherry o Pharoah Sanders. Nel momento di massima divulgazione e di virulenza espressiva dei fenomeni nell'ambito del free jazz cominciarono a confluire molti artisti africani, orientali e di cultura ispanico-latina. Un outsider argentino come Gato Barbieri, negli anni Settanta, divenne una delle punte d'eccellenza del genere free.

(Michelone) Cosa pensi di chi vuol fare risalire le origini del Free non tanto da uno sviluppo dell'hard bop nero, quanto alle ricerche di precursori bianchi come Lennie Tristano con «Digression» (1948) o Shelly Manne con «Minor Apprehension» (1959) e «Un Poco Loco» (1956); per non parlare del trio Giuffrè-Bley-Swallow (tra il '60 e il '61) o degli europei Giorgio Gaslini e Joe Harriott?

(Verrina) Diciamo che il Free Jazz non è un'evoluzione del bop nero, ma un'implosione. Come ho spiegato prima, non è una rivoluzione verso l'esterno, ma verso l'interno. Questo è un dettaglio che a volte sfugge. Ornette Coleman non contestava il Codex Purpureus Rossanensis ma le dinamiche tipiche del bebop di fine anni Cinquanta e il rapporto parentale tra armonia e melodia. Tristano è stato un musicista atipico, geniale e inquieto per i suoi tempi, ma sterile, non avendo prodotto una figliolanza artistica o un seguito. Molti dei suoi iniziali collaboratori, come Lee Konitz finirono per contestarlo. Tristano riteneva inutile l'uso della batteria (strumento basilare nel free). Nello specifico «Digression», per quanto avanti, è un lavoro basato su una libera improvvisazione (improvvisazione libera non significa free jazz), ma, per contro, tale flusso improvvisativo è innestato su una struttura armonica ed un tempo prestabilito e preimpostato, in cui non c'è discordanza tra melodia e sistema accordale. Il tutto si regge sul classico contrappunto fra le parti che era la caratteristica del pianista italo-americano, il quale non usava il modale o accordi della scala Lydia, per esempio. Shelly Manne è stato un innovatore dal punto di vista ritmico, nell'uso della batteria, dell'ampliamento del kit e del suo posizionamento. In riferimento a «Poco Loco» del 1956, parliamo di innovazione del kit ritmico e di improvvisazione libera: Shelly Manne suona su una batteria a quattro elementi con un tamburello posizionato sul floor tom; nella mano destra stringe un pennello/bacchetta, mentre la mano sinistra è libera e la usa come un conguero. Nella parte improvvisata Charlie Mariano contralto, Stu Williamson tromba, Russ Freeman pianoforte e Leroy Vinyard basso suonano contro tempo (o fuori tempo) rispetto a Manne, che sembrerebbe andare per i fatti suoi (pare che la casa discografica non abbia pagato il fonico, considerando la registrazione sbagliata). Decisamente poco per definirlo un precursore del free jazz. Se così fosse, dovremmo dire che l'inventore del free, ritmicamente parlando, sia stato Max Roach. «Something Else!!!!» di Ornette Coleman, già impostato su concetto di armonodia era uscito nel 1958 e poi perfezionato con «The Shape Of Jazz To Come» registrato nel maggio del 1959. Ribadisco: avanguardia non è sempre sinonimo di free jazz. In merito al trio Giuffrè-Bley-Swallow, che nei primi Sessanta produsse dischi free, nulla di ante-litteram, stavano solo seguendo il flusso della corrente o la moda del momento. Gli europei Giorgio Gaslini (spesso votato a commistioni sonore surreali, ibridi di risonanza, direbbe il chimico, ed a forme associative di terza corrente) e Joe Harriott sono stati degli innovatori e degli sperimentatori tout-court, e sarebbero stati avanguardia perfino se il free jazz non fosse mai esistito. In sintesi credo che talune affermazioni siano solo dei tentativi dei «perdenti» eurocentrici, tesi ad esaltare i musicisti bianchi ed a sminuire l'importanza degli africano-americani defraudandone il giacimento creativo.

(Michelone) Infine ai molti jazzofili che non vogliono sentir parlare di Free, quale dischi consiglieresti per avvicinarsi o meglio per superare l'ostacolo che separa l'hard bop da qualcosa di più ardimentoso?

(Verrina) Nel libro parlo spesso di «volo libero», in riferimento a personaggi e dischi che progressivamente cominciarono a prendere le distanze da un certo tipo di bop straight ahead. Ho dedicato un lungo capitolo ai cosiddetti «dirottatori», i quali cominciarono ad agire in difformità rispetto alle regole d'ingaggio tradizionali, spostandosi su un territorio che potremmo definire ipermodale, quindi con un piede già nel territorio sotto la giurisdizione del free jazz. In ogni caso, vanno benissimo i primi quattro dischi di Ornette Coleman, escludendo proprio l'eponimo «Free Jazz», che richiede una preparazione adeguata ed una conoscenza dell'idioma jazzistico più evoluta. Questi lavori ornettiani, legati a semplici strutture blues, non sono particolarmente impegnativi nella fruizione, basta entrare nella dimensione del concetto di dissonanza e di insubordinazione rispetto al vecchio sistema tonale. Da prendere in considerazione alcuni iniziali lavori di Archie Shepp o della fase spirituale dell'ultimo Coltrane, perfino i primi due album di Albert Ayler. Ovviamente, bisogna avere la mente aperta al cambiamento e al desiderio di uscire dalla classica zona comfort.



IMPULSO JAZZ: Storia e Capolavori della Impulse! Records

Angelo Mastronardi, musicista e produttore discografico (GleAM Records), presenta e intervista Francesco Cataldo Verrina per i lettori di Jazz Espresso, Doppio Jazz e Jazz Around.

Francesco Cataldo Verrina è una figura multiforme all'interno del panorama Jazz Italiano con interessi onnivori che spaziano dalla conduzione di programmi radio-televisivi alle collaborazioni con numerose testate giornalistiche. Non ultimo il suo importante impegno come sceneggiatore e scrittore. Sono infatti, tanti e di grande spessore i suoi approfondimenti sulla storia del Jazz e su alcune figure chiave di questa musica. Penso in proposito a testi come «Jazz: Uomini & Dischi, dal Bop al Free» ma anche «Mingus: Il Meglio di un Bastardo», «Coltrane: Il Passo del Gigante», «Miles: Sketches of Jazz», «Blue Note: Quota 100+» solo per citarne alcuni. È su quest'ultimo aspetto del suo lavoro che ci soffermeremo in occasione della sua penultima uscita «Impulso Jazz: storia e capolavori della Impulse! Records», un libro uscito a giugno del 2022 e in cui l'autore ci racconta la storia di questa storica etichetta discografica concentrando la sua indagine su 66 album del loro catalogo. Dentro ci troviamo un universo ricco di aneddoti e descrizioni storiche importanti. Con le sue grandi capacità narrative e una trentennale conoscenza del Jazz, si addentra negli elementi stilistici ed estetici di questi capolavori rivelandoceli in tutta la loro grandezza. Francesco Cataldo Verrina ha di recente pubblicato un altro saggio monografico: «Thelonious Monk: L a Posizione del Monaco». Da produttore discografico di breve corso ho trovato molto istruttivo conoscere certe dinamiche della produzione discografiche all'interno del contesto americano in un periodo d'oro come quello preso in esame (dal 1961 alla fine degli anni '70) e ho deciso perciò di fare due chiac-

chiere con Francesco e intervistarlo per i nostri lettori.

D. Puoi parlarci delle intenzioni alla base di questa scelta di indagine?

R. È solo desiderio di divulgazione e di narrazione. Sono tanti anni che racconto la musica, i dischi e gli artisti a vari livelli, nei libri, per radio, con gli articoli, attraverso le recensioni.

D. La Impulse! È una Label che ha fatto dell'eleganza nel format e dell'alta qualità di ripresa audio della musica due elementi importanti e distintivi. La stessa fermezza è rintracciabile nella definizione della loro linea editoriale ma non da subito. Puoi parlarci di come sia passata da album di maggiore presa commerciale come «Great Kai & J.J.», «Genius+Soul=Jazz» di Ray Charles o «The Blues and The Abstract Truth» a quella sound distintivo fatto di modernità e ricerca inaugurato dalla presenza di Coltrane nel roster e da album come «Percussion Bitter Sweet» di Max Roach?

R. La grandezza della Impulse! Records consiste proprio in questo dualismo. Sin dal suo avvento ha sempre bilanciato la presenza di artisti con il baricentro spostato in avanti, ma senza mai dimenticare autori e musicisti più classici e legati alla tradizione. Va detto che la linea editoriale mista, in quel periodo, era inevitabile soprattutto per quella che era la domanda del mercato jazzistico. La Impulse! Possiede due anime: la prima quella più tradizionalista, del fondatore Creed Taylor, che dopo sei album lascerà per accettare un'allettante proposta della concorrente Verve Records, e quella di Bob Thiele, l'uomo che favorì la scalata di Coltrane e di tutte le avanguardie. La presenza di Thiele, talvolta in contrasto con i maggiori della Paramount (proprietaria della Impulse!), allargò molto il campo d'azione degli artisti più innovati e sperimentali, rispetto a quelli legati al vecchio vernacolo jazzistico.

D. Da appassionato della produzione discografica di Coltrane e da studioso di composizione ed orchestrazione non posso non soffermarmi su 3 dischi a cui sono molto legato e che da soli varrebbero a definire la grandezza delle scelte editoriali di casa Impulse!. Parlo di Africa/Brass di Coltrane e di Out of The Cool di Gil Evans, The Black Saint and The Sinner Lady di Charles Mingus. Il primo è un unicum nella produzione del sassofonista poiché il solo ad avere un organico così allargato e prossimo alla big band. Il secondo segna in qualche modo un punto di svolta nella produzione di Evans. Pur non trattandosi il primo disco a proprio nome del compositore canadese (aveva in precedenza pubblicato per la Prestige «Gil Evans & Ten» nel 1957) contiene delle novità nella gestione dei brass con la sezione ritmica che ne rendono inconfondibile il sound e che mi ha sempre affascinato. Aspetto che peraltro non hai mancato di evidenziare. Vuoi parlarci del terzo album, quello di Mingus. So da indiscrezioni che rientra nella tua top 10.

R. Intanto ti dico che considero Mingus, come uno dei compositori più autorevoli del '900, a prescindere dal jazz e sono interessato in toto alla sua discografia, che rappresenta una sorta di catena inscindibile: è difficile giudicare il genio di Nogales da uno o due dischi in particolare. Non a caso, ho scritto anche un libro su di lui. Mingus è stato una specie di perenne mutatis mutandis, un autore irrequieto, dinamico, insoddisfatto e divorato dai demoni creativi: difficilmente all'interno della sua discografia si possono trovare due lavori perfettamente uguali nello stile e nelle finalità. Ovviamente ne esistono di più significativi, tra questi annovero, personalmente, «The Black Saint and The Sinner Lady», che rappresenta uno dei punti di svolta della carriera del burbero contrabbassista. Se non si comprende il periodo storico, soprattutto la rabbia e la lotta dei neri per l'emancipazione sociale, difficilmente si potrà penetrare l'essenza di un'opera così articolata musicalmente, lontana anni luce da quelle che erano le canoniche regole d'ingaggio dell'hard bop del periodo. Mingus fa una sua personale rivoluzione attraverso la musica. Come scrivo nel libro: «nell'album sono presenti alcuni punti di riferimento stilistici: Ellington, le avanguardie del periodo, diversi inserti di flamenco, ma la procedura applicativa ed i metodi d'impiego sono assai differenti rispetto al passato. Questa volta Mingus fa molto affidamento sui contrasti timbrici tra ottoni, smorzandone gli eccessi tonali altisonanti e diluendoli con voci più basse e morbide di tuba e sax baritono rispetto ai legni superiori, in genere fortemente lirici e pungenti. La complessità dell'opera nasce da uno sforzo di gruppo: tutta la musica è frutto dell'interazione collettiva». In quanto a Gil Evans, ritengo che abbia dato il meglio insieme a Miles Davis. In merito ai due dischi pubblicati con la Impulse!, «Out Of Cool», titolo emblematico, considerando i trascorsi del canadese, è un disco alquanto innovativo. Nel libro come avrai notato sottolineo proprio la relazione tra la sezione ritmica e fiati: «In «Out Of The Cool» Evans operò meno sul concetto di ensemble tradizionale, concentrandosi invece sulla sezione ritmica costruita intorno ai batteristi Elvin Jones e Charlie Persip, al bassista Ron Carter ed al chitarrista Ray Crawford. La retroguardia fece da carburante alla sezione fiati».

D. Quali sono gli altri album trattati nel tuo libro a cui sei più legato e perché?

R. Non intendo essere evasivo o diplomatico, ma da questo punto di vista sono piuttosto agnostico. Per mia natura non mi sono mai fissato con un artista o un disco in particolare. Volendo usare una metafora, ti dico che neppure da adolescente ho mai appeso nella mia cameretta il poster di un gruppo o di un musicista di cui ero un fan scatenato. Ho sempre guardato alla musica nella sua totalità. Ci sono periodi del jazz che preferisco. Ad esempio, tutto il bop da Charlie Parker in avanti. Adoro il free jazz ed ho avuto un periodo di sbandamento giovanile per la fusion (Weather Report et similia, in Italia il Perigeo).

D. «Forth Yawuh» del cosiddetto «Quartetto americano» di Keith Jarrett. Forse tra i primi album della Impulse! che ho

acquistato prima di fare un percorso a ritroso nella storia. Album magnifico e che documenta un Jarrett meno battuto nei percorsi di ascolto abituali nella produzione del pianista americano. Sono pochi altri i pianisti che abbiano inciso qualcosa da leader per la Impulse!. Tra questi McCoy Tyner in trio. Un McCoy diverso da quello del quartetto con Coltrane. Vuoi parlarcene?

R. Sul Jarrett del quartetto americano mi trovi perfettamente d'accordo, per quanto mi riguarda, è il Jarrett che anch'io preferisco. Su McCoy Tyner incombe una specie di spada di Damocle: alcuni critici americani hanno continuato a considerarlo a lungo come «il ragazzo di bottega di Coltrane». Nulla di più falso, a Tyner va attribuito il merito di almeno il 50% di contributo creativo ed esecutivo a tanti dischi del quartetto classico di Trane. Tyner era foriero di un modulo espressivo basato sull'armonia quartale, ossia la costruzione di strutture armoniche basate sugli intervalli della quarta giusta e della quarta aumentata. Come scrivo, sempre nel libro in oggetto: «La scelta di non tradire mai la «regolarità dell'armonia» costò a Tyner un sofferto e lacerante divorzio artistico da Coltrane con cui aveva condiviso alcuni dei momenti più esaltanti della sua carriera, ma anche della sua vita privata. Toccanti le sue parole: «Penso che Dio volesse che stessimo insieme, ci sentivamo fratelli con una missione da compiere. La nostra connessione spirituale era inspiegabile: come parti di un solo motore, andavamo all'unisono». È chiaro che nell'album di cui tu parli ci siano delle differenze. Nel piano trio, e questo me lo insegni tu da pianista, il pianoforte diventa il deus ex-machina, svolgendo la doppia funzione armonica e melodica e non deve condividere gli spazi improvvisativi con altri strumenti di prima linea, l'interplay è differente e le uniche pause sono costituite dagli assoli di basso e batteria. Nello specifico in «Inception» il pianista appare meno condizionato, il suo tocco risulta più marcato, addirittura più sfuggente, è l'apoteosi del modale. Qui Tyner inizia un percorso personale che culminerà con il suo album capolavoro inciso per Blue Note, parlo di «Real McCoy».

D. Cosa ti affascina nel modo in cui la Impulse! ha coltivato il proprio catalogo e portato avanti le proprie politiche editoriali?

R. Ritengo che l'elemento caratterizzante e più attrattivo per chiunque sia stata la capacità di Bob Thiele di osare, attirando a sé il meglio delle avanguardie, o comunque degli artisti più creativi ed innovativi, laddove, ad esempio, la Blue Note spesso s'inceppava o declinava.

D. I costi di produzione di un disco Jazz sono molto alti per ottenere un prodotto di elevata qualità audio e delle grafiche di alto livello. A questo però non fanno seguito grandi vendite di supporti fisici a fronte di sempre più significativi sforzi in comunicazione e promozione per emergere nel mare magnum delle produzioni musicali che inondano il mercato. Considerata l'evoluzione attuale del mercato discografico con le sue criticità che consiglio ti senti di dare alle etichette discografiche per documentare la creatività degli artisti contemporanei?

R. Oggi la situazione del mercato discografico non è rosea. Ci sono da anni tanti elementi di disturbo e di concorrenza «sleale» che contendono alle case discografiche la gestione della musica in senso stretto. Non ho una ricetta risolutiva del problema. Vorrei conoscere chi ce l'ha. Di certo, un'etichetta che lega la propria attività al concetto di jazz, dovrebbe almeno rispettare questo assunto e non cercare di contrabbandare incoerentemente prodotti non classificabili, almeno non omologabili a nessuno dei vari stili jazzistici. Visto che gli organi d'informazione sono spesso indifferenti alle novità, ma amano giocare in massima parte in una zona comfort, un metodo vincente, peraltro già in atto, è quello di tentare delle collaborazioni tra musicisti italiani con colleghi europei ed americani, al fine di aprirsi un varco nei mercati esteri. Tutto il resto è affidato alla lungimiranza dei singoli produttori.

D. Quali sono le coordinate attuali della tua ricerca come scrittore?

R. Più o meno sono le stesse di sempre e di basano sull'ascolto costante di decine di dischi al mese. Intanto ho un difetto genetico: non mi fido mai di ciò che scrivono gli altri, fino a quando non l'ho verificato di persona, poi posso essere anche d'accordo alla lettera. Generalmente, il mio studio, come accennavo, si sostanzia attraverso l'ascolto ripetuto delle novità discografiche, preferisco quelle italiane (da noi c'è molto talento che si disperde in mille rivoli). Non ho la pretesa di essere un tuttologo ed ho una visione, come ben sai, molto afro-centrica del jazz, quindi non mi lascio turbare dalle lagne germaniche, dai saltelli celtici o dalle nenie scandinave. Mi comporto da una parte come un indagatore, alla ricerca di indizi sulle novità che offre il mercato, quindi è un'esplorazione continua; dall'altra come un archeologo che scava tra le pieghe del passato alla ricerca di tanti capolavori scomparsi del controllo dei radar, ignorati dalla critica o finiti nel dimenticatoio. Ti garantisco che le sorprese non mancano. La discografia jazz è un territorio vastissimo in parte ancora inesplorato.



IMPULSO JAZZ: Storia e Capolavori della Impulse! Records

Fondata nel 1961 da Creed Taylor, la Impulse! Records viene considerata una delle organizzazioni discografiche più importanti e rappresentative del jazz moderno. In massima parte, la storia dell'etichetta fu contrassegnata dalla presenza di musicisti con il baricentro spostato in avanti e lo sguardo sempre proiettato verso il futuro. Sin dall'inizio, la Impulse! cercò un elemento di diversità rispetto alle concorrenti. Le copertine degli album, di impeccabile qualità grafica, erano quasi tutte basate sul medesimo schema di colori: arancione, nero e bianco. A differenza della Blue Note o della Prestige, che si erano affermate e consolidate gradualmente nel tempo, la Impulse! era giunta sul mercato come un'organizzazione perfettamente strutturata, con grossi budget da investire e con poche restrizioni finanziarie, poiché generata dalla costola di una major: la ABC-Paramount. Ciononostante, la Impulse! fu gestita con una mentalità da etichetta indipendente simile a quella della Blue Note, proseguendo dove quest'ultima spesso si fermava o non osava; inoltre nella seconda metà degli anni Sessanta venne favorita proprio dalle difficoltà finanziarie della concorrente e dal suo passaggio ad un'altra proprietà editoriale. Fu proprio durante il periodo di interregno Blue Note/Fantasy che la Impulse! iniziò ad assestare alcuni colpi decisivi al mercato.

Qual è il patrimonio storico che un artista demanda ai posteri? Senza dubbio le sue opere, e quindi quando parliamo di musica, i dischi sono la più grande fonte di conoscenza che ci permette, nel tempo, di analizzare la storia e la vita di un musicista. Lo stesso si può dire di una casa discografica, dove i dischi dei suoi artisti rappresentano le pagine del suo libro di storia. Partendo da questo presupposto, Francesco Cataldo Verrina ci racconta le vicende di una delle più importanti case discografiche della storia del Jazz, la Impulse! Records. Fondata nel 1961 da Creed Taylor come costola della ABC Paramount, la Impulse! si caratterizzò per la tendenza avanguardistica dei propri musicisti, dove invece ad esempio Blue Note rappresentava negli anni 50 e 60 la firma del jazz più tradizionale.

Francesco Cataldo Verrina, attraverso la dettagliata analisi di 15 anni di produzione (1961-1975), prende in esame un'ottantina di LP, per descrivere non solo l'impostazione artistica e musicale della casa, ma anche per darne una connotazione storica e socio-politica. La Impulse! fu in quel periodo la casa di alcuni tra i jazzisti più impegnati nel combattere le discriminazioni a cui erano sottoposti gli afro-americani, e così artisti come John Coltrane, Archie Shepp, Max Roach (per citarne alcuni) trovarono quella libertà di espressione che consentì loro di veicolare il messaggio in modo dirompente.

L'autore sceglie di evidenziare il legame tra lotta sociale e musica anche attraverso le introduzioni ai diversi capitoli dell'opera, rappresentati da pensieri e frasi di Martin Luther King. La Impulse! fu anche la casa discografica dove la qualità, non solo musicale, rappresentava un must, dalle copertine al logo, dalle incisioni alla stampa. Il libro contiene, come il Verrina ci ha abituato, anche numerosi tratti biografici dei musicisti trattati. Scritto con il consueto stile fluente, appassionato e fruibile a tutti, questo libro può essere considerato parte di un «opera omnia» dedicata al jazz, che gli appassionati desiderosi di iniziare un percorso conoscitivo, o approfondire il proprio sapere in materia, dovrebbero avere.

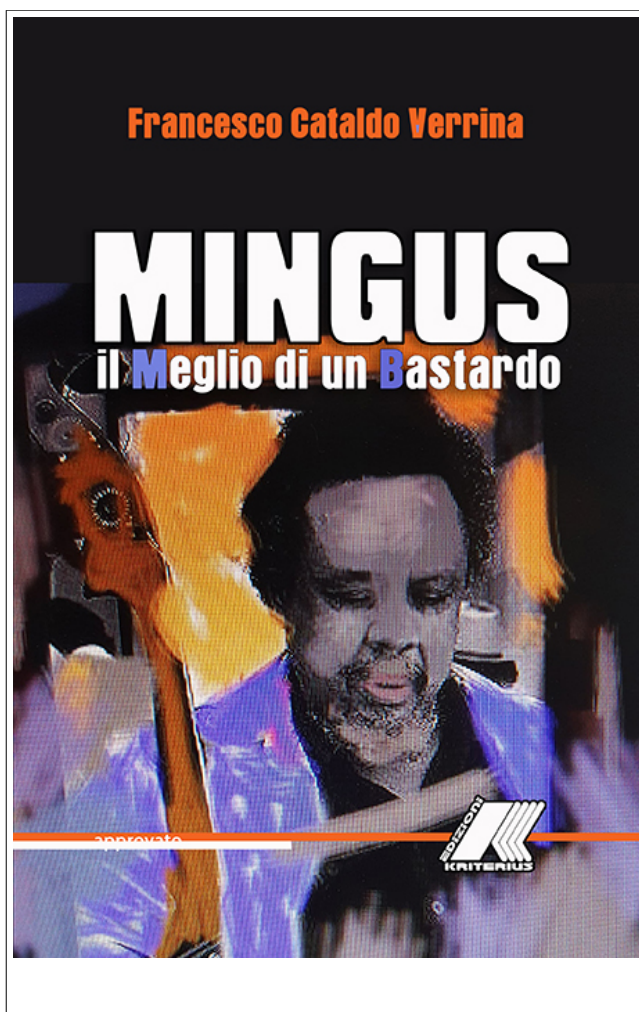
Mauro Zappaterra



BLUE NOTE QUOTA 100+ (100+ Capolavori Jazz)

L'8 agosto del 1944 Alfred Lion divenne cittadino statunitense a tutti gli effetti di legge. Per una strana combinazione le sue produzioni discografiche, tra il 1944 e il 1946, cominciarono ad avere uno stile più moderno: il suo istinto visionario avrebbe condotto la Blue Note, specie nel momento di massima deflagrazione dell'hard bop, a definire alcune linee guida del jazz, alle quali altre etichette non tardarono ad uniformarsi. «Blue Note Quotacento+» è la storia della Blue Note narrata attraverso i suoi dischi più significativi. Più di 130 album epocali, analizzati e passati al setaccio, in cui s'intrecciano le vicissitudini di uomini ed artisti che rappresentano i cardini su cui poggia l'intera vicenda storica dell'etichetta. Nel novembre del 1950 la Blue Note, cavalcando velocemente la novità, immise sul mercato i primi LP in vinile, ma concentrandosi ancora sul jazz tradizionale. A partire dal 1952 l'etichetta sfruttò molto il formato in vinile 12 pollici. I negozi di dischi stavano allestendo espositori in modo che gli acquirenti potessero sfogliare i dischi acquisendo, attraverso la copertina, fonti e dati sugli artisti, sulle sessioni in studio o i set realizzati dal vivo. Essendo stata da sempre all'avanguardia nel settore, la Blue Note capitalizzò questa opportunità, utilizzando il design delle copertine degli album come strumento di marketing e d'informazione. Con i musicisti posizionati in primo piano, la Blue Note cominciò a valorizzare anche la personalità dei suoi artisti. Nel mostrare jazzisti afro-americani, come riflessivi e maturi professionisti, Wolff infranse lo stereotipo mediatico del «nero ammaestrato» ed asservito all'industria musicale bianca, solitamente presentato quasi in maniera caricaturale. Il libro si legge come un racconto fatto di tanti capitoli connessi ad un unico plot narrativo, ma soprattutto gli album scandagliati da Francesco Cataldo Verrina in «Blue Note Quotacento+» rappresentano un'ottima fetta dell'intera storia del jazz moderno.

LE MONOGRAFIE di Francesco Cataldo Verrina



MINGUS:IL MEGLIO DI UN BASTARDO

Libro pubblicato nel 2022 in occasione del centenario della nascita di Mingus, nato a Nogales, il 22 aprile 1922 e morto a Cuernavaca il 5 gennaio 1979. Un piccolo best seller, più volte al N°1 e fra i Top 100 dei libri jazz più venduti su Amazon.

Leggere di Mingus è sempre appassionante, soprattutto se il percorso narrativo è assai distante dal solito biografismo, che lascia in un angolo buio gli aspetti «sonori» del personaggio, mentre parte della discografia, se non una fetta consistente, continua a rimanere ignota alla massa. Il racconto del jazz spesso si basa più sui fatti inerenti la vita dell'artista o dei personaggi in oggetto che non sull'analisi della discografia a cui fanno da corollario gli elementi ambientali, sociali, politici e personali dell' musicista trattato. In «Mingus, il Meglio di un Bastardo» di Francesco Cataldo Verrina, avviene esattamente il contrario. Ci sono passaggi del libro che trovo assolutamente irresistibili: «(...) una sorta di certificazione con attestato notarile di come la composizione mingusiana e la tipologia di arrangiamento a maglie larghe consentisse ai sodali estrema versatilità sul terreno dell'improvvisazione collettiva. L'assolo di Clifford Jordan in questa prima traccia assume il carattere accademico di un case-study, attraverso un semplice ed accattivante ritornello che sviluppa un pacato stato d'animo con folate di surplus eccitativo a salti quantici regolari. Dal canto suo Eric Dolphy è latore di una libertà rivelatrice, emettendo attraverso il suo clarinetto basso vampate di genialità sottovuoto spinto».

Ci sono tanti modi per raccontare il jazz, ma la formula usata in questa monografia, oltre che vincente, sembra scardinare il vecchio vernacolo narrativo del tipico saggista paludato ed incomprensibile che parla sempre con sé stesso ed ogni tanto con Dio. Mauro Zappaterra, coglie ulteriori aspetti: «Scritto con la consueta passione da Francesco Cataldo Verrina, già autore di altre importanti opere sul Jazz, questo libro è un esempio di come si possa raccontare un artista «difficile» come Charles Mingus in modo chiaro ed accessibile a tutti, sia ai cultori e conoscitori del Jazz e dello «Stregone di Nogales», che ai neofiti o a chi vuole avvicinarsi o approfondire la conoscenza di questo grande musicista. Il libro si snoda, attraverso uno schema collaudato dell'autore, tra l'analisi della discografia di Mingus ed il racconto della sua vita, attraverso aneddoti e interviste rilasciate da Mingus stesso e da chi gli è stato più legato musicalmente nel corso della sua estroversa e controversa storia».

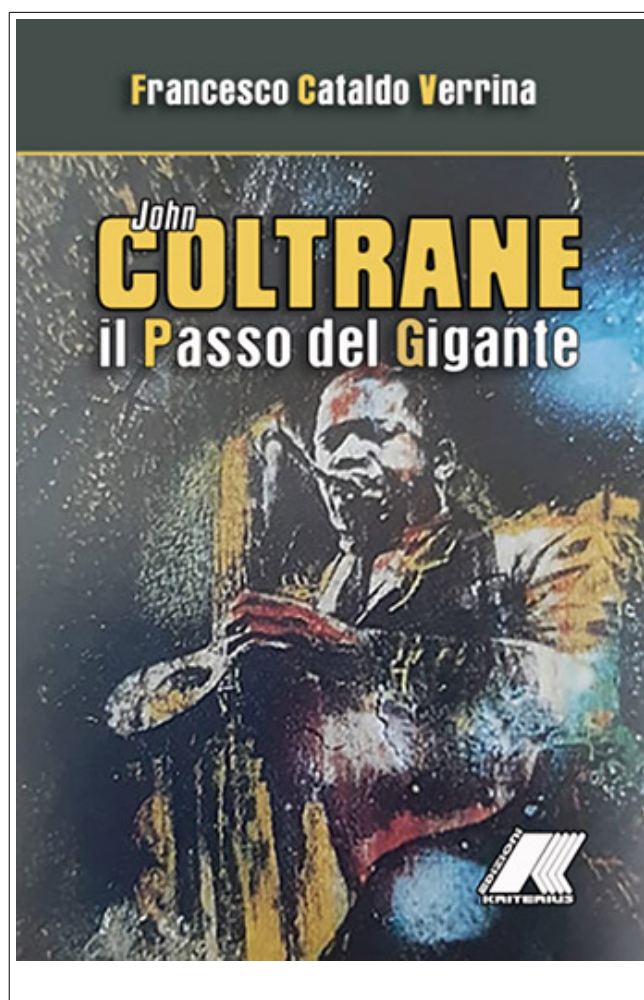
Tutti conosciamo abbastanza bene la rilevanza del genio di Nogales nell'ambito della storia del jazz moderno, ma in tanti ignorano pagine esemplari della sua opera. Berendt scriveva di Mingus: «Può esprimere il suo odio verso la gente attraverso la musica e, siccome lo fa in modo così convincente, niente da dire. Ma quando l'odio si esprime nel suo comportamento diventa penoso e imbarazzante». Sicuramente tale aspetto del carattere rissoso e belluino del contrabbassista è stato, troppo spesso, reiterato, esacerbato ed abusato. Nella vita di Charles Mingus non ci furono solo gli sbalzi d'umore, ma anche trionfi e ricadute sul piano della carriera, che fu frastagliata ed incostante concentrando il meglio nell'arco di una decina di anni abbondanti che vanno dalla seconda metà degli anni Cinquanta ai tardi anni Sessanta, quando la presa di coscienza afro-americana generò inedite modalità comunicative recuperando un linguaggio vicino al soul, al funk e alle forme responsoriali di derivazione gospel, attraverso una dinamica che fisserà i punti di ancoraggio e le formule espressive dell'hard bop. Il blues sarà il punto cardine, ma elementi folklorici e rimandi alla musica colta andranno sempre più ad aggiungersi all'universo compositivo di Mingus.

Ci sono alcuni punti di contatto con quanto scrive il sassofonista-compositore Roberto Ottaviano, a proposito del contrabbassista: «Mingus il beffardo, il bullo, l'arrogante figlio di puttana, quello avanti a tutti, il guerriero samurai con la sua dinastia (...) Eccessivo, indicibile, in grado di passare dalla seta blue alle orge ecclesiastiche con lo scatto di un giaguaro. Accendere un fuoco e bruciare in fretta tutto, Gospel, Blues, Ellington, Songs, Pitecantropi e uomini multipli come Rahsaan, allucinazioni e psicosi, e poi sedersi con la sua pipa e osservare le fiamme con la tenerezza di un bambino, con gli occhi lucidi». In quasi vent'anni Mingus ha generato una curva creativa ascensionale e sempre al massimo della potenza espressiva e compositiva, per poi precipitare in un baratro di problemi finanziari, personali e psichiatrici,

quindi di rientrare in pompa magna sulle scene ancora per pochi anni, prima che la malattia acquietasse il suo prorompente e guerresco carattere, ma soprattutto la sua incontenibile e vulcanica inventiva.

Come spiega l'autore: «In questo libro, che non vuole essere l'ennesimo racconto della controversa vita del contrabbassista, il musicista, l'arrangiatore, il band-leader e il compositore vengono analizzati e raccontati attraverso una cinquantina di album, tra cui i suoi più grandi capolavori. Alcuni trovavano la musica di Mingus inquietante, altri impegnativa e stimolante. In ogni caso l'uomo di Nogales fu in grado di reggere il passo e tenere testa ad ogni nuovo sviluppo evolutivo del jazz, conservando sempre una forte individualità, tanto da evitare l'identificazione con qualsiasi scuola di pensiero. Tra ingegno e follia, tra genio ed imprevedibilità, Mingus incarna la figura del primo vero artista postmoderno della storia del jazz. Non ha caso, al netto del jazz è considerato una delle figure più significative della musica del '900».

Per concludere ci affidiamo alla sintetica, ma attenta analisi del contrabbassista Alberto Travagli: «Il libro di Francesco C. Verrina è un must (...) quindi se vuoi saperne di più su chi fosse Mingus attraverso la sua discografia, questo è il testo che fa per te. Non è la solita narrazione lamentosa e slavish, ma un'analisi semplificata del personaggio del gigante jazz che ti farà assolutamente desiderare di ascoltare la sua musica. Il basso di Mingus è immediatamente riconoscibile, così come la scrittura del Verrina».



JOHN COLTRANE: IL PASSO DEL GIGANTE

John Coltrane è stata una delle figure più geniali, ma al contempo più complesse ed enigmatiche della storia del jazz. Una volta Jimmy Cobb disse: «Miles non sapeva darsi pace per la partenza di Coltrane dal gruppo, perché John non si poteva rimpiazzare: con lui era come avere un'orchestra di sassofoni». La sua lunga discografia, per l'ascoltatore meno esperto, potrebbe apparire come una sorta di corsa ad ostacoli dove, man mano che si procede nel tragitto, le difficoltà aumentano. Per contro, tutto ciò è inversamente proporzionale al grado di maturità espressiva e compositiva del sassofonista. Per una facile comprensione, tale discografia va spaccettata e suddivisa in almeno cinque differenti periodi, che segnano altrettante tappe del «Trane-pensiero», fissando alcuni precisi punti di ancoraggio in quello che potrebbe essere, diversamente, un mare magnum, nel quale risulterebbe difficile districarsi o trovare un approdo.

Nella vita artistica di John Coltrane ci sono stati parecchi moti ascensionali, che non riguardano solo l'ultima febbricitante parte della carriera in preda ai demoni creativi, momento in cui il talento del sassofonista divenne un vortice espressivo in grado di delineare percorsi assolutamente inediti e non facilmente catalogabili, che rimangono tali, poiché troppo complessi per essere ridotti in vocaboli semplici per principianti o ad un volgare vernacolo jazz da workshop per apprendisti stregoni. Per contro, non possono essere considerati funzionali al solo maneggio, alla promozione e alla diffusione dell'opera *tout court*.

Perfino alcuni blasonati critici, in certi momenti della carriera di Coltrane, hanno stentato a comprenderne le finalità. L'unica divinità, a cui il sassofonista si sia immolato nel corso della propria esistenza, fu la «musikè», l'arte delle muse, che trasportava gli animi ben oltre i sensi, capace di incantare i devoti; insomma, sembrava che il sassofonista volesse dire velatamente alla musica: «Non avrò altra divinità all'infuori di te!». Ciò si presta molto ad un'analisi scarnificata, concreta e realistica del personaggio Coltrane che, a parte altre muse ispiratrici come le droghe o una sorta di pseudo-misticismo giustificativo, era un animo sensibile, subiva la vita e fu condizionato dall'andamento chiaramente difficile ed altalenante della carriera.

Red Garland esprime parole assai eloquenti, che inquadrano alla perfezione la figura del sassofonista: «Sì, ricordo la registrazione di «Invitation», come, del resto, ricordo tutte le altre effettuate con Trane. Come non potrei? Neppure Miles Davis potrebbe dimenticare ogni istante in cui ha soffiato accanto a quel colosso. Stare accanto a Coltrane è stato

più che un'esperienza impagabile. Lui iniziava a soffiare e ognuno di noi veniva immediatamente catturato nella sua rete. Non potevi più uscirne fuori. Ma, in verità, nessuno di noi ha mai tentato di uscirne: era ammaliato, stregato, plasmato, annientato dalla sua musica, dalle note che quel sassofono sfornava a getto continuo, senza tregua, senza remissione. Note incandescenti che avrebbero potuto anche ustionarti. E tutte con un preciso significato. Trane non ha mai fatto nulla in cui non credesse fortemente e che non sentisse intensamente. Era un uomo sincero, un passionale. Si è distrutto suonando troppo. La creatività, che aveva dentro e non gli dava tregua, lo ha fatto morire. Invitation? Che dire. C'è tutto Trane in quel lunghissimo assolo. Tutta la sua arte, il suo cuore, la sua umanità. Dopo Charlie Parker è arrivato Trane. Poi, quando anche lui è scomparso, è rimasto il deserto. Arriverà un altro messia? All'orizzonte non appare nessuno». Oggi, ex-post, possiamo affermare senza tema di smentita, che all'orizzonte nulla di simile sia più apparso, se non tanti succedanei o replicanti spesso osannati dai critici, ma presto passati in cavalleria o riposti nel piccolo alveo della loro reale dimensione. Quando Coltrane avvicinava l'ancia alla bocca, tutt'attorno iniziava a svilupparsi un'aura di sospensione dal tempo e dallo spazio dei comuni mortali, mentre lui s'inabissava in un universo parallelo profondo ed oscuro, tentando di liberare la struttura armonica, denudandola sino all'intima tensione, quasi alla ricerca di un punto di rottura con la banalità o l'arte del prevedibile.

La spasmodica ricerca di una visione che potesse indirizzarlo verso un approdo, attraverso quell'infinita scomposizione di frasi e di schemi convenzionali, diventa il carburante di un *motu proprio*, così come una sorta di camera di decompressione creativa che il sassofonista aveva cocciutamente agognato, quale effetto catartico e rigenerante della sua arte in perenne divenire. A partire da un certo punto della carriera di Trane sembrerebbe che nella sua musica linguaggi e ritmi, fraseggi e strutture tradizionali venissero centrifugati per poi assumere forme inedite esposte in una nuova dimensione e con un vigore non comune. Un inarrestabile effluvio sonoro denso e magnetico, un sorgivo gorgo di espressività affrancata dalle catene del conformismo, lontana dal classico kit di montaggio usato da quanti in quegli anni operavano nell'ambito dell'hard bop *straight-ahead*. Forse in Coltrane viveva quello che molti studiosi chiamano «il dramma dell'anticipatore», ossia un divorante desiderio di andare oltre i limiti; un complesso stato che ha portato nel corso della storia geni come Leonardo da Vinci ad anticipare, anche di centinaia di anni, innumerevoli scoperte ed invenzioni. Al netto dell'ardimentoso paragone, la similitudine ha la funzione di sottolineare il concetto di «ansia creativa», non sempre facile da controllare.

Il biografo di Leonardo, Dmitrij Merezkovskij, lo definì: «Uno che si svegliava troppo presto mentre tutti gli altri attorno a lui dormivano ancora». La metafora è assai calzante anche per Coltrane, il quale, come il Da Vinci, precorreva il futuro ma si scontrava inesorabilmente con i limitati mezzi tecnici e l'ottusità del presente. Forse il merito principale di Leonardo, così come quello di Trane, è stato l'aver dimostrato che la ricerca della bellezza, dell'originalità e della verità non sono incompatibili. Tra arte e scienza, per Leonardo, non c'era confine, così come la musica per il sassofonista non aveva confini inesplorabili. Se ogni giorno migliaia di persone si accalcano al Louvre per vedere e fotografare la Gioconda, fenomeno unico al mondo, una ragione ci sarà, così come ancora milioni di persone ascoltano «A Love Supreme». Tutto ciò basta per definire il suo creatore un genio. Ciononostante l'ormone creativo sprigionato dalle ghiandole sonore di Coltrane aveva una contiguità ed una fisiologica compatibilità con tutto ciò che il mondo jazz aveva elaborato sino a quel momento, anche se dopo di lui quel microcosmo, perfetto in apparenza, non sarebbe stato più lo stesso. Con il fluire degli anni i precetti, le invenzioni ed i dettami di Coltrane sono diventati un ottimo terreno di coltura ed un paradigma ispirativo per intere generazioni di aspiranti jazzisti provenienti da ogni dove. In tanti hanno cercato di far tesoro degli insegnamenti e delle intuizioni del «maestro» al fine di oltrepassare il perimetro dell'omologazione, sicuramente più di quanto una certa critica, poco lungimirante, potesse prevedere. Il messaggio di Coltrane è diventato quasi ecumenico, per quanto l'analisi logica del Trane-pensiero non fosse del tutto facile da decifrare. Un pensiero ed un *modus operandi* che dividono spesso cultori e studiosi, tra «Apocalittici e Integrati». Del resto, come sosteneva proprio Umberto Eco: «Un pensiero non è un vero pensiero se non è divisorio, quanto meno manca di forza penetrante».

L'opera coltraniana è stata più volte analizzata e studiata sotto molti profili: compositivo, esecutivo, umano, ambientale. Specie sull'ultima fase della carriera del sassofonista sono stati sprecati e si sprecano ancora una serie di luoghi comuni: le posizioni in merito diventano nette ed antitetiche, per cui si parla di capolavori assoluti o di inevitabile e incomprendibile deriva verso il caos, tralasciando le sfumature intermedie che potrebbero agevolare la comprensione. Se sue parole sono alquanto chiarificatrici: «Non c'è mai fine. Ci sono sempre dei suoni nuovi da immaginare, nuovi sentimenti da sperimentare. Poi c'è la necessità di purificare maggiormente questi sentimenti, questi suoni, per arrivare ad immaginare allo stato puro ciò che abbiamo scoperto, in modo da riuscire a vedere con maggior chiarezza ciò che siamo. Solo così riusciremo a dare a chi ascolta l'essenza del nostro meglio».

Insieme, «Mingus: Il Meglio di un Bastardo», «Coltrane: Il Passo del Gigante», «Sonny Rollins: Sonny Like Rollins», «Thelonious Monk: La Posizione del Monaco», «Art Pepper: Sul filo dell'alta tensione» e «Jackie McLean: Ho preso a calci Charlie Parker», «Miles: Sketches Of Jazz» è la quinta monografia scritta da Francesco Cataldo Verrina, autore prolifico che, da tempo, sta scardinando il linguaggio della narrazione jazz, dove filo conduttore diventa l'analisi dei dischi dell'artista sotto il profilo emotivo e strumentale, bypassando il biografismo e riducendo al minimo l'aneddotica ed il citazionismo.

Francesco Cataldo Verrina

SKETCHES OF JAZZ

**MILES
DAVIS**



MILES DAVIS: SKETCHES OF JAZZ

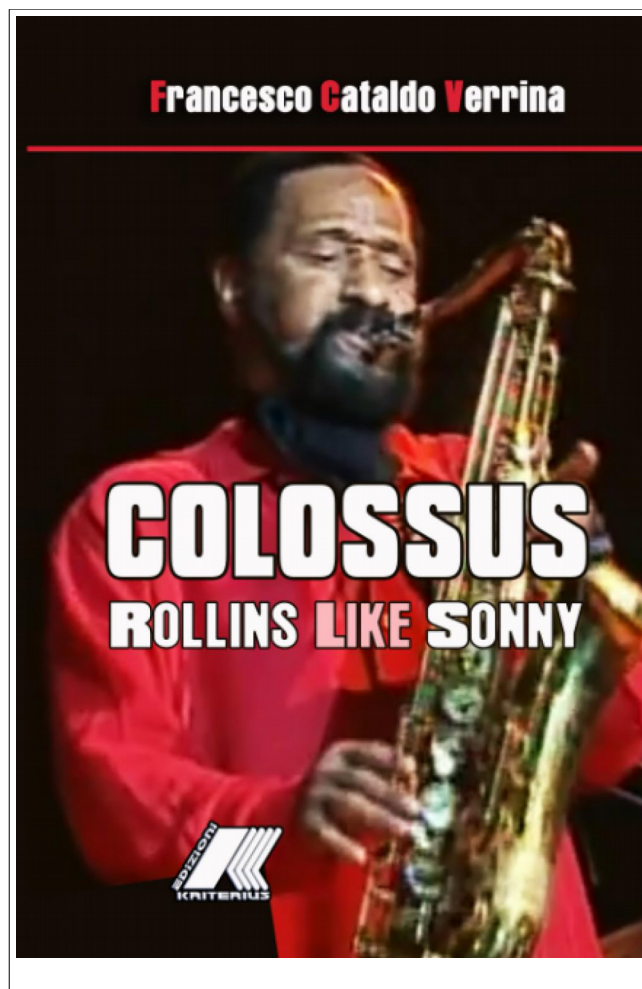
Dotato di una genialità contraddittoria e trasversale, Miles Davis appare come un personaggio mai del tutto risolto e completamente raccontato; una sorta di libro mai finito e sempre aperto, che sembra risciversi ed adattarsi ad ogni epoca, senza mai sentire il peso degli anni ed i limiti del tempo. Mentre si analizza la sua discografia, anche nelle fasi più complesse ed irrazionali, se ne subisce inspiegabilmente il fascino, perfino quando l'armonioso incanto della costruzione sonora contrasta con le spigolosità umane e caratteriali del personaggio. Dunque cosa di meglio di un altro libro per raccontarlo, però, da una differente angolazione: essenzialmente attraverso la sua discografia. I suoi album rappresentano la suddivisione in capitoli di una vita artistica irrequieta e mutevole, ma costellata di grandi riconoscimenti. Come sostiene il Verrina: «Miles Davis è stato un'Araba Fenice capace di risorgere dalle proprie ceneri ad ogni cambio di passo del jazz moderno, ad ogni mutamento della società e delle tendenze sonore all'interno dell'universo discografico: alcuni di questi cambiamenti furono da lui indotti. Davis si è saputo smarcare presto dal bop, dopo aver concepito album epocali, si è immerso nel cool fissandone i punti di ancoraggio, ha fatto del jazz modale il suo *modus operandi*, ha dato al jazz una scarica elettrica, ha abbracciato la causa dei ritmi urbani, seducendo i figli ed i nipoti dei suoi detrattori: molti hanno finito sistematicamente per imitarlo».

Se la musica rappresenta lo spirito o lo stato d'animo che definisce un particolare periodo della storia, l'impulso elettrico di Miles Davis, tra il 1968 ed il 1975, si inserì nello spirito musicale dell'epoca aprendo il jazz al principio dei vasi comunicanti e alla ripetizione distorsiva basata sul groove, transcendendo o ripudiando le radici del jazz acustico. In «Miles: Sketches Of Jazz», l'autore riesce a radiografare con estrema chiarezza, 45 album, tra più importanti della lunga discografia davisiana, dandone una perfetta lettura, periodo per periodo, spiegandone i passaggi intermedi e chiarendo molti punti oscuri, soprattutto sfatando tanti luoghi comuni che circolano sul personaggio Miles Davis.

Per Carlos Santana, ad esempio, «Miles Davis è stato un artista granitico, mai piegato al sistema commerciale». Non è dello stesso parere il critico Stanley Crouch che sentenzia: «Idiozie! Voleva solo fare soldi. Vederlo umiliarsi davanti a un pubblico commerciale è stato davvero terribile.» Il vero spartiacque fu «Bitches Brew» del 1970, dove gli strumenti elettronici entrarono nella musica del trombettista, sovvertitore del vernacolo jazz già con «Kind of Blue» del 1959. Le reazioni furono tra le più disparate. Il compositore Paul Buckmaster affermava: «Mi sono sdraiato sul pavimento battendo mani e piedi per esprimere quanto forti erano i sentimenti che mi dava, era davvero la musica del futuro». Diversamente, il conservatore Crouch scrisse nella sua recensione: «Il più grande esempio di autolesionismo della storia».

Ma in fondo come scrive Francesco Cataldo Verrina: «A Miles Davis probabilmente non importava il giudizio né dell'uno né dell'altro. Tutto gli scivolava addosso ed era solito dire: «Sono quarant'anni che non riascolto mai la mia musica». Davis è stato un artista sempre teso ad inseguire le intuizioni del suo talento, incurante delle critiche e senza badare alla risposta del pubblico». Ricorda il percussionista James Mtume: «Una volta ad un concerto il pubblico cominciò a fischiare il nuovo jazz elettrico di Miles. Gli sarebbe bastata qualche nota di *So What* per farsi acclamare subito, ma lui mi disse di continuare a suonare come stavamo facendo. Alla fine il pubblico ci tributò dieci minuti di applausi». Davis resta un enigma avvolto in un mistero, nonostante la quantità di analisi musicali e ricostruzioni biografiche che hanno tentato di raccontarne l'esistenza non comune. «Miles: Sketches Of Jazz» prova ad inquadrare la figura

del trombettista soprattutto attraverso un'analisi della sua discografia essenziale. Per almeno tre volte nell'arco della carriera, un suo album ha coinciso con un mutamento radicale, condizionando il jazz nel decennio a venire: alla fine degli anni '40 con le registrazioni che avrebbero dato vita a «Birth of the Cool», nel 1959 con «Kind of Blue» e nel 1970 con «Bitches Brew». Guascone, geniale, arrogante, bugiardo, proteiforme, visionario, mutevole, trasformista, anticipatore, vanesio ed opportunist: in massima parte la storia del jazz moderno è lui.



COLOSSUS: ROLLINS LIKE SONNY

Per motivi di longevità e di durata artistica, Sonny Rollins rappresenta la massima icona del jazz moderno, avendo avuto la fortuna di vivere già al tempo e nel luogo della leggenda, di cui certi personaggi e talune ambientazioni appaiono ammantati da un alone di sacralità e tenuti in vita da una forte carica mitopoietica, per poi passare attraverso la storia del jazz contribuendo a scriverla, fino a giungere alla realtà virtuale della musica parcellizzata e frammentaria nell'era del Web 4.0. Che si tratti di bop, hard bop, hard-swing, latin-jazz, post-bop, free-bop o funk-bop, l'impronta del Colosso è talmente unica da mettere in evidenza uno stile compositivo ed espositivo del tutto personale. Si potrebbe aggiungere che, al netto di ogni evoluzione e di tutte le variabili apportate al suo modulo espressivo, Rollins abbia sempre suonato bop nell'accezione più larga del termine, utilizzando il metodo dell'improvvisazione tematica. Pur considerando la sua lunga discografia, è possibile affermare, senza tema di smentita, che esista musicalmente un solo Rollins. Sonny Rollins è colui che non ha mai voluto subire il predefinito orientamento di questa o quell'etichetta discografica; non si è mai intruppato in formazioni stabili e vincolanti, se non in qualche rara occasione e sempre per un interesse momentaneo. Le sue pause di riflessione, spesso durate a lungo, sono servite in parte da catarsi rigenerativa, in parte a creare degli spartiacque o delle fratture con il passato, ma soprattutto a mettere in discussione il vissuto precedente.

Tutta l'attività artistica di Rollins è stata impiegata ad alimentare la voce del suo strumento ed a scoprirne costantemente nuove ed inedite possibilità d'impiego. Questa non è l'ennesima biografia di Sonny Rollins, ma il racconto della vita di uno dei massimi sassofonisti tenori di tutte le epoche, attraverso i suoi dischi più rappresentativi, i quali diventano i capitoli stessi del plot narrativo sostanziandosi come uno spaccato significativo ed una cospicua parte della storia del jazz moderno.

UN ESTRATTO DAL LIBRO

SONNY ROLLINS – BLUE NOTE, VOL.1 & 2

Sappiamo bene che Sonny Rollins è sempre stato uno spirito libero, non si è mai legato definitivamente ad un'organizzazione discografica, poiché temeva di rimanere intrappolato in taluni stereotipi. In genere non ha mai avuto un gruppo stabile e duraturo al seguito, ma ha sempre preferito alimentare la sua irrequietezza creativa attraverso una rotazione costante dei collaboratori. Il suo passaggio alla Blue Note, coincide con un periodo di assestamento e di mutazioni sul piano dell'evoluzione personale, ma fissò elementi di unicità esecutiva e compositiva nella storia del jazz moderno, regalando al catalogo Blue Note alcuni capolavori assoluti, a prescindere dai risvolti commerciali.

In precedenza il sassofonista aveva suonato per l'etichetta di Lion in due dischi di Bud Powell e di Fats Navarro. A parte l'acclamato «Live At Village Vanguard», i riflettori vanno puntati su i due «Blue Note Volume 1 e 2», i quali mettono in luce alcuni aspetti della complessa mole artistica di Rollins. Tra i due dischi la diversità risulta evidente sin da un fugace ascolto. Il primo è quasi un monologo del sax e mette in luce soprattutto le virtù del band-leader che spazia a tutto campo, mentre il secondo volume, dove tutte le maestranze impiegate raggiungono il climax espressivo, si sostanzia attraverso una maggiore coralità, mentre l'ascoltatore viene sedotto dalla spaziosità liquida di un fluente post-bop e dalla libertà di osare oltre il recinto delle convenzioni. Parliamo di un album che arricchisce la collezione di ogni appassionato di jazz.

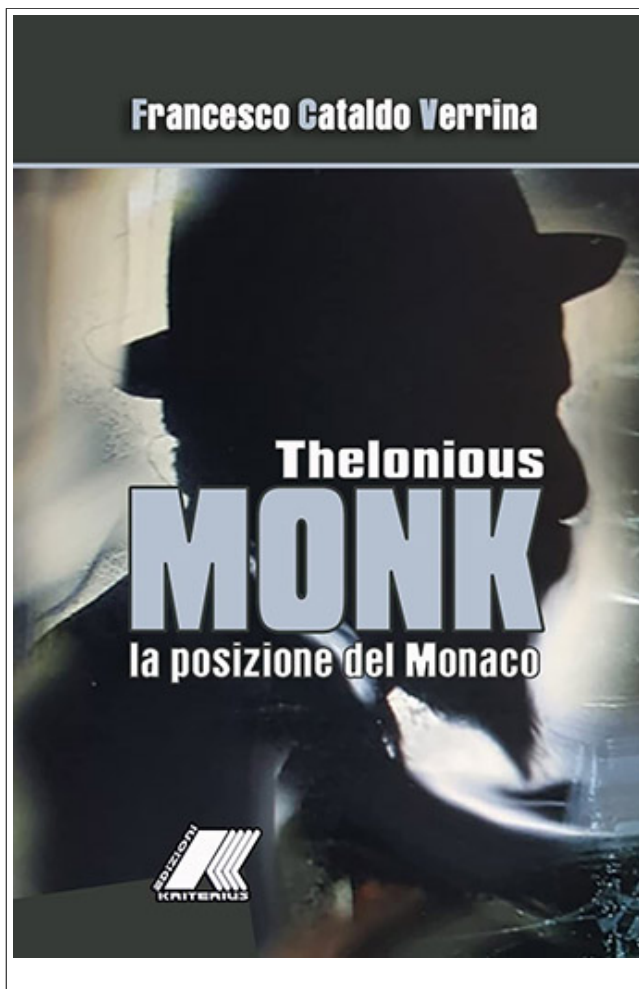
In alcune classifiche, stilate da giornalisti ed esperti di settore, il volume due viene inserito fra i Top 100 della storia del jazz moderno. Il volume uno, registrato al van Gelder Studio il 16 dicembre del 1956, vede Sonny Rollins al sassofono tenore condividere a tratti la prima linea con la tromba di Donald Byrd, confidando sul sostegno di Wynton Kelly al piano, Gene Ramey al basso e Max Roach alla batteria. Pur essendo un album di pregevole fattura, foriero di un'evadente ricchezza tonale, questo primo step sembra più disegnato per mettere in primo piano le virtù del Colosso, che appare comunque meno disinibito rispetto al disco successivo, dove il gioco di squadra e le relazioni fra i singoli risultano più risolutive e finalizzate alla comunicazione di un messaggio sonoro, piuttosto che a creare un trampolino di lancio per il talento di turno. Per contro, il volume due si sostanzia come una specie di all-star fathers of bop convention, notevole per la rara presenza di Thelonious Monk e Horace Silver, entrambi al pianoforte su «Misterioso», classica composizione del Monaco.

Registrato sempre al Van Gelder Studio il 14 aprile del 1957 e pubblicato nel settembre dello stesso anno, il secondo set vide la partecipazione di J.J. Johnson al trombone, Paul Chambers al basso ed Art Blakey alla batteria. Rollins si caratterizza attraverso incursioni sonore che sembrano quasi figure geometriche palpabili, ma più impegnative ed occasionalmente dissonanti rispetto agli stili melodici dell'hard bop imperanti in quel periodo. Il suono del sax risulta pieno ed al contempo appuntito. Il tenorista è preciso e mercuriale, quasi educato, perfino quando sembrerebbe voler debordare oltre le linee del tracciato, saltellando agevolmente sull'eccentrico comping di Monk. Il monaco è diabolico come sempre, lasciando improvvisi spazi vuoti ed inaspettati o sviluppando repentini cambi di direzione. J.J. Johnson tara il suo ottone su quello di Rollins, sia nelle texture che nelle armonie, ma in special modo nelle linee melodiche, mentre il costruito sonoro è sorretto nell'insieme da Blakey e Chambers.

Stando ai fatti, Rollins non era rimasto del tutto soddisfatto della prima uscita, quindi ritornò ad Hackensack, nel New Jersey, con un insieme di variabili talmente nuove quanto portatrici di elementi di diversità creativa, al fine di contemplare la sua equazione artistica in costante cambiamento. Con Art Blakey al posto di Max Roach, J.J. Johnson, Horace Silver o Thelonious Monk al piano e Paul Chambers al basso questo line-up avrebbe potuto tranquillamente essere una seconda incarnazione dei Jazz Messengers, spostandone il baricentro verso una forma più evoluta di hard bop.

«**Blue Note Vol.2**» è considerato una vera e propria reunion di spiriti affini. Monk fu invitato per eseguire nuove letture di un paio dei suoi brani scelti per l'album. Fu proprio il modo di suonare idiosincratico del Monaco che contribuì a creare un'atmosfera di suspense. «Misterioso», in particolare, si traduce in un illuminante connubio di calde sonorità, sia pure dissonanti, alimentate dal flusso emotivo del blues. «Reflections», altro componimento monkiano, denota una pigrizia iniziale che viene lentamente esorcizzata e definitivamente ravvivata dal secondo giro di assoli. Il contributo di J.J. Johnson è prezioso per la sua costante interazione con Rollins, sia quando le rapide ed incontaminate linee bop del tenorista sbocciano improvvisamente sulla spinta sua ricerca impulsiva, sia che si materializzino in un brano iperattivo come «You Stepped Out of a Dream» o su una malinconica ballata come «Poor Butterfly». Indipendentemente dal contesto, il trombonista riesce a coniugare precisione, profondità e velocità.

Sia sugli standard che nei due originali di Rollins c'è Horace Silver che siede al piano. Il capoverdiano portò a corredo dell'economia complessiva del suono, esattamente ciò che ci si aspettava da lui: il sincopato fervore del bop e la profonda emozione del soul. Il portentoso tempismo di Blakey alla batteria, non solo galvanizza i compagni d'arme, ma crea una cintura protettiva che avvolge e protegge il treno sonoro nel suo incedere, con l'intento di non farlo mai deragliare. Lo schema di lavoro del batterista può essere precisamente enucleato ed apprezzato in «Wail March». Dal canto suo Paul Chambers è sempre allo stato di veglia, pronto alla bisogna a svolgere un ruolo di motore mobile, quando necessario, assicurando che i geni illuminati del line-up fossero sempre a loro agio: abbagliante il suo assolo in «You Stepped Out Of A Dream», alimentato da un fantasioso pizzicato eseguito con una tecnica da manuale. Sommando i vari elementi, si potrebbe tranquillamente affermare che «Blue Note 1958, Vol.2», nonché il meno quotato predecessore, siano due capolavori assoluti del catalogo Blue Note, anche se da qui in avanti, le sorprese non mancheranno.



THELONIOUS MONK, La Posizione del Monaco

La musica e la vita di Thelonious Monk raccontata attraverso le opere più significative della sua discografia. Icona del bebop, Thelonious Monk seppe sviluppare un sound ed uno stile esemplari, diversi da tutto il resto dell'universo jazz di riferimento. La tecnica strumentale altamente idiosincratica ed insofferente di Monk è stata a lungo argomento di dibattiti e controversie. I detrattori lo hanno brutalmente accusato di incompetenza, mentre i suoi devoti seguaci hanno sempre sostenuto che fosse un abile intrattenitore non convenzionale e che le sue imperfezioni pianistiche fossero irrilevanti a fronte del valore artistico e della genialità di certe sue composizioni. In tanti, ascoltando Monk per la prima volta, potrebbero essere portati a pensare che mancassero alcuni tasti sul pianoforte o che stesse suonando le note sbagliate. Alcuni musicologi hanno rilevato nel Monaco *«un iconoclasta ma distinta eredità jazz, nonché un ruolo come modello di musicista creativo al di là del genere e non omologabile a nessun altro»*. Chiunque riesca ad individuare la fiamma della genialità monkiana, al di là dei manierismi accademici, comprende ed apprezza anche la naturale intolleranza del Monaco al glutine della banalità. Ed è proprio in quella variabile idiosincratica e nella naturale ripugnanza verso la normativa del jazz vigente che Monk riscrive il suo prontuario compositivo ed esecutivo che diventerà una regola aurea, unica ed inimitabile.

THELONIOUS MONK – «GENIUS OF MODERN MUSIC», 1952

Spronato da Ike Quebec, Alfred Lion iniziò ad assumere alcuni giovani virgulti bop, uno dei quali fu Thelonious Monk, soggetto non facile da contenere, ma in possesso di uno stile unico. Nonostante Monk si fosse, però, esibito accanto all'alta nomenclatura del bop in vari club come il Minton's Playhouse di Harlem, non aveva ancora realizzato alcuna registrazione in veste di band-leader. Ike Quebec insistette perché la Blue Note fosse la prima etichetta a metterlo sotto contratto. Senza esitazione, il lungimirante Lion decise di includere Monk nel suo roster, dandogli un paio di settimane per mettere insieme un line-up convincente (...) Le brevi sessioni di Thelonious Monk spronarono la Blue Note verso una direzione musicale più moderna, su cui l'etichetta acquisì presto una posizione dominante, specie in un mercato che cercava qualcosa di più giovanile che sostituisse il vecchio swing orchestrale. Mentre gli anni quaranta volgevano al termine, la Blue Note si trovò a cavallo tra due mondi (...)

Nel novembre del 1950 la Blue Note, cavalcando velocemente la novità, immise sul mercato i primi LP in vinile, ma concentrandosi ancora sul jazz tradizionale. Il primo contributo bop in vinile fu l'album di Monk pubblicato nel 1951. A partire dal 1952 l'etichetta sfruttò molto il formato in vinile 12 pollici che divenne presto un'altra opportunità per Lion e soci. La prima delle rivoluzionarie grafiche venne inaugurata proprio per la copertina del disco di Thelonious Monk, «Genius Of Modern Music», disegnata da Paul Bacon. L'album del Monaco rappresenta molto probabilmente il più importante LP nella storia del jazz, soprattutto per la scelta del nuovo supporto vinilico (...)

Nonostante la reputazione di artista sgangherato e provocatore, Monk non era un iconoclasta ingenuo. In «Genius Of Modern Music» è possibile individuare le sue radici che affondano nello stride-piano con cui era cresciuto, così come le innovazioni apportate dal bebop del suo tempo, il tutto filtrato e trasformato attraverso una forma esecutiva personalissima e pressoché inimitabile. Ad ogni modo, l'album contiene una serie di composizioni di cui molte sarebbero diventate degli standard come il classico dei classici «Round Midnight» (inizialmente 'Round About Midnight), la dinoccolata «Well, You Needn't» o il celebre omaggio a Bud Powell, «In Walked Bud» (...)

Monk è accompagnato alla batteria da un giovane, ma ancora incompleto Art Blakey, non del tutto in grado di prendere le misure perimetrali atte a contenere l'estro monkiano; così come il sassofonista contralto Sahib Shihab usa un tono eccessivo e gorgheggiante che sembra non cogliere appieno l'estetica sonora del Monaco, il quale compensa su va-

sta scala le piccole disfunzioni dei suoi collaboratori. Alternativamente sulle varie tracce e nelle diverse sedute furono presenti Idrees Sulieman tromba, Danny Quebec West sax alto, Billy Smith sax tenore, Gene Ramey contrabbasso, George Taitt tromba e Bob Paige contrabbasso. Nell'arco delle tre sedute furono registrati venti brani, di cui otto vennero scelti per il Vol 1 del 1952, dodici successivamente stampati nel 1956 in «Genius Of Modern Music Vol.2». Entrambi gli LP, nel 1989, furono accorpati in un CD comprendente le venti tracce principali scelte dalle tre sessioni più una take alternativa (...)

I suoi ritmi bizzarri, le figure non convenzionali disegnate col piano, nonché l'introduzione di bruschi cambiamenti sfidavano spesso la percezione e la stabilità nervosa dei collaboratori. In secondo luogo, il suo linguaggio armonico era piuttosto atonale per l'epoca, anticipando di molto proprio quella corsa sfrenata alla dissonanza che avrebbe caratterizzato il jazz moderno lungo la propria evoluzione. Monk mantenne sempre un linguaggio inconfondibilmente suo, rimanendo quel «Genius Of Modern Music», successivamente acclamato perfino dai primi detrattori a conferma che, anche in quella circostanza, alla Blue Note avevano visto e sentito molto bene. (UN ESTRATTO DAL LIBRO – KRITERIUS EDIZIONI © 2022/ 2023).



ART PEPPER: SUL FILO DELL'ALTA TENSIONE

Per questo nuovo lavoro di Francesco Cataldo Verrina, si potrebbe rispolverare un vecchio claim pubblicitario: «Prima non c'era, adesso c'è». In realtà, prima della pubblicazione di «Art Pepper: Sul filo dell'alta tensione» non esisteva alcun libro in italiano dedicato al contraltista di Gardena che l'autore nella quarta di copertina descrive in maniera alquanto suggestiva: *«Art Pepper è stato il poeta maudit del sax contralto: un'esistenza sfregiata dagli eccessi, che si riflette nel pathos della sua musica e nell'eterno conflitto tra l'essere ed il malessere, che appare come l'unico atto definitivo di una vita incompiuta; Pepper non suona ma distilla sangue jazz, divenendo un donatore universale, dove la rabbia e la frustrazione diventano leggerezza, mentre le vibrazioni si infittiscono in un caleidoscopio cromatico di colori alterati da un'intensa luce che proviene dall'anima. Tra chiaroscuri, ombre, penombre, amori, tensioni, detenzioni, pene, passioni e pressioni, Pepper s'involta, s'inabissa, corre con il fiato sospeso aumentando la velocità del tempo e del battito del cuore del jazz e degli uomini. Poi si acquieta tentando di sfuggire ai demoni del parkerismo, li esorcizza, li domina, li scaccia e riemerge come da un lavacro sonoro purificante. Quindi riscende, agognando il registro più basso ma la sua narrazione ha un alto valore emotivo, tutto il resto è contorno, disadorno, resta sospeso sempre intorno nell'attesa del suo ritorno. Il sax è contralto, è contrario alle regole fisse e fissate da piccoli burocrati del pentagramma; è il contrasto a quella esistenza illusoria, stupefacente ed ingannevole che non trova le giuste simmetrie sotto forma di vita reale, ma che da vita al jazz sotto forma d'intensità».*

Il libro narra la tormentata esistenza di Art Pepper attraverso la sua discografia. I dischi diventano i capitoli del racconto di una vita difficile ed avventurosa e, per il fruitore medio, musicalmente seducente. La vita di Art Pepper non è stata una novella da libro «Cuore», tanto da ingraziarsi i bacchettoni ed i bigotti, ma taluni pregiudizi non sono ancora del tutto superati, tanto che la spasmodica ricerca di dettagli sulla vita privata ha finito per surclassare l'interesse verso i suoi dischi, facendone passare in secondo piano le trascendenti doti strumentali. Il Verrina espone il suo punto di vista, prendendo le distanze da una certa critica, sempre a caccia di gossip: *«Le analisi su Art Pepper, le valutazioni sull'importanza del suo sassofono nell'ambito del jazz moderno e la storia di musicista sono state spesso trattate a grandi linee, come se l'inquietudine e la fragilità dell'uomo avessero in parte sminuito il contenuto delle sue performance. Nel mio libro non mancano l'aneddotica, elementi biografici ed i fattori ambientali, ma ho preferito, come è nel mio stile, privilegiare la musica e l'analisi dei dischi più importanti del sassofonista».*

Nella West Coast musicalmente nera, pur essendo autodidatta, Art venne subito notato per il timbro morbido e soave, il cui suono risultava riconoscibile sin dalle prime note, ed introdotto in ambienti dove non era difficile imbattersi in gente come Coleman Hawkins, Benny Carter, Roy Eldridge o Louis Armstrong. Il fatto di essere cresciuto soprattutto in mezzo agli Afro-Americani aveva generato in lui un conflitto interiore mai sopito, ossia l'essere un musicista bianco in rapporto ai neri ed essere accettato a pieno titolo dalla comunità jazz di colore. La negoziazione operata da Pepper tra *whiteness* e *blackness* diventerà l'elemento drammatico di un confronto che, per paradosso, mirava ad autenticare la sue performance in relazione a ciò che lui stesso percepiva essere una forma d'arte indubbiamente nera, o comunque black in maniera preponderante. Oltremodo Pepper percepiva il jazzista europeo come rappresentazione idiosincratica della *whiteness*, doppiamente lontano dalla razza e dalla nazionalità delle autentiche radici del jazz. Le parole del contraltista sono alquanto eloquenti: *«Non volevo stare con i bianchi perché non avevo niente in comune con loro. Volevo sballarmi, dimenarmi, agitarmi e suonare il mio sax, e mi piaceva il modo in cui i neri suonavano»*. Su questo modo di agitarsi, di muoversi, di gesticolare e di parlare, si basa anche una delle fissazioni di Art Pepper, il quale ad un certo punto dirà che ai tempi delle jam session sulla Central Avenue, quando rientrava a casa, si metteva davanti allo specchio e cercava di imitare il modo di atteggiarsi e perfino il vernacolo dei colleghi di colore.

«Art Pepper: Sul filo dell'alta tensione» è un libro che sfata molti luoghi comuni sulla figura dell'altoista californiano. Pepper è stato uno dei personaggi più acclamati dal popolo del jazz, ma i libri di storia non gli hanno mai dato la giusta importanza. I motivi sarebbero molteplici, ma tanto è dovuto alla sua vita dissoluta, vissuta ad alta velocità, e ad una carriera incostante ed a macchia di leopardo, quale conseguenza degli eccessi. Insomma, genio e sregolatezza, ma è difficile trovare all'interno di una lunghissima discografia, che si estende fino al 1982, qualcosa di poco interessante, quanto meno, di poco coinvolgente. L'ultima parte della carriera di Pepper fu caratterizzata da un'incessante attività dal vivo, tanto che parecchio materiale, registrato durante una sfiancante attività concertistica in lungo ed in largo per il mondo, finì per costituire una parte cospicua della sua discografia. In quell'ultimo frammento di vita, il contraltista fu completamente gestito dalla moglie, la quale stabiliva i tempi, i luoghi ed i modi delle sue esibizioni e relative pubblicazioni.

Art Pepper, Frammenti di musica e di vita vissuta

Nel primo pomeriggio del 2 ottobre 1960 Art Pepper fu arrestato per possesso di eroina. Agli agenti di polizia che lo arrestavano disse: *«Mi sento ancora un giovane uomo. Ho pensato che quando uscirò di prigione avrò ancora tutta la vita davanti a me»*. I veri cultori di Art Pepper apprezzano perfino il significato di questa data. Quello stesso giorno era stato completato uno dei suoi migliori album, «Smack Up!».

Tre settimane dopo, a novembre, Il contraltista venne rilasciato su cauzione per tornare negli studi di registrazione della Contemporary. «Intensity», altra pietra miliare della sua discografia, fu realizzato in quartetto alla fine di novembre, mentre a gennaio Pepper fece una fugace apparizione in un concerto di Helyne Stewart. Purtroppo, il 9 febbraio l'altoista ammise davanti al giudice John F. Aiso, presidente della Corte Suprema di Los Angeles, che il giorno del suo arresto era in possesso di mezza oncia di eroina di cui era un consumatore. La sentenza emessa l'8 marzo dal giudice Aiso fu piuttosto dura: essendo già stato condannato tre volte (la prima volta nel '53), Art incappò in una legge che prevedeva una condanna da due a venti anni di reclusione a San Quintino. Il suo amico, il bassista Hersh Hamel, lo ricorda così: *«Lo misero a San Quintino perché era già stato arrestato in precedenza. In quel periodo erano molto severi con chi era dipendente dall'eroina o da qualsiasi tipo di droga. Così mandarono Art lì, se ci credete, con assassini, rapinatori e stupratori, le peggiori persone del mondo. Ed ecco Art Pepper, un sensibile musicista jazz, lì con i tipi più spregevoli, sai, i più brutti ceffi che si possano immaginare. Era ridicolo»*.

Dopo più di tre anni di detenzione a San Quintino, Art fu mandato a Tehachapi, l'istituto correzionale maschile californiano, da cui venne finalmente dimesso il 22 marzo 1964. Shelly Manne fu determinante per il rilascio di Pepper, poiché garanti per lui di fronte alle autorità, assicurandogli (una volta uscito) un lavoro sicuro e continuativo. Complice l'amico Hamel, Art formò rapidamente un quartetto con Frank Strazzeri al pianoforte e Bill Goodwin alla batteria, insieme ai quali si esibì regolarmente. Il periodo trascorso in carcere a San Quintino ne aveva indurito il carattere. Il contraltista era diventato pessimista e scontroso; soprattutto durante gli anni di detenzione aveva seguito con interesse le evoluzioni del jazz, tanto da subire fortemente l'influenza di John Coltrane. La forma espressiva dell'altoista di Gardena era percepibilmente cambiata, avendo sviluppato un nuovo modus operandi sullo strumento, un metodo esecutivo più trasversale ed aggressivo. Hersh Hamel racconta: *«Quando Art uscì di prigione era davvero carico di energia e di idee. Mentre era in gattabuia aveva composto molta musica originale con titoli evocativi come «D Section», «Groupin'», «The Trip» e «The Screamer»*.

Pepper diede così inizio ad una nuova fase della sua vita artistica dirigendo un quartetto con il quale fece la sua prima apparizione, dal 4 al 19 aprile del 1964, al Manne-Hole di Shelly Mannie. Sebbene Art e soci avessero ricevuto una calorosa accoglienza, Shelly e altri, musicisti e critici, ritenevano che fosse cambiato e che non suonasse più come una volta. La sua replica fu: *«Quando non cambio più, allora non ha più senso che io suoni, o che cerchi di fare qualcosa di diverso, o che cerchi di suonare in modo moderno. Quando si raggiunge un certo punto in cui non si migliora più, allora si rimane sempre uguali. Ascoltate Coltrane su «Spiritual», è la cosa più bella del mondo. Basta andare a sentire le vecchie registrazioni di Trane. Nessuno, Bird compreso, ha saputo operare dei cambiamenti come ha fatto lui in quel disco. È un maestro assoluto dello strumento. Molte volte volevo suonare le cose che sentivo, cose emotive o suoni di-*

versi, ma avevo paura di farlo temendo che la gente mi avrebbe criticato. Poi ho finalmente capito dove stesse andando il jazz e che finalmente eravamo più liberi».

Più o meno nello stesso periodo Don Mupo invitò Pepper a suonare nel suo locale di San Francisco, il Gold Nugget, conosciuto da molti come il «Santuario di Kenton», perché le pareti erano quasi completamente ricoperte di foto di Stan Kenton. Per un paio di serate Art si unì ad un gruppo locale guidato dal trombonista Fred Mergy. Al piano c'era Al Plank, al basso Al Obidzinski e alla batteria Tom Reynolds. Il pubblico manifestò subito un grande entusiasmo per la presenza dell'altoista nel locale, tanto che Don Mupo ed il suo socio Bob Froehem decisero di unirsi alla band sul palco. Ricorda Hersch Hamel: *«Era il Gold Nugget di Telegraph Avenue a Oakland, un vero e proprio standby, con un seguito di persone che venivano sempre lì, con un teatro d'arte proprio accanto che proiettava certi film, così le persone andavano in teatro, e quando il teatro chiudeva alle 23.30 o giù di lì, andavano al Gold Nugget, perché erano quel tipo di persone, sai, a cui piaceva comunque il jazz. Il vecchio Gold Nugget era in una posizione ideale: il primo fine settimana andò piuttosto bene; ricevemmo una buona accoglienza. Poi Don Mupo, il proprietario, si accordò con Ralph Gleason, che all'epoca scriveva per Downbeat e conduceva un programma televisivo chiamato «Jazz Casual» (...) Fu piuttosto costoso per Don, perché dovette portarci in aereo e pagare i biglietti. Don non era solo il proprietario di un club, era un amico, una bella persona e tutti noi volevamo fare del nostro meglio per lui. Comunque, ci organizzò un volo per il fine settimana successivo, per prendere parte ad uno di questi «Jazz Casuals» di Ralph Gleason. Prendemmo l'aereo per San Francisco alle nove del mattino ed a metà giornata registrammo per la TV. Poi quella stessa sera e il sabato eseguimmo «The Trip» per chiudere il nostro live-set, la gente era in piedi sui tavoli, urlava e si dimenava. Fu incredibile. Raramente avevo visto questo tipo di risposta al jazz in un night club della Costa Ovest. Fu molto emozionante».*

Il gruppo tornò più volte a Los Angeles e suonò allo Shelly Manne-Hole, ma Shelly manifestò qualche disappunto per il cambiamento di Pepper: *«Va bene prendere spunto da qualcuno come Coltrane, ma così facendo Art sembra aver perso molta di quella qualità lirica che mi piaceva tanto. Quando esagera con il suo sax, quel suono individuale che aveva scompare».* In giugno lo stesso line-up si recò di nuovo a San Francisco per suonare al Jazz Workshop. Hersch Hamel ricorda che *«fu molto interessante. Al Workshop si teneva una sessione domenicale; non era esattamente una jam-session in cui tutti si ritrovavano, ma era il tipo di situazione in cui i ragazzi potevano invitare diversi musicisti a venire a suonare. Ricordo che c'era un bassista che si presentava, e quindi a volte avevamo due bassi, e ad Art piaceva. Gli piaceva quell'album di Coltrane, «Ole'», con Reggie Workman e Art Davis. Abbiamo suonato cose diverse; una era una specie di pezzo spagnolo che Art aveva composto. Era piuttosto interessante, con i due bassisti».*

In quel periodo Pepper aveva continuato a partecipare ad alcune sessioni di registrazione per conto di Marty Paich, il quale lo utilizzava all'occorrenza come musicista di studio. Ne è un esempio l'album del cantante Frankie Randall realizzato nell'agosto del '64. Tornato a Los Angeles, Art aveva cominciato ad essere di nuovo coinvolto con le droghe, soprattutto a farsi prendere per fame suonando dappertutto (una situazione simile l'aveva vissuta anche il suo amico Chet Baker) nei posti più disparati, anche poco dignitosi per un musicista del suo calibro. Questo il ricordo di Hersch Hamel: *«Art era talmente preso dalla droga che si era quasi disinteressato al gruppo. Comunque, ci chiamarono per suonare a Orange County in un locale. Non ricordo esattamente quale, ma c'andammo. Saliti sullo stand Art iniziò a suonare (credo fosse il secondo set). Non me l'aveva detto, ma, sapete, non si era presentato all'ultimo test per verificare se fosse pulito. Così la polizia arrivò lì e lo prese subito, gli mise le manette e lo portò al carcere di Orange County».*

Poiché il contraltista aveva violato la libertà vigilata, fu rimandato a San Quintino per quasi due anni. Finalmente uscì di prigione nel giugno del '66. Quando arrivò il momento del rilascio in libertà vigilata, Art decise di abbandonare Diane (la seconda moglie) e si mise con una ragazza di nome Daphne. Non aveva più un sassofono ma riuscì a farsi prestare un contralto per suonare a fine agosto al Manne-Hole di Shelly. Per questa réentrée erano con lui Roger Kellaway al pianoforte (appena arrivato da New York), il fedele Hersch Hamel al basso e John Guerin alla batteria. L'ingaggio durò otto giorni, poi a settembre, su invito di Shelly, Art si esibì più volte la domenica pomeriggio e, in seguito, anche all'Edgewater Inn di Long Beach.

Il 1967 fu un anno molto difficile a livello di ingaggi, i locali preferivano i gruppi rock. Fu allora che Pepper decise di comprare un sassofono tenore. Ne ottenne uno a credito e, sebbene Daphne avesse firmato i documenti, fu lui a pagarlo. Sentiva che con un tenore sarebbe stato in grado di esprimere meglio le sue idee musicali. Pensava inoltre che sarebbe riuscito a trovare lavoro anche in qualche rock band. A marzo, l'amico Shelly Manne gli offrì il posto fisso per la serata del lunedì e, successivamente, la sessione domenicale pomeridiana in cui Art, per lo più al sax tenore, si avvaleva della collaborazione di Tommy Flanagan, Hersch Hamel e Will Bradley Jr. lavorando per un paio di settimane nell'ensemble di Mel Torme al Cocoanut Grove e, per l'occasione, tornò al contralto. Con il sassofono tenore, Pepper si esibì in vari jazz club di Los Angeles, principalmente con Tommy Flanagan al pianoforte, Hamel o George Morrow al basso e Ed Thigpen o Will Bradley Jr alla batteria. Tra gli altri, il gruppo fece tappa in alcuni locali after hours come il Bonesville a maggio ed il Tropicana a luglio, infine due serate al nuovo Gold Nugget di Don Mupo a Jack London Square, una in giugno e l'altra in settembre.

Hersch Hamel ricorda che *«ogni volta che Art tornava a San Francisco, la sua presenza in città sembrava trasformarsi in un evento e la gente del posto era molto ricettiva nei suoi confronti. Per questi concerti erano con noi Dick Whittington al pianoforte e Jerry Granelli alla batteria. Jerry era un ragazzo adorabile ed un batterista molto sensibile. Tutta-*

via, quello era un periodo difficile per Art, il quale non suonava molto nell'area di Los Angeles. Tante persone avevano perso la fiducia in lui a causa dei ripetuti arresti e per aver violato la libertà vigilata. In quei giorni facemmo una registrazione per la Contemporary, ma Lester Koenig non la pubblicò mai». Art suonava sempre più alla John Coltrane e, come lui stesso ricordò nell'autobiografia: «Sapevo di suonare benissimo, ma la gente continuava a chiedermi come mai non usassi più il contralto». Pensavano al modo in cui suonavo prima e non riuscivano ad accettare quello che facevo al tenore. Non era ciò che erano venuti a sentire. Questo mi deprimeva».

La depressione lo portò nuovamente a drogarsi, con qualsiasi tipo di sostanza o stimolante, oltre che con alcol e acidi vari. Lui e la sua amica Daphne mischiavano di tutto e di più. Per eludere il controllo delle autorità, Pepper faceva ricorso ad un vecchio escamotage andando a sudare ed a spurgarsi di alcool e droghe nel bagno turco del Beverly Hills Health Club, poco prima di sottoporsi al test periodico. A Los Angeles per un jazzista era quasi impossibile trovare lavoro. Sembrava che il mondo fosse interessato solo al rock, quindi il sassofonista dovette accettare spesso ingaggi sui generis, come quando Tommy Gumina (fisarmonicista da balera) lo chiamava per le serate da ballo. Art lo odiava, ma la necessità lo costringeva ad accettare. A un certo punto era così a corto di soldi che usò perfino un vecchio sax soprano d'argento appartenente al fratello di Daphne per andare a suonare con varie formazioni rock. Oltretutto, l'effetto delle droghe e dell'alcol cominciavano a farsi sentire e la sua salute appariva piuttosto minata sia nel fisico che nella mente, soprattutto si sentiva spaventato e perennemente stanco. *«Non avevo voglia di fare nulla. Mi sono reso conto che per tutto il tempo in cui avevo fatto uso di droga non avevo dovuto affrontare nulla, perché una volta che ti abbandoni a quella vita non ci sono decisioni da prendere: devi solo segnare, e hai la spinta a farlo perché sei malato, e se vieni arrestato vai in prigione e non puoi farci nulla. Ora volevo solo rilassarmi e stare a casa. Non volevo esibirmi. Non volevo mettermi in una posizione in cui avrei potuto fallire. Ero stanco e volevo riposare».*

Qualche tempo dopo, Don Menza lo chiamò dicendogli: *«Ho sentito che non hai un contralto? È incredibile, amico! Comunque ne ho uno, l'ho appena guardato, è in buone condizioni. Parto per Las Vegas lo porterò con me e quando arriverai alle prove sarà tuo».* I due s'incontrarono al Caesar Palace dove Don Menza gli disse: *«Il sax è in quella borsa, laggiù, è tuo!».* Art aveva comunque il suo bocchino. A Las Vegas, per due settimane, si alimentò bene, in particolare rimase lontano dai narcotici riuscendo a suonare meglio di giorno in giorno. Era al massimo delle sue capacità espressive ed aveva davvero voglia di esibirsi, anche dopo la fine del concerto della Buddy Rich Band. A volte si recava al Silver Slipper Club per unirsi al sestetto di Carl Fontana, dalle 23.00 alle 5.00 del mattino, con Sam Noto, Joe Romano, Frank Strazzeri, Paul Waibmion e Chiz Harris.

Tornato a Los Angeles, Pepper, che aveva in precedenza subito un intervento allo stomaco, iniziò ad accusare nuovamente forti dolori nella zona addominale. Questa volta la diagnosi fu: ernia ventrale. Buddy Rich voleva che il contraltista si riunisse alla band in procinto di suonare al Riverboat di New York per due settimane. I medici dell'ospedale garantirono al sassofonista che fosse abbastanza in forma per sostenere qualche concerto, ma che avrebbe dovuto indossare un tutore, una specie di corsetto contenitivo intorno allo stomaco. Buddy gli spedì un biglietto aereo e Art volò a New York. In verità, non era in condizioni ottimali per fare il contralto solista, così Joe Romano ne prese il posto in prima linea e Pepper sostituì Charlie Owens. Subito dopo, l'8 e il 9, il gruppo si esibì al Fillmore East, quindi tornò a Los Angeles per un periodo di tre settimane all'Hong Kong Bar, a partire dal 10 novembre.

La sera del 24 novembre del 1968 Art Pepper suonò al Donte's, dove furono effettuate delle registrazioni non preventive. Il sassofonista di Gardena era a capo di un quintetto che comprendeva Joe Romano al tenore ed una sezione ritmica composta da Frank Strazzeri al pianoforte, Chuck Berghofer al basso e Nick Ceroli alla batteria. Fortunatamente la musica suonata quella sera fu catturata su nastro da George Jerman (un fotografo molto noto a livello locale), consegnando alla storia una delle più emozionanti performance live di Pepper. «Groupin'» è un costrutto sonoro piuttosto originale basato su un blues di venti battute che Art scrisse quando si trovava a San Quintino. Sull'album «The Trip» appare con una differente denominazione, «Junior Cat», ma con un tempo più lento. «Lover Come back To Me» è un componimento molto amato da Pepper e più volte riproposto nelle sue performance: in questa versione live possiede davvero una marcia in più. Il disco nel suo complesso va oltre le aspettative se si considera il fatto che in quel periodo il contraltista era malato e non completamente in forma. Solo la sua salute, aggravata da problemi di droga, ne stavano ritardando il ritorno sulla scena ad alti livelli. Quando il disco, suddiviso in due parti, «Art Pepper Quintet Vol.1 e 2», venne dato alle stampe nel 1987, il sassofonista era diventato una leggenda.

Francesco Cataldo Verrina

JACKIE McLEAN Ho preso a calci Charlie Parker!



JACKIE McLEAN: ho preso calci Charlie Parker

Jackie McLean è stato uno dei primi jazzisti che ho apprezzato quando mi sono avvicinato al bebop. I suoi lavori giovanili erano facilmente fruibili ed immediati: mi piaceva quel suo timbro non consueto, tagliente ed abrasivo che mi portava a pensare al funk, una delle mie grandi passioni; mi attirava non poco l'idea di questo ragazzino di colore, quasi bianco, dignitosamente povero, cresciuto in condizioni difficili in un quartiere trincea, pieno di contrasti sociali, ma ricco di fermenti creativi, dove gli scontri autodistruttivi si alternavano agli incontri risolutivi, di quelli che ti possono cambiare facilmente la vita in meglio. Durante quegli anni ad Harlem non era difficile avere come compagno di merende e di studi un tale di nome Sonny Rollins; non era improbabile ritrovarsi a casa di Bud Powell, il quale, seduto al piano, ti spiegava l'armonia del jazz o avere il privilegio di andare in giro di notte con Charlie Parker, passando da un club all'altro, prestargli lo strumento perché il suo se l'era impegnato e prenderlo addirittura a calci su sua espressa richiesta. Da qui l'idea di scrivere un libro su colui che considero il più originale contraltista della storia del jazz moderno. Non intendevo, però, scadere nel semplice biografismo: ero interessato all'uomo, ma soprattutto ai suoi dischi. Adoravo lo scenario, quasi fumettistico, di un'America anni Cinquanta in bianco e nero, quando iniziava a muovere i primi passi quel giovane altoista preso subito in carico da Miles Davis, del quale tutto si può dire, tranne che non avesse l'occhio lungo e le orecchie spalancate, quando si trattava di scegliere collaboratori a vario titolo.

Senza indulgere nei facili sentimentalismi, ho sempre avuto l'impressione che Jackie McLean possedesse l'innata capacità di travalicare immediatamente il ruolo di collaboratore e diventare amico: era bravo e rispettoso, apprendeva subito e non usciva mai dalle righe. La madre una ragazza della Carolina del Nord, che aveva studiato al college ed aspirava a fare l'insegnante, si era premurata di allevarlo secondo sani principi civili, morali e religiosi, facendogli frequentare i boy-scout e la chiesa di quartiere. Amato dai colleghi, ma talvolta dimenticato dai critici, Jackie McLean, non sempre agevolato dai discografici, ha avuto molti riconoscimenti istituzionali, ma poche medaglie dalla storiografia in genere.

Francesco Cataldo Verrina

Guido Michelone intervista l'autore Francesco Cataldo Verrina

Pur con i necessari distinguo si può paragonare l'attuale impresa dello studioso umbro-calabro a quella che il musicologo statunitense Gunther Schuller intraprese quarant'anni fa nell'analizzare, caso per caso, l'intero jazz classico, ovvero dalle origini al bebop. Ora Francesco Cataldo Verrina, partendo da un generale volume sul jazz moderno-contemporaneo a quelli sulle case discografiche (Blue Note e Impulse!) è arrivato al Free Jazz per quanto riguarda uno stile o un genere ben definito, mentre per i singoli autori, dopo alcuni giganti (da egli stesso ricordati) e un grandissimo outsider (idem come prima) tocca a un altro artista, Jackie McLean, la cui importanza epocale viene ribadita in quest'intervista inedita, appositamente concepita e realizzata per i lettori di Doppio Jazz.

D Quando hai iniziato a scrivere il libro oppure nel momento in cui stava per essere messo in vendita ti rendevi conto del rischio di affrontare, primo in Italia, una monografia su un jazzman, Jackie McLean appunto, verso il quale, dalle nostre parti, non c'è mai stata grande attenzione sotto il profilo storico-critico?

R L'ho fatto proprio per questo motivo, per colmare le lacune di una certa editoria assistita e senza rischio d'impresa, avendo già, comunque, pubblicato monografie di personaggi illustri come Davis, Mingus, Trane, Rollins, Monk, etc. Ho scritto perfino una monografia su Art Pepper, personaggio amato da molti ma non conosciuto da tutti, di cui non esiste nulla in italiano e quanto meno scritto da un autore europeo. C'avevo pensato, ma poi mi sono detto: che senso ha scri-

vere l'ennesimo libro, ad esempio, su Chet Baker? Art Pepper ha ripagato il mio impegno in termini di vendite e Jackie McLean sta cominciando a muoversi sul mercato con l'ausilio dei miei fedeli lettori, che via via stanno diventando tanti e che fanno da cassa di risonanza grazie al web.

D Come vien recepito invece all'estero – caso per caso – il jazz di McLean dai critici americani, francesi, britannici (giusto per nominare le tre situazioni jazzisticamente più interessanti e propositive)?

R Jackie McLean è un personaggio molto amato dai critici competenti di tutto il mondo, mentre il suo pubblico è costituito in primis dai cultori del catalogo della Blue Note. In Francia è piuttosto conosciuto, nonché amatissimo nei paesi scandinavi per la militanza presso l'etichetta danese SteepleChase durante la seconda fase della sua carriera.

D Come hai affrontato l'argomento? Rispetto al tuo 'solito' (peraltro alquanto originale) approccio ermeneutico – lo studio del musicista attraverso l'analisi dei singoli dischi dalla musica in essi contenuta fino alle note di copertina quali parti integrati di un progetto assai più complesso che tra l'altro finora nessuno ha mai scandagliato: sarebbe ora un'antologia che raccogliesse i migliori testi di questo tipo – vi sono state conferme, deviazioni o altro?

R Tu sai benissimo che io parto sempre dalla discografia, che costituisce il centro gravitazionale delle mie narrazioni ed il modo migliore per conoscere un musicista. Non mancano le note biografiche e l'aneddotica che servono a lubrificare il plot, nonché a inquadrare il personaggio a livello ambientale, familiare e sociale. Le liner notes dei vecchi vinili sono un valido indicatore di marcia, perché contengono curiosità e dettagli legati al momento della registrazione. Molte di esse oggi restano piuttosto geo-localizzate nel tempo e nello spazio. Le riflessioni dei critici moderni vanno oltre, ma per il semplice fatto che si hanno più strumenti di confronto a disposizione, dunque ragionare ex-post è più semplice, poiché si conosce il finale di molte storie. Specie in riferimento ad artisti prematuramente scomparsi o che non hanno mantenuto le promesse accennate in quel dato disco, oggi l'atteggiamento dello studioso è diverso rispetto al redattore delle note di copertina che descriveva uomini, mezzi tecnici, eventi e situazioni in tempo reale. Nella storia delle principali etichette discografiche esistono parecchi unicum ed una serie di jazzisti che sono quasi spariti, non avendo mantenuto talune promesse o per le avversità di un mercato, all'epoca, iperaffollato e selettivo.

D Che cos'ha in più o di differente l'hard bopper Jackie che gli altri accoliti di casa Blue Note non posseggono?

R McLean ha sempre avuto un suono alquanto distintivo rispetto allo standard Blue Note, personalmente sarebbe stato gestito meglio se inserito nel roster della Impulse! Records, ad esempio. È stato uno sperimentatore innovativo, sin dai primi album, fino a giungere ad alcune forme di post-bop ipermodale, che mettevano un piede già nel free jazz. I primi ad accorgersi delle sue potenzialità furono Miles Davis e Charlie Parker. Quest'ultimo ne fece il suo allievo più «intimo» e fidato, tanto da chiedergli di prenderlo a calci (come recita il sottotitolo del libro) in caso fosse sceso a compromessi suonando in qualche bettola per pochi dollari. Bird spendeva tutto in alcool e droga ed era sempre al verde. La grandezza di Jackie McLean, che molti non hanno considerato, consiste nell'essersi affrancato completamente dal parakerismo, pur essendo stato molto vicino a Bird, sviluppando una sonorità unica e personalizzata sul sax contralto. Pochi altoisti ci sono riusciti: un altro fu proprio il succitato Art Pepper.

D McLean è tra i pochissimi (assieme a Sonny Rollins e Max Roach) a parlare di 'libertà in un suo disco in anni difficili: da Let Freedom Ring è possibile ricavare anche un suo credo politico?

R Quando si dice l'aria che tira, certamente tutti i musicisti africano-americani non erano insensibili all'urlo di libertà della loro gente. Jackie in quegli anni aveva molti problemi per via dell'uso di stupefacenti (come quasi tutti i jazzisti) e non fece mai attivismo politico vero e proprio. Recuperò negli anni successivi occupandosi dell'integrazione dei giovani di colore diseredati, senza famiglia e con difficoltà economiche.

D Assai più di Miles, Ornette Coleman ha sempre disdegnato (a differenza di Rollins, Coltrane e altri grandi) le collaborazioni tra colleghi: unica eccezione il disco di Jackie New And Old Gospel. Come si spiega? Una mossa della casa discografica o un'urgenza espressiva o altro ancora?

R Tutte le collaborazioni nascevano da interessi discografici. Nello specifico «Jackie New And Old Gospel» è un disco quasi free form ma piuttosto atipico: Ornette suona la tromba ed un semplice gregario, figuriamoci! Forse il Freddie Hubbard di turno era andato in vacanza. In quel periodo Coleman fece alcune cose con la Blue Note proprio nella fase calante dell'etichetta di Lion.

D Nell'abbondante e costante discografia di McLean c'è un vuoto tra il 1967 e il 1972, ovvero gli anni in cui prende forma il jazz elettrico o jazz-rock che dir si voglia. Pur senza fare la fusion anticipata da Miles, moltissimi jazzman

(Rollins, Ornette, Sun Ra, Ayler, per citare i più grandi) adottano tastiere, bassi e chitarre elettriche. Perché Jackie non lo fa e perché sta 'zitto' per circa un lustro?

R Come accennavo prima, la latitanza fu dovuta anche ai problemi personali e all'uso delle droghe, una «malattia esistenziale» che gli aveva attaccato proprio il suo mentore Charlie Parker. Il contraltista fu salvato dal baratro e dal tracollo economico da una proposta di docenza, pur non avendo titoli di studio accademici e dall'impegno nel sociale che, ad un certo punto, lo allontanò completamente dall'attività di musicista sul campo. Fu l'etichetta discografica danese SteepleChase, di cui prima, a riportarlo in auge.

D Come per l'amico/collega Dexter Gordon, il ritorno in scena nel 1972 segna il ritorno di Jackie al jazz altresì nel contesto del punto di inizio del recupero del suonare acustico nella storia del jazz, pur tra mille difficoltà. Tuttavia il sound di McLean da allora sino alla morte appare meno innovativo e meno periglioso, insomma inteso a perpetuare quasi unicamente la 'tradizione' dell'hard bop in ciò che verrà poi chiamato new hard bop o modern mainstream. Davvero è così?

R Sorvoliamo sulle classificazioni e sulle definizioni, Gordon e McLean, nel 1973, erano due sopravvissuti alla grande epopea del jazz moderno ed andavano raminghi per l'Europa. Tu fai riferimento a «The Meeting». Fu una bella iniziativa discografica, un live registrato al Jazzhus Montmartre di Copenhagen, che metteva insieme due talenti accomunati dagli stessi problemi, ossia l'uso di stupefacenti e la necessità di allontanarsi dalla scena americana per lunghi periodi, proprio nel momento clou delle loro rispettive carriere. Una sorta di ricerca del tempo perduto, nulla più. In quanto al suono «classico» presente nello specifico album, per Jackie non poteva essere diversamente avendoci accanto Dexter Gordon. Avesse avuto di fianco un Coltrane, allora le cose sarebbero andate diversamente. La grandezza di Jackie McLean era anche la sua capacità di adattamento: un pregio che riguardava la maggior parte dei jazzisti maturati in casa Blue Note, dove bisognava saper fare tutto ed essere pronti a mettersi al servizio degli altri, all'uopo ed a rotazione: a volte eri leader, altre eri gregario. Teniamo conto che nei pesi scandinavi i jazzisti americani erano tenuti in grande considerazione e pagati molto bene.

D Andando in crescendo, c'è un disco (uno solo!) che ami di più degli altri di Jackie McLean? Quanti e quali consiglieresti per la 'classica' discoteca ideale di 300 album (che forse oggi andrebbe aggiornata almeno a 500: il metro di misura proposito dal dj inglese che l'ha ideata è di tre per Lee Morgan e di conseguenza quanti per lui)?

R la discoteca ideale è la mia ed è la fonte principale del mio lavoro di divulgatore: non bastano tre album per giudicare e conoscere un artista. Il jazz non è un trastullo per il fine settimana o un oggetto da playlist ideale. Di Jackie consiglio tutti gli album incisi con la Blue Note: sono una quindicina. Il vero McLean è quasi tutto lì, è sostanzialmente quello maturato in casa Lion. Prima ci fu una fase di crescita e di assestamento, e dopo solo un vivere di rendita, per quanto gli ultimi album siano piuttosto gradevoli, suonati con maturità e padronanza dello strumento. Il disco di Jack McLean che preferisco è «A Fickle Sonance», un Blue Note del 1962, ma per un fatto mio strettamente personale che, in una scala di valori, non lo pone né prima né dopo altri.

D Un ultima domanda, forse fuori contesto: tu sei contrario alle presentazioni dei libri in libreria o nei circoli o comunque dal vivo. C'è un motivo particolare o è il solito ragionamento che facciamo tutti noi scrittori non così famosi come Saviano o Baricco di trovarci a 'contarcela' in mezzo a quattro gatti?

R Intanto, non si tratta di Baricco o di Saviano, ma partiamo dal concetto che noi scriviamo libri di nicchia che hanno un pubblico già di per sé esiguo. Ho visto anche nomi noti dell'editoria jazz presentare libri alla Feltrinelli con sette persone, di cui tre erano la moglie, il figlio e un amico compiacente. Oggi la libreria è un luogo iellato, s'incontrano persone tristi. Quelle poche rimaste, e indipendenti dei gruppi editoriali, sono quasi tutte semideserte, la maggior parte delle persone compra i libri on line, perfino all'autogrill, o nei megastore librari che sono più simili ai supermercati dei giocattoli o alle grandi cartolerie. Parlo da vecchio ed assiduo frequentatore di librerie.

D E come tale – frequentatore di librerie – cosa ami di più?

R. Preferisco, dunque, fare le presentazioni nel corso di eventi jazzistici, quando m'invitano. Ho fatto e faccio, se capita, presentazioni in location istituzionali, nei negozi di dischi o di hi-fi, dove porto anche i vinili per ascoltare la musica del soggetto o dei soggetti trattati nei libri, in fondo sono anche un vecchio DJ; in radio ho organizzato spesso presentazioni con il pubblico presente, nonché presso alcune associazioni culturali legate alla musica. In genere c'è un piccolo investimento da fare, in questi circoli, ritrovi o negozi, segue sempre buffet che è a carico dell'autore. Non vendo libri brevi manu come fanno in molti, poiché non lo trovo dignitoso per uno autore serio, soprattutto non firmo copie perché non sono nessuno, anche se spesso me lo chiedono. Una volta una persona mi disse: «dai firmalo, che se un giorno diventi

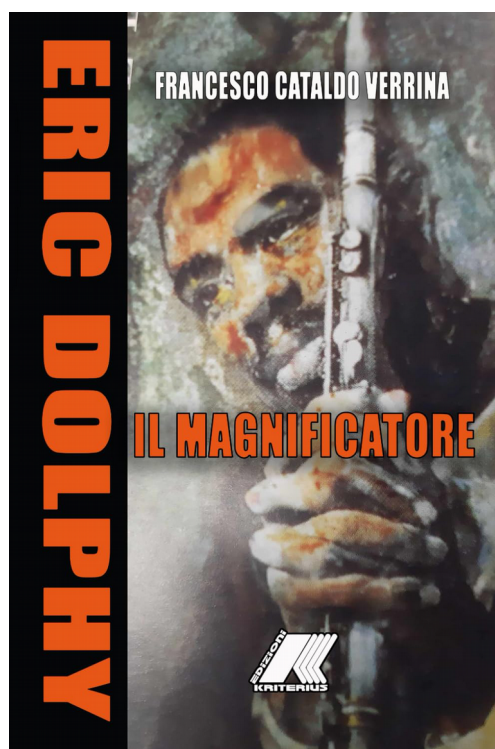
famoso il libro acquista valore». Sono passati trentacinque da quando pubblico libri e sono ancora qui. In verità, anni fa, a Roma ho firmato libri e T-shirt presso la Casa del Cinema di Villa Borghese, ma l'argomento non era il jazz.

Francesco Cataldo Verrina – Presentazione Libro Presso Home Audio/Video Solutions



ERIC DOLPHY, Il Magnificatore

Magnificatore è colui che magnifica, esaltatore, decantatore, ma soprattutto chi apporta magniloquenza in un qualsiasi ambito del sapere e della conoscenza. Si pensi, ad esempio, ad una frase semplice e banale come «acque pure e polveri meravigliose» che il D'annunzio trasformò in qualcosa di poetico: «acque angelicali e polveri mirifiche» Magnificatore è un termine poco usato in Italia, specie in riferimento ad una persona fisica, ma Eric Dolphy è stato soprattutto questo: un artista capace di ingrandire e rendere speciale tutto lo scibile sonoro con cui veniva a contatto. Certo, la parabola ascendente della sua breve vita terrena si è consumata in un contesto ambientale e sociale accidentato e pieno di insidie, nonché esacerbato da una critica ostica e supponente che ne metteva costantemente in discussione l'incessante lavoro di sperimentazione e di ricerca; soprattutto quel suo modo di suonare in maniera non convenzionale, in cui sembrava voler divorare le note, e mai ligio alle normative vigenti del dilagante bop che, dopo la rivoluzione operata da Parker, aveva vissuto di rendita per oltre quindici anni. Il jazz appariva fermo ed avvilito su sé stesso, mentre, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, musicisti come Dolphy tentavano di rimodularne sia la sintassi che le regole d'ingaggio



Nell'arco di pochi anni Dolphy divenne un ingranaggio importante nella produzione di alcuni jazzisti che vedevano oltre l'orizzonte di una ripetitività manieristica, una comoda «normalità» o certe posizioni acquisite, ma che come lui erano animati da un perforante desiderio di cambiamento. Molti colleghi - come vedremo più avanti - avevano il timore di

suonare con lui; tanti, come lo stesso Miles Davis, ne criticarono l'operato; per contro altri ne intercettarono le potenzialità, ne compresero il talento e ne trassero vantaggi accogliendolo nel loro team di lavoro come sideman, arrangiatore o co-leader. Tra questi, John Coltrane che ne intuì le potenzialità rimanendo perfino influenzato da quel metodo compositivo ed esecutivo del tutto inedito e non conforme al vernacolo tradizionale. Soprattutto Charles Mingus, per lungo tempo, ne fece il suo alter ego imponendolo come uomo di punta in alcuni capolavori discografici ad imperitura memoria. Con Mingus, Dolphy fu partner perfetto e suggeritore, capace di compensare spesso le carenze di altri componenti del line-up. Maltrattato in vita dalla stampa e da taluni scribacchini, per ovvia miopia e scarsa lungimiranza, Dolphy fu rivalutato post-mortem con tutti gli onori, perfino con una serie di riconoscimenti ufficiali. Nonostante l'esigua produzione discografica, solo sette album in studio, molti live, tanti pubblicati dopo la sua morte, il polistrumentista californiano si è trasformato nel corso dei decenni in un'icona, nonché in un polo magnetico di attrazione per le avanguardie tout-court fino ai nostri giorni.

Intervista a Francesco Cataldo Verrina, in occasione dell'uscita di «Eric Dolphy: il Magnificatore»

Ogni nuovo libro di Francesco Cataldo Verrina rappresenta una storia nella storia, un itinerario non prevedibile, specie se trattasi di una monografia, in cui si aprono scenari inediti sulla figura del personaggio in oggetto – in questo caso Eric Dolphy – che viene spesso ricontestualizzato ed analizzato con strumenti non convenzionali, offrendone una differente chiave di lettura ed evidenziandone talune zone d'ombra o certi lati oscuri, sovente tralasciati dalla critica, vuoi per dimenticanza, vuoi per non conoscenza.

D Innanzitutto perché ha scelto questa definizione per Dolphy: il magnificatore?

R. Magnificatore è colui che magnifica, esaltatore, decantatore, ma soprattutto chi apporta magniloquenza in un qualsiasi ambito del sapere e della conoscenza. Si pensi, ad esempio, ad una frase semplice e banale come «acque pure e polveri meravigliose» che il D'annunzio trasformò in qualcosa di poetico: «acque angelicali e polveri mirifiche».

D. Quindi per una questione estetica?

R Sai, «Magnificatore» è un termine poco usato in Italia, specie in riferimento ad una persona fisica, ma Eric Dolphy è stato soprattutto questo: un artista capace di ingrandire e rendere speciale tutto lo scibile sonoro con cui veniva a contatto.

D In ogni caso la carriera di Dolphy è stata piuttosto in salita?

R Certo, la parabola ascendente della sua breve vita terrena si è consumata in un contesto ambientale e sociale accidentato e pieno di insidie, nonché esacerbato da una critica ostica e supponente che ne metteva costantemente in discussione l'incessante lavoro di sperimentazione e di ricerca; soprattutto quel suo modo di suonare in maniera non convenzionale, in cui sembrava voler divorare le note, e mai ligio alle normative vigenti del dilagante bop che, dopo la rivoluzione operata da Parker, aveva vissuto di rendita per oltre quindici anni. Il jazz appariva fermo ed avvilito su sé stesso, mentre, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, musicisti come Dolphy tentavano di rimodularne sia la sintassi che le regole d'ingaggio.

D Va detto, però, che i pareri su Dolphy siano sempre stati contrastanti. Non so se lei sia d'accordo?

R Nell'arco di pochi anni Dolphy divenne un ingranaggio importante nella produzione di alcuni jazzisti che vedevano oltre l'orizzonte di una ripetitività manieristica, una comoda «normalità» o certe posizioni acquisite, ma che come lui erano animati da un perforante desiderio di cambiamento. Per contro, molti colleghi avevano il timore di suonare con lui; tanti, come lo stesso Miles Davis, ne criticarono l'operato; altri invece ne intercettarono le potenzialità, ne compresero il talento e ne trassero vantaggi accogliendolo nel loro team di lavoro come sideman, arrangiatore o co-leader. Tra questi, John Coltrane che ne intuì le potenzialità rimanendo perfino influenzato da quel metodo compositivo ed esecutivo del tutto inedito e non conforme al vernacolo tradizionale. Le parole di Trane sono alquanto eloquenti: «Eric si trovava a New York, dove il mio gruppo stava lavorando, e aveva voglia di suonare. Così gli ho detto di unirsi a noi e lui l'ha fatto, trasformandoci tutti. Fino a quel momento mi ero sentito a mio agio con un quartetto, ma lui è arrivato ed è stato come avere un altro membro della famiglia. Aveva trovato un altro modo per esprimere la stessa cosa che noi stavamo cercando di fare in modo diverso».

D Anche Mingus, sin dall'inizio, gli diede molta fiducia, forse più di chiunque altro?

R Verissimo! Charles Mingus, per lungo tempo, ne fece il suo alter ego imponendolo come uomo di punta in alcuni capolavori discografici ad imperitura memoria. Con Mingus, Dolphy fu partner perfetto e suggeritore, capace di compensare spesso le carenze di altri componenti del line-up. A proposito di «Meditations On Integration», capolavoro del genio di Nogales, contenuto in «Charles Mingus: More Than A Fake Book», il contrabbassista racconta: «Nel nostro tour europeo del 1964 la gente non ha mai sentito «Meditations» nel modo in cui doveva essere eseguita con una tromba (...) La maggior parte della melodia fu lasciata fuori perché Johnny Coles svenne sul palco all'inizio del tour. Non me ne sono nemmeno reso conto, non me ne accorsi finché Eric Dolphy continuò a suonare, richiamando la mia attenzione sul fatto che qualcosa non andava». Lo stesso Mingus raccontò che questa canzone «nacque da un articolo di giornale che Eric Dolphy lesse, in cui si descrivevano le condizioni del Sud, compreso il fatto che le persone venivano separate in prigioni costruite specialmente per quelli di pelle più scura, con filo spinato e recinzioni elettriche (...) Non avevano ancora forni e rubinetti a gas, ma avevano recinzioni elettriche. Così ho scritto quel pezzo».

D Ci fu anche una certa stampa che si mostrò alquanto ostica nei confronti di Eric Dolphy. Esiste una motivazione ben precisa?

R Purtroppo Dolphy venne maltrattato in vita dalla stampa e da taluni scribacchini, per ovvia miopia e scarsa lungimiranza, ma rivalutato post-mortem con tutti gli onori, perfino con una serie di riconoscimenti ufficiali. Il motivo vero è che fosse troppo avanti rispetto a quanti avevano un visione del jazz ristretta e conservativa. Nonostante l'esigua produzione discografica, solo sette album in studio, molti live, tanti pubblicati dopo la sua morte, il polistrumentista californiano si è trasformato nel corso dei decenni in un'icona, nonché in un polo magnetico di attrazione per le avanguardie tout-court fino ai nostri giorni. Riconosciuto come uno dei più geniali innovatori in ambito post-bop, ha finito per diventare una sorta di indicatore di marcia per i dirottatori e per i propugnatori del jazz free-form, pur avendo rispettato sempre la «regola».

D Neppure la fortuna fu troppo dalla sua parte, almeno in vita.

R Quantunque abbia lasciato orme indelebili sul cammino del jazz moderno, venne strappato al mondo degli uomini prima che potesse dare il meglio di sé. Nella sua «Biographical Encyclopedia Of Jazz», Leonard Feather cita Mingus che si complimenta con Dolphy e dice: «Eric conosceva quel livello di linguaggio a cui pochi musicisti potevano arrivare». Per un beffardo gioco del destino, dopo aver registrato il suo disco più famoso, «Out To Lunch», il musicista losangelino rilasciò questa dichiarazione riportata sulla copertina: «I'm on my way to Europe. Why? Because I can get more work there, playing my own music, and because if you try to do anything different in this country, people put you down for it» (Sto andando in Europa. Perché? Perché là posso ottenere più lavoro suonando la mia musica, soprattutto perché se tu cerchi di fare qualcosa di diverso in questo nostro Paese, la gente ti rende la vita difficile).

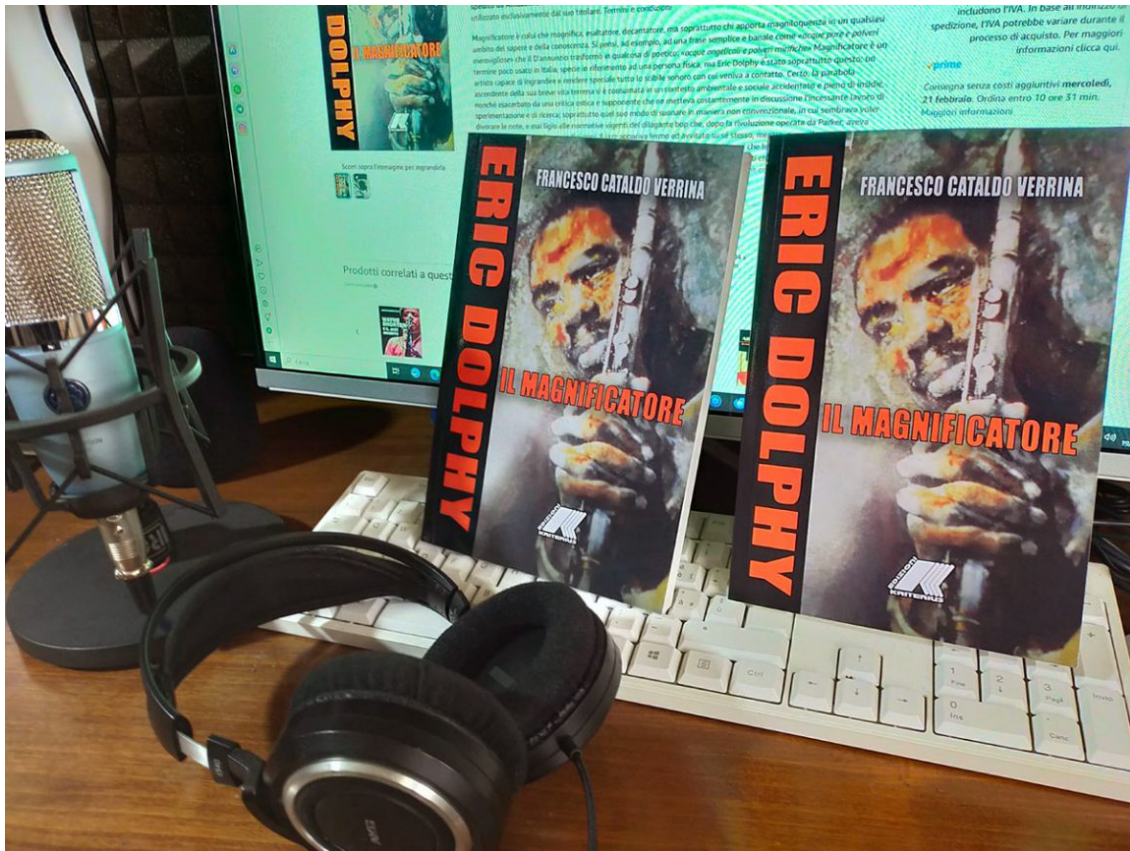
D Qualcuno ritiene che in tutto questo ci fosse uno strano presagio. Mingus era piuttosto superstizioso.

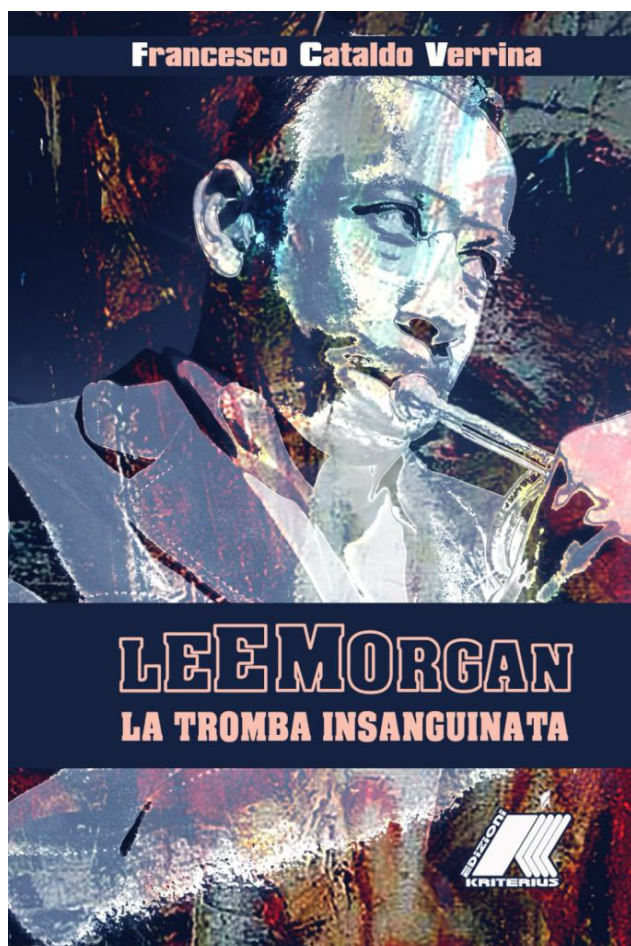
R Quello di Dolphy fu un biglietto di sola andata. Nonostante sulla copertina dello stesso album, all'interno di un misterioso orologio a sette lancette posto in primo piano ci fosse la scritta «Will be back». Eric non fece mai più ritorno in patria. Anche in questo saluto, più simile ad un battibecco finale tra Mingus e Dolphy, prima del distacco, potrebbe esserci un presagio. Rivolgendosi all'amico Eric, mentre si chiede per quanto tempo egli sarebbe rimasto in Europa, il contrabbassista domanda: «C'è stata forse una lite tra le nostre mamme prima ancora che nascessimo?». Dal canto suo Dolphy borbotta: «Mi mancherà il tuo culo». Era una metafora, perché il genio di Nogales, spesso gli girava le spalle, ma era un segnale prestabilito, che poteva significare cambio di ritmo o indicare il passaggio di consegne ad altro solista. Mingus, specie sul palco, dirigeva i suoi musicisti agitando continuamente. Esisteva un codice verbale fatto di grugniti ed uno gestuale basato su strane movenze. Il burbero contrabbassista diceva spesso: «Mi fa male il collo a furia di oscillare o di girarmi da una parte e dall'altra».

D Fortuna, presagi o congetture, ma lei ne traccia un profilo piuttosto solido ed a mio avviso incontestabile, specie sul piano tecnico-strumentale.

R Al netto delle congiunture, delle congetture, delle fatalità e delle coincidenze, non si può proprio affermare che Dolphy abbia avuto una vita facile e che la fortuna sia stata molto spesso dalla sua parte. Nelle pagine di questo libro ho cercato di portare in superficie gli elementi di unicità più caratterizzanti dell'opera dolphyana, attraverso un'analisi della sua discografia, tentando di cogliere quel tangibile contributo di innovazione progettuale che lo ha reso uno degli strumentisti-compositori più studiati e stimati, ma soprattutto uno dei più rilevanti «riformatori» della sintassi jazzistica e della storia della musica improvvisata del Novecento. Oggi, ex-post, nonostante le Parche abbiano pensato di reciderne il filo della vita a soli trentasei anni, Eric Dolphy si staglia maestoso come un gigante in mezzo ad una miriade di figure, alcune diafane ed altre sbiadite, sia pure importanti, longeve e con interminabili discografie.

Le indicazioni dell'autore sono state alquanto esaurienti, dunque vi invito a leggere libro. «Eric Dolphy: il Magnificatore» è certamente il modo migliore per ampliare il vostro spettro conoscitivo rispetto a un personaggio rilevante della storia del jazz moderno. Sul mercato non esiste nulla di simile, almeno con questa tipologia d'impostazione narrativa.





Lee MORGAN. La tromba Insanguinata

Il giovane Morgan era quanto di più lontano si possa immaginare da uno stile di vita dissipata e negletta. Il padre, la madre e la sorella, tutti musicisti dilettanti, erano assidui frequentatori della chiesa ed avevano fornito al talento di famiglia un solido sostegno educativo e morale. Lee era uno studente modello ed un abile pianista: si avvicinò alla tromba solo all'età di tredici anni, bruciando tutte le tappe, tanto che, pur frequentando ancora le scuole superiori, divenne presto un habitué della vivacissima scena jazz di Filadelfia. Lee Morgan cadde presto nelle spire della dipendenza: Art Blakey ed il suo entourage facevano proseliti. Le regole, a parte quelle musicali, erano le non regole; soprattutto in quell'ambiente era difficile sfuggire a taluni eccessi. Ad un certo punto, ci fu anche una sottile complicità da parte del pubblico convinto dell'assioma: jazz uguale eccessi o hard-bop uguale nero-drogato. Ad un certo punto Morgan troverà un'ancora di salvezza. Una donna che lo toglierà dalla miseria, dalla sporcizia, dalla strada e che presto si dichiarerà sua moglie, nonostante non l'avesse mai sposato. Costei lo accoglierà in casa, lo curerà aiutandolo a disintossicarsi, per quanto il trombettista non riuscì mai a risollevarsi completamente. Fortunatamente, il metadone diede i suoi frutti riconciliandolo almeno, apparentemente, con il mondo. Questa monografia sul trombettista racconta la sua vita artistica attraverso un'analisi attenta della sua discografia, a cui le vicende personali ed ambientali fanno da collante e da diluente...

«Lee Morgan, la tromba insanguinata», il nuovo libro di Francesco Cataldo Verrina (Kriterius Edizioni, 2024)

Abbiamo incontrato Francesco Cataldo Verrina in occasione della presentazione del suo nuovo libro concepito con la solita tecnica narrativa, dove i dischi diventano i capitoli del racconto intercalati ed arricchiti da notizie biografiche ed ambientali.

D. Ciao Francesco, da cosa nasce l'interesse per Lee Morgan e dove risiede il fascino del personaggio?

R. A proposito di Morgan si potrebbe parlare di un doppio fascino: quello dell'arista e quello del personaggio dalla vita sregolata. Tu sai bene che la natura umana subisce sovente il fascino di quella che viene definita dagli psicologi «colli-sione tra arte ed eccesso». La storia degli uomini è lastricata di eroi romantici, generalmente vittime della stessa arte che praticavano e martiri a causa di una vita veloce, talvolta scapigliata e scapestrata, condizionata proprio dal quel talento artistico che li aveva resi celebri e sul cui altare si erano immolati. Nel XX secolo l'eroe per eccellenza assume un tratto ancora più «maudit»: sono numerosi quelli che hanno costellato il mondo del cinema e della musica moderna. Egli, ossia l'eroe, non deve necessariamente aver vissuto una vita nobile, bensì un'esistenza piena di iniziali promesse, che finisce per essere stroncata da un overdose o per un eccesso di dipendenza da alcool, stupefacenti o sesso promiscuo e sfrenato, perfino violenza. La lista sarebbe davvero lunga.

D. Tu quindi ritieni che la l'esistenza caotica e dissoluta di Lee sia altrettanto importante quanto quella musicale a livello di fascinazione?

R. A livello di narrazione diventa importantissima ed allarga i contorni dell'uomo-personaggio. Consentimi anche un piccolo preambolo che ho fatto nell'introduzione del libro. L'elemento collidente di cui sopra, consiste proprio nel fatto che mentre il pubblico, specie quello dei benpensanti, mediamente, non approva l'uso di sostanze illecite o l'ostentazione di atteggiamenti oltraggiosi per la morale comune, il fascino di tali personaggi ha finito per soggiogare ogni preconcetto, lasciando ai più attenti il compito di scoprire che cosa spingesse talenti così prodigiosi a comportamenti tanto estremi. Il giovane Morgan era quanto di più lontano si possa immaginare da uno stile di vita dissipata e negletta. Il padre, la madre e la sorella, tutti musicisti dilettanti, erano assidui frequentatori della chiesa ed avevano fornito al talento

di famiglia un solido sostegno educativo e morale. Lee era uno studente modello ed un abile pianista: si avvicinò alla tromba solo all'età di tredici anni, bruciando tutte le tappe, tanto che, pur frequentando ancora le scuole superiori, divenne presto un habitué della vivacissima scena jazz di Filadelfia.

D. leggendo il tuo libro si capisce che se Morgan non avesse incontrato Art Blakey, non solo la sua carriera, ma perfino la sua avita avrebbe preso una piega differente?

R. Sappiamo che Lee Morgan cadde presto nelle spire della dipendenza: Art Blakey ed il suo entourage facevano proseliti. Le regole, a parte quelle musicali, erano le non regole; soprattutto in quell'ambiente era difficile sfuggire a taluni eccessi. Ad un certo punto, ci fu anche una sottile complicità da parte del pubblico convinto dell'assioma: jazz uguale eccessi o hard-bop uguale nero-drogato. La concezione parkeriana che gli stupefacenti ampliassero lo spettro percettivo, moltiplicando la sensibilità dell'individuo «strafatto» verso la musica e, nella vulgata, l'insana idea che facendo uso di narcotici tutti i musicisti potessero suonare come Bird, disseminò il cammino del bop di molti cadaveri, talvolta neppure eccellenti.

D. In effetti, c'è tutta una letteratura in proposito...

R. Nella biografia «Lee Morgan: His Life, Music and Culture», Tom Perchard, professore di musica alla Goldsmith's University di Londra, racconta che quando il trombettista ed il pianista Bobby Timmons entrarono a far parte dei Messengers, Blakey disse loro: «Vi farò accendere in due settimane». E mantenne la parola. «Art Blakey era famoso per questo», raccontò un musicista anonimo citato da Perchard. «Era il modo in cui pagava molti ragazzi. In altre parole, dava loro la droga e quando era il momento di incassare (dopo un concerto), si prendeva tutti i soldi lui». Un altro biografo di Morgan, Jeffrey S. McMillan, in «Delightfulee», cita Kiko Yamamoto, riportando le parole della modella e ballerina che Lee aveva sposato a Chicago: «Era una brutta dipendenza la sua. Alcune persone come Art, per esempio, l'hanno sempre controllata, non ha mai preso il sopravvento sulla loro vita».

D. Però poi ad un certo punto arrivò un'altra donna che sembrava potesse essere per Lee un'ancora di salvezza e per un certo periodo riuscì ad allontanarlo dal vizio e dalla vita randagia?

R. Certamente, questa donna lo toglierà dalla miseria, dalla sporcizia, dalla strada e, presto, si dichiarerà sua moglie, nonostante non l'avesse mai sposato. Costei lo accoglierà in casa, lo curerà aiutandolo a disintossicarsi, per quanto il trombettista non riuscì mai a risollevarsi completamente. Fortunatamente il metadone diede i suoi frutti riconciliandolo almeno, apparentemente, con il mondo. Quella nuova vita sembrava comunque un'ennesima opportunità. Morgan tornò a incidere dischi ed a suonare dal vivo, perfino a portare il suo messaggio nelle scuole. Nuovamente, dunque, nell'occhio del ciclone, ancora soldi, successo e collaborazioni importanti, ma la gratitudine per un dono ricevuto non fa parte della natura umana. Non è possibile farsi beffe del destino se ti ha riservato un triste epilogo. Nel senso che questa donna, di nome Helen More, lo ucciderà, dopo una scenata di gelosia alla fine di un concerto. Va da sé che la vita di Lee Morgan risulti piuttosto affascinante proprio perché possiede i tratti di un plot cinematografica, ma è il trombettista che passa alla storia, per la sua musica, le sue performance e i suoi dischi, i quali sono stati la fonte d'ispirazione principale per questo libro, da non considerare assolutamente una biografia, ma una monografia, ossia uno studio ragionato sul personaggio in maniera non necessariamente cronologica.

D. A proposito, musicalmente parlando, come collochi Lee Morgan per importanza e per stile?

R. Lee Morgan è considerato, all'unanimità, come uno dei più importanti trombettisti del dopoguerra, da collocare in un determinato ambito stilistico, ossia l'hard bop, di cui è stato forse la massima espressione, nell'accezione più stretta del termine. C'è un dettaglio non trascurabile: Lee Morgan, intorno ai vent'anni, almeno prima di soccombere al vizio dell'eroina, era in grado di suonare costantemente «full barrel», senza mai perdere il contatto con la superficie sonora, in forma e sostanza, indipendentemente dal registro, dal tempo e dalla complessità melodica. Sebbene Morgan fosse un trombettista più spettacolare e più dotato tecnicamente di Miles Davis o di Freddie Hubbard, con le dovute differenze, in quegli anni, le sue produzioni non sembravano lasciare un'impronta così duratura sugli ascoltatori, a parte il venditissimo «The Sidewinder». A partire da «Search For A New Land» egli avrebbe tenuto a freno l'esuberanza giovanile del suo indomito stile, distillando alcune opere più riflessive, persino minimaliste, che fornivano precise indicazioni su ciò che il trombettista avrebbe potuto diventare, se non fosse morto prematuramente.

D. Tu sostieni che il suo rapporto con la Blue Note fu piuttosto difficile ed altalenante. Trovi che abbia condizionato certe scelte compositive del trombettista?

R. Va detto, per verità storica, che la Blue Note, nonostante abbia prodotto una serie interminabile di capolavori, era sempre in difficoltà economiche e sull'orlo di un tracollo finanziario. Sovente i dischi che vendevano bene, andavano a

finanziare altri progetti a rischio, tentando di compensare taluni insuccessi commerciali, che nulla avevano a che fare con il livello qualitativo o artistico di certe opere. Non caso fra il 1956 ed il 1963, pur essendo considerato un musicista importante in casa Blue Note, il rapporto del trombettista con l'etichetta di Alfred Lion e Francis Wolff fu piuttosto inquieto ed altalenante: in quel lasso di tempo Lee non raggiunse mai un determinato livello di vendite e un traguardo commerciale soddisfacente. Infatti, tra Morgan e la Blue Note ci fu una specie di iniziale amore-odio di lascia e piglia ed alcuni suoi album uscirono con ben altre quattro differenti etichette: Savoy, Speciality, Vee-Jay e Jazzland.

D. Però ad un certo punto arrivò «The Sidewinder», a tutt'oggi considerato fra i capolavori del jazz di ogni epoca?

R. Infatti, l'arrivo nel 1963 di «The Sidewinder» mise economicamente le cose in pari per la gioia di tutti, tamponando vecchie perdite e producendo ingenti guadagni. L'album fu una manna dal cielo per Morgan e Lion, ma in fondo non possedeva nulla di innovativo, il singolo era un trastullo per juke-box e l'intero album snocciolava l'abecedario dell'hard bop, terreno estremamente congeniale al trombettista. Partorito durante una congiuntura astrale favorevole «The Sidewinder», per gli amanti del boogaloo, era come un luna park, una giostra inarrestabile che girava su sé stessa senza mai fermarsi. Fatto sta che, in quel momento, il jazz stava andando in tutt'altra direzione. Dunque, non fu facile bissare il successo (che non venne mai eguagliato) e tutto ciò produsse molta frustrazione in ambo i contraenti, ossia fra l'etichetta Blue Note e Lee Morgan.

D. Da quanto si evince dal tuo libro la storia di Lee Morgan ruota tutta intorno a al suo capolavoro discografico e alla frustrazione di non riuscire a produrre un follow-up altrettanto impattante sul mercato. Oppure non è proprio così?

R. Bisogna distinguere fra arte come produzione ed arte come espressione. A mio avviso Morgan ha fatto dischi superiori a «The Sidewinder», ma non riuscì ad uscire mai dalla stereotipo dell'hard bop a presa rapida, anche per colpa della pessima gestione da parte della Blue Note, però il discorso sarebbe lungo: ho dedicato un libro all'etichetta di Alfred Lion. Per intenderci, prendiamo «Search For The New Land» che potrebbe essere letto come l'inno generico ad una terra ideale; un titolo che, in maniera implicita, si lega ai concetti del movimento di liberazione già presenti in «India» e «Africa» di John Coltrane, mentre la struttura ritmico-armonica aperta tenta di svecchiare il vernacolo jazzistico in maniera radicale come «Ascension» di Coltrane o «Free Jazz» di Ornette Coleman, pur usando concetti e lemmi sonori differenti. Diceva Sun Ra: «Ci sono altri mondi (di cui non vi hanno mai parlato)». A parte il riferimento del Santone ad altre galassie, il jazz di quegli anni tentava di scoprire soprattutto altri universi sonori e Lee Morgan cercava di andare oltre il boogaloo, ma veniva puntualmente frenato, anche a causa della sua vita dissoluta che lo portava spesso a fare compromessi ed accettare le regole del mercato.

D. Quali sono dunque, a tuo avviso, a parte «The Sidewinder», gli album più rappresentativi di Lee Morgan?

R. Non amo molto le classifiche per la serie «The Best Of», i «Greatest Hits» o la riduzione bignamistica delle discografie. Nel libro analizzo dettagliatamente quasi quaranta dischi di Morgan che ritengo tutti fondamentali per la sua affermazione e relativa evoluzione, alcuni di questi sono senz'altro superiori a «The Sidewinder», specie quelli concepiti nell'ultimo periodo. Vanno comunque ascoltati tutti per avere un quadro completo dell'artista e dell'uomo con le sue fissazioni, le sue paturnie e le sue inquietudini.

D. Alcuni sostengono che se Lee Morgan fosse vissuto a lungo avrebbe praticato altre tipologie di jazz, oltrepassando il ristretto ambito dell'hard bop?

R. Sicuramente sì, ne parlo anch'io nel libro, però bisogna stare attenti a non ragionare troppo con il senno di poi: ognuno ha un destino segnato. Ad esempio, Charlie Parker le cose migliori le ha fatte prima dei trent'anni, John Coltrane è morto a quarant'anni, Eric Dolphy a trentasei. Per ciascuno di loro la domanda è sempre stata la stessa: e se fossero vissuti di più? Sono tanti i jazzisti che, a partire dagli anni Settanta, hanno preso altre strade, spesso condizionati dal mercato o dalle tendenze del momento, ma pochi hanno dimostrato di avere la pelle del vero mutante genetico al pari di Miles Davis. Molte considerazioni in merito nascono da un disco del 1970, «Live At The Lighthouse», in cui l'approccio di Morgan risulta assai differente dal tradizionale marchio di fabbrica allontanandosi dalle strutture blues e dai cambi regolari per muoversi su armonie più libere ed aperte. All'epoca dei fatti, la Blue Note aveva organizzato una festa di apertura per la ripresa del live e per il ritrovato Morgan, ma le registrazioni iniziarono solo alla fine della seconda settimana. L'arrivo di Bennie Maupin, al posto di George Coleman, determinò un differente assetto nel line-up, e non solo dal punto di vista esecutivo: il subentrante Maupin portò materiale inedito e stimolante, lontano dal vecchio repertorio a base di blues-soul-jazz su cui il trombettista aveva impostato i suoi concerti. Sebbene la band avesse conservato parte del repertorio, le composizioni di Maupin spinsero il convoglio verso un'altra direzione.

D. Per concludere, a chi consiglieresti il tuo libro?

R. Sarei sciocco se non ti dicessi: a tutti! In verità i miei libri non sono rivolti ai laudatores temporis acti, ossia ai nostalgici, oppure a coloro che sanno tutto o che almeno credono di sapere ogni cosa, a prescindere; né tanto meno nascono per sollevare un dibattito fra intellettuali ed ex-freakkettoni; per contro sono rivolti ai musicisti, agli appassionati di jazz a vari livelli, studenti, collezionisti di dischi, soprattutto a quanti intendono conoscere non solo il segno zodiacale, chi erano i vicini di casa o quante volte si lavava un artista, ma che cosa contengano effettivamente i suoi dischi. Diciamo che sono libri per «il popolo del jazz».



DOCENTE e DIVULGATORE





LA SCUOLA DI MUSICA DAL 1985

CORSI DI STORIA DEL JAZZ
a cura di Francesco Cataldo Verrina
Lezioni collettive della durata di 60 minuti.

I corsi sono riservati a giovani, adulti e studenti e chiunque voglia approfondire alcuni aspetti della storia del jazz. Possibilità di corso ridotto in cinque sole lezioni della durata di due ore ciascuna. Orari flessibili, anche serali. Durante le lezioni verranno proiettati filmati esplicativi e si procederà all'ascolto di frammenti sonori direttamente dai vinili originali degli artisti trattati.

Per informazioni: STiX MUSIC SCHOOL
Strada San Pietrino 1/B, Perugia, zona Madonna Alta
075.5052415 / 349.6668062/

Potete scaricare il piano didattico delle lezioni al sito
www.verrina.it