

77°
ANNO

MUSICA

JAZZ

N. 856 - MARZO 2022 - € 11,90
WWW.MUSICAJAZZ.IT

The Italian Jazz Magazine
PUBLISHED SINCE 1945

SPECIALE
AFROFUTURISMO:
BLACK TO THE FUTURE

CONTRABBASSI
CHRIS LAURENCE

ON STAGE
PAOLO FRESU
ANTONELLO SALIS

VOICES
ADA MONTELLANICO

PIANO SOLO
EMANUELE SARTORIS

DOSSIER E CD
KENNY WHEELER

L'AVVENIMENTO
CECIL TAYLOR, 1984

GRANDI SCOPERTE
LENNIE TRISTANO

IL JAZZ ALLE DONNE
MELISSA ALDANA

IL TASTO PLAY
AVA MENDOZA

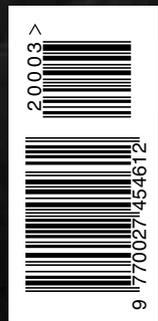
IN STUDIO CON...
ADAM O'FARRILL

ASCOLTI DAL VERO
BITCHES BREW

IL RITORNO
DEL VISIONARIO

ANTHONY BRAXTON

FOTO DI ROBERTO MASOTTI



CIRCUS

SON HOUSE / ELETTRONICA E STRANI ANIMALI / THE LOUNGE LIZARDS

N. 856 - MARZO 2022 - POSTE ITALIANE S.P.A. - SPED. IN A.P. - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N. 56) ART. 1, COMMA 1, LO/MI - A 19,00 € - B 16,90 € - F 19,90 € - L 16,90 € - P 19,00 € - E 17,00 € - ITALY ONLY 11,90 €



**SERGIO CAMMARIERE
IN CONCERTO AL
TEATRO SISTINA**

Disponibile sulle principali piattaforme e stores digitali



**LORENZO TUCCI
HAPPY END**

LORENZO TUCCI
drums
CLAUDIO FILIPPINI
piano
JACOPO FERRAZZA
doublebass



**ROBERTO GATTO
QUARTET
MY SECRET PLACE**

ALESSANDRO PRESTI
trumpet & flugelhorn
ALESSANDRO LANZONI
piano
MATTEO BORTONE
double bass
ROBERTO GATTO
drums



**SERGIO CAMMARIERE
PIANO NUDO**

in coproduzione con
Parco della Musica Records



**KARIMA
NO FILTER**

PIERO FRASSI
piano and fender rhodes
GABRIELE EVANGELISTA
double bass
BERNARDO GUERRA
drums

in coproduzione con
Parco della Musica Records



**DINO PIANA
AL GIR
DAL BUGHI**

DINO PIANA
trombone
ENRICO RAVA
trumpet and flugelhorn
FRANCO PIANA
flugelhorn
JULIAN OLIVER MAZZARIELLO
piano

GABRIELE EVANGELISTA
double bass
ROBERTO GATTO
drums

in coproduzione con
Parco della Musica Records



MUSICA JAZZ

MENSILE DI CRITICA MUSICALE
FONDATO NEL 1945 DA GIAN CARLO TESTONI

DIRETTORE EDITORIALE
Luca Conti

ART DIRECTOR
Silvano Belloni

AMMINISTRAZIONE E CONTROLLO
Alessandra Andretta
alessandra.andretta@22publishing.it

WWW.MUSICAJAZZ.IT
web@musicajazz.it

TIME OUT: PER SEGNALARE EVENTI
festivaleconcerti@musicajazz.it
(entro il primo giorno del mese precedente l'uscita)

Alceste Ayroldi
alceste.ayroldi@musicajazz.it

PUBBLICITÀ
Alessandra Maffei
a.maffei@musicajazz.it

DIRETTORE RESPONSABILE
Fausto Tatarella

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO:
Vittorio Albani, Alceste Ayroldi,
Alberto Bazzurro, Riccardo Bertonecchi,
Enzo Boddi, Riccardo Brazzale,
Claudio Bonomi, Enzo Capua, Sandro Cerini,
Luca Civelli, Ivo Franchi, Gennaro Fucile,
Nicola Gaeta, Giuseppe Piacentino,
Anita Soukizy, Renata Storaci, Franco Vallati,
Sandro Vero, Paolo Vitolo.

EDITORE
22publishing s.r.l. Socio unico
via San Calocero 2, 20123 Milano
web@musicajazz.it

Distribuzione esclusiva Italia:
m-Dis distribuzione media Spa
via Cazzaniga 19, 20132 Milano.

Distribuzione Estero:
A.I.E. - Agenzia Italiana di Esportazione Srl
Via Manzoni, 12 - 20089 ROZZANO (MI)
Tel. +39 02 5753911

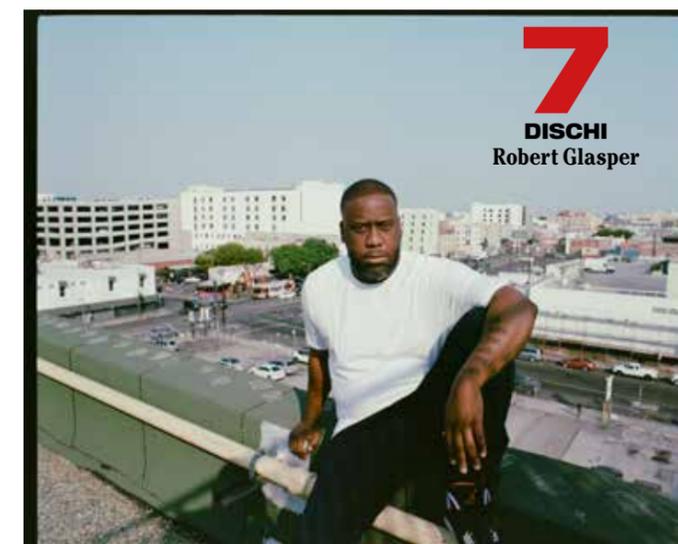
Stampa: Tiber Spa
via della Volta 179, 25124 Brescia.
Registrazione Tribunale di Milano n. 711 anno 1948.
sped. in a.p. - d.l. 353/2003 (conv. in l. 27/02/2004
n. 46) art. 1, comma 1, Dcb Milano.
Numeri arretrati (non oltre i 12 mesi):
gli arretrati non esauriti sono disponibili dopo
due mesi dall'uscita e vanno richiesti al proprio
edicolante al prezzo di 10,90 €. L'edicolante deve
contattare m-Dis all'apposito call center.

Servizio abbonamenti
leO Informatica e Organizzazione srl
Via Fratelli Cermuschi, 22 - 23807 Merate (LC).
Tel. 039 9991541; Fax 039 9991551
Orari: 9-13 / 14-18, dal lunedì al venerdì.
L'abbonamento partirà
dal primo numero raggiungibile.

PER ABBONARSI WWW.MUSICAJAZZ.IT

Informativa ai sensi dell'art. 7, d.lgs. 196/2003: i dati degli abbonati sono trattati manualmente ed elettronicamente da 22publishing s.r.l. socio unico - titolare del trattamento - per l'invio della rivista in abbonamento e per le operazioni connesse. Inoltre, solo se è stato espresso il proprio consenso all'atto della sottoscrizione dell'abbonamento, 22publishing s.r.l. potrà usare i dati per finalità di marketing, attività promozionali, offerte commerciali, analisi statistiche e ricerche di mercato. I dati potranno altresì essere comunicati ad aziende terze - ivi comprese società in rapporto di controllo e collegamento con 22publishing s.r.l. ai sensi dell'art. 2359 c.c. (elenco disponibile a richiesta a 22publishing s.r.l.) - per loro autonomi usi con le medesime finalità. Responsabile del trattamento è Direct Channel s.r.l., via Pindaro 17, 20128 Milano. Ai sensi dell'art. 7, d.lgs. 196/2003 è possibile esercitare i relativi diritti, tra cui consultare, modificare, cancellare i dati od opporsi al loro utilizzo per fini di comunicazione commerciale interattiva, rivolgendosi a 22publishing s.r.l., via Morozzo della Rocca 9, 20123 Milano. Presso il titolare è disponibile l'elenco completo e aggiornato del responsabile.

NUMERO ASSISTENZA ABBONATI: 039 9991541



7
DISCHI
Robert Glasper

5
THE THEME
Il trionfo di Cecil Taylor

6
DISCHI DEL MESE
La selezione di marzo

12
IN STUDIO CON...
Adam O'Farrill

16
IL TASTO PLAY
Ava Mendoza

18
ON STAGE 1
Paolo Fresu & Tango Macondo

20
ON STAGE 2
Antonello Salis

22
QUI NEW YORK 1
Afrofuturismo alla Carnegie

24
QUI NEW YORK 2
Shorter & Spalding

26
COVER STORY
Anthony Braxton

36
DOSSIER
Kenny Wheeler

50
CONTRABBASSI
Chris Laurence

52
JAZZ PEOPLE
Gli inediti di Lennie Tristano

56
WHAT'S GOING ON
Black To The Future

64
ASCOLTI DAL VERO
«Bitches Brew»

68
IL JAZZ ALLE DONNE
Melissa Aldana

72
VOICES
Ada Montellanico

76
PIANO SOLO
Emanuele Sartoris

82
DIETRO LE QUINTE
Raimondo Cesa e Vitamine Jazz

81
CIRCUS:
MOON IN JUNE
John Mellencamp
LI SALVI CHI PUÒ
Una storia della e:mt
CHANSON(G)S
Country & Soda

98
CODA: MY FOOLISH EAR
The Lounge Lizards

LA RADIO JAZZ
24 ORE AL GIORNO
IN STREAMING SU
MUSICAJAZZRADIO.IT
SCARICA L'APP

VIVI IL MEGLIO DEL JAZZ

CONCERTI

2 MARZO ORE 21 TEATRO STUDIO BORGNA
HAMID DRAKE / PASQUALE MIRRA

6 MARZO ORE 11 TEATRO STUDIO BORGNA
**LEZIONI DI JAZZ INCONTRO
CON GIANLUIGI TROVESI**

8 MARZO ORE 21 SALA SINOPOLI
CHIARA CIVELLO

10 MARZO ORE 21 SALA SINOPOLI
GONZALO RUBALCABA & AYMÉE NUVIOLA

16 MARZO ORE 21 TEATRO STUDIO BORGNA
ROBERTO GATTO 4ET

18 MARZO ORE 21 TEATRO STUDIO BORGNA
**CINZIA TEDESCO
& PINO JODICE KINGS OF POP IN JAZZ**

20 MARZO ORE 21 SALA SINOPOLI
ENRICO RAVA / FRED HERSCH

9 APRILE ORE 21 SALA SINOPOLI
CORY WONG

9 APRILE ORE 21 TEATRO STUDIO BORGNA
KARIMA

VIALE PIETRO DE COUBERTIN 30
ROMA
INFO: 06 8024 1281
BIGLIETTERIA: 892 101
(SERVIZIO A PAGAMENTO)

CONCERTI

4 MARZO ORE 21
DARIO PICCIONI QUARTET

5 MARZO ORE 21
**JACOPO FERRAZZA
FANTASIA**

6 MARZO ORE 11
**LUCA BRAGALINI
STORIE POCO STANDARD**

9 MARZO ORE 21
INCONTRO CON RALPH TOWNER

11 MARZO ORE 21
PINO JODICE TRIO

VIALE DI PORTA ARDEATINA 55
ROMA
INFO: 06 8024 1281
BIGLIETTERIA: 892 101
(SERVIZIO A PAGAMENTO)

11 APRILE ORE 21 TEATRO STUDIO BORGNA
SCOTT HENDERSON TRIO

12 APRILE ORE 21 SALA SINOPOLI
DEE DEE BRIDGEWATER IN CONCERT

5 MAGGIO ORE 21 SALA PETRASSI
MATTEO MANCUSO TRIO

9 MAGGIO ORE 21 SALA SANTA CECILIA
**PAT METHENY SIDE EYE CON
JAMES FRANIES & MARCUS GILMORE**

15 MAGGIO ORE 21 SALA PETRASSI
JOEY CALDERAZZO & JOHN PATITUCCI

15 MAGGIO ORE 21 SALA SANTA CECILIA
MARIO BIONDI

12 GIUGNO ORE 21 ROMA SUMMER FEST 2022
PAOLO CONTE

10 LUGLIO ORE 21 ROMA SUMMER FEST 2022
GREGORY PORTER

31 AGOSTO ORE 21 ROMA SUMMER FEST 2022
SNARKY PUPPY

SEGUI TUTTA
LA PROGRAMMAZIONE
AUDITORIUM.COM



12 MARZO ORE 21
FILIPPO BIANCHINI / LUCA MANNUTZA

18 MARZO ORE 21
**GABRIEL MARCIANO QUARTET
+ SPECIAL GUEST**

19 MARZO ORE 21
FEDERICA MICHISANTI TRIO

25 MARZO ORE 21
DANILO BLAIOTTA 3+1

26 MARZO ORE 21
**PASQUALE STAFANO
GIANNI IORIO
MEDITERRANEAN TALES**

SEGUI TUTTA
LA PROGRAMMAZIONE
CASADELJAZZ.COM



«MUSIC FROM TWO CONTINENTS»: IL TRIONFO DI CECIL TAYLOR

La storia del jazz è fatta anche di splendide scoperte discografiche, rese possibili da meravigliosi cultori e luminari capaci di recuperare documenti di straordinaria bellezza. È senza dubbio il caso di «*Music From Two Continents*» di Cecil Taylor, registrato dalla Radio polacca il 26 ottobre 1984 nella Sala dei congressi PKiN di Varsavia e proprio dalla Polskie Radio ripulito, masterizzato e finalmente pubblicato a metà dello scorso autunno grazie all'etichetta della Fundacja Sluchaj (Fondazione Sluchaj, che in polacco significa «ascoltare»). Taylor approdava in Polonia per la seconda volta nella sua vita. La prima era stata nel 1968 in occasione di un suo piano solo ospitato nelle sale della Filarmonica di Varsavia. Nel 1984 ci giunse invece a capo di un mega-gruppo con il quale, pochi giorni prima di questo concerto, aveva riempito le sale del mitico Studio 7 di Milano, chiamato da Giovanni Bonandrini a registrare un disco per la sua Soul Note: «*Segments II (Orchestra of Two Continents) – Winged Serpent (Sliding Quadrant)*». Un disco che oggi gli studiosi del free, e in particolar modo di Taylor, riconoscono come un capolavoro di strategica importanza per comprendere l'arte del pianista newyorkese. Al disco Soul Note seguì subito un tour europeo, del quale «*Music From Two Continents*» è testimonianza diretta. Durante le prove delle sedute di registrazione, ma anche di quelle di ogni concerto del tour, i testimoni dicono che si suonasse poco e si parlasse invece di danza, di filosofia, di possibilità. L'atmosfera che regna è assolutamente caotica, impenetrabile, ipnotica. L'esterno di turno resta quantomeno perplesso, e perplessi escono da quei concerti gli spettatori che non comprendono di avere avuto la possibilità di «vedere il mondo dall'altra parte» e di essere stati testimoni di un tumultuoso atto visionario e complementare: un capitolo assai importante della storia della ricerca della libertà assoluta di un artista come Cecil Taylor. Un virtuoso inventore che ha ormai compreso il suo vero status, quello di un pioniere del movimento free; e che, forte di tale certezza, cementa quello status anche nel decennio successivo, fino ad architettare e brevettare nel 1984 un'ambiziosa formazione per la quale chiama musicisti da America ed Europa, proponendo loro di suonare «musica di, da e per due continenti». Grazie a una fortunata successione di pubblicazioni, il pianista vive un fortunato periodo di sicurezza finanziaria, che si protrae negli anni e gli insegna ovviamente anche gli agi e i vizi del mondo dei VIP. A farne le spese – come ci racconta Enrico Rava, protagonista fra i protagonisti dell'avventura di cui stiamo scrivendo – sono soprattutto il buon Bonandrini nei tre

giorni milanesi della registrazione del disco Soul Note ma soprattutto Gaby Kleinschmidt, moglie del celebre pianista-giornalista britannico Mike Hennessey e serissima titolare in terra tedesca di un'agenzia di *booking* riconosciuta a livello europeo come una delle più professionali del settore. L'aneddotica racconta di come l'astutissimo Taylor avesse concordato un cachet di base, abbordabile sotto l'aspetto puramente artistico sia per le registrazioni dei dischi sia per ciò che era legato alle esibizioni dal vivo, ma aggiungendo sempre che ogni «spesa» avrebbe dovuto essere pagata a parte dalla produzione. Oltre alle tartine al caviale, ai fiumi di champagne richiesti in camerino e ai salatissimi conti nei migliori ristoranti europei del tempo (Bonandrini si trovò a pagare una cifra vicino al milione di vecchie lire per gli extra alberghieri consumati dalla band), finirono così anche nelle spese decine e decine di lunghissime telefonate personali con amici americani e altro ancora fatte da tutto l'ensemble. «Forse anche per questo – ci racconta sorridendo Rava – dopo poco tempo da quegli avvenimenti, la povera Gaby dovette dichiarare fallimento e chiudere la sua agenzia».

Lasciando perdere gli aneddoti e avvicinandoci al lavoro in oggetto, per far comprendere meglio l'assoluta creatività di quegli anni di Taylor ci è utile anche l'incontro con Filippo Bianchi, già direttore di questa rivista, grande conoscitore del mondo del jazz nonché amico di Taylor e al quale, pochi anni dopo l'esperienza della «Two Continents», suggerì ad esempio (viste le difficoltà sempre crescenti per la differenza di visione politica fra Taylor e Max Roach, spesso compagni di avventura) di provare a creare il duo con quel Tony Oxley che divenne poi inossidabile co-protagonista progettuale del pianista, innanzitutto in un magnifico duo dell'epoca poi allargato a trio con William Parker al contrabbasso. Ci racconta Bianchi: «Di certo figlia diretta delle esperienze di quel progetto, l'atmosfera che si respirava accanto a Taylor in quegli anni era davvero unica. Il clima di ogni istante era ovviamente creativo ma, in più, ammantato di un indefinibile misticismo... Sembrava di essere al centro di una *pièce* del teatro "povero e fisico" di Grotowski. Un mondo nel quale tutti i musicisti sembravano essere immersi totalmente con in testa l'idea di utilizzare una sorta di tecnica trascendentale capace di includere tutto il resto delle arti, specialmente la danza o la postura del corpo all'interno di un'idea musicale che giocava con l'auto-distruzione di forma e stile». Allo stesso modo del progetto ospitato dal Jazz Jamboree polacco, attorno al pianismo

di Cecil Taylor e dei suoi incredibili partner si riunisce tutto il sapere e la competenza del jazz realmente afro-americano in senso storico. Oltre alla semplice abbagliante presenza al proprio strumento, praticamente tutti si lanciano poi nel progetto con «ipotesi» vocalizzanti; quasi una specie di «musica parlata» verificata però con scelte sonore tipiche del tonalismo e dell'extra-tonalismo lontano dal mondo bop. Improvvvisazioni sempre vertiginose guidate con mano sicura dai colori e dall'impeto del leader capace di districare linguaggio jazzistico e concetti di pura esplorazione sonora.

Sessanta minuti di questo concerto-disco (che ovviamente ricalcano le tracce del lavoro Soul Note) sono una delle esemplificazioni più coerenti della capacità della musica improvvisata per far toccare il cielo della massima creatività. Fuor da ogni rigida architettura e schema, l'irrequieto scenario partorito da un gruppo formato dai più importanti improvvisatori della scena free di quegli anni è una polveriera pronta a saltare in aria, e questo è infatti ciò che accade in quel concerto oggi riportato alla luce dalla Radio di Stato della Polonia. Un'ora di splendida e mirabolante musica, che fa avvicinare idealmente il pensiero ad alcune metodologie delle formazioni di Mingus oppure al progetto della Liberation Orchestra di Charlie Haden, ma con una libertà espositiva di sicuro più spontanea e coraggiosa. Rispetto agli insegnamenti coltraniani di «*Ascension*», Taylor sceglie di adattare l'idea free a vere e proprie cellule melodiche e a scale blues ripetute più volte, lavorando però in maniera davvero personale e naturalmente unica sulla struttura del *concept*, senza mai – e qui sta il bello – dimenticare Duke Ellington. Anarchica e deflagrante, l'idea di fondo è quella condivisa da Ornette Coleman e Paul Bley, ma il senso di danzabilità o meglio di fisicità di questo progetto non ha probabilmente pari nella storia del jazz. Un periodo irripetibile, per l'immensa geniale creatività messa in gioco, e che in qualche modo permetterà poi a Taylor, negli anni a venire, di sdoppiarsi attraverso due vite musicali connesse e parallele in due continenti diversi: Europa e America. Una frase emblematica è riportata all'interno della copertina di questo disco: «Se prendi la creazione di musica e la creazione dei tuoi valori di vita come obiettivo generale, allora vivere diventa un processo musicale». Il sunto dell'esistenza di Cecil Taylor.

[A pag. 6 la recensione di Alberto Bazzurro]

Vittorio Albani

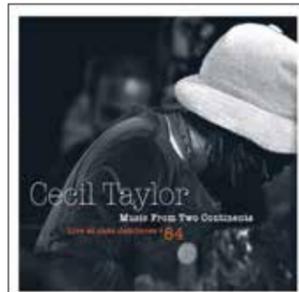
NOVITÀ, RISTAMPE, INEDITI

Musica per tutti i gusti nella nostra selezione di marzo

CECIL TAYLOR

«Music From Two Continents: Live at Jazz Jamboree '84»
Fundacja Słuchaj!,
sluchaj.bandcamp.com

Tomasz Stańko, Enrico Rava (tr.), Conrad Bauer (trne), Jimmy Lyons (alto), Frank Wright Jr., John Tchicai (ten.), Günter Hampel (cl. b., fl., vib.), Karen Lyons (fagotto), Cecil Taylor (p.), William Parker (cb.), Henry Martinez (batt.).
Varsavia, 26-10-84.



Turbolenti e vivifici, quegli anni Ottanta in giro per l'Europa per Cecil Taylor: gli si offrivano *cartes blanches* (ricordiamo almeno quella berlinese del 1988, foriera di una serie infinita di album dimenticati) e ghiotte opportunità in senso lato che, nell'occasione in terra di Polonia qui documentata, significò dirigere un'autentica *all stars* transcontinentale della musica che - letteralmente - bolliva in pentola all'epoca lungo un'unica lunga suite di oltre un'ora il cui titolo illustra appunto tale situazione.

C'era, tra gli europei, il nostro Rava, oggi protagonista di un omaggio a Taylor in trio con Joe Fonda e Andrew Cyrille («2 Blues For Cecil», TUM Records), e c'era un'altra bella terna di nomi-chiave della *crème* dell'avanguardia continentale, accanto a presenze non meno significative al di là dell'Atlantico, a partire da quel Jimmy Lyons, fedelissimo tayloriano, che non a caso ascoltiamo ripetutamente - come si dice - a tirare i collettivi, senza dimenticare l'anfibio (per motivi che non ci pare di dover qui illustrare) John Tchicai. C'erano tutti i presupposti, insomma, per una grande se-

rata di musica, vitale, torrenziale, irriverente, infuocata, che è esattamente quanto ci regala questa preziosa reliquia, che va del resto a rinforzare la felice immagine ricevuta trentasette anni fa dalla versione in studio della suite del titolo, incisa a Milano negli stessi giorni (esattamente dal 22 al 24 ottobre) e poi inserita nel glorioso, bellissimo, nodale «Segments II (Orchestra Of Two Continents) - Winged Serpent (Sliding Quadrants)» (titolo onnicomprensivo, per far capire con esattezza di cosa stiamo parlando). Nessuna riesumazione poteva dunque essere più opportuna. E gradita.

Bazzurro

MARK TURNER

«Return From The Stars»
ECM, distr. Ducale

Jason Palmer (tr.), Mark Turner (ten.), Joe Martin (cb.), Jonathan Pinson (batt.).
New York, novembre 2019.



Un indizio per comprendere questo album, se non addirittura la natura stessa del suo artefice, Mark Turner ce lo squadrava al secondo brano, *Terminus*. Chiunque abbia un'infarinatura di storia del jazz riconoscerà subito nel tema il calcio di Freddie Freeloader, da «Kind Of Blue». Quel disco capolavoro di Miles Davis resta insuperabile anche per il senso dello spazio che il trombettista era riuscito ad ottenere: quella profondità che può nascere solamente in uno studio di registrazione e attraverso un perfetto equilibrio fra suoni e silenzi, tra azione e clima di attesa. Mark Turner appare sensibile a questo genere di cose, il suo approdo otto anni fa a una

etichetta come ECM era dunque scritta negli astri. Dopo «*Lathe Of Heaven*» (2014), che vedeva Avishai Cohen alla tromba, il sassofonista sperimenta di nuovo la formula del *pianoless quartet*, sia per questioni di maggiore libertà sia, soprattutto, perché il pianoforte riempie appunto lo spazio riducendo l'importanza dei «vuoti». Rispetto a quel disco di otto anni fa, Turner convoca due nuove figure mantenendo Joe Martin al basso. Anzitutto arriva Jason Palmer, con il quale il sassofonista ha instaurato un rapporto così intenso da ricambiare la visita, cioè suonando a sua volta nel quartetto del trombettista. Palmer ha un nocciolo *mainstream* dal quale però esce spesso e volentieri, richiamandosi a Booker Little e talvolta a Don Cherry. La sua tromba ha un timbro pastoso, lucido, al servizio di un fraseggio prodigo di invenzioni (*It's Not Alright With Me*). L'altro nuovo arrivo è Jonathan Pinson, notevole ingaggio per come sa inserire la batteria nelle sofisticate trame armoniche inventate dal leader e anche per un drive di ferro; insomma, un giovane musicista del quale sentiremo parlare a lungo. Lui e il sempre eccellente Joe Martin partecipano a un lavoro che è soprattutto conversazione a quattro, dove a turno si prende la parola o magari si interviene insieme, come nelle improvvisazioni simultanee Turner-Palmer (*Terminus*). Questo il senso di un disco nel quale la scrittura ha un peso fondamentale - e a che livello è ormai arrivato Turner! - e l'improvvisazione altro non è che racconto.

Piacentino

ROBERT GLASPER

«Black Radio III»

Loma Vista, distr. Universal

Keyon Harrold (tr.), Terrace Martin (alto, tast.), Marcus Strickland (cl. b.), Robert Glasper (p., tast., batt.), Cory Henry (org.), PJ Morton (tast., voc.), Justin Tyson (tast. batt.), Jay Cooper, Bryan-Michael Cox (tast.), Isaiah Sharkey, Marion

Williams (chit.), Derrick Hodge, Burniss Travis II, Pino Palladino, Taddeus Tribbett (b. el.), Chris Dave (batt.), DJ Jazzy Jeff, Jahi Sundance (giradischi) Amir Sulaiman, Christian Scott, BJ The Chicago Kid, Big K.R.I.T., Killer Mike, Lisa Harris, Riley Glasper, Josephine Hodge, D Smoke, Tiffany Gouché, Esperanza Spalding, Q-Tip, Yebba, H.E.R., Meshell Ndegeocello, Lalah Hathaway, Common, Musiq Soulchild, Posnuos, Ledisi, Gregory Porter, Ant Clemons, Jennifer Hudson, India.Arie, Ty Dolla \$ign (voc.).
Los Angeles, 2020-2021.



Uno spiegamento di forze come non si vedeva da tempo. Robert Glasper è ormai riuscito a crearsi non solo una riconoscibilità artistica - è, la sua, una personalità eclettica capace di misurarsi con linguaggi differenti e in differenti dimensioni musicali - è riuscito a mettere su un vero e proprio marchio di fabbrica. E se all'inizio molti, me compreso, hanno pensato di trovarsi di fronte ad un tentativo da parte di un grande musicista di rivolgersi, per esclusive esigenze di marketing, ad un pubblico abituato ad un ascolto superficiale, diciamo così, pop-oriented con l'uscita di questo «*Black Radio III*» è giunto il momento di ricredersi. Glasper, con la sua musica, rappresenta il punto di passaggio tra l'hip-hop e il jazz afro-americano di ricerca. Attenzione: qui non vi sono volgarità da *gangsta rap*. Piuttosto è un *mood*, quello del pianista texano, che parte da una frequentazione attenta dell'ambiente musicale più «stradaiole» (basta leggere il palchetto per rendersi conto del livello delle collaborazioni che

hanno partecipato alla incisione di questo lavoro), ma anche di nuovi visionari come Marcus Strickland, Keyon Harrold, Derrick Hodge, Chris Dave, per arrivare a maturare uno stile che sintetizza l'insegnamento dei grandi (McCoy Tyner per esempio) e le pulsioni del *melting pot* statunitense. Robert Glasper è un pianista raffinato, dalla fervida immaginazione e dalla solida preparazione tecnica. Uno di quei musicisti che si fanno notare per la voglia di comunicare ma, soprattutto, per la vivace progettualità. E questo disco è assolutamente *cool*.

Gaeta

MARQUIS HILL

«New Gospel Revisited»
Edition Records,
editionrecords.com

Marquis Hill (tr.), Walter Smith III (ten.), James Francies (p.), Joel Ross (vib.), Harish Raghavan (cb.), Kendrick Scott (batt.).
Chicago, 8-12-19.



Un fuoriclasse, un trombettista dal fraseggio elegante e pieno di inventiva. E anche un brillante compositore capace di assemblare sonorità inconsuete e accattivanti e di far convivere personalità musicali di spicco come quelle che compongono l'ensemble che ha partecipato alla realizzazione di questo *live*. Di solito mi piace sottolineare gli interventi dei musicisti che ritengo essere di spicco nei gruppi che mi tocca recensire. Qui non emerge nessuno, semplicemente perché è molto difficile farsi strada all'interno di una musica così compatta e così ben suonata. Se proprio devo citare qualcuno ed esprimere preferenze, allora dirò che l'impatto della cavata di Raghavan è quello che mi ha maggiormente colpito in questo lavoro. Un sestetto composto da alcuni dei nomi che non solo si stanno facendo conoscere ma soprattutto stanno firmando

molte delle pagine importanti del jazz moderno. Un misto di creatività, attenzione all'aspetto ritmico e *interplay* di altissimo livello esecutivo. Ridare nobiltà e freschezza al jazz è un obiettivo che passa attraverso queste coordinate.

Gaeta

AZAR LAWRENCE

«New Sky»

Trazar, azarlawrence.com

Azar Lawrence (sop., ten.), Nduduzo Makhathini (p.), John Beasley (tast.), James Saez, Greg Poree, Gregory «GMOE» Moore (chit.), Destiny Muhammad (arpa), Sekou Bunch (b. el.), Tony Austin (batt.), Munyungo Jackson (perc.), Calesha «Bra-Z» Murray, Oren Waters, Lynne Fiddmont (voc.).
Varie località, 2021.



Il sapore dell'Africa. C'è sempre nella musica nera. Ma in questo lavoro è molto presente insieme al soul e a una maestria strumentale tipica dei grandi. Una musica molto godibile che abbraccia un caleidoscopio di colori e di emozioni che riportano alla grande musica che abbiamo ascoltato in passato. Qualcuno potrebbe obiettare che qui si strizza l'occhio a un'orecchiabilità che molto spesso, nel jazz, è stata scambiata per il tentativo di rivolgersi a un pubblico di bocca buona. Non è il caso della musica incisa in questo disco, troppo genuina, a mio avviso, troppo ben suonata, troppo spontanea per essere fraintesa. Niente studi a tavolino, semplicemente la voglia di arrivare al cuore di chi dalla musica vuole qualcosa in più di un freddo approccio intellettuale. Spicca la presenza del pianista sudafricano Nduduzo Makhathini di cui ci siamo già occupati in passato, artista che si distingue per una intensa spiritualità, un aspetto che, pur in un ambito molto «fisico», si respira un po' dappertutto in

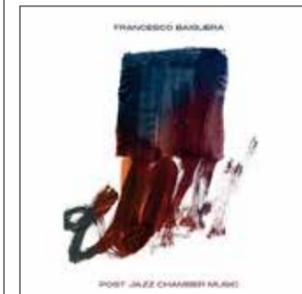
questo disco. Nessuna caduta di tono, i brani sono tutti molto belli. Del resto, Azar Lawrence la sa lunga: è un veterano che ha avuto modo di esprimersi con molti tra i giganti della musica nera. Non ha sempre espresso il meglio di sé, ma qui ha fatto centro.

Gaeta

FRANCESCO BAIGUERA

«Post Jazz Chamber Music»
Aut Records, autrecords.com

Massimiliano Milesi (ten., sop.), Francesco Baiguera (chit. el.), Daniele Richiedei (viol.), Giulio Corini (cb.).
Brescia, 2-3-21.



Avevamo apprezzato Francesco Baiguera nel progetto «Reithia», presentato a Brescia nel corso del Festival Jazz On The Road del 2020, dopo la sferza dell'epidemia su essa e su Bergamo (e proprio come spunto per una rinascita «insieme» delle due città) e in qualche modo anche questo progetto origina da quei luoghi e dai giorni del *lockdown*, durante i quali è stata scritta la prima stesura della *suite*. Sono della partita altri due componenti del quartetto Reithia - Milesi e Corini - e Richiedei al violino. Il leader (tutte le composizioni sono della sua penna, benché l'esito finale del lavoro presenti all'incasso i meriti di un collettivo coeso) dimostra di avere idee assai chiare, nel collocarsi entro un perimetro autoriale che sa fare tesoro di metodi (e sapori) jazzistici, pur avendo lo sguardo (e la testa) rivolti verso modelli «colti». L'occupazione di quel (pericoloso) crinale posto a cavallo tra i generi si rivela felice, stante la riferita lucidità dello spunto di partenza, ben declinato nel lavoro dei quattro. Anche nei momenti più pensosi o «astratti» (*Abstract Thoughts, Never So Close*), infatti, la musica mantiene un

certo senso di carnalità, più evidente in certi occhieggiamenti al blues (*Heavy Blue, Intermezzo*), ma sempre presente anche in alcune note coloristiche e swinganti, talora cariche di una noncuranza un po' sghemba, che evitano cadute di tensione e allontanano il rischio di vuai «camerismi» autoreferenziali, mantenendo un bilanciamento costante (e intelligente) tra precisione della scrittura e libertà. Anche gli equilibri interni al quartetto sono gestiti con estremo acume, sia per l'equa distribuzione degli spazi, sia per l'originalità di alcune scelte timbriche (un certo «distacco» di Milesi, ad esempio, ma anche la sobrietà - pur sempre puntuale - del chitarrista). Il lavoro di Richiedei (talora indaviolato nelle ripartenze e nelle sottolineature) e di Corini (una certezza nel sostegno radicato e nella pulsazione elastica) non lascia rimpiangere altri possibili assetti ritmici, anzi. In definitiva, un quartetto di estremo interesse, in cui si intuiscono potenzialità e modularità notevolissime. Da ascoltare.

Cerini

FRED FRITH

«Road»

Intakt, distr. Godfellas

Fred Frith (chit. voc.), Jason Hoopers (b. el.), Jordan Glenn (batt.) + Susana Santos Silva (tr.), Lotte Anker (ten., sop.),
Colonia, 18-10-19,
Charlottesville, 4-10-19,
Ebersberg, 31-10-19.



Complessa e accessibile a tutti al tempo stesso: così Frith intende l'improvvisazione in musica e questo doppio album ne è una prova lampante. Si tratta della sostanziosa documentazione di un tour internazionale del collaudatissimo trio. Il primo disco è una cavalcata ininterrotta tra paesaggi sonori variegati, scoperti uno dietro l'altro procedendo

ora per vie laterali, ora curvando all'infinito, mescolando idiomi, assemblando e modellando forme che si disfano e si ricompongono senza soluzione di continuità. Si ammira una volta di più la capacità del musicista inglese nell'intrufolarsi dove gli pare e dire la sua, dal metal rock al blues, dall'elettronica al funk, dal rumorismo all'astrazione *tout court*. I suoi partner sono altrettanti solisti che spostano di continuo la direzione di marcia, o assecondano la strada intrapresa con preziosi suggerimenti e variazioni. La performance di Colonia non ha un attimo che possa definirsi superfluo, in un avvicinarsi di progressioni ritmiche, di arpeggi e sfregolamenti, alterando riff poderosi, atmosfere ipnotiche e assalti sonici furiosi, talora rumoristici. Un viaggio tra generi esplorati, abbandonati e riscoperti, nel segno di una creatività autentica. Il secondo disco ospita quattro brani con due ospiti più volte viste in compagnia di Frith e qui presenti ciascuna in una coppia di brani. Se il primo disco lasciava ammirati, la bellezza di queste improvvisazioni lascia ancor di più meravigliati. Apre *Color Of Heat* con le deliziose elucubrazioni espresse da Santos Silva successivamente contrastate dai riff chitarristici taglienti e dirompenti, dando vita a una sorta di gagliarda tenzone con picchi e cali e di tensione splendidamente sottolineati dalla ritmica. Altrettanto bene dicasi del secondo brano con la trombetta portoghese, *Color Of Heart*, caratterizzato da tratti nervosi sin dall'inizio segnato da una ritmica ostinata con la quale Santos Silva si incrocia tenendo botta e facendo mostra di grande padronanza tecnica dello strumento, mentre il trio qui si pone completamente al servizio dell'ospite. Nella parte conclusiva la tensione si attenua, l'atmosfera si fa quasi ambientale, con uno ieratico e un po' allucinato intervento vocale di Frith, sacerdote di un rituale arcano. Altrettanto d'impatto sono i due brani che vedono la partecipazione di Anker, in particolare *The Trees Of Lizard People* fa da araldo per un album che di sfaccettature ne ha più di una. Neame mostra di conoscere il senso della corallità e di aver saputo scegliere perfettamente i sodali: tutti eccellenti. Non trascura - e come potrebbe

quantomai obliqua di Frith passa da effetti simili a un sintetizzatore a sonorità sognanti distillando una nota dietro l'altra. Dopo una parte centrale estremamente rarefatta il brano riprende con veemenza e passo robusto fino a un gran finale incandescente. Notevole anche l'altro brano, *Sinking In*, che pare raccontare una tormentata escursione in Medio Oriente una scaramuccia sonora tra i quattro sempre più nervosa, convulsa, trasformando in crescendo i suoni in schegge affilate e crepitanti. Un'altra uscita imperdibile dell'ineffabile inglese.

Fucile

IVO NEAME

«Glimpses of Truth»

Whirlwind,

whirlwindrecordings.com

Ingrid Jensen, Noel Langley (tr.), Nathaniel Facey (alto), George Crowley (ten.), Jason Yarde (bar.), Trevor Mires (trne), Gareth Lockrane (fl.), Ivo Neame (p.), Jim Hart (vib.), Gilad Hekselman (chit.), Tom Farmer (cb), James Maddren, Jon Scott (batt.).

Londra, 6-10 ottobre 2020.



La sensazione che si ha, di primo impatto, è che sia tornato a regnare sulla terra Sun Ra. Ivo Neame si cimenta con un large ensemble, e lo fa coniugando le sue inclinazioni musicali da solista e con il trio Phronesis. Mette al servizio la gigantesca creatività di compositore che ha voglia di svingolare dagli schemi precostituiti, con quella sua profonda conoscenza della tradizione, del passato e il senso innato dello swing. Così, già *The Rise Of Lizard People* fa da araldo per un album che di sfaccettature ne ha più di una. Neame mostra di conoscere il senso della corallità e di aver saputo scegliere perfettamente i sodali: tutti eccellenti. Non trascura - e come potrebbe

altrimenti - il senso dell'ironia: si veda, a proposito, *Strega* con la diversità di soluzioni ritmiche che spaziano dallo swing ai ritmi latini. La poliritmia è il marchio di fabbrica di questo disco. E non perché i singoli brani non si assomiglino manco per un po', ma perché ogni brano è un prisma. *Broken Brains* è uno scrigno dove, di tanto in tanto, fanno capolino vari segreti: dall'andamento sicuro e orchestrale, si passa a sciolte di claudicante bellezza e visioni ortogonali del ritmo. Sette brani tutti da gustare a pieno. Neame qui si dà per gli altri, per la musica - la sua musica - e raramente fa il pianista solitario. In *Phasing Song* si ritaglia uno spazio che illumina con un assolo in crescendo, prima di lanciare il resto della truppa. Sette brani in cui si assapora tutta la storia del jazz: passata, presente e futura.

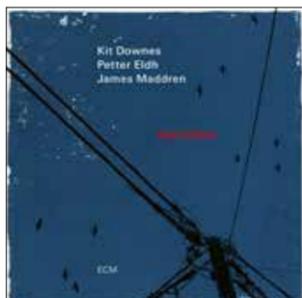
Ayrolti

KIT DOWNES

«Vermillion»

ECM, distr. Ducale

Kit Downes (p.), Petter Eldh (cb.), James Maddren (batt.). Lugano, maggio e giugno 2021.



Dall'organo da chiesa al pianoforte. Cambia strumento e soprattutto format, Kit Downes. E quanti erano stati colpiti al cuore dalla sua obliqua e inclassificabile creatività, testimoniata dai precedenti lavori per ECM («Obsidian», del 2018, e il successivo «Dreamlife of Debris», pubblicato nel 2019), probabilmente rimarranno delusi da «Vermillion». Non perché l'album sia privo di spunti interessanti. Ma piuttosto perché il musicista inglese, che coinvolge nell'impresa il contrabbassista Petter Eldh e il batterista James Maddren, si rimette in pista con un classico *piano trio*. Motivo per cui il confronto con altre (e più innovative) for-

mazioni dello stesso tipo risulta inevitabile. E tuttavia, nonostante il cd rappresenti un mezzo passo indietro nella carriera dell'artista di Norwich, vale lo stesso la pena di essere preso in considerazione. La partita viene infatti giocata sul falso movimento e sull'apparente semplicità della musica, tra una sorta di lirismo decostruito e frammenti melodici accattivanti, il tutto intercalato da cambiamenti metrici continui. Un procedimento che rimanda allo spirito del mentore di Downes, il compianto pianista John Taylor. «Lui voleva far accadere qualcosa di imprevedibile nella musica, era ossessionato dal correre rischi. Ed è quello che penso di aver fatto io con «Obsidian» e che sto facendo adesso con questo lavoro». Insomma la complessa componente ritmica esiste ancora, ma l'estetica che la avvolge è diversa. E allora per capire quale sia la sfida - e quali anche i limiti dell'operazione - conviene partire dal fondo, cioè dall'ultimo degli undici brani in scaletta. La hendrixiana *Castles Made Of Sand* è l'unica *cover* del disco, dove per il resto il leader e il bassista si dividono in modo equo la paternità delle composizioni. Ed è una rilettura destrutturata, astratta e pressoché irriconoscibile del brano firmato dal genio di Seattle. E non a caso, perché spesso e volentieri la musica è qualcosa di delicato e impalpabile, proprio come un castello di sabbia che alla fine si dissolve nel mare. E di questa fragilità Downes è ben consapevole.

Franchi

MAURO OTTOLINI & L'ORCHESTRA OTTOVOLANTE

«Il mangiadischi»

Azzurra Music, azzurramusic.it

Mauro Ottolini (trne, conchiglie, voc., arr.), Fabrizio Bosso, Andrea Lagi, Paolo Malacarne (tr.), Lino Bragantini, Simone Pederzoli, Matteo Del Miglio (trne.), Enrico Peduzzi (alto), Emiliano Vernizzi, Stefano Menato (ten.), Corrado Terzi (bar.), Vincenzo Vasi (theremin, voc.), Thomas Sinigaglia (fis.), Stefano Zavattoni, Oscar Marchioni (p.), Giulio

Corini, Riccardo Di Vinci (cb.), Paolo Mappa (batt.), Simone Padovani (perc.), Vanessa Tagliabue Yorke (voc.). Perugia e Sandra, s.d.



Riavvolgiamo il nastro del tempo. E, dall'odierna musica liquida e immateriale, che vive di visualizzazioni, torniamo al vecchio, caro vinile. Ma a quello tascabile dei 45 giri con tanto di lato A e di lato B. Stoviglie color nostalgia, direbbe Francesco Guccini. Certo, ma è una nostalgia allegra (ci si perdoni l'ossimoro...) e un po' cialtrona quella messa in pista da Mauro Ottolini e dalla sua Orchestra Ottovolante, che prende il nome dal programma RAI di Antonello Falqui trasmesso a metà anni Cinquanta. Un modo per farci ballare e divertire con un repertorio tutto italiano: da *Grazie dei fiori* di Nilla Pizzi (la voce è quella di Vanessa Tagliabue Yorke che sfoggia una deliziosa R moscia) al primo Adriano Celentano di *Il tuo bacio è come un rock* (e qui a cantare è Ottolini). Il tutto confezionato col gusto per lo swing *d'antan* e per gli arrangiamenti esotici e dall'anima latina. Con questo doppio album dal titolo quanto mai evocativo e frutto di due concerti, il primo a Umbria Jazz e il secondo al teatro Martinelli di Sandra - la formazione capitanata dal vulcanico e prolifico trombonista veneto festeggia vent'anni di onorato servizio all'insegna del vintage. E sfilano in parata il mambo di Xavier Cugat (*Jammy*) e di Pérez Prado, i bulli e le pupe di Fred Buscaglione (*Il dritto di Chicago*), lo stottò garbato e tutto partenopeo di Renato Carosone (*Tu vuoi fa l'americano*, con citazione incidentale del tema d'amore della colonna sonora di Nino Rota per *Il padrino*) e così via. Arrangiamenti briosi, ironia quanto basta e ospiti speciali (Fabrizio Bosso alla tromba) fanno di «Il mangiadischi» uno dei progetti più riusciti di Ottolini.

Franchi

MICHAEL MAYO

«Bones»

Mack Avenue, distr. Egea
Michael Mayo (voc., elettronica, fischietto), Andrew Freedman (tast., synth., p., chit.), Nick Campbell (b. el., chit.), Robin Baytas (batt.), Eli Wolf (elettronica), Scott Mayo, Valerie Pinkston (voc.).

New York, agosto-settembre 2019.



Marvin Gaye avrebbe esclamato: «What's going on?». Già. Che ci fa un ventottenne che, fisicamente, si avvicina più a un *rapper* o a un cantante *neo-soul*, in terra di jazz? E che, per di più, tiene *workshops* in rinomati dipartimenti jazz di mezza Europa? Fa quello che da tempo può, anzi deve, muoversi. Che il jazz può avvicinarsi ai giovani senza doverli necessariamente catechizzare partendo dal passato remoto. Michael Mayo gioca con il *beatbox*, utilizza l'elettronica, gli schemi dell'improvvisazione, programma scardina il soul, scardina la voce jazz e la riordina secondo il terzo millennio. Ascoltate *You And You* con la sua lineare bellezza, ben strutturata e arrangiata o la tempesta sonora che arriva con *Another Love*. Il manipolo di eccellenti polistrumentisti contribuisce a fare la differenza, regalando emozioni che guardano al passato più bello del funk e del soul senza dimenticarsi di nuotare in avanti. Accenti sempre diversi, scenari sonori che si muovono su binari paralleli, mai poveri di idee. La voce di Mayo è capace di reggere ogni flessione e di sposare ogni variazione ritmica, come accade in *About Your Love*, brano particolarmente intricato dal punto di vista ritmico e che Mayo illumina con le sue belle doti vocali. L'elettronica è un corollario rispetto alla musica, non l'elemento dominante come accade in altre situazioni. La voce di Mayo fa respirare ogni brano e lo conduce verso confini spazio temporali infiniti.

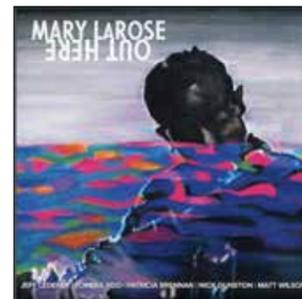
Ayrolti

MARY LAROSE

«Out Here»

Little(i)music, littleimusic.com
Mary LaRose (voc.), Jeff Lederer (cl., clarone, arr.), Tomeka Reid (cello), Patricia Brennan (vibr., str. elettronici), Nick Dunston (cb.), Matt Wilson (batt.). Presenti in alcuni brani Jimmy Bosch (trne, voc.), Isaiah Johnson, Cameron Jones (cl.), Bobby Sanabria (perc.), Maya Rose Lederer (voc.).

New York, 15 e 16-1-2020.



Tramutare il titolo del disco di Eric Dolphy «*Out There*» (Là fuori) in «*Out Here*» (Qua fuori) è già un piano di lavoro. Ovvero, ricostruire una musica che ha sessanta e passa anni di età per avvicinarla a noi. Mary LaRose, fra le cui caratteristiche spicca purtroppo il suo essere assai sottovalutata, si è dedicata in passato a Ornette e ad Ayler, e dunque non è nuova a queste riletture del passato. A scortarla c'è Jeff Lederer (suo marito) il quale si è assunto la responsabilità di tutti gli arrangiamenti, trovando spunti anche nei manoscritti originali di Dolphy: per esempio, la visione cameristica di certi brani. Lederer ha lavorato sempre con l'equilibrio impegno di portare *out here* la musica composta dal multistrumentista californiano (oltre a un paio di brani altrui che Eric interpretò) senza tradirla. Su queste fondamenta di assoluta contemporaneità Mary LaRose ha costruito un disco potente per convinzione e nel quale si dispiegano la sua versatilità e il suo carisma. La cantante (ma anche pittrice e poetessa) dà voce letteralmente ai pezzi dolphiani utilizzando mezzi in uso nel jazz - scat, vocalese, recitazione ecc. - e attenendosi agli spericolati saliscendi del grande maestro. La troviamo di volta in volta brillante (*GW*), bluesy (*Serene*), groovy (*Gazzelloni*), sempre con un piglio irriducibile; ma soprattutto incornicata da un gruppo attento e stimolante. Tutti hanno

una personalità spiccata, ma vorrei spendere qualche parola per Tomeka Reid: ogni suo intervento ha un magnetismo davvero unico. In un paio di brani arrivano rinforzi, come quando Sanabria e Bosch sottolineano lo spirito caraibico di *Music Matador*. In altri, Mary LaRose, autrice dei testi, ricorre a poesie di sua figlia Hallie e di Patricia Donegan. E il suo duetto con Lederer (al clarone) in *Love Me* è una festa per le orecchie.

Piacentino

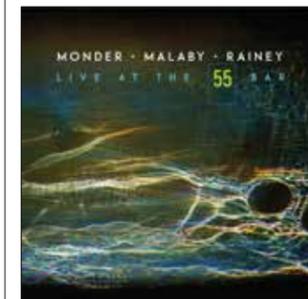
MONDER/MALABY/RAINEY

«Live At The 55 Bar»

Sunnyside, distr. IRD

Tony Malaby (sop., ten.), Ben Monder (chit.), Tom Rainey (batt.).

New York, 3-3-20.



Chiunque sia in cerca del Monder raccolto e solitario di «*Day After Day*» (ci riferiamo alla prima parte del doppio disco), stia alla larga da questo «*Live At 55 Bar*». Semmai, si sentirà più a suo agio chi ricorda la versione lanciata nello spazio dell'omonimo *Day After Day*, perché da lì riparte Monder, da suono stratificati, da chitarre ingigantite dagli effetti che si allargano a macchia d'olio, dal drone, da sonorità *ambient* che qui, in un tempetto del jazz newyorkese, scriscono fino a diventare *dark ambient*. Insieme a due complici di lunga data, il chitarrista dà forma a una suite alquanto bizzarra, pura improvvisazione collettiva, che nella terza e ultima parte, con un finale da capogiro (simile a quello della *Part I*), sembra intrufolarsi nella composizione istantanea. La riuscita della *session* (ottimamente registrata da Joseph Branciforte) deve molto all'affiatamento fra gli interpreti, quasi palpabile lungo l'asse Monder-Malaby. Vent'anni di collaborazione si fanno sentire, e giocano in favore di un'interazio-

ne tanto pervasiva quanto suggestiva. Con il chitarrista nelle retrovie, responsabile delle armonie e dei mutamenti climatici, Malaby rivela ancora una volta la singolarità del proprio vocabolario, malioso e *nuancé*. In tale contesto, regolato da rapporti strumentali paritetici e da un significativo senso del tempo, non si può dimenticare l'apporto di Rainey, l'uomo giusto per i trii senza basso.

Civelli

OGJB QUARTET

«Ode To O»

TUM, tumrecords.com

Graham Haynes (corn., elettr.),
Oliver Lake (alto, sop.),
Joe Fonda (cb.),
Barry Altschul (batt., perc.).
New York, 7 e 8-6-19.



Secondo album per il gruppo che riunisce quattro delle voci più significative del jazz di questi ultimi (neanche tanto pochi) anni e puntuale conferma del valore dell'ensemble e dell'operazione. Dieci brani tutti originali (nonché piuttosto equamente divisi) compongono questo nuovo mosaico in cui, in realtà, è proprio la coerenza intestina uno degli elementi che più saltano all'occhio, nel segno di una coralità fortemente voluta e cercata, al cui interno, peraltro, nessuna delle quattro personalità (men che meno Lake) rimane imbrigliata. Il tipo di organico (leggi l'abbinamento strumentale) non può non far tornare alla mente lo storico *pianoless quartet* di Ornette Coleman, ma ovviamente qui c'è anche molto altro. C'è il vissuto di quattro artisti importanti ognuno per suo conto, come detto, che hanno la capacità di mettersi al servizio di un progetto condiviso, nel segno di una musica solida, ottimamente costruita, avanzata ma senza salti nel vuoto. Insomma totalmente attuale e totalmente torricizzata. Brani, in special modo (ma il livello medio, come si sarà

intuito, è del tutto omogeneo), come *Ode to O* e *Caring* di Altschul, *Justice* di Lake, *The Me Without* di Fonda, *The Other Side* di Haynes e l'impro catalogata come *OGJB #3* (dove le prime due comparivano nel cd d'esordio) ce lo dicono con particolare chiarezza.

Bazzurro

PETE MALINVERNI

«On The Town»

Planet Arts, planetarts.org.

Pete Malinverni (p.),
Ugonna Okegwo (cb.),
Jeff Hamilton (batt.).
Englewood Cliffs, 11-4-21.



Mentre nelle sale arrivava la nuova versione cinematografica di *West Side Story* diretta da Steven Spielberg, è uscito questo disco che riprende alcune canzoni di quello e di altri due musical: *On The Town* (al cinema con Sinatra e Gene Kelly, titolo italiano *Un giorno a New York*) e *Wonderful Town*. Furono tre diversi ritratti di New York ai quali le eccezionali musiche di Leonard Bernstein diedero senso, colore e ritmo. Nelle note di copertina Malinverni racconta divertito di quando il grande compositore e direttore d'orchestra lo baciò su una guancia dopo aver ascoltato in un locale la versione che aveva dato della sua *Lucky To Be Me*. La canzone si trova anche in questo disco, con la classica intro che riecheggia quella di *Stardust*, e si può ben capire l'entusiasmo di Bernstein se Malinverni, in quella lontana serata, si accostò al brano più o meno così. Con due ritmi che calzano alla sua musica come due comode scarpe sportive, il pianista, soprattutto nell'assolo finale, passeggia nell'area dell'*entertainment* ma introducendovi varie sorprese. È quanto avviene in tutto il disco, dove il suo stile brillante, inventivo e, perché no, un po' piacione (*Cool*) si accompagna a un ventaglio di scelte ricchissimo. Lo swing è l'elemento che tiene anco-

rate le performance, anche nelle soluzioni più imprevedibili. Per esempio, nel gusto delle dissonanze al quale Malinverni dà spesso libero sfogo: il valzerino *I Feel Pretty* è lontano anni luce dalla spumeggiante ma convenzionale versione che ne diede Oscar Peterson; *Lonely Town* evoca addirittura Monk. In chiusura il pianista inserisce un suo brano, *A Night On The Town*, che compie un passo ulteriore verso la stravaganza. La magnifica prova di Okegwo e Hamilton contribuisce a fare di «*On The Town*» un piacere imperdibile, da seguire con attenzione oppure da tenere in sottofondo.

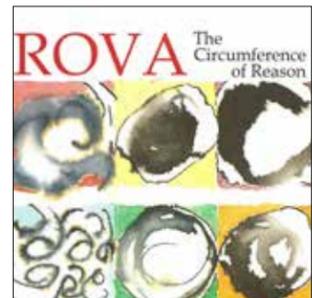
Piacentino

ROVA SAXOPHONE QUARTET

«The Circumference Of Reason»

ESP-Disk, esp-disk.com

Bruce Ackley (sop., ten.), Steve Adams (alto, soprano), Larry Ochs (ten.), Jon Raskin (bar.).
Oakland, 22-06 e 23-09-18, 01-07-19.



Ogni lavoro del ROVA non manca di stupire per rigore progettuale, meticolosa ricerca sul suono e applicazione sistematica del concetto di improvvisazione come composizione estemporanea. Contrassegnato dall'impronta di Adams, autore di tre delle sei composizioni in programma, «*The Circumference Of Reason*» è dedicato al sassofonista Glenn Spearman (1947-1996), con cui Ochs aveva collaborato nel Double Trio documentato tra il 1993 e il 1996 dalla Black Saint («*Mystery Project*», «*Smokehouse*», «*The Fields*») e protagonista del notevole «*Blues For Falasha*» (Tzadik, 1999). Dal repertorio di Spearman è stata appunto prelevata l'iniziale *The Extrapolation Of The Inevitable*, trama che via via si infittisce, basata com'è su schemi antifonali (tra coppie di ance) e responsoriali, tra singolo instrumen-

to e collettivo. Omaggio rivolto a Spearman da Adams in chiusura dell'incisione, *The Enumeration* è introdotta da timbriche e dinamiche rarefatte cui si sovrappone il tenore con suono rugoso, gorgogliante e fraseggiante, a tratti mercuriale. A una stasi rotta dall'alto prontamente contrastato dal baritono seguono frasi collettive densamente contrappuntate, un fitto dialogo soprano-baritono e polifonie iterative. Quanto alle altre composizioni firmate da Adams, *The Circumference Of Reason* scaturisce dal progressivo accumulato di frammenti spigolosi - abbozzati, ripetuti e deliberatamente non sviluppati - che ricorrono e si aggregano in cellule ritmiche. Uno stillicidio costruito ad arte, che in definitiva fa di questa incompiutezza la propria forza. *Xenophobia* è un pezzo densamente strutturato in virtù dell'apporto collettivo e della costruzione ritmica, che esalta l'aspetto polifonico pur concedendo spazio al soprano dell'autore. Frutto del contributo collettivo, le due versioni di *NC17* presentano significative differenze. La prima è alimentata da raffinate esplorazioni su timbri e dinamiche, con le varie ance che privilegiano soffiato, suoni stoppati e frullati, conducendo l'esecuzione verso la progressiva disgregazione del suo tessuto. Pur partendo da un impianto rarefatto, la seconda vede intensificarsi la dialettica interna, che si traduce in dialoghi sempre più fitti, serrati e in una progressiva esasperazione timbrica, per approdare a un finale concitato, febbrile, attraversato da unisoni roboanti. Nel complesso, una perfetta sintesi tra le conseguenze delle avanguardie afroamericana ed europea, che proietta appieno la poetica del ROVA nel XXI secolo.

Boddi

THE BRANDENBURG PROJECT

«Twelve Concertos»

BIS, distr. Ducale

Mark-Anthony Turnage,
Steven Mackey, Anders Hillborg,
Olga Neuwirth, Uri Caine,
Brett Dean (comp.).
Swedish Chamber Orchestra,
Thomas Dausgaard (dir.).
Örebro, dal maggio 2017
al settembre 2018.

Sovvenzionato dallo Swedish Arts Council, il progetto racchiuso in questo triplo cd nasce da lontano, cioè dall'idea (partorita da Thomas Dausgaard agli albori del nuovo secolo) di offrire nuove letture ai sei *Concerti Brandeburghesi* di Bach. Con un presupposto fondamentale: nessuna variazione o rielaborazione. Piuttosto, nuove partiture basate su cellule o spunti desunti dalle pagine originali e affidate (salvo poche, occasionali modifiche) allo stesso tipo di organico strumentale. La scelta è caduta su sei compositori contemporanei, nell'ordine Turnage, Mackey, Hillborg, Neuwirth, Caine e Dean. Com'è noto, Caine affianca alla sua attività in campo jazzistico una nutrita produzione di matrice classico-contemporanea. Per *Maya*, contraltare al *Concerto n. 1 in Fa maggiore*, Turnage ha inserito un controfagotto e un corno inglese al posto del terzo oboe, assegnando il ruolo di protagonista al violoncello di Maya Beiser, prodigo



di tratti struggenti che evocano il canto dolente di un cantore di sinagoga e di crescendo incalzanti, drammatici che valorizzano gli impasti con ance, corni e archi. Con l'identica strumentazione del *Concerto n. 2 in Fa maggiore* Mackey ha creato in *Triceros* giochi di contrapposizione e raddoppio tra violino (Antje Weithaas), oboe (Mårten Larsson), flauto (Fiona Kelly) e clavicembalo (Björn Gäfvert), ritagliando ampi spazi per le digressioni del trombino di Håkan Hardenberger e per passaggi lievemente dissonanti. Dal *Concerto n. 3 in Sol maggiore* (per tre violini, tre viole e altrettanti violoncelli più basso continuo) Hillborg ha tratto ispirazione per *Bach Mate-ria*, in cui spicca la superba prova del violinista Pekka Kuusisto e del contrabbassista Sébastien Dubé, a loro agio con dissonanze e invenzioni semi-informali, arcaiche stridenti e raschianti, vocalizzi all'unisono, pizzicato fitti e schioccanti, uso efficace dei *piano* e dei

pianissimo. Per *Aello*, risposta al *Concerto n. 4 in Sol maggiore*, Neuwirth ha allestito un variegato e ingegnoso impianto timbrico dal taglio decisamente avanguardistico. Giocano un ruolo decisivo lo splendido flauto di Claire Chase, le due trombe sordinate di Anders Hemström e Margit Csökméi, sui bordoni di sintetizzatore di Oskar Ekberg e un tappeto di percussioni (Lars Fhager) in cui si distingue il ticchettio di una dattiloscrittore impiegata in sostituzione del clavicembalo. Firmata da Caine, *Hansa* parafrasa alcuni frammenti del *Concerto n. 5 in Re maggiore*, ma questo è un pretesto giocoso per dissonanze, sussulti ritmici e serrati dialoghi tra il piano dell'auto-re (mai avaro di ornamentazioni) e le sezioni. Ampio spazio viene concesso a flauto (Fiona Kelly) e violino (Antje Weithaas). L'*Adagio* è volutamente frammentato e dissonante, ancorché disseminato di colori. Per *Approach-Prelude To A Canon*, che precede il *Concerto n. 6 in Si bemolle maggiore*, Dean ha sostituito le due viole da gamba con due celli e concepito una fitta interazione tra la viola di Tabea Zimmermann e la propria, talvolta impegnate anche in alcuni pizzicato nervosi, mantenendo la sostanziosa parte del clavicembalo suonato da Björn Gäfvert. Tutti e sei i lavori qui menzionati sono stati composti tra il 2015 e il 2017. L'intera opera è stata rappresentata in prima assoluta alla Royal Albert Hall nell'agosto 2018. Una scommessa vinta, a dimostrazione ulteriore della modernità insita nella musica di Bach.

Boddi

SHEILA JORDAN

«Comes Love: Lost Session 1960»

Capri, caprirecords.com

Sheila Jordan (voc.), più scon.
New York, 10-6-1960.

Questo disco è una di quelle eccezionali scoperte «archeologiche» che da alcuni anni stanno animando la discografia jazzistica. Molto tempo fa i due titolari di una piccola etichetta di Albuquerque acquistarono un grosso quantitativo di acetati, tra i quali undici brani registrati da Sheila Jordan nel 1960. Avendo appreso di recente che il titolare della Capri, Tom Burns, conosce bene la cantante, gli cedettero il materiale. Compresa anche

l'ammaliante foto di Sheila (riprodotta all'interno della copertina), che pare uno di quegli intensi autoritratti «interpretati» da Cindy Sherman. Si tratta non di una *live recording* ma di una vera registrazione di studio - anche se la qualità sonora non è delle migliori - con musicisti che l'oggi novantatreenne Jordan neppure ricorda (a quel tempo si serviva di pianisti come l'appena scomparso John Knapp e il grande Herbie Nichols, di bassisti come Steve Swallow e Gene Perlman, del batterista Ziggy Willman). È comunque un tassello importante nella discografia della cantante di Detroit, dato che anticipa di due anni quello che finora era considerato il suo esordio, il magnifico «*Portrait Of Sheila*», con il quale condivide un solo brano. Queste registrazioni ritrovate non sono all'altezza di quelle realizzate due anni dopo ma formano ugualmente un disco di raro spessore. Sheila era allora trentunenne, ma con l'esperienza maturata nei club



aveva già elaborato un mondo poetico nel quale il percorso espressivo muta di continuo: certi ampi intervalli, la voce che da un grave tutto interiore sventa verso acuti aperti e luminosi, l'esecuzione che si «inceppa» su note tenute oltre misura (come la parola *saw* nel bridge di *These Foolish Things*), il suo volgersi a seconda dei brani verso il santo protettore Parker, come pure verso Billie Holiday e Lester Young (ma nella spavalda pirotecnica di *It Don't Mean A Thing c'è* anche un po' di Gillespie). Tutto questo dà alla performance un senso di meravigliosa precarietà che si sarebbe sviluppato negli anni. «*Comes Love*» è dunque un ritrovamento miracoloso, anche perché la prima parte della carriera di Sheila Jordan è assai poco documentata. Quasi subito dopo, per crescere la figlia, la cantante lascerà praticamente le scene impiegandosi per vent'anni come segretaria e dattilografa in uno studio legale.

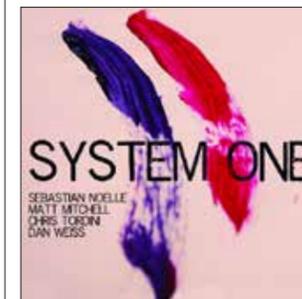
Piacentino

SEBASTIAN NOELLE

«System One»

Fresh Sound, distr. IRD

Sebastian Noelle (chit.), Matt Mitchell (p.), Chris Tordini (cb.), Dan Weiss (batt.).
New York, 25-5-2021.



«Chi vaga non è del tutto perduto...»: questo verso di Tolkien, citato in copertina, è il miglior viatico per l'ascolto del nuovo disco del chitarrista di Göttingen che - provvisto di un'educazione classica, cresciuto in Germania e ormai da una ventina d'anni protagonista sulla scena più avanzata di New York - se la gioca come *primus inter pares* alla testa di un super quartetto che funziona a meraviglia e che include una ritmica di grande esperienza (da Lee Konitz a Steve Lehman passando per Dave Douglas, Chris Potter e Tim Berne). E il risultato è davvero eccellente. Perché la musica propiziata dalle composizioni del leader è energica e mutante, imprevedibile e fluida. Lo si avverte sin dalle prime note di *Uncanny Valley*, un frenetico brano modale che poi si distende e prende quota poco alla volta grazie all'assolo obliquo di Noelle. Spesso gli arpeggi della chitarra dilatano gli spazi cercando sponda nel piano e nel basso, mentre la batteria crea un tappeto ritmico camaleontico e pervasivo eppure mai invadente. In altri casi al *free-bop* (*Cathedral of Junk*) e all'*avant-jazz* fanno da contrappunto momenti più quieti e riflessivi (*Winter Boat*) ed echi etno-folk (*Kaonashi*) «Volevo prendere decisioni intuitive in ambito musicale e così ho cercato di evitare di pensare troppo alle cose. Non è assolutamente una scelta che puoi fare a mente fredda; si tratta di costruire la musica e di avere il coraggio di abbandonarla se non ha la connessione emotiva giusta», ha detto il brillante improvvisatore tedesco. Obiettivo raggiunto.

Franchi

ADAM O' FARRILL: LA MUSICA È UN SOGNO

Intervista col brillantissimo trombettista, uno dei grandi talenti della scena jazzistica contemporanea

di SOUKIZY foto di ARNAUD GHYS

È ra appena maggiorenne quando nel 2013 il suono della sua tromba veniva inciso per la prima volta in *«Imagery Manifesto»*, su richiesta del sassofonista Chad Lefkowitz-Brown. E il 2014 quando Rudresh Mahanthappa lo ingaggiava, per i successivi tre anni, per un tour con la sua band e per registrare nel 2015 *«Bird Calls»*. Questo il debutto discografico del trombettista di Brooklyn **Adam O' Farrill**, classe 1984. L'esordio dal vivo precede questi avvenimenti, e già in tenera età Adam esibisce le sue doti nella Afro-Latin Jazz Orchestra del padre, con accanto il fratello batterista Zack O' Farrill. Seguirà un notevolissimo album, a nome del padre Arturo O' Farrill: *«Cuba: The Conversation Continues»*.

Nelle vene di Adam scorre una solida eredità musicale e culturale: figlio, come detto, del pianista afro-cubano Arturo O' Farrill e della pianista classica Alison Deane, e nipote del compositore e arrangiatore Chico O' Farrill, Adam cresce in un ambiente profondamente stimolante dove i profumi del globo si miscelano, restituendo una musica ricca di declinazioni. Adam infatti ha origini afro-americane, irlandesi, messicane, cubane ed est-europee. Con l'opportunità di poter attingere ad un così vasto *background*, e con il sostegno della famiglia che lo incoraggia a suonare in qualunque genere, il trombettista trova la propria voce in uno stile che letteralmente non conosce barriere: questa enorme ricchezza culturale e musicale esplose e si traduce in un linguaggio del tutto personale, che combina luoghi e suoni in un unico incantesimo.

Oltre all'influenza delle rilevanti figure familiari, Adam compie i suoi studi alla Fiorello H. LaGuardia High School, cui fa seguito il diploma alla Manhattan School Of Music, e poi accanto a maestri come Jim Sneely, Ambrose Akinmusire, Nathan Warner, Laurie Frink e Thomas Smith, con i quali studia tromba, e Reiko Fueting e Curtis Macdonald, grazie ai quali approfondisce la composizione.

Per questa sua naturale predisposizione e interdisciplinarietà, il suo percorso gli offre continue occasioni ed esperienze di arricchimento artistico. Solo per citarne alcune, sono artisti come Mary Halvorson, Mulatu Astatke, Samora Pinderhughes a richiedere la sua partecipazione sia dal vivo sia in studio di registrazione. Per citare qualche album, Adam collabora a *«Rhombal»* di Stephan Crump nel 2016, *«New Helsinki»* di Olli Hirvonen e *«Kadawa»* della band omonima nel 2017, *«Emotional Heat 4A Cold Generation»* di JIL nel 2018, *«I.M.»* di Idan Morim nel 2019. Anche il 2020 è un anno particolarmente produttivo: Adam suona accanto ad artisti come Jacob Garchik, Gabriel Chakarji, Glenn Zaleski, Raf Vertessen e nel Code Girl di Mary Halvorson. In qualità di leader, Adam debutta nel 2016, ispirato da cinema e letteratura, con il quartetto **Stranger Days**, formato da Xavier Del Castillo al sax, Walter Stinson al basso e dal fratello Zack alla batteria. Un delizioso e suggestivo esempio di naturalezza, versatilità e libertà e di ciò che



«VISIONS OF YOUR OTHER»
L'album è concepito in modo che il suo ascolto risulti pulito e travolgente dall'inizio alla fine: le trame si susseguono con grazia, le «visioni» di Adam sono limpide e mostrano una grande maturità e consapevolezza delle possibilità sonore.



definiamo formazione di spiriti affini. Notevoli alcuni passaggi e brani come *Alligator Got The Blues* e *The Stranger*. Il secondo lavoro è del 2018 per la Biophilia Records (fondata dal pianista Fabian Almazán) e porta il titolo di *«El Maquech»*. Medesima formazione di *«Stranger Days»*, tranne che per il sassofonista, che questa volta è Chad Lefkowitz-Brown. Altro successo, composizioni molto diverse dalle precedenti ben raccontano l'ampio spettro luminoso che avvolge l'idea musicale del leader, che padroneggia qualsiasi linguaggio e in qualsiasi direzione. Un mozzafiato *Siiva Moiva* introduce il viaggio, uno di quei viaggi preziosi per la memoria.

Un altro progetto lo vede protagonista nel 2019: il nonetto **Bird Blown Out of Latitude**, che si esprime come per-

formance *live* negli spazi del National Sawdust, The Jazz Gallery e Threes Brewing e in intensi brani come *Shadow Persist*. Nelle parole di O' Farrill: «Questa musica rappresenta il distillato del sentirsi dislocati, fisicamente, mentalmente, forse spiritualmente. Viaggiare e perdere il senso del luogo, ecco cosa riflette questa musica».

L'ultima creazione del trombettista vede la luce sul finire del 2021 ed è il terzo album come band leader. Con il titolo di *«Visions Of Your Other»*, Adam presenta lo stesso quartetto senza pianoforte, Stranger Days, presente nel disco omonimo. La composizioni vedono quattro brani dello stesso O' Farrill, *Blackening Skies*, *Inner War*, *Ducks* e *Hopeful Heart*; *Kurosawa at Berghain* di



Stinson e un ultimo di Ryuichi Sakamoto, *stakra*. L'album *«Async»* del maestro giapponese, da cui è tratto il brano, ha letteralmente cambiato la vita del trombettista, che ha preso ampio spunto per rivedere l'intera concezione della musica e dell'utilizzo di alcuni suoi elementi. L'album è concepito in modo che il suo ascolto risulti pulito e travolgente dall'inizio alla fine: le trame si susseguono con grazia, le «visioni» di Adam sono limpide e mostrano una grande maturità e consapevolezza delle possibilità sonore. Un disco di grosso impatto, che sa fondere con eleganza ogni singolo lato dal quale l'artista «sente» la musica. *«Visions Of Your Other»* suona alla grande! Ne approfondiamo la genesi e la storia con lo stesso artista.

Ciao Adam, è un piacere immenso rivederti. Ti faccio i complimenti per il visionario disco, ma prima di arrivarci vorrei contestualizzarne la storia partendo da te come musicista. Affiorano moltissime domande ma cercherò di sintetizzare al meglio. Quello che ritengo un primo passo importante da cui partire è il tuo *background* musicale. Quando si dice essere letteralmente allevato dalla musica! Conosciamo tutti la tua famiglia: Arturo, tuo padre, e tuo nonno Chico. Tua madre è musicista e anche tuo fratello. Dal tuo punto di vista nulla di più naturale, ma come raccontaresti ai lettori che cosa significa e ha significato per te crescere circondato da tutti questi stimoli?

Si, è andata esattamente così. A casa c'è sempre chi studia da una parte, chi ascolta dall'altra. Lo stesso accade a casa dei miei. Mia madre insegna piano classico, e mio padre lo conosco già. Non è successo nulla di diverso da ciò che capita a ogni bambino che cresce influenzato da ciò che lo circonda. Quel che rivendico con orgoglio è il sentirmi davvero fortunato di essere cresciuto con la solida base della musica.

Condivido la tua gioia. Il tuo primo strumento è stato il pianoforte, giusto?

Si, a sei anni ho iniziato a studiare piano e a otto ho aggiunto la tromba. Ma poi ho deciso di volermi focalizzare completamente sulla tromba e a tredici anni ho smesso del tutto con il piano.

Ti ricordi quando hai cominciato a lavorare su idee tue?

Fin da subito, direi. Quando studiavo pianoforte, scrivevo in continuazione. E ho iniziato all'istante. Cose strane, ma melodie molto semplici. Lo stesso è avvenuto quando ho affrontato la tromba più avanti, e pian piano sono arrivato a scrivere quel che puoi ascoltare oggi.

E hai ricordi delle tue primissime composizioni?

Absolutamente sì! In particolare un blues *up-tempo*, e questa cosa ti piacerà: mi capita ancora occasionalmente di suonarlo con mio fratello, che è anche l'unico, insieme a mio padre, a conoscere quel pezzo.

E con tuo padre suoni ancora in parallelo alle tue attività?

Si, un bel po'. Non solo nella sua orchestra ma anche in una piccola band di famiglia. L'anno scorso abbiamo suonato moltissimo, a Newport per esempio. Sono due esperienze molto diverse tra loro ma ugualmente speciali. Credo che questo non valga solo per me, è l'opportunità di osservare meglio i diversi aspetti musicali di noi tutti. Reputo questa cosa davvero preziosa.

E poi c'è il tuo quartetto. Oltre a tuo fratello Zack,

«QUANDO SEI SEMPRE PRESO A SUONARE E COMPORRE, FINISCE CHE NON SAI QUASI PIÙ COME AFFRONTARE IL TEMPO LIBERO!»

con cui c'è un legame di sangue, l'affinità fra tutti voi sembra davvero profonda. Mi racconti?

Certo, con piacere. Tutto è iniziato nel 2014 e in quell'anno abbiamo avuto la possibilità di fare diversi concerti. Walter, il nostro bassista, aveva deciso di lasciare la band e io volevo assolutamente registrare con lui prima della sua partenza. Così siamo entrati in studio e abbiamo registrato «*Stranger Days*». Per i due anni successivi abbiamo continuato a suonare per poi produrre il secondo album, «*El Maquech*». Dopo ho deciso di fare una pausa, credo che di tanto in tanto sia importante, anche per rimettere le cose in prospettiva. Abbiamo ripreso poi a suonare insieme nell'estate del 2019, di nuovo con Xavier che ha ripreso il posto di Chad Lefkowitz-Brown. Nulla di personale in questi cambiamenti, sono cose che succedono e le ritengo necessarie. Noi quattro, adesso, suoniamo regolarmente insieme da quasi tre anni.

E come siete arrivati a «Visions Of Your Other»?

In verità il tutto è iniziato come un esperimento. Non ero ancora convinto che fossimo pronti per fare un disco. Però desideravo documentare questo periodo. E il nostro produttore ci ha incoraggiato ad andare avanti. Mi hanno ispirato molto il film *The Master* di Paul Thomas Anderson e anche l'album «*Async*» di Ryūichi Sakamoto. Quando la registrazione è terminata, ho sentito che diceva molto di me. Allora mi sono chiesto: che cosa posso imparare da tutto questo? E ho scoperto la vera identità del disco.

Tutto il materiale registrato in quelle sedute è finito sull'album?

Si, quasi tutto. La cosa divertente è stato il procedimento successivo alla registrazione. Sai, è stato come mettere le carte in tavola e vedere cosa succedeva. Ci siamo divertiti con *editing* di vario genere, per provare ad essere più concisi e senza il timore di introdurre elementi sperimentali.

Cosa ti ha spinto a scegliere *stakra* di Sakamoto?

Avevo l'arrangiamento originale di quel brano, così com'è su «*Async*». E così lo abbiamo suonato. Poi abbiamo anche suonato il segmento che corrisponde al brano conclusivo del disco. Ci ha dato l'opportunità di rendere omaggio a un grande artista come Sakamoto, è un pezzo bellissimo. E volevo tirare fuori l'emozione di un solo accordo all'interno del motivo, un esteso e bellissimo mi minore. Nel pezzo originale di Sakamoto c'è questo arpeggio in tempo dispari, sembra una forma geometrica ma non suona come «matematico» perché lui lo fa volteggiare. Quindi la mia idea era di non voler sembrare rigidi bensì manifestare queste emozioni in un altro modo, insomma prendere alcuni elementi ed enfatizzarli. E così è nata la nostra versione.

Ti riferisci a questo, quando dici: «Cerco di umanizzare qualcosa di meccanico?»

Si. La musica elettronica ha un alto livello di precisione. Ma penso sia bello usarla e ricrearne elementi come una proiezione: cercare di afferrarne il senso in base alle nostre possibilità.

Cosa mi dici di *Inner War*?

L'ho scritta mentre ero in una fattoria nel Maine, dove ho sperimentato una sorta di tempesta interiore. Sai, io vengo da New York, e trovarmi lassù ha messo in risalto i contrasti di quei due luoghi diametralmente opposti. È stata una situazione che mi ha dato molto da pensare: per me era la prima volta e ovviamente alla fine non avrei voluto più tornare in città, anche se a New York sono cresciuto e fino a quel momento non avevo mai visto altro. E abbiamo voluto rappresentare questo contrasto dal punto di vista ritmico e melodico: infatti la batteria a un certo punto è un po' «su di giri» rispetto a quel che suona il resto della band.

Anche *Ducks* è stata scritta in quell'occasione?

Si, perché non c'erano molte anatre, non so come mai, e da questo ho tratto il titolo.



E cosa mi dici di *Blackening Skies*?

È stata ispirata da Tetris, il famoso gioco. E ho messo in relazione ciò che accade nel gioco con il disastro del cambiamento climatico. In Tetris la pressione sul giocatore sale man mano che la partita va avanti. In parallelo, il riscaldamento globale ci mette sempre sotto pressione e ci provoca ansia. E il brano si sviluppa su questo lento, lentissimo e latente sassofono che poi diviene molto caotico.

Poi c'è un brano scritto da Stinson, *Kurosawa At Bergain*.

È uno dei primi pezzi registrati dalla nuova formazione. Walter ci ha suonato il brano, che è molto *house* e non abbiamo avuto molto a che fare prima con questo genere. Abbiamo apprezzato molto perché l'elemento *house* è un collegamento con Xavier: entrambi sono nuovi elementi, ed è la sintesi perfetta del nostro voler esplorare nuovi territori. E il tutto ci piace molto, ha un bell'equilibrio.

Come vi gestite come band in termini di tempo insieme e confronto?

Abbiamo un giusto equilibrio, secondo me, tra il portare nuovo materiale e rivedere quello già esistente nell'ottica di migliorarlo. Questo mi piace molto, perché è un processo che contempla sia esplorazione che affinamento. Spero che la mia band avverta il grande spazio che le lascio, sono molto aperto a stimoli e suggerimenti. Credo in loro come esseri umani e come artisti. Vedi, non so sempre ciò che voglio esattamente da un brano o ciò di cui ha bisogno un brano. Quindi mi fa piacere che ci sia il punto di vista di chi suona con me. Abbiamo tutte esperienze con altre band e sappiamo bene così significhi il concetto di lasciare spazio a tutte le prospettive. Ci fa sentire bene.

Fai tante cose, ma ti chiedo: hai una tua routine nelle tue giornate?

Una specie di routine cerco di averla, poi ovviamente di-

STRANGER DAYS

Il quartetto Stranger Days che ha dato vita al disco omonimo, uscito nel 2016 per la Sunnyside: i fratelli O'Farrill (Adam alla tromba e Zack al pianoforte), il sassofonista Chad Lefkowitz-Brown e il bassista Walter Stinson.

pende. Come ben sai, i musicisti non conducono una vita molto regolare. Per esempio, in tutta la settimana questo è il primo giorno in cui sto a casa. Quando sei sempre preso a suonare e comporre, finisce che non sai quasi più come affrontare il tempo libero. Una cosa che faccio spesso, la domenica, è una lista delle diverse incombenze che mi aspettano, così da plasmare la settimana in un certo modo.

Ma quali sono le tue influenze extramusicali?

Questa è una domanda difficile perché ho moltissime influenze artistiche. Ma una cosa «non artistica» che mi influenza molto è camminare! Cammino molto, lo faccio da sempre, e mi piace molto farlo in città, anche perché è una continua sorpresa. Trovi sempre qualcosa di nuovo che non avevi mai visto prima, e questo mi fa sentire bene. Lo vedo anche come un qualcosa di terapeutico.

Prima di lasciarti, vorrei accennare anche ad un altro tuo bellissimo progetto, *Bird Blown Out Of Latitude*. Credo che sia un gruppo soltanto live, no?

Certo! Questa è un'esperienza che amo molto, da svariati punti di vista. Mi piace molto perché rappresenta l'altro lato della personalità di un musicista jazz, che è sempre al centro dell'attenzione. Questo progetto prevede invece molti artisti da diverse aree geografiche e a me molto cari. E vuole portare l'elettronica in un ambiente più acustico, con riferimenti alla musica da film o alla classica. L'unico pezzo che abbiamo pubblicato è *Shadow Persist* ed è stato ispirato da Thom Yorke, che mi ha fatto conoscere il batterista di questo progetto, Russell Holzman. Quindi questo brano rappresenta un omaggio a entrambi. Non so quando ci rivedremo tutti: accadrà, ma viviamo in Paesi diversi, quindi non è molto semplice ritrovarsi spesso.

Ti lascio con il mio rituale: cos'è la musica per te?

È un modo di essere. È il posto dove sei al sicuro, un sogno.



AVA MENDOZA, UNA CHITARRA E MILLE COLLABORAZIONI

...anche se in questo periodo la strumentista e compositrice di Miami sta girando l'Italia in completa solitudine, per una serie di concerti da non perdere. Ecco cosa ci ha detto

di SOUKIZY foto di LUCIANO ROSSETTI

Ava, inizierei subito dal tuo ultimo, potente, album: «New Spells». Ho iniziato a lavorarci nell'autunno 2018, decidendo di fare un disco fatto per metà di mie composizioni, e per metà di quelle di amici di cui amo la musica. Suonando spesso come *sidewoman* amo interpretare la musica degli altri. A volte, quando lavoro da solista, mi manca organizzare e suonare il lavoro di altre persone, e avere altre persone intorno, con le quali ci si rimbalza idee. Su «New Spells» ho voluto interpretare tutte le composizioni - le mie e quelle degli altri - nel modo più personale possibile. L'ho pensato come un modo di fare musica comunitaria, anche se è un disco in solitudine. Tutta la musica è stata registrata da casa durante il *lockdown* della primavera 2021. È stato davvero liberatorio lavorare in questo modo negli ultimi due anni. Non dover andare in studio, potermela prendere comoda e registrare un brano al giorno, se volevo, mi ha fatto sentire davvero bene. «New Spells» è una vera «creatura» pandemica. Tutta la musica rappresenta la fine di un'era e l'inizio di una nuova. Molte pandemie sono state un catalizzatore per il cambiamento; hanno fatto andare avanti le persone e costretto a immaginare le cose in modo diverso. Questi sono incantesimi, speranze e preghiere pronunciate in una porta aperta tra i mondi, per dire addio a uno di essi e accogliere il prossimo. **Parlando di quanto tu ami collaborare con gli altri, per «New Spells» hai chiamato Trevor Dunn, Devin Hoff e John Dikeman. Dimmi di più sul legame artistico con loro.** Con Trevor Dunn ci conosciamo da cinque anni. Abbiamo suonato insieme in un paio di concerti e abbiamo molti amici in comune, così abbiamo iniziato a comunicare abbastanza spesso. Ad un certo punto ho visto un suo video su Youtube e mi ci sono ritrovata molto. Così ho pensato che avrebbe avuto senso chiedergli di scrivere qualcosa per me. Devin Hoff è un buon amico fin da quando entrambi abitavamo a Oakland. Dobbiamo esserci conosciuti verso il 2008. Abbiamo suonato insieme per un paio d'anni in un trio con Weasel Walter chiamato QUOK, e abbiamo fatto anche cose in duo. Amo molto il suo modo di suonare

da solista e le sue abilità come compositore e arrangiatore. John Dikeman lo conosco fin dai tempi del liceo. Già allora mi piacevano molto i Sonic Youth e Nels Cline, Carla Bozulich e Mike Watt. A lui piaceva molto il free jazz, Albert Ayler e Cecil Taylor e Peter Brötzmann. Ci frequentavamo e condividevamo dischi, ed era la prima persona con cui provavo a suonare musica liberamente improvvisata. Poi abbiamo sempre vissuto in città diverse ma abbiamo continuato a suonare insieme, e abbiamo fatto un paio di tournée insieme nella band Cactus Truck. Così quando mi ha chiesto di registrare un pezzo che ha composto nel 2020 ho detto, «Certo. Posso metterlo nel mio disco da solista?»

In generale, in termini di collaborazioni, cosa guida le tue decisioni?

È difficile dire cosa fa scattare la scintilla musicale. Ma cerco persone che siano complementari al mio stile, e con cui suonare insieme sia bello fin dall'inizio. Poi possiamo lavorare su questo aspetto e sperare di migliorare, non di peggiorare... Voglio suonare con persone il cui talento e la cui disciplina siano per me di grande ispirazione. Persone molto devote alla musica, che vogliano davvero svilupparla al massimo e allo stesso tempo possano suonare con molto abbandono una volta imparati i brani.

C'è qualcuno con cui ti piacerebbe collaborare e con cui ancora non hai avuto modo? Il fantasma di Betty Davis!

Qual è il tuo setup per «New Spells»?

Ho usato la mia nuova versione della Fender Jazzmaster per tutto. E ho registrato tutto senza amplificatori, nel mio salotto. Una volta registrato, ho preso le mie tracce e sono andata allo studio di registrazione del mio amico Eli Crews, nel nord dello Stato. Li abbiamo rigirato tutto, abbiamo messo le mie piste dentro amplificatori per chitarra come un Hot Rod Deville, un Twin e un Vibro Champ, e abbiamo registrato il tutto.

Usi chitarre diverse per i tuoi diversi progetti?

Da poco sì. Per anni ho suonato la mia Jaguar bianca su tutto quanto. Poi circa cinque anni fa ho preso una chitarra verde personalizzata, una specie di Frankenstein tra Jaguar e Jazzmaster. È stata costruita da Rob Radack, un eccellente

liutaio di Brooklyn. Ora la suono nel mio trio Unnatural Ways, e in qualsiasi altro progetto *heavy* (quelli con distorsioni e orientati al *metal*). E proprio di recente ho avuto la fortuna di avere una chitarra Novo. Si tratta di una fantastica azienda di Nashville. Dennis Fano è il costruttore. La chitarra Novo ha un pickup P90 ed è molto calda e *old school*, in un certo senso. Una sorta di tono da blues elettrico d'epoca. Ma è anche molto orientata sul moderno. La uso quando suono da sola, per la maggior parte delle mie cose di jazz e di improvvisazione, e per alcuni progetti rock come quello con Malcolm Mooney (il primo cantante dei Can).

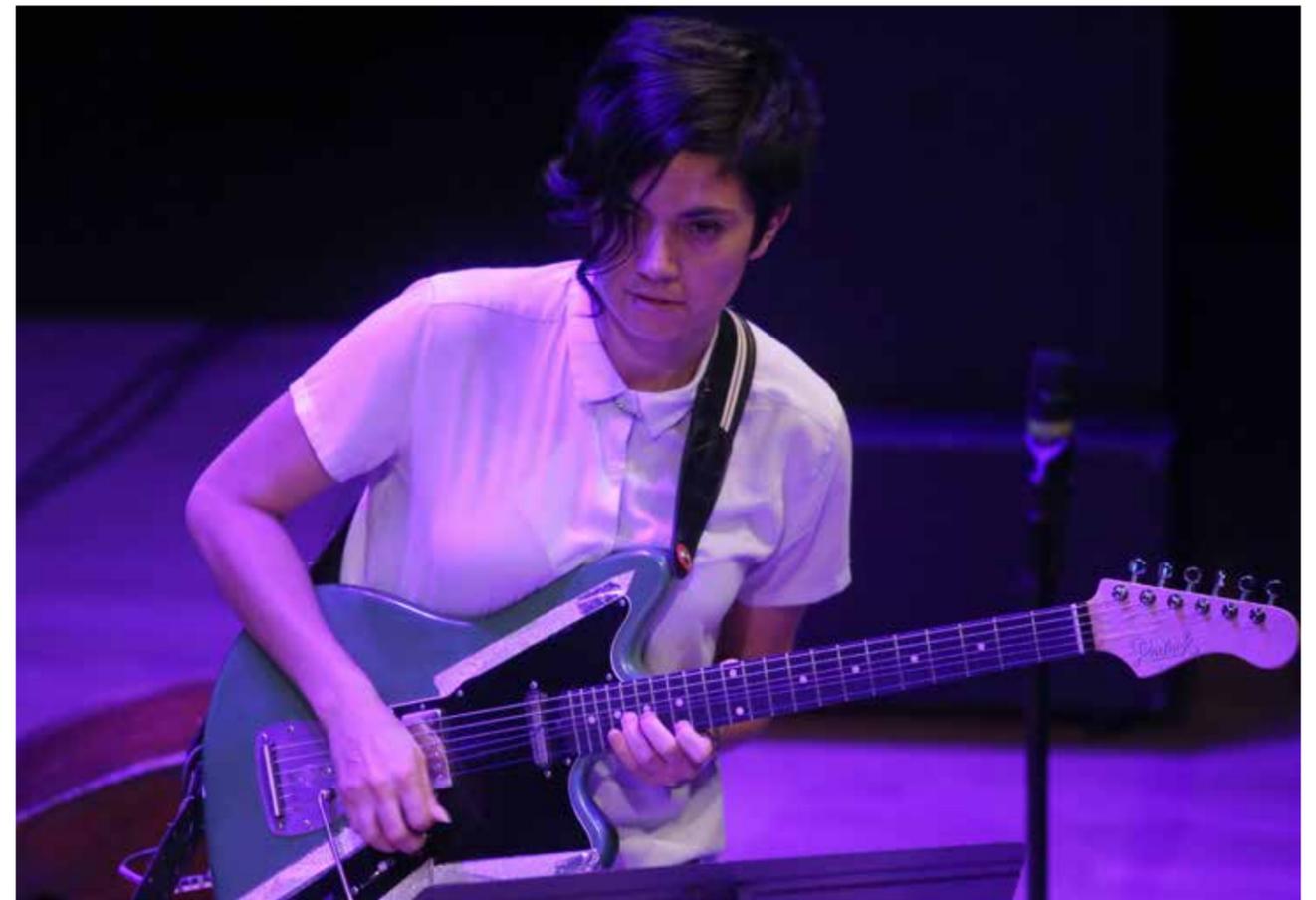
Sempre nel 2021 è uscito il disco con William Parker, «Mayan Space Station». Quando l'hai incontrato per la prima volta? E cosa significa per te questa collaborazione?

Ho conosciuto William Parker nel gruppo di William Hooker, nella primavera del 2018. Quella band ha eseguito il pezzo di Hooker *The Great Migration* al Roulette di Brooklyn. William è una persona veramente dolce e siamo diventati amici in questo modo. Mi sono sentita onorata quando lui, pochi mesi dopo, mi ha scritto per chiedermi di suonare assieme. Ascolto i suoi dischi da vent'anni. Abbiamo fatto due concerti nel 2019, in trio con Gerald, in un locale chiamato Happy Lucky No. Dopo di che, mi ha chiamato pochi mesi dopo per impostare una seduta di registrazione in trio. Abbiamo inciso nel febbraio 2020. Quella seduta è stata completamente improvvisata, e mi è sembrato tutto davvero naturale e perfettamente funzionante. Per l'improvvisazione ritmica libera, William e Gerald sono davvero senza pari. In un'intervista su *All About Jazz*, William ha classificato il disco come «ungentrified funk», e penso che sia un buon modo di descriverlo.

Parlando del presente: come vedi il tuo percorso artistico nel 2022? E su cosa stai lavorando?

Ho cinque dischi in lavorazione e sto cercando di rimanere molto concentrata su questo obiettivo, vale a dire ultimarli tutti quest'anno. Il che implica suonare dal vivo un po' meno del solito. Sembra la cosa giusta da fare in questo momento. Ho suonato un sacco nel 2021 con molti progetti diversi, il che è stato meraviglioso ma estenuante, soprattutto dopo aver un po' perso l'abitudine ai tour a causa del Covid.

E quest'anno voglio lavorare per registrare di più, e soltanto questi cinque progetti. Un altro disco solista, un disco in duo con Malcolm Mooney, un disco con un quartetto guidato da



Devin Hoff e me, con James Brandon Lewis e Ches Smith, un disco in duo con Gabby Fluke-Mogul al violino, non ancora completamente pianificato, e, sperando di finire, anche un disco con Abiodun Oyewole, uno dei membri dei Last Poets. Abbiamo fatto un concerto l'anno scorso al Vision Festival ed è stato fantastico. La band era composta da Devin Brajha Waldman al sax tenore, Alexis Marcelo alle tastiere, me, Luke Stewart al basso e Ches Smith. Oltre a questo ci sono alcuni concerti dal vivo che non vedo l'ora di fare.

Infatti sarai presto anche in Italia. Sì, ne sono molto felice! Suonerò in solo al Bergamo Jazz Festival, a Padova, Roma e Forlì. Prima sarò a Zurigo in duo con Hamid Drake.

Torniamo alle collaborazioni: ti faccio due nomi. Mi racconti di più del tuo percorso artistico con loro? Marc Ribot e Fred Frith. Marc è sempre stato molto cordiale e generoso con me. Anche il suo modo di suonare mi ispira da una ventina d'anni, proprio come quello di William Parker. Mi ha ingaggiato per un concerto con i Young Philadelphians in sostituzione di Mary Halvorson. E ha molto apprezzato «New Spells». Siamo stati in contatto di recente perché lui è a capo di molte delle attività della Music Workers Alliance e io sono coinvolta quando possibile. Hanno fatto un ottimo lavoro per ottenere la disoccupazione dei musicisti e altre protezioni durante il Covid.

Il dominio che Fred ha sull'elettronica e sulla chitarra preparata è il lato per il quale è forse

più conosciuto. Vedendolo suonare molte volte quando abitavo a Oakland ho imparato molto sulle possibilità sonore dello strumento. Ho suonato con lui quando ha fatto una versione dal vivo del suo disco «Gravity». È stata un'esperienza molto istruttiva: suonare assolo su griglie armoniche e difficili metri dispari, leggere parti di chitarra davvero impegnative e soprattutto riuscire a rendere compatibili le nostre sonorità.

Hai iniziato a suonare la chitarra a sette anni. Com'è stato l'inizio?

Ho suonato Carcassi, Sor, Tarrega, il consueto repertorio per chitarra classica. Mi è piaciuto molto fin dall'inizio. Volevo imparare anche canzoni rock, ma è successo solo più avanti e con un insegnante diverso. Mi interessavano Hendrix, gli Zeppelin e così via. Comunque me la cavavo davvero bene sulla chitarra classica, suonavamo cose di Villa-Lobos e Leo Brouwer e Roland Dyens.

Com'è avvenuto il passaggio alla chitarra elettrica?

È tutta una questione di carattere! Amo ancora tanto il repertorio per chitarra classica. Ma ho sempre voluto improvvisare, suonare elettrico e ad alto volume, usare i pedali e naturalmente scrivere la mia musica. Era solo questione di tempo prima che andasse a finire così.

Cosa ti piace ascoltare attualmente?

Di recente la Decoding Society e gli altri gruppi di Ronald Shannon Jackson. Così come il chitarrista Bill Orcutt. E dopo la recente scompar-



sa di Betty Davis, tutta la sua discografia. Le prime registrazioni della Columbia con Herbie Hancock e John McLaughlin sono fantastiche, sia per il fatto di ascoltare lei sia perché è buffo sentire Herbie e John suonare in modo completamente diverso da ciò che facevano di solito.

Quali sono le tue maggiori influenze nella musica jazz ma anche in generale?

All'interno del jazz molte delle mie influenze vengono dagli anni Sessanta e Settanta. Ornette, Sonny Sharrock, Albert Ayler, Ronald Shannon Jackson, Pharoah Sanders, Coltrane, John McLaughlin. Penso che ci sia una «crudeltà» in quel periodo alla quale mi so rapportare bene. In qualsiasi tipo di musica, voglio sentire le persone suonare ai limiti delle loro capacità. Questo non significa che tutto deve essere forte e folle, ma amo ascoltare chi si assume rischi. **Ascoltare la tua musica, dal mio punto di vista strettamente personale, è come fare un viaggio all'interno di un diario, pieno di energia e intimità. Come ti vedi come musicista?**

Sono felice di sentirlo. Energia e intimità sono le mie più grandi priorità. Che possono manifestarsi in molte forme diverse, non necessariamente mettendosi a piangere sul palco! Anche se magari potrebbe succedere... Per me la musica offre una sorta di diretta comunione tra un gruppo di persone, impossibile da ottenere attraverso altri mezzi. Quindi spero di riuscire a portare la mia a un livello profondo. **J**



LIVE IN ITALY
Ava Mendoza sarà in Italia a marzo, suonando in solitudine a Bergamo Jazz (la mattina del 19), poi a Padova (il 19 sera), a Roma e a Forlì. In alto la copertina del suo lavoro più recente, «New Spells»



UN NEGOZIO DI METAFORE, DOVE SI VENDONO STORIE E CANZONI

Colloquio con Paolo Fresu a proposito di *Tango Macondo*, il lavoro teatrale da lui ideato assieme a Giorgio Gallione e già visto in numerose città italiane

di RENATA STORACI foto di TOMMASO LE PERA

NUOTANDO E RACCONTANDO
«Abbiamo scoperto che, se non abbiamo niente da raccontare e da leggere, ci sentiamo soli e la vita perde di senso. L'arte, la creatività e il sogno salvano nei momenti di crisi. *Tango Macondo* mette in scena con parole, immagini e note una storia onirica sulla volontà di resistere e di ricercare altre vie»

Un paese della Barbagia dove si fa negozio di metafore ed è del tutto normale vendere storie e canzoni. Abitato da «mosche maghette» e cavallette le cui mandibole suonano onomatopee. E un luogo dall'altra parte del mondo dove i pappagalli recitano romanze. Dove piove ininterrottamente per quattro anni, dieci mesi e due giorni e la terra si ubriaca di dolore. E gli abitanti si ammalano di insonnia. Alcuni sono contenti di non dormire, altri invece – orfani dei sogni – si radunano giorno e notte a raccontarsi storie che non cominciano e non finiscono mai. È l'universo magico di *Tango Macondo*, il venditore di metafore, l'opera teatrale ideata da Paolo Fresu e Giorgio Gallione, prodotta dallo Stabile di Bolzano e già vista in numerose città italiane. La tournée riprenderà nel gennaio del 2023 al Carignano di Torino, al Goldoni di Venezia e poi a Bologna.

Com'è nata l'idea dello spettacolo?

Walter Zambaldi, il direttore artistico del Teatro Stabile di Bolzano, mi ha proposto di tornare in palcoscenico con

un mio lavoro, quattro anni dopo l'esperienza e la tournée di *Tempo di Chet*, che era ispirato alla vita e alla musica di Chet Baker. La mia idea era di raccontare la Sardegna con le parole di un autore contemporaneo. Mi piaceva la storia di *L'uomo che voleva chiamarsi Peron* di Giovanni Maria Bellu, una sorta di giallo che si ispira a una leggenda sarda e racconta di un certo Giovanni Piras di Mamoiada, che parte per l'Argentina e diventa il presidente Juan Perón. Ma la struttura narrativa in verità non si prestava a diventare una *pièce* teatrale. E così mi sono appassionato ai due personaggi usciti dalla penna di Giovanni Niffio: Matoforu e Anzelina girano per l'isola raccontando e vendendo storie nel suo *Il venditore di metafore*. Ne ho parlato con il regista Giorgio Gallione, che ha scritto un testo ispirandosi non solo a Niffio ma anche a Gabriel García Márquez, a Jorge Luis Borges e a Dino Campana. Così è nato *Tango Macondo*, che è impregnato di una dimensione onirica, il «realismo magico» sudamericano che è però una caratteristica anche dei racconti sardi. Da Mamoiada, il paese del Carnevale e

delle sue maschere, i Mamuthones, i protagonisti attraversano l'oceano e fondano Macondo, il luogo immaginario di Gabriel García Márquez. Dal punto di vista musicale l'idea era di utilizzare due strumenti che rappresentassero le geografie che mettevamo in scena. L'organetto sardo di Pierpaolo Vacca svela parte del repertorio dell'isola che è poco conosciuto e accompagna i riti e i balli tradizionali della prima parte dello spettacolo. Quando la storia si sposta in Sudamerica il bandoneón di Daniele Di Bonaventura, strumento di eccellenza del tango, si intreccia alle parole recitate in scena. La mia tromba sta in mezzo a sottolineare i momenti lirici, evoca l'oceano, i piroscafi che da Napoli o Genova salpavano per il nuovo mondo. Giorgio Gallione ha suggerito la presenza in scena di tre attori (Ugo Dighe-ro, Rosanna Naddeo e Paolo Li Volsi) di tre danzatori del Deos Ensemble guidati dal coreografo Giovanni Di Cicco e gli elementi scenici di Marcello Chiarenza, che utilizza oggetti semplici che diventano magici, fatti di legno di nocciolo, fil di ferro, corde. Ne è venuto fuori un lavoro complesso, che utilizza diversi linguaggi.

La musica è il filo conduttore dello spettacolo. Dove le parole, per citare il testo, brillano come pesci d'argento. Una trama di note, non una punteggiatura...

La musica è il linguaggio fondamentale cui si legano parole e danza. E in scena si suona dall'inizio alla fine e suoni acustici puri si mescolano ad effetti sonori. Utilizzo a piene mani accorgimenti elettronici, *harmonizer* e suoni lunghi.

C'è un'ode alla luna, nella *pièce*, in cui tieni una sola nota per tantissimo tempo.

Non è un esercizio di stile ma è come un mantra che unisce terra e cielo, in quel momento della drammaturgia. È una tecnica che uso spesso. Si chiama respirazione circolare ed è antichissima, si usa in Sardegna e dall'altra parte del mondo, in Australia, da chi suona il didgeridoo. L'ho appresa dai suonatori di launeddas.

È uno dei momenti di assolo improvvisati a teatro ma che mancano nel cd di *Tango Macondo*, prodotto dalla tua etichetta Tùk Music.

Il cd raccoglie tutte le musiche che ho scritto per lo spettacolo e i momenti corali del trio. In corso d'opera ho aggiunto dei brani che suonano da solo, momenti di ouverture, sutura o accompagnamento e altri due pezzi. Uno scritto da Daniele Di Bonaventura, *Valzer a Lampedona*, che sottolinea una delle storie surreali raccontate in scena, quella in cui un pescatore pesca in mare un leone e una giraffa. E un altro è un coro di Ovodda, *Antiu e' ispera*, che significa cantico dell'attesa o della speranza, che si trova nel doppio lp uscito a gennaio.

Un'edizione speciale per collezionisti, quindi?

Attualmente c'è parecchio fervore nella produzione dei vinili. Ho pensato a un lavoro più ricco che raccogliesse tutti i brani composti e registrati in studio in occasione dello spettacolo teatrale. In copertina c'è un'altra scala disegnata dallo scenografo Chiarenza. E oltre ai due pezzi già citati c'è un inedito, un ballo tradizionale composto da Pierpaolo Vacca con l'organetto sardo, strumento che non si sente spessissimo e su cui è interprete straordinario.

Come hai scelto invece i tre brani dal vastissimo reperto-

rio del tango ?

Li ha suggeriti il regista, perché sono parte essenziale della drammaturgia. In scena sono cantati dagli attori. Nel cd invece ci sono tre voci italiane: Malika Ayane, Tosca ed Elisa che cantano *Alguien le dice al Tango*, *El día que me quieras* e *Volver*. Nel disco, invece, non c'è *Cambalace*, il tango cantato da Ugo Dighe-ro che lamenta che il progresso del Novecento non abbia portato davvero grandi cose: ma solo perché non si prestava ad essere interpretato da una voce di donna.

Come è stato l'incontro con le tre interpreti?

In verità ognuna di loro ha registrato a casa propria e le voci sono state remixate in studio. Perché il disco è stato registrato ad Udine, non appena ho scritto le musiche, prima di lavorare alla messa in scena e alle prove dello spettacolo.

Il cd è uscito a fine novembre, ma chi è venuto a teatro ha potuto comprarlo a fine spettacolo: un'occasione per incontrare finalmente il pubblico.

C'è molta voglia di vedere e sentire da parte del pubblico, e nostra di raccontare e suonare dal vivo. E *Tango Macondo* è un testo che parla di resilienza. La musica e il vendere storie sono il cuore dello spettacolo. Il testo recita: «Come avete fatto a sopravvivere a tutto questo?». E la risposta dei protagonisti è «Nuotando e raccontando». Così la mia isola ha attraversato questi lunghi secoli. In Sardegna la tradizione orale e la necessità del racconto sono vive. C'è una scena importante ed è rappresentata da autori come Flavio Soriga, Marcello Fois e Michela Murgia. E ne dimentico tanti.

Che significato ha, fuor di metafora, la necessità del racconto di questi tempi?

Nei momenti più difficili della chiusura, della pandemia, abbiamo scoperto che se non abbiamo niente da raccontare e da leggere ci sentiamo soli e la vita perde di senso. L'arte, la creatività e il sogno salvano nei momenti di crisi. *Tango Macondo* mette in scena con parole, immagini e note una storia onirica sul resistere e il ricercare altre vie, come fanno Matoforu e Anzelina. È un lavoro sul sogno: non è mai piovuto così a lungo come scrive Márquez, e anche Mamoiada può essere un luogo inventato. Lo spettatore può concentrarsi sulle parole o sulla musica, o sulle scene. Ma voglio sperare che qualcosa lo tocchi davvero e che porti con sé un'emozione, una sensazione, un'immagine, una melodia.



«IN SARDEGNA
LA TRADIZIONE
ORALE E
LA NECESSITÀ
DEL RACCONTO
SONO VIVE.
C'È UNA SCENA
LETTERARIA
ASSAI
IMPORTANTE»

IL TRIO

Da sinistra: Paolo Fresu, Daniele Di Bonaventura e Pierpaolo Vacca.



SPERIMENTARE, IMPROVVISARE, MESCOLARE LA MATERIA

Colto al volo sul palco di JazzMi, Antonello Salis ci parla della sua nuova fisarmonica e di parecchie altre cose

testo e foto di RENATA STORACI

Sul palco della Triennale a JazzMi 2021 con l'ensemble **Giornale di bordo**, Antonello Salis sfoggia una fisarmonica fiammante. Cassa armonica e tastiera nere e rosse. Come la camicia e le *sneakers*.

Non passa inosservato, questo strumento...

Dopo aver suonato per venticinque anni con una Excelsior, lo strumento arrancava un po'. Il marchio, del resto, non esiste più. Come la Soprani, che ha segnato la storia. A Castelfidardo, che è la capitale mondiale della fisarmonica, oggi c'è meno della metà degli artigiani di trent'anni fa. Li ho conosciuto due fratelli eredi di una famiglia di costruttori da generazioni, gli Ottavianelli. Appassionati di rock e simpatici. L'hanno costruita per me durante il *lockdown*. Ero un po' indeciso, alla fine tra i colori ho scelto il rosso e il nero.

E cosa significa cambiare lo strumento? Com'è?

Devo ancora rodarla, regolare i freni. Le nuove sono sorprendenti: suonano subito. Con le vecchie dovevi scalare le montagne, con le nuove sei come in discesa. L'altra la porterò a sistemare. È un pezzo della mia vita. Gli strumenti crescono e invecchiano con te.

Quando hai cominciato a suonare?

Da piccolo suonavo le bombole vuote del gas, imitando il suono delle campane. In Sardegna andavo alle sagre paesane coi nonni, si ascoltava musica folk e la fisarmonica era uno degli strumenti. Me l'hanno regalata e poi ho cominciato a prendere lezioni private. Però, a essere sincero, non mi piaceva la musica per fisarmonica, preferivo ascoltare alla radio altre cose, come le orchestre. Ho coltivato per un po' il repertorio dello strumento, però trovavo davvero noiosi valzer e mazurche. Esisteva già

«LA MUSICA È COME QUANDO SFASCI UN MAZZO DI CARTE E LE RICOMPONI. LE CARTE SONO SEMPRE LE STESSE, MA OGNI VOLTA IL GIOCO È DIVERSO»



una versione colta della fisarmonica, è vero, ma bisogna ammettere che a lungo lo strumento è stato associato a una musica di serie B e c'è voluto un po' per sdoganarlo. La fisarmonica non è uno strumento principe del jazz come la tromba o il sassofono. Per un periodo non l'ho suonata per questo motivo. Ho preferito il pianoforte e le tastiere.

E adesso? Tastiere, piano o fisarmonica?

Non si possono fare paragoni. Mi completano tutti e tre gli strumenti e tutte le forme espressive. Così come rifugio dall'idea dei generi musicali. Esiste solo musica bella oppure no. Se suonassi solo la fisarmonica mi mancherebbero il piano o le tastiere. E viceversa.

A che punto sei del tuo percorso musicale?

Ho 71 anni e vorrei vivere fino a cento in buona salute. C'è ancora da fare. La musica mi appassiona sempre, soprattutto suonare dal vivo. E continua a darmi gioia sperimentare, improvvisare. Mescolare la materia. C'è una materia grezza che puoi lavorare in maniera diversa, tutte le volte. Come quando sfasci un mazzo di carte e lo ricomponi. Le carte sono sempre le stesse, ma tutte le volte il gioco è diverso. È così con la squadra con cui ho suonato stasera. Paolo Angeli alla chitarra, Gavino Murgia ai sassofoni e al flauto, Hamid Drake alle percussioni. C'è il coraggio di improvvisare, di costruire qualcosa che non esiste.

E ripensando al passato, che cosa ti emoziona?

Molte cose che ho vissuto mi hanno dato soddisfazione. Le ricordo davvero con gioia, senza nostalgia. Per esempio, è stato bello suonare di nuovo con P.A.F. l'11 settembre scorso. Ci siamo ritrovati. Il gruppo si era sciolto nel 2005. Eppure con Paolo Fresu e Furio Di Castri c'è sempre un'alchimia speciale. Perché c'è stima reciproca. Con alcuni c'è, con altri no. Alcuni musicisti sono scomparsi dal giro, perché è dura andare in giro a fare concerti. E poi ricordo delle cose un po' singolari.

Per esempio?

Un periodo a New York, in cui suonavo musica punk con la fisarmonica. Con dei musicisti africani. Ma anche la Kočani Orkestar con Paolo. E i concerti con il gruppo di Pino Daniele.

E quando è successo?

Nel 1983, a Cagliari e allo stadio di Reggio Emilia, più un altro in Sicilia. Pino suonava con Rino Zurzolo, Toni Esposito, Joe Amoruso, James Senese, Tullio De Piscopo. Era nel pieno del suo «Neapolitan Power» e invitava musicisti come Nanà Vasconcelos, Billy Cobham, Don Cherry a suonare con lui altri pezzi che non facevano parte del suo repertorio. Era un momento incredibilmente colorito, con fior di musicisti sul palco. Pino Daniele amava questo tipo di vicinanza con dei «dirimpetta». Amava il *sound* mediterraneo, del Sud del mondo.

E se tu non fossi diventato musicista?

Non oso pensarlo. Forse avrei preso una barca e mi sarei messo a fare il pescatore. 



© RENATA STORACI

IL FIUME IN PIENA DELL'AFROFUTURISM DILAGA A NEW YORK

I due mesi di festival alla Carnegie Hall istituzionalizzano, per così dire, la portata del fenomeno

di ENZO CAPUA artwork QUENTIN VERCETTY

Come un fiume ormai in piena che trova sfogo e straripa dilagando dappertutto, l'Afrofuturism si diffonde fra le strade di quella che potremmo definire come la sua città d'adozione: New York. Che in fondo la metropoli americana sia stata «afro-futuristica» da sempre è quasi un dato di fatto: il mescolamento di etnie diverse, la centralità culturale di matrice afroamericana (contesa forse dalla sola Chicago), l'attenzione per ogni forma artistica «deviante», la propensione verso il futuro «whatever it takes», il livello perlomeno decente del rispetto verso la comunità di colore e le sue più disparate espressioni (certamente superiori ad ogni altra città degli States), sono componenti inalienabili di un territorio assolutamente fertile per il radicamento di quella che è la forma artistica multidimensionale più forte dei nostri tempi. Dall'Africa si parte, dunque, e sempre all'Africa si ritorna, anche per vie traverse, scorciatoie, stati alterati, visionarietà a trecento-sessanta gradi. Gli «sciamani» che hanno reso inarrestabile questo movimento hanno nomi ormai consolidati, ma che un tempo erano quantomeno discussi, se non bistrattati: Sun Ra, Samuel R. Delany, Jean-Michel Basquiat, Melvin Van Peebles, George Clinton. Jazz, funk, letteratura di fantascienza, arte visiva, cinema, danza, dunque: ogni forma creativa che sia plasmabile con depistaggi allucinanti. Il ritmo innanzi tutto. Ecco che quei nomi hanno oggi i loro eredi naturali in Damon Locks, Octavia Butler, Janiva Ellis, Kendrick Lamar, Black Panther. Assistiamo allora alla nascita di una nuova mitologia, con i suoi dei e i suoi eroi, che probabilmente avrà lunghe e insospettabili diramazioni nel tempo. Se un'istituzione così importante come la Carnegie Hall ha finalmente promosso, in un tempo di pandemia via via dilagante, un festival di ben due mesi, collegandosi ad altri luoghi culturalmente attivi, come gallerie, teatri, cinema e centri artistici d'ogni genere, allora vuol dire che l'Afrofuturism è entrato decisamente a fare parte del tessuto connettivo della società americana, in una prospettiva che non può ormai essere disconosciuta a livello planetario. I mesi di febbraio e marzo di quest'anno sono stati investiti da questo fiume in piena: se è stato difficile seguire tutti gli eventi, sia dal vivo che in streaming, di sicuro l'immersione è stata totale e per molti aspetti gratificante.



L'indice dell'alto livello d'attenzione generale si è avuto con il concerto d'apertura alla sala grande della Carnegie: un tutto esaurito per l'esibizione di Flying Lotus. È da parecchi anni che seguiamo Steven Ellison (questo è il suo vero nome), con la curiosità che è dovuta a quello che è ormai un fenomeno di massa. Riempire i 3.000 posti del leggendario Stern Auditorium, che da Čajkovskij in poi ha visto sul suo palcoscenico tutti i più grandi nomi della musica sulla faccia della Terra, non è certo da tutti. Se poi si considera che il nostro *loto volante* altri non è che un intelligente manipolatore di suoni elettronici, con un occholino sempre bene aperto sulla messa in scena e le luci, allora qualche perplessità insorge, visto che i suoi dischi sono certamente più complessi e accattivanti. Vestito interamente di bianco, con aria da santone indiano davanti ad una grande consolle piena di fiori, pareva più un residuo del *flower power* californiano degli anni sessanta che un innovatore del linguaggio musicale afroamericano dei nostri tempi. Coadiuvato dal violinista Miguel Atwood-Ferguson e dall'arpista Brandee Younger, la quale è in piena ascesa anche lei sulla via dello *stardom*, Ellison (che è anche il cugino di Ravi Coltrane) ha creato una magnifica, iridescente, scatola vuota, dove ognuno per circa un'ora si è potuto rannicchiare dimenticando il resto del mondo. Successo palpabile, dunque, ma più come sostituto di oppiacei che come iniezione di creativa adrenalina.

Le cose sono andate molto meglio nelle settimane seguenti, con l'orchestra di Sun Ra, diretta da un immarcescibile Marshall Allen, ma con l'innesto della poetessa Moor Mother, quindi con il Black Earth Ensemble della straordinaria flautista Nicole Mitchell e la stravolgente clarinetista-cantante Angel Bat Dawid, poi con Mwenso and the Shakes, Carl Craig, Theo Croker. Tutto ciò per rimanere solo nell'ambito della Carnegie Hall, ma come si è detto, molti altri eventi, non di natura musicale, hanno costellato il programma di questo grande festival. L'enorme caleidoscopio dell'Afrofuturism ci pone, allora, varie domande nei suoi iridescenti e contrastanti punti vista: consideriamoli pure come incroci di linguaggi diversi con semafori impazziti. La cultura afroamericana può ritrovare anco-

ra una volta se stessa in una dimensione psichedelica accostandosi ad esperienze sonore anche distanti dalla sua natura originaria? E questo nuovo flusso che arriva e tocca in maniera trasversale tante fonti culturali avrà un suo effettivo consolidamento, tale da marcare indelebilmente almeno questi anni Venti del XXI secolo? È difficile, forse impossibile dare ora una risposta compiuta: siamo nel mezzo della corrente e stiamo nuotando. A venirci incontro ci sono altre affascinanti iperbolie musicali che originano da radici di diversa specie, ma che sono altrettanto vive e che possono indicare strade alternative, anche - perché no? - non estranee alle stesse direttive dell'Afrofuturism.

© QUENTIN VERCETTY



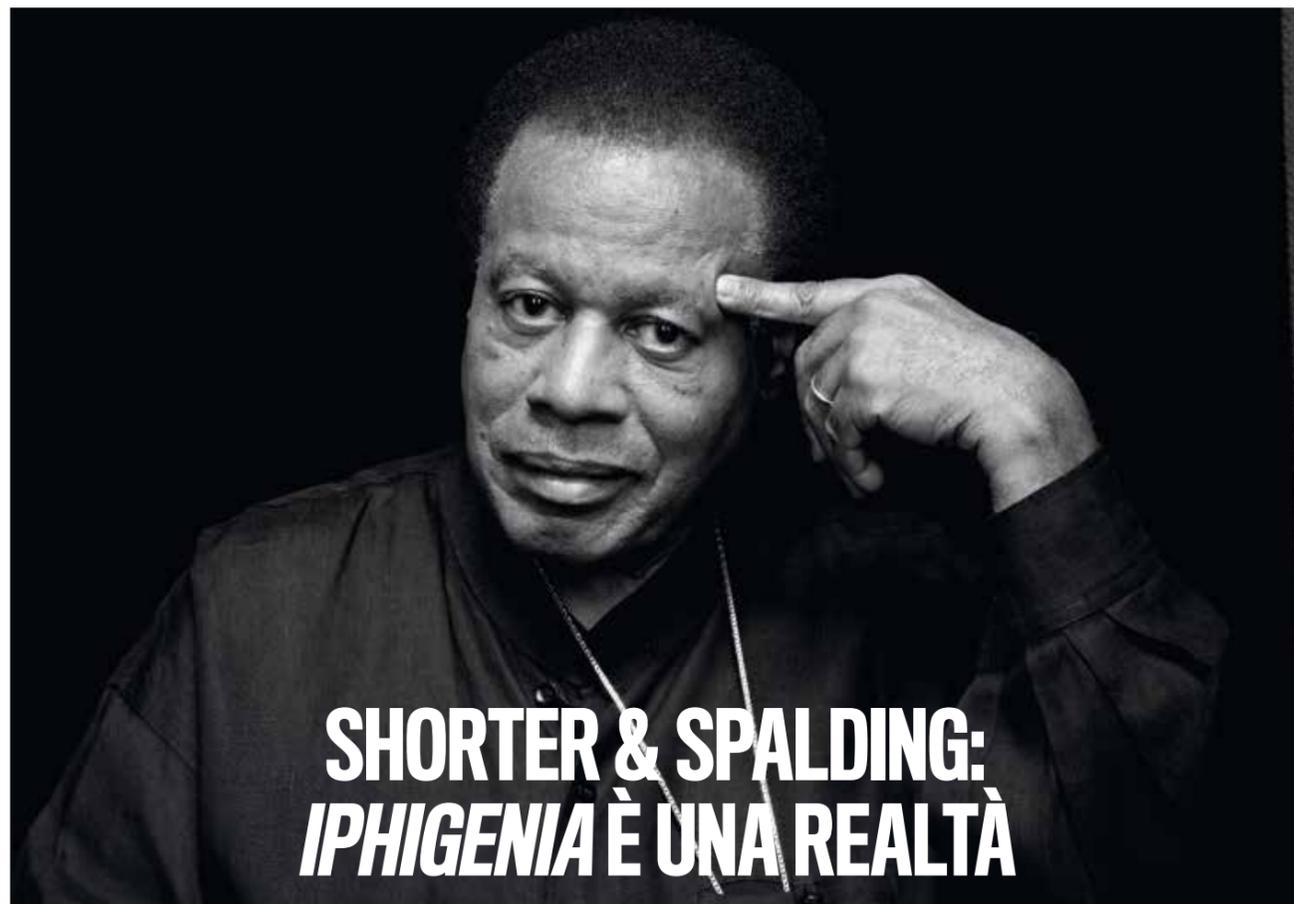
ASTROSANKOFA
Un'elaborazione digitale creata da Quentin VerCetty per l'Afrofuturism Festival alla Carnegie Hall.

C'È UN EVIDENTE BISOGNO DI USCIRE «FUORI STRADA», E FORSE ANCHE DI ALLONTANARSI DA UNA REALTÀ FIN TROPPO OPPRIMENTE

ra una volta se stessa in una dimensione psichedelica accostandosi ad esperienze sonore anche distanti dalla sua natura originaria? E questo nuovo flusso che arriva e tocca in maniera trasversale tante fonti culturali avrà un suo effettivo consolidamento, tale da marcare indelebilmente almeno questi anni Venti del XXI secolo? È difficile, forse impossibile dare ora una risposta compiuta: siamo nel mezzo della corrente e stiamo nuotando. A venirci incontro ci sono altre affascinanti iperbolie musicali che originano da radici di diversa specie, ma che sono altrettanto vive e che possono indicare strade alternative, anche - perché no? - non estranee alle stesse direttive dell'Afrofuturism. Nello stesso periodo e subito dopo ci sono due festival di musica contemporanea: l'Ecstatic Music alla Merkin Hall, ormai un classico, sempre interessante, del quale ci siamo occupati più volte e il Bang On A Can festival «Long Play» a Brooklyn a fine aprile.

Dunque molte sono le confluenze e le correnti musicali che interagiscono nel territorio newyorkese in questo periodo, che forse rappresenta di per sé la voglia di tornare a galla dopo anni di involontaria sommersione. L'Afrofuturism è il movimento più forte e con maggiore seguito anche da parte del pubblico più giovane. C'è un evidente bi-

sogno di uscire «fuori strada», e forse anche di allontanarsi da una realtà fin troppo opprimente: del resto la storia ci insegna che in tempi e modi analoghi sono nati alcuni dei movimenti artistici più importanti nel passato. Non resta che seguire gli eventi con attenzione, magari lasciarsi meravigliare, incuriosirsi, e forse trovare qualcosa di veramente compiuto, senza tanti orpelli e velature, che possa gratificare appieno il nostro costante bisogno di novità culturali rigeneranti. *Dopo che siamo andati a farci il bagno da Baxter*, come dicevano in modo paradigmatico i vecchi Jefferson Airplane. Che venga un giorno anche il loro ritorno in auge? Improbabile, ma non si sa mai. **J**



Abbiamo assistito alla messa in scena del gigantesco lavoro operistico delle due star

di ENZO CAPUA

L'esercito acheo è in Beozia, ad Aulide: lì l'imponente flotta assemblata dal comandante in capo, Agamennone, re di Micene, è pronta a partire alla volta di Troia per scatenare una guerra epica, la cui eco si farà sentire per tutti i secoli a venire. Bisogna lavare l'affronto subito da Menelao, re di Sparta e fratello di Agamennone: la sua sposa, Elena, è stata portata via a Troia dal principe Paride. Un atto di supremo oltraggio dalle conseguenze che saranno incalcolabili. Ma c'è un problema enorme ad Aulide: Agamennone in una partita di caccia ha ucciso una cerva sacra ad Artemide, per cui la dea irata ha creato una bonaccia, impedendo di fatto la partenza della flotta achea. Il veggente Calcante annuncia che c'è un solo modo per placare l'ira di Artemide e quindi partire per Troia: Agamennone deve sacrificare la figlia Ifigenia, ancora adolescente. Per ottemperare a questo tremendo responso, il re farà venire da Micene, dove risiede con la madre Clitennestra, la giovane ancora ignara della sorte orribile che le aspetta. Da questa storia, paradigma crudele che poi miracolosamente avrà lieto fine, Euripide scrisse due straordinarie tragedie fra il 414 e il 406 avanti Cristo, *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauride* (l'Ifigenia, salvata dalla dea, sarà della stessa Artemide la sacerdotessa). Sono pas-

11 DICEMBRE 2021
Dopo alcune recite in Massachusetts, la prima grande rappresentazione è stata quella dell'11 dicembre al Kennedy Center di Washington, una delle più alte istituzioni culturali americane.



sati più di 2.400 anni dalle due opere di Euripide e nel corso dei secoli infinite le trasposizioni teatrali, anche una celebre versione musicata da C.W. Gluck, ma nessuno avrebbe mai pensato, fino a qualche anno fa, che nel jazz, e per via di uno grandi autori contemporanei, Wayne Shorter, si sarebbe arrivati ad una rappresentazione operistica. Ci voleva, forse, l'arrivo di una giovane e ormai celebre amica musicista, Esperanza Spalding, a stimolare la *vis* creativa dell'anziano sassofonista per affrontare un così arduo impegno. Ma crediamo ci sia dell'altro, in questa storia: Shorter ha vissuto una tragedia personale con la perdita della figlia Iska, non ancora tredicenne nel 1985 e alla quale aveva dedicato il bellissimo «*Odyssey of Iska*» nel 1971. Dunque l'incontro con la giovane Spalding deve avergli suscitato una serie di ripercussioni emotive e creative: il riflesso di una figlia perduta, una musicista di successo, l'ombra di un'Ifigenia scossa dalle intemperie della vita, l'innocenza di fronte alla cruda realtà delle vicende umane? È probabile. Fatto sta che oggi, dopo anni di lavoro, di ripensamenti, di inevitabili cadute fisiche (Shorter ha 88 anni, non può più suonare dal vivo e si muove sulla sedia a rotelle), l'*Iphigenia* di Shorter e Spalding è una realtà, un'opera che sicuramente è l'evento musicale del 2021 e che segnerà una pietra miliare importante nella carriera dei due musicisti. Dopo alcune recite in Massachusetts, la prima grande rappresentazione è stata quella dell'11 dicembre al Kennedy Center di Washington, una delle più alte istituzioni culturali americane. Ne rendiamo conto in questo scritto, facendo una doverosa premessa: l'opera costituisce di per sé un'interessante anomalia nel panorama musicale contemporaneo. Non è propriamente un lavoro di stampo ja-



zzistico, non è neanche inquadrabile in una dimensione decisamente operistica in senso classico e in più appare come un progetto ancora malleabile, conseguenza probabile della sua intrinseca originalità. Da quest'ultimo punto di vista si apre un ventaglio di possibilità future difficili da idealizzare per ora. E in questo senso possiamo considerare *Iphigenia* un'operazione che apre le porte al linguaggio jazzistico con delle prospettive inimmaginabili. Nel corso di questi ultimi tempi, per via di alcune indiscrezioni della Spalding - e ricordiamo anche una specie di *preview* al festival di Detroit di quattro anni fa - si è parlato, discusso, ipotizzato della conformazione dell'opera, ma nulla si è avvicinato a quanto si è visto e ascoltato a Washington. Innanzitutto le scene ideate da uno dei geni dell'architettura dei nostri tempi, Frank Gehry. Semplicemente magnifiche, multiformi, proteiche, tenebrose ma allo stesso tempo colme di una visione illuminante della storia rappresentata: possiamo considerarle come un apporto creativo che sta alla pari di quello musicale.

Poi gli interpreti: dieci, fra cui la stessa Esperanza Spalding, ma solo come cantante e librettista, quindi un coro maschile di sei cantanti, coordinato da Caroline Shaw l'orchestra di ottanta elementi più i tre abituali componenti del quartetto di Shorter, cioè Danilo Pérez al piano, John Patitucci al contrabbasso e Brian Blade alla batteria, sotto la direzione di Chuck Rundell. Infine la regia di Lileana Blain-Cruz. Con l'aggiunta dei vari addetti ai costumi, le luci, le scene e altro, si superano agevolmente le duecento persone coinvolte. Siamo dunque nel campo del kolossal, almeno secondo i parametri che derivano da altre esperienze in campo jazzistico. Shorter, ne siamo sicuri, non solo ne era consapevole fin dal primo momento, ma anzi ha voluto portare avanti questa sua *Iphigenia* come se fosse la figlia musi-

NELLA STORIA DI OGNI JAZZISTA DI GRANDE SUCCESSO C'È SEMPRE LA TENTAZIONE DELLA GRANDEUR

cale prediletta di una carriera che sarebbe già monumentale di per sé. Al confronto il suo «*Emanon*» di pochi anni fa è un giocattolino. Forse in questa magnificenza sta la possibile debolezza di fondo di tutta l'operazione. Nella storia di ogni jazzista di grande successo c'è sempre la tentazione della *grandeur*, come se il suggello dell'*opus magnum* sia l'incontestabile affermazione dell'io creativo assoluto. Shorter, per la sua magnifica carriera, per le sue incontestabili qualità di musicista e compositore, non ne avrebbe avuto bisogno. Eppure, nell'intricato tessuto sonoro di *Iphigenia*, fatto di escursioni dei fiati ai limiti delle possibilità umane, delle voci recitanti che richiamano alla tradizione germanica del secolo scorso, dei lamenti femminili modulati in forma poco assimilabile al canto, o persino il solismo assente dei suoi consueti collaboratori (un unico, breve, assolo di Danilo Pérez sul finale, più simile a un Cecil Taylor *d'antan* che ad altro), il respiro musicale si fa grosso, potente ma anche pesante. Nella manifesta bravura degli interpreti manca la scioltezza, quella sublime capacità di fondere ricerca sonora e invenzione armonica in un tessuto colorito, smagliante, che è sempre stata tipica delle creazioni dello Shorter migliore. La presenza di un commento rivolto al pubblico dalla scena, tipo *anchorwoman* della CNN, di una delle interpreti; oppure un'intervista filmata *live*, ancora a commento dei fatti durante l'esecuzione musicale, forse potevano essere risparmiate. Forse non possiamo pretendere di più oggi da questo grande artista del jazz, giunto al lumicino dopo una vita smagliante. Forse nemmeno possiamo pretendere altro da una ragazza diventata rapidamente una star, che vorremmo più sentire al contrabbasso che alla voce, ma nell'insieme questa *Iphigenia* «by Shorter and Spalding» rimane un evento di incontestabile riguardo. Che il jazz ci abbia abituato ad altre snellezze è però un dato di fatto.

A N T

H O N N Y

Dopo moltissimi anni torniamo a dare la copertina di *Musica Jazz* al multiforme artista di Chicago, che ha sempre moltissime cose da dire e lo dimostra anche in questa lunga intervista

di ENZO CAPUA foto di IB SKOVGAARD

B R A

X T O N

SKOVGAARD/PIJ - JAZZ ARCHIVE GETTY IMAGES

Tra le figure di importanza cruciale nel jazz, da più di cinquant'anni a questa parte, quella di Anthony Braxton occupa un posto tutto suo: una zona speciale nella quale si entra a tentoni, a volte intimiditi e con la precisa sensazione di essere seguiti da un consistente manipolo di devoti, molti erabondi, perplessi ma rispettosi, e una schiera tumultuosa di penitenti, spesso animati da conflitti e giudizi perentori. L'unica verità di cui siamo sicuri, a costo di essere sommarariamente processati, e che di Braxton non si può fare a meno. Non ne può fare a meno la storia del jazz contemporaneo né la storia della musica cosiddetta – e qui davvero mi si perdoni il termine – d'avanguardia. Volendo a tutti i costi raffigurare questo vocabolo tanto abusato, potremmo rappresentarlo come un dedalo intricato, ma con vie d'uscita spettacolari e vicoli ciechi improvvisi. In quel *maze* di suoni – come direbbero gli americani – troviamo altri personaggi importanti, che della loro singolarità hanno fatto stile di vita, arte affascinante: Ornette Coleman, Thelonious Monk, Herbie Nichols, Cecil Taylor, Roscoe Mitchell, Henry Threadgill e pochi altri. È vero che questi signori hanno avuto tanti proseliti, ma nessuno è mai riuscito ad avvicinarne l'unicità, la tenebrosa originalità. Copiarla sì, certo, divulgarla a iosa, sicuro, però identificarsi totalmente con essa quasi mai. Perché? Per il semplice fatto che le forme

GRAZIE ALL'AACM HO CAPITO CHE NON ERO IL SOLO A ESSERE ATTRATTO DA QUELLA MUSICA

d'arte musicale espresse da quei geni rappresentano non solo una lacerante ricerca interiore ma anche uno stile di vita, e con esso tutte le conseguenti esperienze raccolte strada facendo. Uniche, dunque, perché vissute in modo del tutto speciale. Tant'è vero che a suo tempo alcuni dicevano che Ornette Coleman starnazzava e produceva caos, Thelonious Monk poteva fare sì bella musica, ma non sapeva suonare il pianoforte, e via di seguito. Giudizi che visti con lo sguardo di oggi appaiono quantomeno imbarazzanti. Di quel gruppo di esploratori fa parte dunque Anthony Braxton, nel bene e nel male. Così si porta dietro i suoi acerrimi detrattori, quelli che dicono che non fa jazz e non ha swing, e anche gli ammiratori altrettanto infelici, che vogliono a tutti i costi chiudere occhi e orecchie di fronte ad alcune sue cadute di tono artistico. Nessuno è esente da periodi vuoti e da scommesse sbagliate, e in questo Braxton non fa eccezione, ma nei grandi artisti, come diceva un grande *improviser* come Totò, è la somma che fa il totale. E nel caso del nostro sassofonista e compositore, per fare il totale ci vuole e ci vorrà una somma lunghissima. Non credo che ci sia oggi un esempio simile di musicista altrettanto prolifico come compositore e strumentista: da «3 Compositions of New Jazz» del 1968 (con dei bravi «compagni di avventura» quali Muhal Richard Abrams, Leroy

Jenkins e Leo Smith – non ancora Wadada) ai più recenti «*Quartet (standards) 2020*» (un box *monstre* di 13 cd ormai solo in digitale, con i *British boys* Alexander Hawkins, Neil Charles e Stephen Davis) e il Blu-ray «*12 Comp (Zim) 2017*» (che contiene in un solo disco ben 11 ore di musica divise in 12 composizioni in sestetto, settetto e nonetto) siamo a più di 200 album da leader, senza considerare le varie collaborazioni. Ma il conto è senza dubbio calcolato per difetto, e del resto siamo ancora in pieno periodo creativo: Braxton compirà settantasette anni a maggio e non ha la minima intenzione di fermarsi. Il numero delle sue composizioni, per sua stessa ammissione, arriva oggi a 470. Da qualche anno vive in ritiro nel Connecticut, in un luogo nei sobborghi di New Haven, ma non rinuncia a comporre, incidere e girare per il mondo per i suoi concerti. Avendo avuto la fortuna di poterlo ascoltare dal vivo in varie occasioni e fasi della sua lunga carriera, dai concerti in solitudine dei primi anni Settanta al gruppo Circle con Chick Corea, o al suo quartetto con Kenny Wheeler e Dave Holland, fino alle esibizioni per largo organico a New York di pochi anni fa, la sua musica, per complessa che sia, figlia dei tempi esaltanti dell'AACM di Chicago, e poi maturata con Stockhausen, Dave Brubeck e Paul Desmond, infine rievocante il sempiterno Charlie Parker e persino Paul Bea-

gini simboliche difficili da capire per chi non è addentro a quel tipo di studi. Perciò invito chiunque avesse voglia di informarsi in modo approfondito a fare semplici ricerche su internet, che in molti casi possono fornire chiare delucidazioni. A chi è già dentro quegli argomenti o ai musicisti che volessero capire di più i suoi metodi consiglio di leggere – per quanto assai complessi – i testi scritti dallo stesso Braxton, che possono essere trovati nel sito web della fondazione da lui creata, la Tri-centric (tricentricfoundation.org).

Vogliamo andare indietro e in avanti con gli anni nel parlare del suo percorso d'artista? Ci può raccontare dell'AACM di Chicago, quel crogiolo importante di musicisti di cui faceva parte fin dagli anni Sessanta? Ho sempre amato Chicago, la città dove sono nato, per varie ragioni: prima di tutto sono cresciuto in una famiglia che era bella ma anche molto complessa, però fin da ragazzo ho capito che c'era molto di più da scoprire nella vita di quanto ce ne fosse nella mia famiglia e nella città stessa. Quindi già a diciassette anni sono entrato a far parte dell'esercito, dove sono rimasto per tre anni, e così ho avuto la possibilità di viaggiare, di vedere altre nazioni, per esempio la Corea del Sud: lì ho avuto delle esperienze molto importanti. Dopo quegli anni dell'eserci-

to sono tornato a Chicago, giusto in tempo per entrare nell'AACM, che in quel periodo si stava formando. Questo passaggio è stato cruciale nella mia vita perché mi ha fatto comprendere che non mi trovavo in solitudine dentro quella musica che mi attraeva così tanto. Di colpo ho capito che avevo una nuova famiglia, composta da uomini e donne che erano interessati alle stesse cose che piacevano a me. Quindi per due o tre anni sono rimasto nell'AACM: la cosa avvenne praticamente subito dopo il mio ritorno a Chicago. Fu mio cugino a dirmi che c'era un gruppo di musicisti che si era formato da poco e che questi praticavano la stessa musica che io amavo. Così scoprii che un altro giovane amico che avevo conosciuto ancora prima di entrare nell'esercito, al Wilson Junior College, faceva già parte dell'AACM: si chiamava Roscoe Mitchell. Devo aggiungere che io mi sono sempre sentito al di fuori della comunità cosiddetta «normale»: fin da ragazzo non sono mai stato uno a cui piacevano le riunioni, i party fra amici. Ero un introverso, totalmente immerso nella musica e nelle scienze, ma allo stesso tempo cercavo qualcosa fuori che mi corrispondesse, che facesse parte di me, oltre che rimanere sempre isolato. La comunità dell'AACM era, dunque, il luogo adatto non solo per farmi evolvere come musicista, ma anche come persona, dal punto di vista psicologico: finalmente avevo

to sono tornato a Chicago, giusto in tempo per entrare nell'AACM, che in quel periodo si stava formando. Questo passaggio è stato cruciale nella mia vita perché mi ha fatto comprendere che non mi trovavo in solitudine dentro quella musica che mi attraeva così tanto. Di colpo ho capito che avevo una nuova famiglia, composta da uomini e donne che erano interessati alle stesse cose che piacevano a me. Quindi per due o tre anni sono rimasto nell'AACM: la cosa avvenne praticamente subito dopo il mio ritorno a Chicago. Fu mio cugino a dirmi che c'era un gruppo di musicisti che si era formato da poco e che questi praticavano la stessa musica che io amavo. Così scoprii che un altro giovane amico che avevo conosciuto ancora prima di entrare nell'esercito, al Wilson Junior College, faceva già parte dell'AACM: si chiamava Roscoe Mitchell. Devo aggiungere che io mi sono sempre sentito al di fuori della comunità cosiddetta «normale»: fin da ragazzo non sono mai stato uno a cui piacevano le riunioni, i party fra amici. Ero un introverso, totalmente immerso nella musica e nelle scienze, ma allo stesso tempo cercavo qualcosa fuori che mi corrispondesse, che facesse parte di me, oltre che rimanere sempre isolato. La comunità dell'AACM era, dunque, il luogo adatto non solo per farmi evolvere come musicista, ma anche come persona, dal punto di vista psicologico: finalmente avevo



IL QUARTETTO

Qui Braxton è con due membri di uno dei suoi gruppi più rappresentativi, il quartetto con Mark Dresser (a sinistra), Gerry Hemingway (a destra) e Marilyn Crispell.

trovato dei colleghi che mi erano simili, che non pensavano che fossi matto! Per esempio eravamo tutti esaltati dalla musica di John Coltrane, di Cecil Taylor o Bill Dixon.

Prima della svolta importante dell'AACM, riusciva a esibirsi dal vivo, fare concerti?

Sì, mentre stavo imparando a suonare il bebop. Ho cominciato a studiare il sax a tredici anni, il mio maestro si chiamava Jack Gell e già a quell'età ero in contatto con un altro ragazzo alle prime armi: Henry Threadgill. Devo dire che ero e sono tuttora un entusiasta del bebop. La mia musica non ha mai rappresentato un rifiuto della tradizione. Comunque man mano che andavo avanti nelle frequentazioni con gli altri musicisti che condividevano le mie idee, sentivo che i nostri interessi erano focalizzati su quella che noi chiamavamo «musica creativa», all'inizio definita complessivamente «free jazz». Più tardi capii che non ero affatto interessato al free jazz, così com'era considerato negli anni Sessanta. Sì, mi piaceva molto Albert Ayler, del quale avevo tutti i dischi, ma anche Karlheinz Stockhausen e John Cage, musicisti fondamentali per la mia formazione. In pratica cercavo di raccogliere tutto ciò dentro di me, in un'unica consapevolezza, e restituirlo senza etichette: non mi interessava essere considerato un jazzista o un compositore di classica, oppure se vuoi come un musicista d'avanguardia in op-

egiziani comprendevano anche quelli europei, ma nell'Ottocento in Europa i modelli si svilupparono nei cosiddetti «modelli ariani» che respinsero quelli antichi. Io ho rispetto verso ciò che si evolve e si muove in avanti, ma per quel che riguarda il mio lavoro di musicista si basa sui modelli antichi, perché racchiudono tutto e tutti.

Ciò mi fa venire in mente Platone, in particolare il suo *Timeo*, che è un dialogo fondamentale in quel senso. Lo ha letto?

Ho studiato il *Timeo*! Platone è per me molto importante. Ma vorrei dire anche questo: non ho altro che amore verso certi geni che sono stati capaci di mettere insieme i concetti ellenistici che in seguito hanno costituito le fondamenta di ciò che chiamiamo Civiltà Occidentale. Aggiungo che fu Alessandro il Grande a volere la costruzione della Biblioteca di Alessandria d'Egitto, immaginata da Aristotele, il quale ovviamente era il suo mentore: da ciò ho dedotto, nei miei studi di filosofia antica greca, che molto di quella sapienza deriva dal Sistema Misterico Egiziano e persino dal Sistema Persiano. Il punto centrale è questo: quando penso all'evoluzione che si è avuta fino al tempo presente, la vedo come lo sviluppo di filosofie composte di diverse culture umanitarie, siano esse relative ai Misteri di origine asiatica, africana o europea. Ogni aspetto di queste culture ha

allora la creatività fiorisce, ma quando si entra dentro il caos e tutto va in confusione, allora la creatività *davvero* fiorisce! Dunque questo Medio Evo 2.0 cui stiamo andando incontro ci dà anche la possibilità di ricostruire una prospettiva olistica delle conoscenze. Il problema basilare, soprattutto qui in America, è che ai ragazzi non si fornisce un'educazione adeguata. Perché succede questo? Perché gli stessi insegnanti non sanno nulla! Allora dovremmo accelerare la costruzione della conoscenza unificata, per fare in modo che i ragazzi comincino a capire che solo l'essere vivi è un fatto miracoloso, e che merita rispetto. È l'opportunità che il Creatore dell'Universo ha dato all'umanità per crescere. Per ora i giovani brancolano nel caos, senza una direzione, e non è colpa loro perché non hanno ricevuto i corretti insegnamenti.

Come può agire, da artista, con la sua musica per contribuire a cambiare questa situazione?

Bella domanda! Io sto cercando, più di tanti altri, di documentare la mia musica e anche di scriverne a proposito. Per me questo è oltremodo importante: la musica è un miracolo, una scienza. È anche sacra, così come la consideravano gli egiziani. Quindi cerco di creare delle forme che riflettano ciò che penso. A questo punto della mia vita, a settantasei anni, ho trovato un modello fondamentale, un DNA del lin-

LA MIA MUSICA NON HA MAI RAPPRESENTATO UN RIFIUTO DELLA TRADIZIONE

posizione a un tradizionalista, ma volevo radunare tutte queste esperienze assieme. Il passo successivo fu quello di costruire un modello compositivo utile per sviluppare la mia musica, e se vogliamo anche me stesso come uomo. Questo modello l'ho poi chiamato «Tri-Centric Thought Unit Construct», come un modo di vedere assieme passato, presente e futuro, oppure i vari concetti logici di spazio nella Casa del Cerchio, oppure ancora il rettangolo come Casa dell'Identità. Un modo, infine, per creare blocchi unitari necessari per formare i modelli. La Casa del Triangolo, ad esempio, che è narrativa, logica, di sintesi. Sono modelli, questi, che si evolvono in forme musicali.

Il triangolo è notoriamente un simbolo mistico, spirituale, fin dai tempi antichi.

Esatto. La trasposizione della Casa del Triangolo dà inizio alla narrazione per evolversi infine verso una migliore comprensione dello spiritualismo. Ciò era strettamente legato alle esperienze che avevo da giovane: allora ero cristiano, chiesa battista, più in là cattolico, ateo, buddista zen, studioso di scientology, ma non ero ancora riuscito a trovare ciò che cercavo. Più tardi ancora sono arrivato allo studio del Sistema Misterico Egiziano, dove ho trovato risposte importanti in relazione agli archeologi e agli antropologi che hanno saputo definire modelli antichi nelle loro ricerche. Questi modelli

contribuito a definire le cause e le esperienze dell'umanità nel suo assieme.

È anche vero che parte della mitologia egiziana si riflette in quella greca.

Sono completamente d'accordo! È parte di ciò che sto studiando in questo periodo: le storie e le mitologie antiche, da quelle greche alle cinesi. Il famoso detto «Conosci te stesso» indica la strada per la realizzazione personale. Da ragazzo pensavo che quella frase avesse origine greca, invece ho scoperto che è egiziana, di qualche migliaio di anni anteriore. Una delle sfide dei nostri tempi è quella di riuscire a mantenere la propria identità nel continuo input di informazioni che riceviamo. In questo ventesimo secolo dovremmo trovare il modo di unificare tutte le conoscenze che abbiamo assimilato dalla storia, e quando dico «storia» includo il presente, non solo il passato, in quanto tutto cambia continuamente, quindi anche la nostra comprensione del possibile futuro è in continua modificazione.

Non crede che oggi abbiamo un po' perso per strada questo rispetto per ciò che la storia e la filosofia ci hanno insegnato?

Sì, certo. Assolutamente! Anzi, stiamo andando verso un nuovo Medio Evo. Il Medio Evo 2.0. È una specie di ritorno indietro ai tempi bui dell'umanità. Posso aggiungere questo: quando le cose procedono bene e la cultura è in salute,

guaggio musicale in dodici fasi. Numero 1, fase costante; numero 2, fase polarizzata; numero 3, fase ornamentale; numero 4, fase di logiche sequenziali; numero 5, fase di logiche intervallate; numero 6, fase di logiche ammassate, e così via fino alla fase 12. Uso queste dodici fasi come blocchi per costruzioni con l'intento di creare nuove forme musicali. Queste forme tengono conto anche delle esperienze da me vissute, delle letture pubbliche che faccio, dei sogni che faccio, dei viaggi che faccio. In questo senso mi sento molto fortunato avendo girato in lungo e in largo il pianeta in qualità di «studente di professione», o se vuoi «studente di musica», perché certamente non ho le risposte per tutto quanto!

Di conseguenza lei ha inventato una nuova notazione musicale, formata da simboli e diagrammi. I suoi musicisti hanno difficoltà nell'interpretare questi spartiti, che a molti sembrano indecifrabili?

Ho creato questo sistema «a blocchi» dopo aver scoperto che l'idea di libertà non era esattamente ciò che stavo cercando. La libertà, nel senso comune del termine, sarebbe il fare ciò che si ha voglia di fare senza costrizioni. Io invece ho imparato che quel tipo di libertà non esiste. Per me la libertà è trovare le «forme corrette», nel senso di giuste. Gli antichi mistici egiziani dicevano che c'era un «anello da non



oltrepassare» (il «ring-pass-not», che è in realtà un simbolo esoterico derivante dalle dottrine teosofiche, ndr.). Se si supera quell'anello ci si ritrova in un altro spazio, e quest'idea ha per me molto più senso della libertà esistenziale, cioè fare ciò che si ha desiderio di fare. Ad esempio, qualche giorno fa ho letto che una famosa cantante di hip-hop durante un concerto ha chiamato un fan sul palco, lo ha fatto sdraiare e poi gli ha urinato addosso. Incredibile! A questo punto non c'è più differenza fra giusto o sbagliato, tra bene e male? Se manca una vera coscienza spirituale ti senti in grado di fare qualsiasi cosa ti passa per la testa. O almeno ciò è quanto la gente pensa. Siamo in un periodo di confusione, dove c'è gente che crede si possa abusare deliberatamente del corpo di un altro, oltre che dell'anima. Ecco perché da lungo tempo ho iniziato a lavorare con le forme, i modelli di cui abbiamo parlato: volevo capire meglio, diciamo codificare meglio, ciò che stavo facendo. Il sistema che infine ho creato è basato sul divenire, non sulla rivalità del contrasto. Non sono interessato a trovare una soluzione, una fine: sono interessato a continuare a studiare. Arriverò per via naturale alla fine, quando finirà il mio tempo su questo pianeta. Nel frattempo continuerò a muovermi in avanti per scoprire nuove verità sul miracolo della coscienza, sui sentimenti, sulla gente che

civilità che rinascerà non sarà come quella che conosciamo: ci sarà qualcosa di nuovo, la cui natura certo non posso neanche ipotizzare.

Tornando direttamente alla sua musica, quanto spazio dà all'improvvisazione rispetto alla scrittura formale? Qual è il bilanciamento fra le due parti?

Diciamo che c'è l'improvvisazione aperta, che è un'entità a sé stante; ci sono poi composizioni che sono parzialmente annotate, dunque scritte, ma con degli spazi per improvvisare; quindi ci sono composizioni dove gli elementi fissi, i blocchi di scrittura, vagano galleggiando attraverso gli spazi improvvisati; poi ci sono composizioni totalmente scritte in termini di notazione musicale occidentale; inoltre ho anche composizioni che sono «rituali», nel senso che si fa uso di gesti rituali, movimenti del corpo. Il bilanciamento fra le parti differenti dipende dai prototipi. Ci sono prototipi che conducono informazioni motivate che si basano sull'improvvisazione e ci sono prototipi che stabilizzano uno spazio fisso per il quale, una volta allontanatisi per improvvisare, vi si può ritornare. Faccio l'esempio di un obelisco egiziano: può essere costruito per indicare un punto preciso nello spazio, una direzione, oppure per nessuna ragione geofisica. Ci sono dunque vari tipi di improvvisazione nel mio sistema, così come strutture ben annotate o brani che comprendo-

Li puoi riassemble diversamente o inserire in altri brani. Così la mantieni sempre viva!

Un'altra parte importante del suo lavoro è quella di andare indietro nel tempo. Suonare o rielaborare i cosiddetti standard. Per quale ragione si dedica a questa operazione? Per dare un volto nuovo ai brani? Nel nuovo box in quartetto ci sono le musiche di Dave Brubeck, la colonna sonora di High Noon o alcuni pezzi di Paul Simon accanto ad altri classici.

Semplicemente perché sono cresciuto con quelle musiche, con Frank Sinatra, Johnny Mathis, Billie Holiday, anche con John Philip Sousa che ha composto delle marce stupende! Per cui ogni tanto, diciamo ogni decade, desidero tornare indietro verso la tradizione e cerco allo stesso tempo di trattarla nel modo che secondo me è corretto. La tradizione in musica, così come quella della mitologia egiziana o la filosofia greca antica, è sempre viva se ti si accosti ad essa in maniera giusta. Puoi imparare molto nel procedere, se ti avvicini senza egotismi di sorta e con umiltà cerchi di conoscere ancora meglio, di apprendere da ciò che esiste già.

In qualche modo lei serve quelle musiche. Nell'interpretarle alla sua maniera mantiene i loro significati originali.

Proprio così! Mi fa piacere che qualcuno capisca a fondo i miei intenti.

HO UN'ADORAZIONE PER PAUL DESMOND, DI CUI HO TUTTI I DISCHI: ERA UN GENIO

incontrerò, sulle stelle che osserverò trovando ancora meraviglioso e magico l'ambiente di vita che ci è stato concesso di conoscere. Questo è il modo in cui svilupperò la mia musica. Poi, venendo ancora alla sua domanda, i miei musicisti non hanno alcun problema nel capire le mie notazioni perché a loro ho spiegato a fondo tutto quanto, e devo dire che non tutti vogliono conoscere ogni livello della mia musica. Ciò è comprensibile e umano: non tutti vogliono comprendere i segreti reconditi. I sacerdoti egiziani e in seguito i grandi filosofi greci avevano creato dei luoghi specifici, delle accademie per studiare e divulgare i loro insegnamenti. Un tempo c'erano giovani che venivano qui per studiare nelle università americane. Ora quelle università stanno affondando miseramente. Perché? Per via dell'arroganza, del razzismo, del sessismo dominanti.

Purtroppo c'è un forte ritorno del razzismo anche in Europa, di questi tempi.

Sento un profondo legame con l'Europa, quindi ne seguo gli eventi. E ovviamente sono preoccupato. Viviamo in un periodo che a un certo livello è rivoluzionario, in quanto si dovrà poi ritornare alle basi formative della civiltà. Dobbiamo fare opera di nuovo «resetting», di riavvio, che non è certo vicina, quindi il processo è lungo. Ci vorranno circa duecento anni, forse più, per ritrovare chiarezza e stabilità. E poi la

no gesti simbolici. Queste ultime sono azioni rituali tipiche della Casa del Triangolo. Per concludere, il mio sistema è costruito sulle sinergie interne alla Casa del Cerchio. Nella Casa del Rettangolo ho creato una situazione stabilizzata che può essere utilizzata in modi differenti. Nella Casa del Triangolo ho provato a creare componenti trascendenti che possono essere utilizzati in modi altrettanto diversi. C'è però un quarto livello che non ho menzionato prima: il mio sistema può essere usato in maniera ancora più articolata. Mi spiego: se per esempio prendo la composizione AA e la metto dentro la numero 100, poi posso ancora inserirle dentro un'altra. In altre parole, se consideriamo la composizione finale, chiamiamola numero 96, la puoi suonare in modo totalmente tradizionale oppure usarla come «decostruzione» di strutture già esistenti in altri contesti. Un esempio ancora differente: prendo piccole parti di una composizione, diciamo una o due misure, quindi ne aggiungo un'altra da un brano diverso per ottenere una struttura generativa nuova. **Si può accostare questo metodo alla costruzione di un mosaico?**

Sì, e in questo modo ogni composizione sarà come nuova, fresca. Una volta che tu suoni la struttura originale posso suggerirti un'esperienza simpatica: aprì completamente la composizione, prendine dei pezzi e fanne qualcos'altro.

E Paul Simon? Una sorpresa sentire Braxton che lo reinterpreta.

Ho sempre apprezzato Simon & Garfunkel, così come il grande Paul Desmond, che di loro ha interpretato *Bridge Over Troubled Water*. Ho un'adorazione per Paul Desmond, di cui ho tutti i dischi e devo dire che lui rappresenta la ragione per la quale suono il sax contralto. Era un genio. E prima ancora volevo imparare a suonare la tromba per essere come Miles Davis. Una volta, da ragazzo, a casa di un amico vedo che sul giradischi c'è un disco di un certo Dave Brubeck. Lo faccio mettere su e il primo pezzo è *All The Things You Are*: in quel momento tutta la mia vita è cambiata! Ed è bastato un solo brano! Dopo quattro o cinque battute di Paul Desmond ero completamente in estasi. Avrò avuto dodici o tredici anni. Da allora Desmond è stato un'ispirazione costante per me.

Le farà piacere sapere che abito nello stesso palazzo dove abitava lui, un piano sotto. Invece fra le incisioni di qualche anno fa c'è un box set di dodici cd per sole voci umane, che s'intitola «GTM (Syntax) 2017», e appare come un lavoro un po' a sé stante nella sua produzione, a parte la serie «operistica» di Trillium. Come ha avuto questa idea?

Incredibile! Che coincidenza! Comunque la serie per sole voci è la Ghost Trance Music:

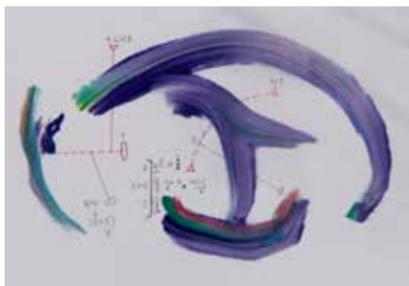
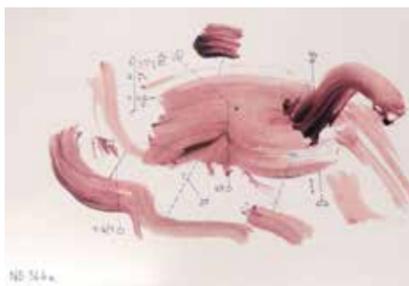


LAND OF GIANTS
Tre leggende della musica di Chicago: da sinistra, Roscoe Mitchell, Braxton e Muhal Richard Abrams. In alto, Braxton con Andrew Cyrille.

© LUCIANO ROSSETTI/PHOCUS AGENCY

ci sono dodici diverse composizioni, ognuna identificata con un numero, e differiscono l'una dall'altra per il sound. Ho cercato di creare un modello che potesse contenere un codice mistico e che avesse in sé qualcosa di aereo, in uno spazio aperto ma non grande. Potrei definirlo come un «piccolo parco» dove ci sono dodici diversi tragitti. Oppure, se immaginiamo un pianeta, ecco dodici satelliti che gli girano attorno. Le loro orbite hanno fuochi diversi, se le consideriamo in termini astronomici. Quei lavori per voci mi ricordano un periodo non piacevole, non di depressione, anzi sarebbe ridicolo che lo considerassi tale visto che credo di essere un uomo fortunato, quindi non posso lamentarmi. Sarebbe un insulto al Creatore se io lo facessi. Diciamo che, considerati i limiti che la vita ci pone, occorre lavorare al meglio con ciò che abbiamo a disposizione. Quindi il GTM Syntax è come un paradigma: sei in una foresta e ci sono dodici sentieri diversi che puoi percorrere, oppure sei in città con dodici diversi sistemi di trasporto a disposizione. Quale scegliere per andare avanti e non perdersi? Non c'è una risposta univoca, perché ogni strada rappresenta un'opera a sé stante.

Il sistema è alquanto complesso. La sua musica è stata eseguita da altri, anche se appare sempre difficile immaginarla senza di lei.

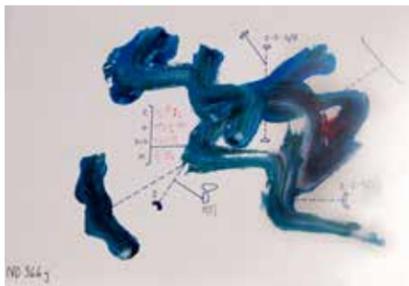
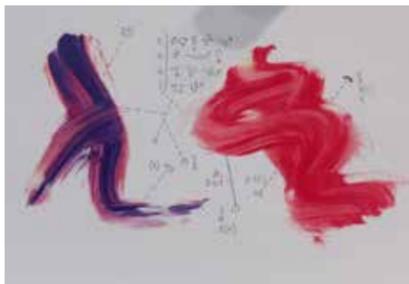


SETTE ANNI FA HO DATO AVVIO A UN NUOVO CAPITOLO DELLA MIA VITA, UN ENORME RESET

Come considera queste altre interpretazioni?

Giusto un mese fa c'è stato un concerto a Praga, diretto da Roland Dahinden, della mia composizione numero 174. Un'esecuzione splendida. Dahinden è stato un mio allievo alla Wesleyan University, qui in Connecticut, dove ha conseguito il master. Voleva anche laurearsi ma è rimasto così deluso dall'arroganza della gente del dipartimento che infine è tornato in Svizzera, dopo aver ottenuto il suo dottorato a Birmingham in Inghilterra. Dahinden ha inciso molte mie composizioni e sua moglie, la pianista Hildegard Kleeb, ha addirittura registrato la mia opera completa per pianoforte. Li ho citati ad esempio, ma tanti altri miei studenti hanno prodotto vari dischi con le mie composizioni o le hanno eseguite in concerto. James Fei è un altro allievo che ha creato un esperimento interessante: un'orchestra da camera al Roulette di Brooklyn e una a Reykjavik, in Islanda, collegate assieme via internet e in video, ambedue dirette da lui, che eseguivano alcune mie composizioni. È successo nell'aprile del 2021. Credo che questo sia uno dei modi per dimostrare cosa ci può riservare il futuro se siamo capaci di non distruggerci l'un l'altro. La mia musica può essere eseguita da chiunque ami il sistema con cui è stata creata.

In passato ha collaborato a dischi di altri



autori, cito Wadada Leo Smith, ma sembra avere abbandonato questa consuetudine da molti anni. Come mai?

A questo punto della mia vita ho deciso di concentrarmi solo sulla mia musica. Ho settantasei anni, ho collaborato ai progetti di tanti altri musicisti ma ora vorrei riuscire a realizzare tutti quelli che ho in mente. Sette anni fa mi sono ritirato anche dall'insegnamento accademico e allo stesso tempo ho avuto un divorzio devastante. In seguito ho dato inizio a ciò che ho definito come «esilio», per il quale ho lasciato da parte ogni cosa, concentrandomi su me stesso. Volevo capire una buona volta chi ero, dove mi trovavo e come avrei dovuto andare avanti nella vita e con la mia musica. Ho comprato ogni tipo di libro di storia per leggere e studiare, ma ho anche dovuto fare più esercizio fisico e smettere di fumare marijuana. Ho dunque usato quel periodo di solitudine per sfruttare al meglio tutte le mie capacità fisiche e mentali. I risultati sono stati utilissimi per migliorare me stesso e la mia musica.

Un «reset» di Anthony Braxton?

Proprio così! In qualità di «studente professionista» di musica non potevo fare altro che «riavviare» me stesso. Ho dato avvio a un nuovo capitolo della mia vita. Per esempio ho interrotto i contatti con l'AACM. Wadada Leo Smith abita a quattro o cinque chilometri da casa mia

ma non ci frequentiamo più, allo stesso modo in cui Stravinsky e Schoenberg, che abitavano entrambi a Los Angeles, non parlavano e non andavano mai a cena assieme: non lo capivo quando ero giovane ma lo capisco adesso.

All'orizzonte cosa c'è nella sua musica?

Sono appena tornato a casa dopo una serie di sei concerti del «Lorraine Music System»: è un sistema che si sviluppa dai fenomeni del vento e del respiro. Lorraine è un nome che mi è apparso in sogno. Si tratta di un nuovo sistema al quale sto lavorando in questo periodo. Ma altri ne svilupperò, come il «Ground Floor», che è costituito da dodici componenti. Diciamo dodici prototipi di composizioni, che insieme formano le fondamenta del sistema. Il «pianterreno» (ground floor) appunto. Il Lorraine lo possiamo visualizzare come delle nuvole che attraversano il piano terra. Oppure vederlo come un insieme di elementi naturali: il vento, la pioggia, i tornado, anche il suono della pioggia che scroscia sul piano terra. Un altro sistema di prototipi si chiama «Under the Ground Floor» («sotto il piano terra»), ma di questo non sono in grado di parlare perché ancora non ho iniziato a lavorarci, anche se forse so cosa potrebbe essere.

Insomma si può dire che sta lavorando sui suoni prodotti dalla natura?

Esatto!



DIAMOND CURTAIN WALL
Braxton con (da sinistra)
Erica Dicker, James Fei
e Taylor Ho Bynum.

© LUCIANO ROSSETTI/PHOCUS AGENCY

IL JAZZ DI KENNY WHEELER

Un ampio dossier dedicato alla ricca produzione del trombettista, compositore e arrangiatore canadese, musicista di grande originalità che ha saputo sempre mantenere, in ogni circostanza, fortissimi tratti individuali

di **PAOLO VITOLO** foto di **CAROLINE FORBES**



© CAROLINE FORBES/EDM RECORDS

Pensando all'apporto autonomo del jazz all'estetica musicale (dato che quell'estetica del jazz autarchica e infarcita di etica storico-sociale forse non sarebbe interessata a rilevare o lo farebbe diversamente), Kenny Wheeler è un musicista che possiede al più alto livello il requisito fondamentale dell'autore: un'omogeneità esemplare fra le attitudini dello strumentista e del leader compositore. Il suono pastoso, vaporoso, ingombrante e mobile che ha alla tromba e al flicorno e il modale dalle ampie arcate ma insieme inquieto, melanconico, talvolta minore, delle sue composizioni, ben distinto anche nelle improvvisazioni da quello più fitto di gesti e più sfuggente nelle tonalità emotive rientrato nella lingua comune del jazz dopo Miles Davis. Per questa proprietà poetica, la musica di Wheeler tende a trascendere i confini del jazz, pur essendo totalmente iscritta nell'idioma jazzistico. Non contiene blues, ma neanche pop, rock, e qualche raro richiamo al classicismo è sempre molto mediato. Né la sua innegabile complessità ne fa esattamente una musica intellettuale. Wheeler non è mai stato tra i musicisti bisognosi di impersonare qualche costola della cosiddetta cultura. A essere un musicista complesso, d'avanguardia, lo ha portato al contrario un'onestà intellettuale strettamente connessa al suo status di individuo insicuro, la sua sostanziale fragilità psichica.

WHEELER COLTIVA UNA POSIZIONE INDIVIDUALE RISPETTO AL PRESENTE DEL JAZZ E ALL'INCALZANTE CONTRADDIZIONE FRA TRADIZIONE E AVANGUARDIA

Nato nel 1930 a Toronto, Canada, da una famiglia numerosa dove padre, fratelli e sorelle sono tutti strumentisti semi-professionisti, a dodici anni riceve in regalo la cornetta del padre, comincia subito a suonarla e decide di diventare jazzista, appassionandosi insieme ad amici al bebop. Ma è il padre stesso che, abbandonato il jazz per un mestiere a suo avviso più affidabile, lo ostacola, costringendolo per qualche tempo a impiegarsi. Dovrebbe essere questo il motivo principale che lo spinge, per lavorare da jazzista, a stabilirsi a Londra anziché a New York; scelta bizzarra che deve aver messo insieme l'esigenza di sfuggire al controllo familiare e un bisogno individuale di situarsi in un altrove dall'occhio del ciclone, dato quel temperamento. Nella Londra dei primi anni Cinquanta la cultura del jazz moderno – diversamente da quanto avvenuto a Parigi, per esempio – sta ancora infiltrandosi in piccolissime dosi in quella del jazz tradizionale, situazione che comunque concorre a relegare la sua attività nelle file di formazioni poco promettenti, per lo più big band, pur portandolo presto a incidere e anche a scrivere qualche arrangiamento. Non gli dà evidenza neppure il lavoro con un musicista più di spicco quale John Dankworth, che per primo lo apprezza singolarmente e con la cui orchestra suona e incide dal 1959 al '67. Lo ascoltiamo in qualche bell'assolo che potrebbe essere di chiunque bravo trombettista o flicornista, a seconda del caso. Niente composizioni né arrangiamenti: Dankworth, prolifico anche nell'ambito delle musiche per il cinema (film di Karel Reisz, Joseph Losey...), è abituato a fare tutto da sé.

A metà anni Sessanta, però, quando la scena del jazz britannico ha già cominciato a emanciparsi dall'imitativo e a vivacizzarsi (di qualche anno prima, la fiammata pseudo-free di Joe Harriott), è chiaro che Wheeler si scherma per non aver ancora messo a punto autentiche convinzioni. Sente di dover coltivare una posizione individuale rispetto al presente del jazz e all'incalzante contraddizione fra tradizione e avanguardia.

Da una delle sue rare interviste concesse, di solito anche avare di dichiarazioni precise, sappiamo che il nodo si sarebbe cominciato a sciogliere con l'ascolto di dischi di Booker Little, trombettista, compositore e arrangiatore che aveva lasciato ampia traccia della sua personalità nonostante una carriera brevissima (era morto a ventitré anni nel 1961). Wheeler ha con Little qualche affinità timbrica, ma ciò che di Little sente vicino al suo potenziale poetico è una combinazione di elementi formali e concettuali: formali, il modale ispirato da certo melodismo iberico e le polifonie con armonie di quarta; concettuali, la forte unità fra strumentista e compositore e l'emancipazione dalla tradizione del bop per tensione drammatica, cioè per proprietà emozionale, anziché abiura di un bagaglio culturale e linguistico. Wheeler, infatti, il suo debito con Little lo personalizzerà soprattutto stratificando su quegli elementi formali l'espressione di tensioni più sfaccettate, dalle traiettorie incerte, mai affermative, mai esattamente drammatiche. E lo personalizzerà molto. Detto al futuro, perché ci vorrà ancora del tempo prima che questo processo giunga a riempire i contorni di un'identità autoriale.

Wheeler vuole anzi affrontare il problema ancora alla lontana, preoccupandosi soprattutto di poter individuare il suo possibile spazio poetico rispetto a una conoscenza più ampia della musica. Sicché nel 1964, in parallelo al lavoro con Dankworth, oltre che a tanti ingaggi di seconda scelta, a volte anche *uncredited*, e a un costante impegno per migliorare la tecnica, dedica sei mesi allo studio del serialismo con Richard Rodney Bennett (compositore amico di Dankworth che era stato allievo di Pierre Boulez) e l'anno dopo studia composizione e contrappunto barocco con l'illustre Bill Russo (alle ultime propaggini del suo soggiorno londinese). Studi di cui pure farà tesoro.

Un esito immediato dell'approccio alla serialità potremmo eventualmente riconoscerlo, siamo agli inizi del 1966, nella sua collaborazione con il neonato gruppo di libera improvvisazione Spontaneous Music Ensemble, creato dal batterista John Stevens con i sassofonisti Trevor Watts e Evan Parker, il trombonista Paul Rutherford... (altri elementi in seguito muteranno). Benché intrapresa con dubitabile convinzione, piuttosto con lo spirito di chi è in cerca di aria nuova (cominciando quasi per pura curiosità a frequentare il Little Theatre, dove il gruppo prova regolarmente), questa collaborazione dura dal 1966 al 1971 e vede Wheeler perfettamente a suo agio nell'interpretare la rapida evoluzione del gruppo da un iniziale free post-colemaniano (il disco *«Challenge»* del marzo 1966) alle libere produzioni di segmenti sonori (a partire dal disco *«Karyobin»* del febbraio 1968), così co-

me poco dopo nell'affrontare situazioni sonore appena più strutturate da membro dei gruppi del batterista Tony Oxley (i dischi *«The Baptised Traveller»* e *«4 Compositions for Sextet»* del biennio 1969-70).

Rispetto a ciò che concedono di espressione personale queste musiche di ricerca strutturale sul suono, è ovvio che il contributo di Wheeler alla *Creative Music* più «corretta», più analitica, del quartetto di Anthony Braxton, con cui suona e incide per buona parte degli anni Settanta (celebri almeno i dischi *«New York, Fall 1974»* e *«Five Pieces 1975»*) è di gran lunga più significativo. Wheeler giustappone alle astratte tessiture del leader la sua distintiva proprietà stilistica e sonora. Con la *Creative Music* in genere instaura un rapporto comunque ambiguo. Da una parte, considera «terapeutica» la pratica dell'improvvisazione destrutturata, tanto che non taglierà mai i ponti con il sassofonista Evan Parker, presente sia nello SME che nei gruppi di Oxley e che talvolta ritroviamo suo *sideman* – oltre che restare suo amico e mentore a vita. Dall'altra, la «sua» musica non sarà mai *creative*. Anche i frammenti di chimica *creative* che accoglierà (essenzialmente in presenza di Evan Parker), saranno puntualmente inseriti in un contesto generale di segno opposto, cioè di espressione romantica, evocativa, complessa perché densa di interiorità.

Per reperirne i primi segnali bisogna tornare al gennaio 1967, quando Wheeler partecipa al disco *«Deep Dark Blue Centre»* del contrabbassista e compositore Graham Collier, qui leader di un *septet* e presenza singolare della nuova scena londinese. Wheeler suona solo in tre pezzi e solo in due è solista, ma l'impressionismo teso e accidentato della musica di Collier lo stimola a portare alla luce un proprio stile come finora non aveva fatto né il bop né l'avanguardia. E non si esclude che gli abbia anche chiarito le idee riguardo il suo potenziale spazio di leader compositore,

data qualche vaga affinità con il carattere che Wheeler darà circa un anno dopo al primo disco a suo nome.

Questo disco in realtà nasce per iniziativa dell'amico Dankworth, che a Wheeler ha proposto di scrivere una suite per la sua orchestra mentre i postumi di un intervento dentistico gli impediscono di suonare per circa tre mesi. Poi la mano di Wheeler prevale al punto che il nome di Dankworth passa in secondo piano (sulla copertina si legge «Ken Wheeler and the John Dankworth Orchestra»). Wheeler ha composto e arrangiato l'intera suite, nel volersi ispirare a un soggetto narrativo ha scelto una figura perdente quale Don Chisciotte, motivo per cui il disco (pubblicato dalla Fontana) si chiama *«Windmill Tilter. The Story of Don Quixote»*, e l'orchestra di Dankworth gli viene «prestata»: in tre pezzi la riduce anzi a un quintetto da cui il leader è escluso. Un quintetto completato da Tony Coe (sax tenore e clarinetto) e i giovani John McLaughlin (chitarra), Dave Holland (contrabbasso) e John Spooner (batteria).

Probabilmente, al di là di una personale simpatia per i perdenti, l'ispirarsi a Don Chisciotte ha rappresentato per Wheeler anche un pretesto per coinvolgere la Spagna, quel modale iberico ereditato da Little. In questo senso la suite prefigura alcune delle sue principali invarianti della maturità. C'è solo da osservare che le tracce di queste invarianti affiorano ancora un po' a macchie di leopardo. Ferma restante la qualità ricca di tutta l'opera, tra i pezzi in cui è impiegata l'intera orchestra, che sono la netta maggioranza, ne troviamo ancora di segnati da passaggi brillanti, swinganti, in qualche modo ottimisti. Che la penna sia di Wheeler anziché di Dankworth lo avvertiamo soprattutto quando siamo in presenza di tonalità minori o modale minore o armonie di quarta – l'altro tratto che rimanda a Little. Ma anche fra i soli tre pezzi





eseguiti dal quintetto c'è disparità: il brevissimo *Preamble* e *Sweet Dulcinea Blue* prefigurano il Wheeler più intimistico; *Propheticape* si lascia andare parecchio al jazz.

Ciò che nel disco si apprezza ovunque è Wheeler solista, al quale mancano ancora pochi tratti per completare quel suo stile inconfondibile che sarà definitivo: a spanne, un po' di ulteriore estensione e i suoi improvvisi sovracuti strozzati. Già non sfuggono la sua sonorità corposa che si rabbuia sul registro basso, il suo fraseggiare anticipando il tempo di qualche frazione di secondo, il suo far calare impercettibilmente qualche nota prolungata già dall'attacco; non sfugge la sua conseguente facoltà di introdurre un proprio segno che toglie relax a ogni musica che si stia suonando. Motivo per cui dal 1968 in poi Wheeler è richiestissimo da tanti leader emergenti del jazz britannico, di vecchia e nuova generazione e di questo o quell'indirizzo, offrendo queste prestazioni caratterizzate anche a gruppi che non le contestualizzano. È un po' il suo destino. Di solito chi ha una personalità così definita non accetta un'attività così indiscriminata. Fra le sue tante registrazioni del periodo 1968-71 (con leader che vanno da Tubby Hayes a Mike Westbrook, da Joe Harriott a Mike Gibbs, al gruppo Nucleus di Ian Carr...), si riescono a scontornare pochissimi interventi che ci mettano sulle tracce di quella che sarà la sua musica. Ed è chiaro che il discrimine lo suggerisca più il tipo di composizione che non la durata del singolo intervento.

Per esempio, assoli di pieno effetto Wheeler ne riconosciamo di certo in due pezzi del disco di Alan Skidmore «*Once Upon A Time*» del 1969 (il *title piece*, composto da John Surman, e ancora di più *Old San Juan*, composto da John Warren); due temi che sembrano concepiti a perfetta misura di Wheeler. Così può dirsi anche un pezzo di John Taylor, pianista della seduta di Skidmore, dal suo disco

FASOLI E WHEELER
Wheeler con Claudio Fasoli. «*Welcome*» e «*Land*» sono i due dischi incisi tra il 1986 e il 1988 da questa riuscita partnership (nel 1994 si incontreranno di nuovo per «*Ten Tributes*», che abbiamo allegato alla nostra rivista nel 2020).

«*Pause, And Think Again*» del 1971 (*Pause*). In tal senso è un peccato che Wheeler sia pochissimo sfruttato come solista nel coevo disco di John Surman e John Warren «*Tales Of The Algonquin*», fatto interamente di composizioni modali e talvolta un po' surrealistiche di Warren, ma dove sono i suoni sassofonistici (non soltanto dei due co-leader) a presidiare la scena dell'improvvisazione.

In questo periodo Wheeler stringe due importanti amicizie: con John Taylor, che resterà nel tempo una sorta di suo pianista di fiducia, e con la cantante Norma Winston, al tempo moglie di Taylor, che soprattutto da specialista di un moderno *wordless vocal*, ben distinto dallo scat boppistico, si rivela parte significativa del suo sound orchestrale già nel disco «*Song For Someone*», secondo realizzato da leader, al quale partecipano Taylor (al piano elettrico) e in due pezzi Evan Parker, che ne è anche il produttore (per la sua etichetta Incus).

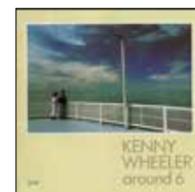
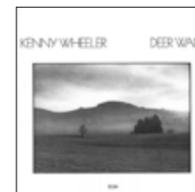
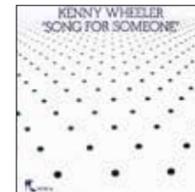
Inciso agli inizi del 1973, rispetto al precedente «*Windmill Tilter*» (anteriore di quasi cinque anni), «*Song For Someone*» mostra un'immagine di Wheeler compositore e arrangiatore polifonico (anche qui l'organico conta una ventina di elementi) molto più vicina a quella che sarà il suo marchio di fabbrica. Piuttosto, un'immagine che nuovamente non occupa l'intero schermo, questa volta perché fratturata dalle schegge di improvvisazione radicale dei due pezzi in cui è presente Evan Parker, di cui uno piuttosto lungo (*The Good Doctor*) accoglie anche il chitarrista Derek Bailey, altro pilastro della scena *creative* britannica (come Parker, passato per lo SME, per i gruppi di Oxley e per il gruppo Iskra 1903). Per quanto inseriti in trame musicali tipicamente wheeleriane con considerevole perizia, sono episodi che non stabiliscono alcuna relazione logica né emozionale con l'assetto formale che

Wheeler ha maturato nei toni più dinamici come in quelli più evocativi, e di cui fa parte anche il delicato song finale in cui la Winstone canta un proprio testo.

Wheeler ha voluto includerli nella seconda tappa della sua tardiva e non fitta produzione da leader come per mostrare di sé due facce. Ma sarà proprio il divenire di questa produzione ad avvertirci che il mondo *creative*, ora come poi, è per lui una sorta di luogo di scambi emotivi slegati dall'emozione musicale, frequentato per esigenza psicologica di valorizzare con la complicità musicale certe importanti relazioni di amicizia. Pertanto, due facce risultano dalla sua discografia, ma non si leggono nella sua personalità di artista. Il volto di Wheeler come leader si consolida invece, quasi senza riserve, con il successivo «*Gnu High*», inciso nel giugno 1975 per la ECM e che segna l'inizio del suo duraturo, benché intermittente, rapporto con Manfred Eicher. Un disco importante soprattutto come rivelazione del possibile, perché il gruppo non è che un *trumpet quartet*: ovvero Wheeler unico fiato, accanto al piano di Keith Jarrett, il contrabbasso di Dave Holland e la batteria di Jack DeJohnette. Varo della coppia Jarrett-DeJohnette, il quartetto è ovviamente creazione di Eicher. Wheeler, quanto meno, al posto di Jarrett (disabituato da anni a essere *sideman*) avrebbe voluto il fido John Taylor, giunto nel frattempo ad affrancarsi dall'influenza evansiana con uno stile molto personale. E probabilmente dai principi dell'ambizioso produttore teutonico proviene anche la scelta di strutturare il disco con un solo lungo brano (*Heyoke*) in prima facciata e solo due, rispettivamente di durata normale (*Smatter*) e medio-lunga (*Gnu Suite*) in seconda.

Qui però siamo alla prova che Wheeler, in presenza di convinzioni, fa sopravvivere alle sue autocensure caratteriali una solidissima determinatezza. In questo disco nulla ofusca l'espressione della sua musica: né le lunghe durate, né l'assenza di polifonia, né Jarrett, che pure dimostra di aver intuito come contenere i suoi tipici accenti in un comportamento discreto, cosa che fa anche in assoli lunghi. Questa musica per piccolo gruppo infatti Wheeler la domina a tutto tondo con il suo suono possente, un suono che «gira», e la marcia precisando ulteriormente il suo distintivo stile di composizione. Melodie ampie, che dietro una superficie rilassata, a volte cantabile, nascondono sequenze di accordi improbabili quanto quelle di Wayne Shorter, ma che attraverso questo sprigionano una melanconia palpabile, anche se mai sentimentale: qualcosa di ben distinto dall'alterità raggelata delle più tipiche composizioni del sassofonista. Wheeler anzi, proprio in un contesto come questo, mostra una straordinaria capacità di far vivere il suo messaggio emozionale oltre la composizione. Se la prima parte del *Heyoke* e *Smatter* lo rispecchiano limpidamente nella struttura tema-chorus-tema, così come *Gnu Suite* attraverso più temi, la seconda parte di *Heyoke* (separata dalla prima da un'estesa parte di Jarrett) riproduce una simile atmosfera in chiave di improvvisazione, con riferimenti scritti assai vaghi. Sottolinea perciò il valore dell'intero disco come modello esemplare di improvvisazione non straniata da un musicale semantico.

Sulla scia del discreto successo di «*Gnu High*» (forse dovuto anche alla presenza di Jarrett, reduce da quello di «*The Koln Concert*»), Eicher giustamente si preoccupa di restituire a Wheeler l'espressione polifonica, e per questo concepisce il successivo disco, «*Deer Wan*», del luglio 1977, per quintetto con due fiati, concedendo a Wheeler anche qualche scorcio di sovraincisione del suo strumento. Nuovamente unilaterale è piuttosto la scelta di riunire un gruppo composto esclusivamente di nomi di spicco della scuderia ECM, cioè musicisti connotatissimi come



Jan Garbarek, John Abercrombie e Ralph Towner (presente in un solo pezzo), accanto ai riconfermati Holland e DeJohnette, e forse anche la riproposta di esecuzioni di durata medio-lunga o lunga (così tre su quattro) che a ciascuno di questi musicisti danno giusto spazio e giusto rilievo. Pertanto ci troviamo di fronte a temi che sono tutti iper-wheeleriani e forse persino più approfonditi di quelli di *Gnu High*, che siano di quell'ariosa melanconia sovrastante, come *Peace for Five* e l'eponimo *Deer Wan*, o raccolti come $\frac{3}{4}$ in *the Afternoon* e *Sumother Song*, ed esecuzioni che splendono anche per le direzioni date loro da questi grandi musicisti fuori dalle esposizioni corali dei temi (alle quali il suono e il carattere di Garbarek risultano in ogni caso propizi): se si vuole, ben più che non da Jarrett in «*Gnu High*». Qui neppure l'accorgimento di suddividere le esecuzioni lunghe o medio-lunghe con un intermezzo composto risolve granché. Per alcuni anni Wheeler ha giudicato «*Deer Wan*» il suo disco migliore: del resto è un disco «bello», riuscito in ogni punto. Il che significa però che l'accogliere negli spazi di un suo disco espressioni altrui tanto compiute e brillanti quanto poco correlabili alla sua, in sé così singolare e complessa, non costituiva per lui un problema. Continuava a fidarsi degli altri più che di sé stesso.

Proprio riguardo queste attitudini caratteriali, il disco «*Around 6*», terzo ECM inciso nell'agosto 1979, rappresenta un relativo passo avanti. Dopo che Eicher gli ha lasciato ampio arbitrio riguardo la composizione del gruppo, Wheeler riunisce un sestetto con trombone, sassofono, vibrafono, contrabbasso e batteria, idealmente consoni all'espressione delle sue composizioni, qui ancora tutte nuove. Particolarmente consoni il trombonista svedese Eje Thelin e il vibrafonista Tom van der Geld e forse più attenti dei predecessori il contrabbassista Jean-François Jenny-Clark e soprattutto il batterista Edvard Vesala (unico elemento di stretta cerchia ECM). Le composizioni, oltretutto, sono più estese o più articolate, rivelandosi in questo o quel modo più influenti sulle atmosfere delle rispettive esecuzioni, anche nelle due sole di durata medio-lunga. Le interrompono ancora una volta gli interventi solistici di Evan Parker, che Wheeler ha voluto come ancia del gruppo. Un contrasto neppure meglio governato che negli arrangiamenti di «*Song For Someone*». Wheeler potrebbe anche essersi posto per la prima volta il problema di stabilire una compatibilità logica tra la sua espressione di musicista totale e l'estetica *creative*, e per questo distribuito nelle esecuzioni episodi di libertà formale decisamente maggiore. Ma parliamo di un pezzo improvvisato per solo flicorno, denso di tensione drammatica e in definitiva anche intelligibile (*Solo One*), della lunga introduzione a *Follow Down* di lui e Thelin a cappella, che pure è insieme libera e intelligibile, e di vari assoli molto liberi, dalle linee dilaniate, soprattutto quelli che si ascoltano nel pezzo *Riverrun*. Parliamo di «espansioni» del linguaggio wheeleriano che non ne contraddicono la profonda radice poetica. Gli interventi solistici di Parker sono lo specchio di un linguaggio la cui radice processuale/comportamentale/estetica è infinitamente più certa di quella poetica e che Wheeler, ora sapremmo anche perché, continua invano a voler accorpore al suo.

Questa sezione malgrado tutto importantissima della produzione di Wheeler da leader si conclude con il disco «*Double, Double You*» del maggio 1983. Un disco pressoché privo di forze centrifughe e di impatto wheeleriano benché abbastanza gestito in linea con le prassi di un generico jazz aggiornato. Il gruppo è un quintetto al quale Eicher potrebbe forse non aver neppure messo mano, a parte il ripristino, semmai un po' automatico, di Holland

e DeJohnette. A condividere con Wheeler la *front line* è Michael Brecker (coinvolto da Holland), interprete del sax tenore già prodigo e ricco di pathos, mai in contrasto con lo spirito del leader, né da armonizzatore né da solista, e il pianista è il garantito John Taylor. Le durate, una lunga, una breve, una media e una lunghissima, ma ripartita in tre segmenti, non danno indizi particolari. Ne danno piuttosto i titoli, compreso quello del disco, che testimoniano il sempre più compiaciuto gusto di Wheeler per il calembour. Le esecuzioni sono quindi omogenee, costantemente suggestive e tutte beneficiano di scritture tipicamente wheeleriane, dalle ampie melodie su *medium tempo* di *Foxy Trot* e *W. W.* al raccolto benché accidentato *Ma Bel*, in duo con John Taylor (formula che rifiorirà una ventina di anni dopo). Il diversificato trittico *Three for D'reen / Blue for Lou / Mark Time* perde intensità nell'esecuzione di quest'ultimo segmento, essendo occupata dall'inizio e in gran parte da lunghissimi assoli, prima di Brecker e poi di DeJohnette: il tema, tutt'altro che trascurabile, compare solo in conclusione. Un vuoto di regia che da parte di Wheeler non stupisce affatto.

Non a caso *Mark Time* è un pezzo che ricorrerà nei repertori wheeleriani. Già se ne ascolta una bella versione con Norma Winstone come *leading voice* nel cd «*Live At Roccella Jonica*» (1984), dove è presente anche *Foxy Trot* e soprattutto dove nasce il fosco *The Widow In The Window*, tema che Wheeler rivisiterà in circostanze tra le più felici. A questo stesso periodo appartengono collaborazioni con leader e gruppi tra loro diversissimi, in cui Wheeler non

anche a quella della chiassosa musica africana dell'ottetto di Louis Moholo, diretta emanazione dell'orchestra Brotherhood of Breath (di cui Moholo è batterista). I casi in cui Wheeler realmente offre da *sideman* ciò che è da leader sono comunque pure eccezioni: in definitiva due soli dischi, e ciascuno a suo modo anomalo.

Primo in ordine di importanza, quell'improbabile prodotto ECM che è «*Sound Suggestions*», disco del marzo 1979 a nome di George Adams, l'estroverso tenorista degli ultimi gruppi mingusiani. Improbabile per l'associazione del leader sia all'etichetta che a Wheeler stesso e agli altri musicisti del gruppo (il sassofonista Heinz Sauer, il pianista Richard Beirach e la gettonata coppia Holland-DeJohnette). Ma la sensazione è che il difficile compenetrarsi di questi due mondi, quando non persiste un'inevitabile suddivisione delle parti da un pezzo all'altro, sia soprattutto Wheeler a sovrintenderlo, un po' da leader di fatto di una seduta di gruppo. Ascoltiamo due temi suoi, uno vagamente accostato alla cultura *afro-blue* del leader (*Baba*), l'altro (*A Spire*) per nulla, e in quasi tutti i rimanenti pezzi – tutti meno uno, per l'esattezza – ampissimi scorci delle sue tipiche atmosfere, e che gli assoli di Adams interrompono molto meno brutalmente di quelli di Evan Parker.

L'altro disco, quasi estraneo al mondo del jazz, è il misconosciuto «*Long Shadows*», a nome di Bob Cornford (ex-pianista di Dankworth, presente anche in «*Windmill Tilter*»), qui in veste di arrangiatore e direttore della NDR

FINO AL 1987 WHEELER NON HA MAI REALMENTE SCOPERTO TUTTE LE SUE CARTE NÉ LIBERATO L'INTERO FLUSSO DI ENERGIA CHE LE COLLEGA

appare quasi mai un *sideman* intercambiabile, ma spesso grazie soltanto alle diverse declinazioni che ha saputo imprimere al suo strumentismo – come negli ambiti *creative* (Globe Unity, Tony Coe etc.) – e solo di rado potendovi trasporre qualcosa della sua poetica coltivata da leader.

La più difficile da valutare è quella tanto duratura con il trio Azimuth, in cui affianca John Taylor, che ne è il leader di fatto, e Norma Winston, in prevalente qualità di *wordless vocalist*. Attivo dal 1977 fino a buona parte degli anni Novanta, è un gruppo sui generis e *no genre*; di un camerismo iper-eclettico, ricettivo di classicismo novecentista quanto di moduli statici o ripetitivi di impronta minimalista (con Taylor all'organo o al sintetizzatore) e di studi sul suono vagamente *new age*. Wheeler infatti lo caratterizza soprattutto sul piano del suono (a volte anche sovrainciso, a volte quasi di sfondo), ma realmente lo caratterizza: contribuisce al suo carattere. Se non è la «sua» musica, è musica che «richiede» il suo linguaggio come parte di un contesto con esso coerente più o meno in tutte le sue varianti, già compresenti nei tre dischi ECM del periodo 1977-79 («*Azimuth*», «*The Touchstone*» e «*Départ*», dove è ospite Ralph Towner).

È senza dubbio una circostanza più significativa di quelle trovate collaborando con altri gruppi di area cameristica ECM (i quartetti di Arild Andersen e di Rainer Bruninghaus) e per certi aspetti di segno opposto sia a quella della *free improvisation*, che il suo linguaggio lo accoglie selezionandone proprietà specifiche – la presunta altra faccia di Wheeler – per contestualizzarlo nell'aleatorietà, ma

«Pops» Orchestra, con Tony Coe e Wheeler solisti esclusivi. Un disco di pop orchestrale, affine a certe colonne sonore, contenente song più o meno sentimentali di varie estrazioni, anche a firma di Coe e di Wheeler e, indipendentemente da questo, alcuni a misura di Coe e altri di Wheeler. Per l'occasione Wheeler ha composto *Old Ballad*, frutto della sua vena più lirica destinato a tante rivisitazioni future, ma il suo particolare modo di essere lirico dà intensità anche a tutte le altre esecuzioni di cui è protagonista.

Dopo «*Double, Double You*», inciso già a cinquantatré anni, Wheeler continua per l'intero decennio a lavorare molto più da *sideman* che da non leader, e ancora migrando di tanto in tanto da un genere all'altro. Tra il 1984 e il 1999 appare su ben tre dischi di un singolare cantante e autore *art rock* come David Sylvian. La sua collaborazione più importante, almeno in quanto la più stabile, è quella con il quintetto dell'amico Dave Holland, che nel corso degli anni Ottanta incide per la ECM i ragguardevoli «*Jumpin' In*» (1983), «*Seeds Of Time*» (1984) e «*The Razor's Edge*» (1987). In questo quintetto *pianoless* con due ottoni e un'ancia, un po' erede aggiornato dei gloriosi quintetti di Max Roach con Booker Little di fine anni Cinquanta, Wheeler appare valorizzato sia come perno di svariate situazioni polifoniche, talvolta neppure estranee a quelle armonie di quarta tanto care a Little, sia come solista che dall'assenza di strumenti armonici ricava espressioni piene e libere. Resta che la sostanziale componente ritmica delle composizioni e gli arrangiamenti di Holland e in parte anche la stessa assenza di strumento armonico fanno della musica



© CALLE HESSELEFORS/ULSTEIN BLD VIA GETTY IMAGES



di questo gruppo, in tutto jazzistica, un post-bop terreno nel quale Wheeler non ha motivo di far viaggiare la sua fondante anima metafisica – tranne, ovviamente, nei soli due pezzi a sua firma inclusi nei repertori dell'amico (il preesistente *The Good Doctor* in «*Seeds Of Time*» e *5 for Six* in «*The Razor's Edge*»).

In assenza di strumento armonico Wheeler sembra collocarsi più a tutto tondo nelle trame delle composizioni riflessive del sassofonista Claudio Fasoli, con il quale suona più volte dal vivo e in questo periodo incide due dischi, «*Welcome*» nel 1986, in quartetto con sezione ritmica, e «*Land*» nel 1988, addirittura in trio di due fiati e contrabbasso (Jean-François Jenny-Clark). Quest'ultimo disco è una magistrale sintesi cameristica di composto e improvvisato, una prova esemplare di espressione soggettiva e libera nel tessuto della composizione. Pezzi brevi e densi, di abbandono introspettivo o di suspense, dove non ci si imbatte in un solo passaggio che giri a vuoto. Di rado si è ascoltato Wheeler così complice di un sassofonista con cui condividere armonie e forse mai così naturalmente immerso in una musica altrui. Tra le composizioni di Fasoli e quelle di Wheeler c'è indubbiamente dell'affinità: magari di un certo ordine emotivo che guida la forma. Di ordine emotivo sono le proprietà che conducono entrambe oltre i confini di genere del jazz.

A Wheeler, per esempio, è capitato negli stessi anni di collaborare con l'astro nascente Bill Frisell (il disco «*Rambler*» del 1984) senza realmente inoltrarsi nella sua musica. Lo si riconosce abbondantemente e i suoi assoli sono tutti pertinenti, ma questa musica situata ai margini del jazz per tutti altri intenti e nutrita di tutt'altra alienazione – al tempo un po' influenzata dalle composizioni di Paul Motian, che di Frisell era il principale leader e in questo disco il batterista – non sarebbe granché diversa senza di lui, né nella

forma né nell'emozione.

Torniamo ora all'attività da leader, che negli anni Ottanta, dopo «*Double, Double You*» si riduce a un solo disco, «*Flutter By, Butterfly*», inciso a Milano per la Soul Note di Giovanni Bonandrini nel maggio 1987: non più «pensato» del precedente, jazzistico in un senso persino più classico e di nuovo in quintetto, con il vecchio amico britannico Stan Sulzmann al posto di Brecker e l'americano Billy Elgart a quello di DeJohnette. Anche le sei nuove composizioni costituenti il repertorio, privo di esecuzioni lunghe, appaiono in gran parte creazioni di un Wheeler che si muove a distanza dai suoi registri più amari. Ed è tra queste che riconosciamo le sue più tipiche, nonché almeno un paio di memorabili: *Everybody's Song But My Own* e *Miold Man*, che infatti avranno scorci di vita futura (anche per mano di altri leader). Mentre l'eponimo *Flutter By, Butterfly*, che è un impressionistico pezzo bucolico (con Sulzmann al flauto) copre un'ispirazione transitoria, e *Gigolo*, un tango ai cui toni sarcastici concorrono passaggi materici e stridenti, resterà anche in nuove versioni (dal titolo di *Sly Eyes*) un pezzo anomalo, per quanto rimarchevole.

Sono indubbiamente segnali che non portano ad alcuna conclusione, se non che Wheeler è arrivato a cinquantasette anni senza aver mai realmente scoperto tutte le sue carte, liberato l'intero flusso di energia che le collega. Ma se finora, come abbiamo visto, ogni tappa del suo percorso di leader ha un punto d'ombra, qualcosa che manca o che guasta, ferma restante la qualità importante di ciascuna, «*Flutter By...*» potrebbe essere una tappa ambigua per cause (più) naturali, infatti seguita dall'occasione che a Wheeler avrebbe dato lo stimolo giusto – o il giusto incoraggiamento – a divincolarsi dalle sue trappole endemiche, confluite ormai, soprattutto

a contatto con il mondo ECM, in un'abitudine alla fuga dalla responsabilità del leader.

Si tratta di un lavoro (puntualmente poco noto) commissionatogli dalla Guildhall Jazz Band, un disco orchestrale di cui è solista *featuring* e che riempie in gran parte con sue composizioni da lui stesso arrangiate. Il titolo «*Walk Softly*», un po' pop, suggella un pop ben più «alto» di quello del disco con Bob Cornford e Tony Coe del 1979. Qui Wheeler riscopre l'importante legame della sua indole poetica al sound orchestrale e all'arrangiamento come mezzo per caratterizzare l'intera esecuzione, riabilitando anche il contributo sonoro del *wordless vocal* (anche se non in mano alla squisita Winstone) e presenta pezzi che sembrano aggiungere ulteriore respiro e articolazione al suo stile di compositore (il solo preesistente, del resto giustificatissimo, è *The Widow In The Window*), oltre che ribadire implicitamente la sua appartenenza a un'area limitrofa del jazz. Getta le basi del capolavoro integrale che inciderà a sessant'anni: *The Sweet Time Suite*, nucleo preponderante e di maggior valore dell'ambiziosa opera «*Music For Large & Small Ensembles*».

Realizzata tra gennaio e febbraio 1990 in un doppio cd nuovamente ECM, «*Music For Large & Small Ensembles*» non risente dello spirito ECM che nelle esecuzioni riservate ai piccoli gruppi, che sono pezzi improvvisati ora da un trio di Wheeler con Dave Holland e Peter Erskine, ora da un duo di John Taylor con Erskine. Ed è il caso di osservare che non sono questi a connotare l'opera come jazz dai confini sfumati – uno dei fondamenti estetici di Eicher. Ad appannare quei confini è unicamente la musica per *large ensemble* che Wheeler ha concepito in funzione della sua estesa e sfaccettata idea di musica, dove l'identità del jazz è quasi per forza sorretta dalla presenza di un corpus di quattordici fiati, ancora di più da quella degli assoli di strumento a fiato (tra cui Stan Sulzmann, un Evan Parker eccezionalmente integrato nel contesto, Ray Warleigh, Julian Arguelles, Paul Rutherford... oltre Wheeler stesso), se non di tutti gli assoli, cioè anche di piano (Taylor), chitarra (Abercrombie), contrabbasso (Holland) e batteria (Erskine) e talvolta anche dal *beat*, ma già arricchita di qualcos'altro dal carattere degli interventi vocali della Winstone, che siano a mo' di strumento o con testo (come sempre suo), e senz'altro sfigurata dalla varietà delle suggestioni musicali che concorrono alle forme delle composizioni e degli arrangiamenti, dove neppure è necessario ascoltare note di Wheeler (che non in tutti i brani è solista) per riconoscere la singolarità delle sue atmosfere.

The Sweet Time Suite, composta interamente per l'occasione, è suddivisa in otto parti: un tema sontuoso e sognante che fa da prologo (eseguito solo dalla Winstone, gli ottoni e Holland) e da finale (con l'aggiunta di Wheeler solista), e in mezzo altre gemme che perquisiscono a fondo la riserva poetica wheeleriana, anche se più nei versanti luminosi che in quelli ombrosi, sequenziate secondo una logica musicale fluidissima e nei cui arrangiamenti sembrano giustificarsi anche certi inserti di libera improvvisazione da parte di pochi strumentisti.

Piuttosto un peccato che solo due di queste belle composizioni avranno vita indipendente. In particolare l'ariosissima *Part II – For H.*, che Wheeler rivisiterà con organici diversi chiamandola *Kind Folk*, e la *Part VI – Consolation*, song tenero e pop scritto per il canto della Winstone, che con questo stesso titolo sarà tesaurizzata da altri leader (Taylor, la Winstone, anche insieme, e recentemente Fred Hersch). Fuori dalla lunga *Suite* (corrispondente all'intero primo cd), tre autonomi pezzi orchestrali (i primi tre del secondo) posseggono ciascuno il proprio peso specifico

concentrato in durata media (scarsi 9 minuti): *Sophie*, *Sea Lady* e *Gentle Piece* – questi ultimi due fortunatamente destinati a rivivere in seguito. Tre pezzi densissimi sul piano della composizione, dell'arrangiamento polifonico, della regia di frammentazione dell'organico e delle interpretazioni solistiche; prime quelle della Winstone, insostituibile dal melodismo pseudo-strumentistico al canto su testo (come in *Sea Lady*).

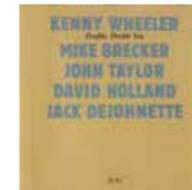
Ma persino la sezione dei pezzi improvvisati presenta sintomi collegabili a ciò che Wheeler è in termini di musicalità. Non sono sintomi di quella presunta, fantomatica «altra faccia». Piuttosto di una visione registica estensiva che qui infatti lo coinvolge allo stesso livello come esecutore (i trii con Holland e Erskine) e come tutelare della musica incisa a suo nome (i duetti di Taylor e Erskine). In nessuno di questi pezzi il processo improvvisativo porta alla consueta neutralità semantica: ci sono sempre atmosfere che lo guidano, evidentemente evocate e perciò provocate nell'improvvisare, da Wheeler come da Taylor.

Probabilmente questi pezzi non mostrerebbero pari valore se non fossero moduli in certa misura logici di un'opera contenitore provvista di una propria logica d'insieme. Ed è così che acquista valore anche la versione dello standard *By Myself* usata come finale, dove suonano Wheeler, Abercrombie, Taylor, Holland e Erskine. Seppure per Wheeler il mondo degli standard non è mai stato importante, la mappa dell'opera così com'è vanta un'integrità da non toccare.

Con lo stesso quintetto di *By Myself* e nella stessa seduta (la seconda e ultima di «*Music For Large & Small Ensembles*», datata febbraio 1990), Wheeler incide il disco «*The Widow In The Window*», comprendente un'esecuzione molto lirica di questa ragguardevole pagina ancora oscura, inserita tra cinque composizioni nuove. Un disco che fa degno seguito alla grande opera orchestrale come straordinaria prova di complicità poetica instaurata anche nel piccolo gruppo, situazione in cui nessun arrangiamento dettagliato e pervasivo avrebbe senso.

Come sempre nei dischi di Wheeler, sono le composizioni a marcare il primo strato di qualità musicale. Composizioni che, come il preesistente *title piece*, esprimono l'atto puro di tratti che a Wheeler appartengono da sempre e che in ciò si assomigliano, pur essendo ordite con gesti diversi. Si assomigliano per logica a monte e soprattutto per tonalità emotiva, quella melanconia che si agita sempre lentamente e a mezz'aria, che non abbandona la sua quota per scendere sulla terra a dissodare l'humus dei sentimenti, che al sentimento dà le vibrazioni di un ricordo desolato, il rimpianto di qualcosa che non abita più il presente. Quasi mai la musica ci ha permesso di intuire una corrispondenza così probabile con il soggetto psichico suo creatore. E le composizioni di questo repertorio sono anche più pessimiste di quelle concepite per il *large ensemble* (insolitamente drammatico il tema che introduce e conclude la lunga esecuzione di *Ana*).

Dire però che il valore del disco «si completi» attraverso i contributi dei quattro compagni di gruppo sarebbe approssimativo, persino riduttivo. La libertà che si concedono questi sensibili musicisti – di cui ciascuno è a sua volta leader – appare inscritta nel mondo wheeleriano, dal quale non si discosta dunque nessun segmento di nessuna esecuzione al di là della sua durata. Anche il modale chitarristico degli assoli di Abercrombie esprime un abbandono che significa qualcosa, che non è solo fantasia e mani a briglie sciolte. Tutto converge in una grande prova di superamento culturale del free. Il punto che Wheeler ha fissato nella sua carriera con questa coppia di capolavori tra loro complementari potrebbe anche essere funzione della sua età bio-



logica, dell'ampia porzione di vissuto che gli è occorsa per sedimentare, organizzare e liberare del tutto un pensiero così connesso al profondo dell'esistenza. Rientrerebbe in certi meccanismi un po' perversi della psiche sensibile. I pezzi per *large ensemble* come espressione di uno spettro completo delle sue risorse poetiche e il disco per quintetto come prova di determinatezza del suo status di leader «oltre l'interplay», facoltà che da questo momento non verrà mai scalfita più di tanto. Da questo momento, inoltre, non dovrebbe essere una pura coincidenza, Wheeler tende ad avere un suono sempre più scuro e pastoso alla tromba, in parallelo a un impiego preponderante del flicorno, dal suono pastoso in sé, e il tutto in nessun attrito con le sue graffianti impennate sul sovracuto. Sembra tendere a un'espressione ovunque densificata, liberata nell'accezione opposta a quella che s'intende per «free». Di *free improvisation* continua come sempre a praticarne da *sideman*, come sempre quando ha accanto l'amico Evan Parker e anche in un duo con Paul Bley del 1996 («*Touché*»), dove sarebbe stato il pianista a decidere che piega dare all'incontro. Ma in tutto ciò che realizza da leader in questo ampio arco di tempo, con gruppi piccoli o grandi e fino agli ultimi anni, domina la sua espressione più intensa e inconfondibile, contro quelle «leggi della natura» delle quali il jazzista della sua generazione era ancora abbastanza vittima. Il disco che succede al dittico ECM del 1990, «*Kayak*», inciso nel 1992 per la piccola etichetta britannica Ah Um, ne è la prima conferma. Un nuovo capolavoro del Wheeler polifonico, che qui utilizza una *tentet* composto da cinque ottoni, due ance, piano e

NEL CORSO DEGLI ANNI NOVANTA, WHEELER TENDE A STRUTTURARE LE SUE PAGINE CON MELODIE PIÙ DIRADATE CHE IN PASSATO

sezione ritmica (tutto nelle mani di compagni fedelissimi), e una sorta di proiezione del precedente *large ensemble* in chiave più raccolta e antispettacolare. Le emozioni che viaggiano a mezz'aria si muovono entro un volume definito che le rende più scrutabili.

I pezzi sono per metà recuperati dal recente passato, e neppure scelti soltanto tra i già vocazionati a questo clima, quali senz'altro *Gentle Piece*, *Old Ballad* e *Sea Lady*. L'eponimo *Kayak* (nato con la Guildhall Jazz Band), che in quanto tema non lo sarebbe, lo diventa qui, e così i nuovi *5 4 6*, *See Horse* e *C Man* (da cui si dirama quello che si chiamerà *Mabel*), tra loro piuttosto diversi, ma che nelle loro esecuzioni suscitano atmosfere fosche, quasi cupe o tutt'al più dolcemente crepuscolari. Esce un po' dal contesto soltanto *C. C. Signor*, che si illumina di luce latina, data la dedica a Chick Corea.

Volutamente meno abbagliante di «*Music For Large & Small Ensembles*», «*Kayak*» è un disco rimasto un po' nell'ombra essendo uscito per quell'effimera etichetta e poi mai più rieditato. Non se ne trova traccia neppure nei siti di recensioni. Fortunatamente la rete ci consente di ascoltarlo. Per un bel po' di tempo non è comunque la tipologia del lavoro pensato, accuratamente controllato, lo specchio più limpido dell'energia peculiare che Wheeler ha acquisito grazie al lungo accumulo congiunto di esperienza e vissuto psicologico. Forse non è un caso se a questa fase ne appartiene uno solo, l'ambizioso «*A Long Time Ago*» del 1997, realizzato con John Taylor, il chitarrista John Par-

ricelli e un ensemble di nove ottoni soggetto a direzione (Tony Faulkner): ambizioso quanto «*Music For Large & Small Ensembles*» ma chiaramente frutto di un progetto congelato e riesumato come una reliquia. Ciò che più colpisce è una certa differenza di messaggio emotivo tra gli intervalli in cui suona solo il trio Wheeler-Taylor-Parricelli e le preponderanti parti con gli ottoni, che le frequenze metafisiche della musica wheeleriana sembrano trasmetterle irrigidite, asservite a un intento di sontuosità classicista. Lo avvertiamo soprattutto nell'eponima suite, della durata di oltre mezz'ora; ma neppure le altre esecuzioni vengono risparmiate da un certo effetto di pesantezza che devia la forza della composizione (esempio estremo, la gloriosa *Gnu Suite* del 1975). Wheeler ha rimesso in gioco la sua remota *passion baroque* con il preciso proposito di ricostruirne le condizioni di partenza, di renderle un omaggio letterale, inequivocabile, rinunciando alla mediazione dialettica che in altre occasioni lo avevano portato a derivarne opere tanto ricche di moderna vitalità (prime «*Music For Large & Small Ensembles*» e «*Kayak*»). Per altre vie, anche i due pezzi incisi in solo con *overdubbing* possono apparire estetizzanti: rimandare a quel modello di «sfida estetica» del jazz inaugurato, grosso modo, da Bill Dixon con i suoi *Nightfall Pieces* del 1966 (in duo con il flautista George Marge).

Ora il fenomeno autoriale di Wheeler si sarebbe invece riconnotato soprattutto come segno che plasma il contesto condizionandolo, per così dire, affettivamente. In questo senso assume importanza persino una registrazione con

trumpet quartet, la prima dopo «*Gnu High*», realizzata nel 1993 con Taylor, Furio Di Castri e Joe LaBarbera e pubblicata solo quattro anni dopo nel cd «*All The More*» della Soul Note. Sezione ritmica di circostanza e disco stesso, volendo, creato con le poche pretese che competono al jazz di routine. Non si può dire che la situazione musicale appartenga a un'area limitrofa del jazz, né che Wheeler influenzi indistintamente gli svolgimenti delle esecuzioni. Wheeler, piuttosto, aderisce al caso concedendo abbondante spazio ai suoi compagni senza per questo rinunciare a farne un'epifania: accanto a un vigoroso rilancio di *Mark Time*, compaiono nuove composizioni destinate a permanere nei repertori wheeleriani, di cui almeno *Phrase One*, *Introduction to No Particular Song* e *Nonetheless* piuttosto significative per le rispettive esecuzioni, e in via eccezionale compare uno standard, *Summer Night*, nel quale ha sentito di poter riporre una mirata passione, dopo averlo eseguito più volte dal vivo come *encore*.

Caso in tutto opposto il cd «*Angel Song*» inciso per ECM nel febbraio 1996. Wheeler suona in quartetto con Lee Konitz, Bill Frisell e Dave Holland. Dunque un quartetto *drummerless*, idealmente cameristico, al quale partecipano due musicisti distanti dal suo mondo per generazione, cultura e forte connotazione di ciascuno, e una situazione che pone in termini assolutamente altri il problema del rapporto tra spirito wheeleriano e piccolo gruppo. Il grande valore di questo disco infatti è dato dal verificarsi di un «intreccio degli affetti» che approfondisce, altera, sofisticata questa definizione - usata a proposito di trii di Bill Evans, Jimmy



Giuffrè, Paul Bley... Wheeler appare «più leader» che nel gruppo jazzistico di circostanza perché il carattere *moody* di tutte le composizioni presenti, tutte sue e tipicamente sue (sette nuove, più *Kind Folk* e *Nonetheless*), detta già in sé condizioni alle esecuzioni. Mentre sia Konitz che Frisell sembrano operare con la convinzione di chi esegue da leader musica di un altro leader, evidentemente amato, invitandolo nel gruppo. E ciò si verifica per entrambi nell'unità di tempo e di luogo che è ogni esecuzione, nessuna esclusa. Ovvero, in nessuna esecuzione manca il mondo di Konitz o quello di Frisell e in nessuna qualcuno dei due si astiene dal viaggiare in quello di Wheeler, che questa affermazione radicale della sua anima introspettiva sembra aver reso ancora più infettante.

Un filone *moody* di Wheeler compositore in realtà potrebbe anche non esistere: non ha comunque contorni precisi. Wheeler nel corso degli anni Novanta, senza modificare né la logica né la tecnica con cui compone, tende a strutturare le sue pagine con melodie più diradate che in passato e a selezionare dal passato le più adatte a riletture in questa direzione (unica eccezione *Mark Time*, che utilizza più spesso per siglare esecuzioni con tanta improvvisazione), insieme al privilegiare l'uso del flicorno, come abbiamo visto, fino a renderlo in più circostanze esclusivo. Ed è questo assetto espressivo d'insieme l'energia che da leader trasmette al gruppo. La situazione di «*Angel Song*» è significativa anche in quanto unica. Sono due altre registrazioni del periodo a indicare le tendenze chiave.

Anzitutto cinque pregevolissime esecuzioni incise al londinese Gateway Studio tra il settembre 1995 e il gennaio 1996 in sestetto, quintetto o quartetto con colleghi amici (Warleigh, Sulzmann, Parricelli...), dove compaiono tre titoli in

LEE & KENNY
Wheeler con Lee Konitz, vecchio amico e frequente partner dal vivo e su disco.

comune con *Angel Song* (*Kind Folk*, *Unti* e *Nonetheless*), ma l'elemento *moody* cede piuttosto il passo a un lirismo più pacatamente riflessivo, e con questo spirito Wheeler si appropria di un altro pezzo prelevato dalla tradizione del jazz, *A Flower Is a Lovesome Thing* di Billy Strayhorn (esecuzioni pubblicate insieme ad altre successive nel cd «*Dream Sequence*», prodotto da Evan Parker per la sua Psi). Quindi il cd «*Still Waters*» del 1998 (oggi ristampato da Dedicilune), in duo con il pianista canadese Brian Dickinson, dove Wheeler, influenzando non poco, si direbbe, anche le composizioni a firma del partner (circa metà repertorio), sfocia in una fluida, sensibilissima musica moderna per flicorno e piano. Musica piuttosto *no genre* che solo l'individualità/informalità dello strumentismo di Wheeler rivela discendente dalla cultura del jazz.

Il Wheeler del nuovo millennio sembra dunque disporre la parte più significativa della sua produzione su due coordinate relativamente distinte dell'espressione cameristica: duetti o trii con pianoforte, rapportandosi sempre al ricco, articolatissimo pianismo di John Taylor, e piccoli gruppi *drummerless* in cui condividere scorci di polifonia con altri fiati o chitarre o, vedremo, anche archi. Alle grosse formazioni ricorre in casi eccezionali e soprattutto quando il proposito è di ospitare espressioni altrui (come nello scintillante concerto tenuto a Londra per il suo settantacinquesimo compleanno, al quale danno contributi significativi Lee Konitz, Norma Winston, Evan Parker...).

Nei primi lavori con Taylor, tutti di forte carattere e nessuno del delicato *no genre* di «*Still Waters*», i due musicisti operano in regime di parità dalla presenza strumentistica alla paternità delle composizioni, apparendo come due totalità che si giustappongono in un olimpico equilibrio. Nel cd «*Moon*», inciso a Perugia per la Egea nel febbraio 2001, è piuttosto la presenza del clarinetista Gabriele Mirabassi,



limitata a tre pezzi, a spostare l'asse verso un camerismo più levigato, quando il dialogo Wheeler-Taylor si muove su un lirismo informale, a tratti grave e non privo di spigolosità né di qualche suggestione sperimentalista. Il successivo «*Overnight*», inciso nel novembre dello stesso anno per la parigina Sketch con l'aggiunta del contrabbassista Riccardo Del Fra in tutti i pezzi (e dove in copertina il nome di Taylor compare per primo e in un pezzo il pianista suona solo con Del Fra), Taylor e Wheeler si accordano come compositori e come esecutori su un lirismo appena un po' più impregnato di negatività (al quale allineano anche il tenero *Old Ballad*, ma in una versione particolarmente mesta), e Del Fra lo cattura prevalentemente in pieno.

Poi è la volta del capolavoro, il cd «*Where Do We Go From Here?*», inciso per la Cam nel febbraio 2004, che vede i due senza terzi, coinvolti in un dialogo straordinariamente sfronato di certi passaggi un po' calligrafici del pianista, e lo strumentismo di Wheeler a un'indubbia vetta di espressione. Wheeler prevale anche come regista del disco, ponendo in apertura il suo amato *Summer Night*, una versione memorabile, riempendone quasi l'intero repertorio di sue composizioni, tutte nuove tranne *Mabel* (tema germogliato come finale del pezzo *C Man* del 1992), e anche ripristinando un lirismo più sognante. Nasce qui il primo tema della serie dei *Canter* (*Canter n. 1*), che non sono affatto «galoppate», ma temi che il movimento lo sottintendono attraverso la strategia tipicamente wheeleriana di adagiare linee melodiche distese su ritmi articolati, in fondo neppure irrequieti. Solo i due pezzi di Taylor (soprattutto l'artificioso *Au Contraire*) provocano reazioni centrifughe: altrove Taylor pianista vive questa situazione con evidente passione. Le due successive date della coppia Wheeler-Taylor, entrambe per la Cam e di grande valore, pur

lasciando insuperata la precedente, ci danno soprattutto la misura di quanto Wheeler incarni qualità esclusive dell'uomo del jazz nell'accezione che più attribuisce al jazz autonomia e non autarchia: quanto la «situazione» dia un destino alla sua ispirazione, indipendentemente da quanto risieda nel lessico del jazz la composizione. La prima, del 2005 (pubblicata una decina di anni dopo nel cd «*On The Way To Two*»), appare grosso modo un rimbalzo di quella del 2004, di cui, per circostanze inqualificabili, non possiede la forza – è una seduta più breve e comprendente anche tre pezzi di libera improvvisazione quasi nell'ordine del *sound piece*. La seconda, del 2006 (pubblicata cinque anni dopo nel cd «*One Of Many*»), con l'aggiunta del basso elettrico di Steve Swallow, ci fa ascoltare un Wheeler più affine a quello del passato, che i confini di genere del jazz li sfibra per lirismo. Motivo per cui il disco è pregevolissimo da tutti i punti di vista. L'altro versante cameristico decolla con passo più incerto e a partire da circostanze in cui Wheeler non è neppure leader. Prima in ordine cronologico la collaborazione, iniziata nel 2000, con un trio comprendente Marc Copland e John Abercrombie, con il quale incide due splendidi cd («*That's For Sure*» nel 2000 e «*Brand New*» nel 2004) e suona più volte dal vivo. In questo raffinatissimo *chamber jazz* amministrato soprattutto dal gusto impressionistico di Copland (l'ordine dei nomi riportato sulle copertine è Copland, Abercrombie, Wheeler) si inserisce come una voce di contrasto, ma che ne rispetta il più possibile lo statuto. I suoi bagliori di luce imperfetta appaiono spesso smorzati e forse non godrebbero della loro naturale facoltà di espandersi senza l'opportuna mediazione di Abercrombie. Stabilisce invece qualche esile legame alle belle esecuzioni del biennio 1995-96 la musica di un altro trio, in cui Wheeler figura come terzo nome dopo quelli degli amici Stan Sulzmann (sassofoni e flauto) e John Parricelli (chitarre acustica, elettrica e synth). Un solo

cd inciso («*Ordessa*», nel 2001 per la britannica Symbol), nel complesso non eloquente come i due con Copland e Abercrombie, e di peso parziale per Wheeler, nonostante tutto. Più che le sue tre nuove composizioni, spicca una nuova, raccoltissima versione di *A Flower Is a Lovesome Thing*. È evidente che su questo fronte ha ancora una volta bisogno di tempo per organizzare le sue idee.

Forse per questo, prima di riprendere il discorso, passa nuovamente per un quartetto *drummerless* con due fiati, formula che evidentemente lo rassicura: un nuovo cd per la Cam, «*What Now?*», inciso nel 2004 con il brillante e versatile Chris Potter al sax tenore e i fedeli Taylor e Holland. La bellezza delle composizioni (tra cui *For Tracy*, nata in «*Where Do We Go From Here?*»), delle esposizioni armonizzate dei loro temi e degli assoli di Wheeler è ancora una volta contestualizzata da quella di magniloquenze altrui e che portano un po' altrove: di Potter senz'altro, ma volendo anche di Taylor. Nulla in comune con la situazione del quartetto di «*Angel Song*».

Del resto, se a Wheeler capita periodicamente di perdere di vista ciò che occorre all'espressione piena della sua musica, soprattutto combinandosi la sua perenne insoddisfazione al suo spontaneo inseguire nuove idee, ora è giunto al punto di immaginare un piccolo gruppo che faccia da cassa di risonanza al clima emanato dalla composizione: un piccolo gruppo che potrebbe quindi essere completato da partner jazzisti, ma soggetto ad arrangiamenti dettagliati come quelli per big band, oppure da esecutori di studio o di estrazione accademica adatti a interpretare scritture che unifichino composizione e arrangiamento anche fuori dagli ortodossi canoni classici. Due ipotesi che hanno nuovamente messo alla prova la sua capacità di determinatezza e con risultati di assoluto rilievo. L'ipotesi «jazzistica» la concretizza riunendo un quartetto con due chitarre in alternanza acustiche ed elettriche (Parricelli e Abercrombie) e un contrabbasso (Chris Lawrence), gruppo che collauda dal vivo e immortala (con lo svedese Anders Jormin al posto di Lawrence) nel cd del 2005 «*It Takes Two*» (inciso per la Cam).

È di gran lunga il suo lavoro più introspettivo, più lirico, e forse l'ambientazione ideale del suo spirito musicale del periodo nell'intera esecuzione. Adopera esclusivamente il flicorno, in molte composizioni si ispira a una melancolia mediterranea e nel repertorio inserisce anche una breve fanfara per flicorno solo in *overdubbing*, una versione di *Love Theme from «Spartacus»* per sole corde, dove quindi non suona, e due pezzi di improvvisazione di gruppo condotti con una certa regia: i soli ad essere oggetto di sola regia di massima anziché di dettagliato arrangiamento. Mai Wheeler aveva gestito così un piccolo gruppo. Eppure non può essere che questo ad avergli consentito di creare a breve distanza da «*Where Do We Go From Here?*» un capolavoro per molti aspetti ad esso complementare. Lì c'è il jazz, spinto oltre i suoi confini dall'energia di valori che si combinano (le composizioni e il dialogo fra due totalità di espressione strumentistica); qui c'è la «musica di» Wheeler, sintomatica anche quando Wheeler non suona né ha composto lui, e pur trattandosi, appunto, di un organico che rende riconoscibile l'individualità strumentistica di ogni membro.

Da questo specifico punto di vista, «*It Takes Two*» supererebbe il successivo cd «*Other People*», inciso sempre per la Cam pochi mesi dopo con Taylor e il quartetto d'archi classico Hugo Wolf String Quartet. Ma da questo specifico punto di vista, condizionato da affezione – jazzofila – ai suoni singoli. Altrimenti «*Other People*» è giusto vederlo accorpato ai due precedenti in un trittico di capolavori tra loro complementari. Nella maggior parte delle esecuzioni Wheeler, con o senza l'assistenza di un Taylor impeccabile e non di rado

simpaticamente classicista, si combina al quartetto in forma concertante, suonando con la sua espressione strumentistica al naturale questi temi nuovi, tutti riflessi articolati del suo filone più mesto, sulle loro estensioni composte e arrangiate per il lavoro del quartetto. Ma qui l'effetto «musica di» Wheeler, che nella composizione ha sempre un epicentro solido, investe le due composizioni per solo quartetto con la stessa limpidezza in assenza di quel suono di tromba o flicorno e in presenza di richiami lessicali preromantici. Ascoltando certi passaggi dell'esteso *String Quartet N. 1*, si sfiora la sensazione di ascoltare una tipica esecuzione wheeleriana per gruppo jazzistico.

Dopo queste date, o forse quella dell'ultima spettata al duo con Taylor (il cd del 2006 con ospite Steve Swallow), Wheeler dirada la sua produzione, soprattutto di lavori a suo nome, e non si muove più in direzioni grandemente divergenti dal jazz. Fa il «suo» jazz, che cosiddetto jazz non lo è di per sé, e mettendo a frutto anche la recente esperienza che lo ha condotto a quel livello desiderato e per lui opportuno di influenza della composizione sull'esecuzione.

Si potrebbe per questo considerare sua opera testamentale un nucleo di nuove composizioni votate all'esecuzione jazzistica ma fitte di dettagli distribuiti tra melodia, armonia e ritmo che le rendono ciascuna passibile di un'importante influenza sull'esecuzione. Composizioni in tal senso «studiabili», che meritano «studio» come esempi di un paradigma delle pratiche contemporanee del jazz e, nelle loro singolari concretezze, esempi elevatissimi di poesia wheeleriana.

La quasi totalità di queste composizioni (*Seven Eight Nine*, *Canter N. 6*, *The Long Waiting*, *Four Five Six*, *Ballad N. 130* e *Upwards*) la vediamo nascere in una seduta del 2008 in sestetto con Sulzmann e Bobby Welling ai sassofoni, Taylor, Chris Lawrence e l'acutissimo batterista Martin France, scoperto da Taylor; la felicissima seduta corrispondente al cd «*Six For Six*» che la Cam, non si sa perché, sfodera solo nel 2013. Ma lo stesso materiale ricompare quasi intatto nel cd orchestrale «*The Long Waiting*» del 2011 (che la Cam pubblica invece in pochi mesi): un solo titolo (*Ballad N. 130*) viene sostituito da uno nuovo (*Enowena*) in funzione di questo organico di diciotto elementi, con il quale Wheeler riprende aggiornato il discorso di *Music For Lange & Small Ensembles*, compreso l'uso strumentistico del canto (qui dell'italiana Diana Torto). Musica che attira l'aggettivo di «gustosa». Nel dicembre 2013, a scarsi ottantaquattro anni e in condizioni di salute piuttosto critiche, Wheeler entra per l'ultima volta in studio di registrazione (gli Abbey Road Studios di beatlesiana memoria), con accanto Sulzmann, Parricelli, Chris Lawrence e Martin France. Quattro stretti compagni di strada, tre di vecchia data e uno che lo ha giustificatamente entusiasmato dalle prime prove. Nel repertorio inserisce ancora nuove composizioni, tutte in vario modo di dominante pensativa, anzi melancolica, e le colloca accanto ad alcune preesistenti che sembrerebbero selezionate per estendere all'intera seduta un principio di «sintesi organica» di camerismo e proprietà del jazz; camerismo nonostante l'impiego di un quintetto provvisto di batteria. Questo potrebbe anche essere l'atteggiamento di un Wheeler che non sa quanto gli resta da vivere: ci avrebbe lasciati nel settembre 2014. Ma di segni di stanchezza ne riconosciamo tutt'al più nella sua prestazione strumentistica. Suona con meno energia e quantitativamente un po' meno, ma non con meno espressione. Non fa mai vacillare l'equilibrio di queste esecuzioni, ancora tali da confermare in tutti i sensi la sua unicità e la sua grandezza di musicista.

Forse dice qualcosa che il cd «*Songs For Quintet*» ricavato da questa seduta sia uscito da casa ECM, prodotto da Eicher insieme al critico inglese Steve Lake.



CHRIS LAURENCE: I MIEI ANNI CON KENNY

Il contrabbassista britannico, storico collaboratore di Wheeler, ha di recente pubblicato un album che include una serie di composizioni espressamente scritte per lui dal grande trombettista canadese. Ci siamo quindi fatti raccontare la storia di questo sentito omaggio

di **CLAUDIO BONOMI**

Tra i lavori usciti postumi di Kenny Wheeler, il grande trombettista e compositore di origine canadese scomparso nel 2014, il recente «*Some Gnu Ones*», pubblicato dalla vulcanica Jazz in Britain, brilla di una luce speciale. Per la verità, non si tratta di un lavoro a nome del trombettista ma di Chris Laurence, suo collega e amico di lunga data, che ha registrato tra il 2020 e il 2021 una serie di composizioni che il trombettista aveva espressamente scritto per lui e per il suo contrabbasso. Tra queste, spicca la mini suite in tre movimenti *Piece For Double Bass And Low Strings* con il basso di Laurence in veste di solista al centro di un oceano di archi e, a fargli da unico contrappunto, il vibrafono di Frank Ricotti. Risultato, una composizione senza tempo e inclassificabile, intima e magica, che conferma per l'ennesima volta l'eclettismo e il genio compositivo di Wheeler. Completano l'album, *C-Man*, brano già apparso in «*Kayak*» del 1992 (e che verrà riarrangiato e reinciso con un altro titolo, *Ma Belle Hélène*, in «*The Widow In The Window*» del 1990) e *Baroque Piece*, brano inedito come la suite. Di questo lavoro tributo a Wheeler, il cui spirito sembra davvero emanare da ogni nota, ne abbiamo parlato direttamente con Laurence, classe 1949, veterano della scena del *British Jazz*, nonché musicista classico e contrabbassista storico della leggendaria orchestra da camera londinese The Academy of St. Martin in the Fields.

Come avvenne il tuo primo incontro con Kenny Wheeler?

Dobbiamo risalire agli anni Settanta. Allora suonavamo regolarmente insieme nel sestetto di John Taylor, che comprendeva anche Stan Sulzmann, Tony Levin e Chris Pyne. In seguito suonai nella sua big band e fu un'esperienza straordinaria. Mi ricordo che incontrammo personaggi di livello internazionale come Lee Konitz e Steve Lacy. Credo che l'intesa scattò perché a me piaceva suonare le parti di basso che scriveva e Kenny apprezzava molto il mio stile e il modo con cui mi accostavo alle sue composizioni. E poi avevamo un senso dell'umorismo molto simile: fu così che diventammo amici fratermi.

Quale è stata la genesi di «Some Gnu Ones»?

Nel corso degli anni Kenny mi ha dato diversi brani che scriveva quando era a casa, nella sua *music room*. Una di queste è la principale composizione di «*Some Gnu Ones*» (*Piece for Double Bass and Low Strings*, ndr). Non aveva un titolo ed era scritta con il suo inimitabile stile. Non mi ricordo quando esattamente mi diede lo spartito, ma un giorno i fogli dove erano trascritte le parti di basso

del primo movimento della suite riapparvero tra i manoscritti di Kenny che conservo nella mia libreria personale. A quel punto, cominciai a riflettere e mi chiesi come mai Kenny avesse voluto affidarmi quelle musiche. Iniziai così a lavorarci su e a provare le parti che aveva scritto. Poi trovai il manoscritto di Kenny con lo spartito completo e a quel punto il lavoro si fece sempre più complesso. La scrittura di Kenny è talvolta difficile da tradurre perché lui specificava ogni singolo dettaglio di una nota. In più lo spartito era scritto a matita! Dopo la sua morte, questa composizione continuava a rimanermi in mente e cominciai a meditare sulla possibilità di registrarla. Per farlo, lo spartito avrebbe dovuto essere revisionato e completato, in quanto non prevedeva una strumentazione specifica a eccezione di piano/vibrafono, contrabbasso e batteria. Fu allora che pensai a Pete Churchill (professore di composizione jazz alla Royal Academy of Music e responsabile del dipartimento *jazz voice* al Conservatorio di Bruxelles, nonché direttore, in passato, della Kenny Wheeler Big Band, ndr) ed lui rispose ovviamente di sì. Ogni settimana, viaggiando sul treno diretto a Bruxelles per recarsi al conservatorio, cominciai a pensare alla strumentazione mancante e, alla fine, decise che la sezione archi doveva essere costituita da un violino, due viole e due violoncelli. Trascrisse inoltre dagli appunti di Kenny l'ultimo movimento e così oggi abbiamo *Piece For Double Bass And Low Strings*. Anche lo spartito di *Baroque Piece* mi venne consegnato da Kenny qualche anno fa, ma in questo caso lo strumentazione era ovvia. Solo un elemento mancava, Kenny! E ho, dunque, pensato a Tom Walsh, un giovane e talentuoso trombettista, per sua la parte al flicorno. Infine, *C-Man* completa la trilogia inclusa nell'album. A Kenny piaceva molto quando usavo l'archetto e utilizzavo un'estensione di Do. Da qui il titolo della composizione che in «*Some Gnu Ones*» è suonata dal mio quartetto classico che comprende Frank Ricotti, John Parricelli, e Martin France.

Tutti i musicisti coinvolti in «Some Gnu Ones» occupano un posto speciale nella tua vita artistica. In particolare Frank Ricotti, Rita Manning, Martin France and John Parricelli. Puoi brevemente ricordarli?

Conosco Frank fin dall'adolescenza e ho avuto spesso il piacere di lavorare con lui. È uno dei musicisti con più esperienza che abbia mai conosciuto. Rita è un'altra incredibile musicista con un repertorio che spazia fra diversi generi. Abbiamo suonato insieme nell'Academy of St. Martin in the Fields con la direzione di Sir Neville Marriner ed è alla guida del The Trans4mation Quartet



«SOME GNU ONES»

Non si tratta di un lavoro a nome di Kenny Wheeler ma di Chris Laurence, suo collega e amico di lunga data, che ha registrato tra il 2020 e il 2021 una serie di composizioni che il trombettista aveva espressamente scritto per lui e per il suo contrabbasso.

con John Surman e il sottoscritto. In più è anche mia moglie! Martin è un altrettanto bravo musicista che ha suonato con Kenny e con il mio quartetto per molti anni. Ormai ci capiamo al volo. Infine, Parricelli è il mio chitarrista preferito e anche lui ha suonato con Kenny e con il mio quartetto per molti anni.

John Surman ha detto che sei il «ponte» perfetto tra il mondo degli strumenti a fiato e quello degli archi, tra la musica orchestrale e la pratica improvvisativa. Sei d'accordo?

John ha avuto una grande influenza sul mio modo di suonare e mi ha dato l'opportunità di fondere la mia preparazione ed esperienza classica con il jazz e l'improvvisazione.

A tal proposito tu hai sviluppato due carriere parallele come musicista classico e come musicista jazz. Quale delle due preferisci?

Le amo entrambe. E le affronto sempre con eguale entusiasmo.

Quando hai iniziato a suonare negli anni Settanta la scena jazz britannica era molto vivace. A quel periodo risalgono molte tue collaborazioni con, ad esempio, il Frank Ricotti Quartet, John Surman, Mike Westbrook, Neil Ardley, John Taylor, Alan Skidmore Quintet e altri. Ce ne puoi brevemente parlare?

Negli anni Settanta e non solo. Anche nei Sessanta, Ottanta e Novanta il jazz britannico è sbocciato e ha preso tante strade diverse. Ho avuto l'onore di suonare con tutte le persone che hai citato. Ai tempi il vecchio Ronnie Scott's in Gerrard Street era un autentico *melting pot* con molti giovani musicisti che avrebbero successivamente suonato nel nuovo club di Frith Street. Fu un periodo molto intenso ed emozionante e mi ricordo che suonai nel nuovo club con John Taylor, Mike Westbrook, John Surman, Toots Thielemans, Joe Henderson e Victor Feldman.

Cosa ci dici delle tue collaborazioni con Alan Skidmore che risalgono a quel periodo?

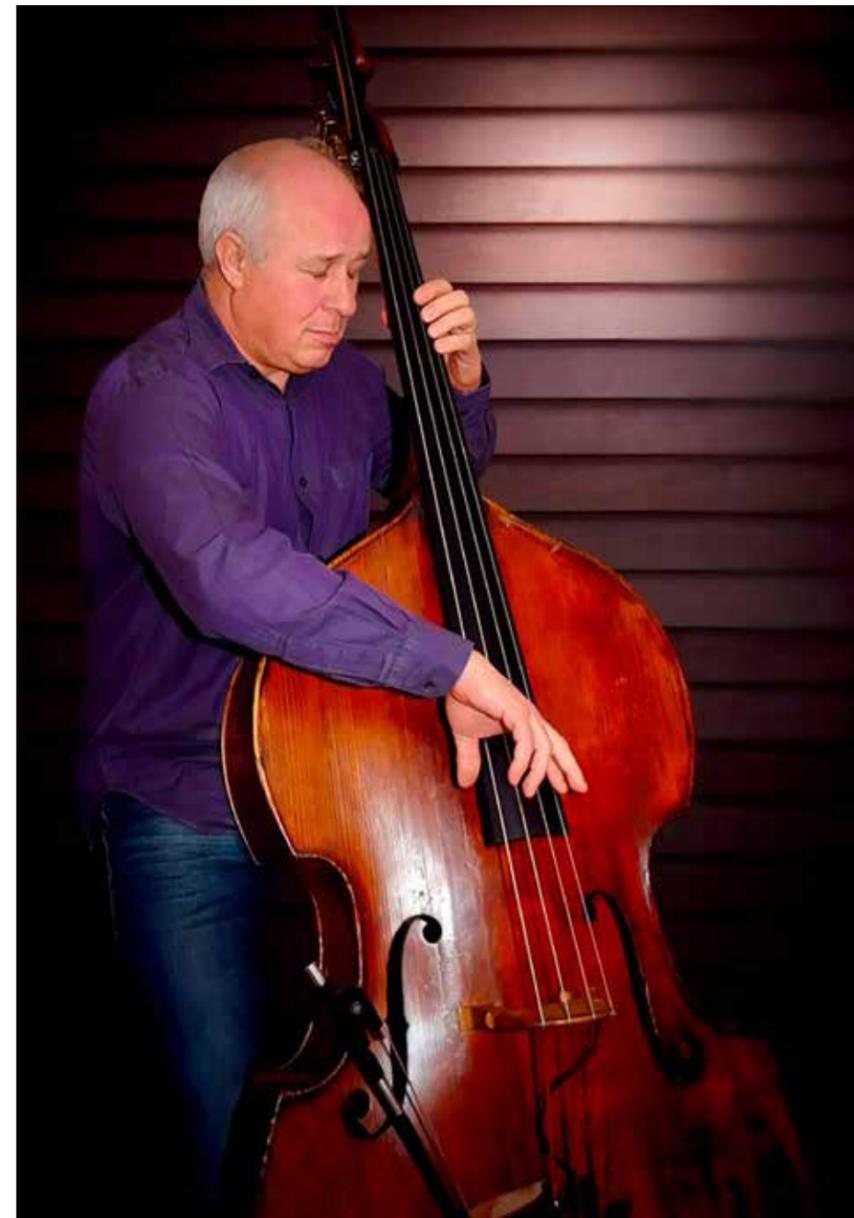
Suonai con Alan in trio insieme a Tony Oxley al Ronnie Scott's agli inizi degli anni Settanta. Quindi mi unii al suo quintetto e lavorai con John Taylor e Tony Levin, costruendo un solido rapporto di lavoro e un'amicizia che è durata per molti anni.

Hai suonato in diverse big band, orchestre e grandi ensemble. Quale pensi sia l'apporto più importante che un bassista può dare in quei contesti?

Il ruolo di un bassista è sempre lo stesso, che si tratti di suonare in un'orchestra o in una big band. Non deve unicamente provvedere all'accompagnamento ma deve dare lo slancio, tenere il tempo, generare l'impulso ritmico e ispirare i componenti di tutto l'ensemble.

Nel 2007, sei uscito con il tuo primo album a tuo nome intitolato «New View» e firmato dal tuo quartetto che appare anche in «Some Gnu Ones». Hai dei concerti in programma con questo gruppo?

Ho formato il quartetto vent'anni fa perché amo suonare con i musicisti che lo compongono. Tra l'altro, l'album si fregiava del fantastico contributo di Norma Winstone. Durante la pandemia abbiamo fatto diversi concerti in *streaming*, uno dei quali al Vortex Club, come parte della Hitchin Music Series. E abbiamo diversi concerti in vista.



CORTESIA CHRIS LAURENCE

Guardando indietro alla tua carriera e alla tua discografia, quali sono gli album di cui sei maggiormente orgoglioso?

È una scelta difficile, ma i miei preferiti sono: «*The Long Waiting*» di Kenny Wheeler, «*Curlew River*» dell'Academy of St. Martin in the Fields, «*Tangence*» di J.J. Johnson e della Robert Farnon Orchestra e «*Clark After Dark*» di Clark Terry.

Dalla critica sei considerato un virtuoso del contrabbasso. Hai mai considerato seriamente di abbandonarlo e imbracciare il basso elettrico?

Intanto, la definizione di virtuoso va riferita a musicisti che suonano meglio di me. Preferisco considerarmi un contrabbassista che ha avuto l'opportunità di suonare praticamente tutti i generi di musica con ogni tipo di musicista. Riguardo al basso elettrico, l'ho suonato diverse volte, in passato, nei lavori con Mike Westbrook e con Michael de Albuquerque. Ma dopo pochi anni di pratica, ho deciso che volevo concentrarmi esclusivamente sul contrabbasso. **J**

THE NEW DEFINITIVE TRISTANO

La pubblicazione di un box di sei cd di materiale quasi completamente inedito e sparso su un arco di venticinque anni permette di riesaminare «il caso Tristano» in maniera ben più approfondita e forse, una buona volta, definitiva

di **RICCARDO BRAZZALE**
foto di **ROBERTO POLILLO**



Alla data della morte, avvenuta il 18 novembre 1978 (all'età di cinquantanove anni), la discografia in *long playing* di Lennie Tristano la si poteva contare sulle dita (non tutte, peraltro) di una mano. Proprio nella seconda metà degli anni Settanta, aveva iniziato a circolare in Europa, pur con una certa difficoltà, il 33 giri «*Descent Into The Maelstrom*», il cui brano omonimo risultò da subito talmente spiazzante e fuori da ogni possibile catalogazione da non fare ben considerare l'importanza delle altre track contenute in quella sorta di strana antologia: quelle del trio del 1952 con Peter Ind e Roy Haynes e del trio 1965-1966 con Sonny Dallas (basso) e Nick Stabulas (batteria). D'altro canto, solo nel 1972 era stato pubblicato «*Crosscurrents*», dalla Capitol, come raccolta dei sette, fondamentali brani incisi in 78 giri nel 1949 e che nel 2013 sarebbe stato incluso nella Grammy Hall of Fame. Fino ad allora, quanto a 33 giri, la musica di Tristano era quella dei due Atlantic: l'omonimo «*Tristano*», uscito nel 1956, contenente la *Requiem Sonata*, oltre a una manciata di brani in quartetto con Lee Konitz, registrati live al Confucius Restaurant di New York l'11 giugno 1955, e «*The New Tristano*», in piano solo, del 1962.

Dall'anno dopo la morte e nei primi anni Ottanta, iniziano a fuoriuscire diversi live dai cassette, alcuni molto importanti: innanzitutto l'Atlantic pubblica un doppio lp con l'intera *session* del Confucius, quindi su Elektra Musician escono le *home recordings* del trio con Peter Ind e Tom Weyburn, sempre del 1955-1956; la Phontastic mette sul mercato i primi assolo del 1945 e l'italiana Raretone i trii del 1946-1947; entrano in scena infine vari *live* dalle sedute in piccolo gruppo all'Half Note, il locale dove il Nostro si era esibito tante volte. La meritoria azione e il costante impegno dei tristaniani (la famiglia e gli ultimi allievi, soprattutto Carol Tristano, Connie Crothers e Lenny Popkin) e, non meno, il lavoro degli storici e dei musicologi (dal notevolissimo saggio di Gunther Schuller su *I Can't Get Started*, come epilogo del volume sulle orchestre bianche e i complessi al limitare della Swing Era, sino alla biografia di Eunmi Shin del 2007, passando fra gli altri per il volume di Peter Ind) definiscono in modo sempre più preciso il volto musicale di Tristano. Eppure, l'impressione è che si tratti di limature e, appunto, ridefinizioni ma che quanto si sa del Maestro (così lo ha sempre chiamato Lee Konitz che gli dedica le sue conversazioni con Andy Hamilton) non fosse né in discussione, né comunque meritorio di ampia analisi: Lennie Tristano era e resta un «musicista per musicisti» e nel suo dorato limbo poteva rimanere. Ora, d'un tratto, quasi un fulmine a ciel sereno, giunge questo cofanetto della Mosaic con ben sei cd i quali, beninteso, non sostituiscono ciò che già abbiamo e ben conosciamo (non ritroviamo, per intenderci, gli storici *Wow*, *Intuition*, *Requiem*, *Turkish Mambo*, *C Minor Complex*) ma danno un completamento per certi versi definitivo dell'opera e del percorso complessivo di Tristano.

Nello specifico si tratta di sei cd ben suddivisi per periodi, organici e indirizzi stilistici. Il primo riguarda il trio del 1947, con Billy Bauer (chitarra) e Arnold Fishkin (contrabbasso), ma con una registrazione anche del 1946 e tre dell'estate 1948. Il secondo è tutto dedicato al piano solo, per lo più all'esperienza che sta dietro a «*The New Tristano*» del 1962, tuttavia con due interessanti intromissioni: un brano del 1952 (tra l'altro registrato benissimo da Rudy Van Gelder e pure con i procedimenti di *overdubbing*, in post-produzione) e, a chiusura, un trittico del 15 ottobre 1970, destinato a rimanere, di fatto, l'ultima testimonianza discografica tristaniana. Il terzo disco vede protagonista il sestetto del 1949, quello con i due sax di Lee Konitz e Warne Marsh, e la ritmica con Billy Bauer, Arnold Fishkin e Jeff Morton alla batteria. La particolarità deriva dal fatto che, per lo più, le registrazioni sono del 1950, a riprova del fatto che quel gruppo (con il suo bassista titolare, Fishkin) continuava a suonare e, fra l'altro, con qualche successivo aggiustamento nella ritmica, avrebbe continuato a farlo negli anni successivi. Il disco contiene anche un brano cronologicamente di qualche mese precedente e un paio (ma con Joe Shulman al basso)

di una *live* alla Carnegie Hall della vigilia di Natale del 1949: quest'ultimo è l'unico dell'intera serie già edito e noto. Il quarto disco copre un periodo nevralgico ben preciso, quello della metà anni Cinquanta, con un paio di formazioni in trio, entrambe con Peter Ind al basso ma con due diversi batteristi, una con Tom Weyburn e l'altra con Al Levitt, per undici brani tutti registrati nello studio di Tristano all'indirizzo della East 32nd Street. Il quinto disco è centrato sul periodo a metà degli anni Sessanta, al ritorno dalla tournée europea, in duo con Sonny Dallas al basso e in trio con l'aggiunta di Nick Stabulas alla batteria. Infine, con il sesto disco la Mosaic si concede una chiosa «creativa», accostando sette brani dell'ensemble del 1948, tutti legati dal *fil rouge* dell'approccio atonale-informale, ad altri sette che invece documentano l'attività all'Half Note del 1962, con Dallas e Stabulas, ma con la sorpresa finale di una versione di *How Deep Is The Ocean* in quartetto con Zoot Sims al sax tenore. La prima, opportuna domanda sul senso e sulla sostanza di tanto materiale inedito, merita una risposta semplice: sì, questi cd aggiungono molta sostanza al quadro generale dell'opera di Lennie Tristano, soprattutto per quel che riguarda le prove in solo e in trio, ma non meno, per altri versi, i sette brani informali del 1948. Naturalmente ciò non significa che questa musica porti a dei cambiamenti sostanziali sul giudizio storico che noi tutti abbiamo su un artista che chiuse la sua stagione creativa più di cinquant'anni fa. Essa, tuttavia, non solo completa l'immagine di Tristano ma soprattutto ci restituisce il suono di una mente assolutamente unica.

La musica in trio del primo cd è purtroppo registrata abbastanza male, soprattutto quella relativa alle prime cinque *tracks* del 1946, al White's Restaurant di Freeport, Long Island. I tre musicisti suonano e improvvisano su brani e basi armoniche che erano e sarebbero rimaste negli anni fra gli abituali percorsi tristaniani, anche se contrassegnati da titoli diversi, per quanto spesso molto indicatori: *Just You Just Me* (*Lennie's Song*), *I Surrender Dear* (*Surrender*), *What Is This Thing Called Love* (*Stream Line*), *Night and Day* (*Day and Night*). Tutto sommato il clima è abbastanza *mainstream* ma già al sesto brano, documento di un live di un anno dopo (siamo nell'ottobre 1947, in una delle prime puntate del «Dave Garroway Show»), Tristano è molto più libero, sperimentatore e, non casualmente, questa libertà è avvertibile sul tempo medio-lento di un brano come *I Can't Get Started* (segnato come *Rhapsody*) che il pianista andava indagando costantemente da almeno un anno. È un duo senza chitarra e il bassista non è accreditato ma la l'apertura della concezione armonica non ha eguali, dentro a quell'alveo di nebuloso camerismo impressionistico che cala Tristano in una unicità sua propria. Per il resto, i *live* confermano un *interplay* efficacissimo, soprattutto fra pianoforte e chitarra, con una virtuosistica fluidità che dà spesso il senso del rincorrersi fra le linee come in un gioco, a volte compiaciuto.

Il secondo cd inizia con un solo inedito del 1952, della stessa temperie creativa di *Ju-Ju* e *Pastime*, completato in *overdubbing*, in fase di post-produzione, ma registrato molto bene rispetto ai due brani autoprodotti. Si intitola *Spectrum* ed è un brano che, di nuovo, dà il senso dell'unicità di Tristano che qui, senza proclami, allinea i percorsi del jazz a quelli della musica eurocolta, dove il suo pianoforte si pone gli stessi problemi di natura estetica che, di là dell'Atlantico, si stanno ponendo Pierre Boulez, Jean Barraqué e Karlheinz Stockhausen. I problemi sono gli stessi ma le soluzioni sono diverse perché l'atonalismo del jazz è pragmatico, perché il compositore-creatore è qui un improvvisatore-performer: questo *Spectrum* è un brano di cui tenere conto, assolutamente attualissimo, poggiante su una poetica mai pienamente indagata e frequentata.

Seguono ben quattordici brani, «restituiti» dagli archivi Atlantic, dalla seduta di incisione del 1962 da cui era scaturito «*The New Tristano*». Si tratta, in realtà, di molte *alternate takes* che qui appaiono con titoli un po' diversi ma tutte, inevitabilmente, derivanti dalle medesime strutture armoniche più o meno rispettate: *Pennies in Minor* (*New Pennies* e *C Minor Fantasy*), *It Could Happen to You* (*Dusk*), *These Foolish Things*, *My Melancholy Baby* (*Tania's Dance*), *What Is This Thing Called Love?* (*Call It*

Love e *Studio Time Medley*), *Foolin' Myself* (*No Foolin'*), *All Of Me* (*When Your Lover Has Gone*, *Bud Line*), *Day By Day* (*Palo Alto Days*), *These Foolish* (*Thing Foolish Again*).

Come per tutti i brani di «*The New Tristano*», il filo conduttore è quello della poliritmia costruito dal contrasto della mano destra sul walking della sinistra. Incuriosisce il ritorno in repertorio di quel *These Foolish Things* che era stato fra i punti fermi della scaletta del *live* al Confucius in quartetto con Konitz di sette anni prima; incuriosisce perché questa versione fa proprio da ponte con quella stagione, mettendo da parte lo scavo fra i meandri poliritmici e tornando a tirare in ballo gli antichi amori: i *block chords* e, nel finale, la linea lunga snocciolata come un rosario in caduta libera. Ma il furore poliritmico riprende il sopravvento con i vecchi pezzi forti che a suo tempo erano andati a costituire i movimenti della suite *Scenes And Variations: Carol, Tania, Bud*.

Di notevole interesse è in ogni caso il Tristano che torna agli standard della gioventù: in tal senso, le due introduzioni di *Call It Love* e di *Studio Time Medley* (da quel *What Is This Thing Called Love?* che è tra le dita di Tristano dalle prime registrazioni del 1945) sono davvero esemplari, come una sorta di libere «toccate» che potrebbero, esse stesse, continuare e concludersi come pezzi a sé stanti. Per altri versi è altrettanto interessante la versione di *C Minor Complex*: una vera e propria *alternate take* che avrebbe potuto benissimo stare in «*The New Tristano*» se poi non ci fosse stata la versione (disumana) che tutti conosciamo. In ogni caso Tristano era in una forma smagliante e avrebbe potuto tranquillamente produrre un triplo: solo che la sua musica era, di suo, già scarsamente commerciale per un singolo.

Verrebbe da dire che, dopo il pianista debordante del 1962, il Tristano del 1970 potrebbe apparire come un nulla di nuovo. Invece quei *Love Chords* finali, quei titoli di coda estratti da *Don't Blame Me*, incredibilmente vicini nell'idea di base al Monk estremo di Londra 1971, quello dei *best regards* di *Chordially*, ci lascia nella convinzione che il nostro avrebbe potuto dire ancora molto se non avesse capito di essere, a quel punto, sostanzialmente escluso dal mondo esterno, appena fuori dalle sue mura.

A puntigliosa, pignola riprova della visionarietà tristaniana, i *live* in sestetto del 1950, del terzo cd del cofanetto, iniziano da un brano free (è titolato *Live Free*), naturalmente il free da camera tristaniano, con il cameristico contrappunto informale delle linee che si inseguono come fantasmi di corsa fra i tetti. La strana bellezza è che tutte le linee si incatenano le une con le altre, dal primo all'ultimo brano, anche quelli formalmente strutturati ma sostanzialmente aperti a ogni via parallela (al di là della quadratura metrica fornita dalle spazzole di Jeff Morton), anche attraverso inaudite, virtuosistiche fughe in avanti (come in *Lennie's Changes*). Su un repertorio che, specie dal vivo, comprendeva anche brani di Konitz (*Ice Cream Konitz* e *Sound Lee*) e di Fishkin (*Fishin' Around*), il gruppo mostra che da anni lavorava con continuità e in *progress* alla ricerca di un equilibrio che in effetti richiedeva un approccio fortemente razionale che da più parti già si etichettava come freddo, mentre per il Maestro si trattava, calvinianamente, di una pensosa leggerezza.

E la leggerezza la si ritrova d'incanto nel relaxing swing della serie in trio nel quarto cd, quello che ci riporta nel Manhattan Studio di Tristano, al civico 317 di East 32nd Street, dove in trio con Peter Ind e Tom Weyburn, per intanto il nostro ricorda sommestamente che il ricorso alla manipolazione elettronica della *Requiem Sonata* quantomeno non era stato deciso, banalmente, per poter correre sulla tastiera più di quanto egli non fosse capace di suo. Le strutture armoniche sono per lo più quelle allora normalmente indagate: *Foolin' Myself* (*Lennie's Lines*), *My Melancholy Baby*, *If I Had You* (e non *How Deep Is The Ocean* per *Oceans Deep*), *That Old Feeling* (*That Trading Feeling*), *You Go To My Head*, *There Will Never be Another You* (ma anche un glorioso non-blues come *Limehouse Blues*). Non c'è sovrachia tensione poliritmica ma, in questa tranquilla stagione tristaniana a metà degli anni Cinquanta, l'idea che la scuola tristaniana potesse anche cullarsi nella leggera pensosità.

Nello stesso clima si muove il trio con un fido batterista, Al Levitt, che avrebbe spesso costituito con l'inglese Peter Ind un duo affiatato e soprattutto affidabilissimo e non è un caso che qui l'esercizio poliritmico tenda a riaffiorare più spesso. Le tracce armoniche sono fra quelle note

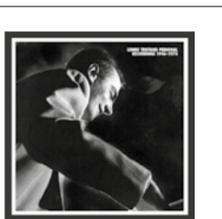
IL SUO PIANOFORTE SI PONE GLI STESSI PROBLEMI DI NATURA ESTETICA CHE, OLTRE ATLANTICO, SI STANNO PONENDO PIERRE BOULEZ, JEAN BARRAQUÉ E KARLHEINZ STOCKHAUSEN. I PROBLEMI SONO GLI STESSI, MA LE SOLUZIONI SONO DIVERSE

(*Somebody Loves Me* e pure *Out Of Nowhere* da cui già si era originata *317 East 32nd* e che qui appare come *Lennie's Place*) ma anche uno standard come *You'd Be So Nice To Come Home To* (qui *Trio Lines*) che sarebbe rimasto in cartiere per i decenni successivi ma connotando principalmente il periodare in solitudine di *G Minor Complex* in «*The New Tristano*».

Di ritmica in ritmica, con il quinto cd si giunge al duo con Sonny Dallas di circa un decennio dopo, registrato a Palo Alto Street, nello studio della casa di Hollis. Siamo a metà degli anni Sessanta, di ritorno dalla esaltante ma faticosa tournée europea, tutta in piano solo (eccezion fatta per le situazioni messe a punto sul momento, come in fondo era stata quelle delle giornate berlinesi), e Tristano cerca nella ritmica un po' di tranquillità. Così Sonny Dallas si incarica semplicemente di fornirgli lo scorrere dei 4/4 sulle armonie di *Day By Day* (*Duo Days*), *You Stepped Out of Dream* (*Dream Sequence*), *My Melancholy Baby* (*Melancholy Up*), *Just Friends* (*Friends*), *You Go To My Head*; e lo stesso accade quando si aggiunge Nick Stabulas alla batteria, sulle strutture di *I Should Care* e di *I Remember You* (*Lennie's Groove*).

Ma chi era Lennie Tristano? Col sesto cd, il cofanetto della Mosaic tira le somme e prova a rispondere alla domanda, tornando a ritroso ai primi esperimenti informali del 1948 e meritandosi subito un merito incontestabile: quello di dichiarare ufficialmente che quegli esperimenti non erano evidentemente degli unicum (Tristano, Konitz e tutti i tristaniani lo avevano per altro detto e ridetto più volte), di colpo entrati nel mito delle prime forme di free jazz *ante litteram*; erano più semplicemente, comunque assai audacemente, il documento di un modo di suonare, di improvvisare fuori dagli schemi e dagli standard, così all'avanguardia che, al di fuori di quella cerchia di pitagorici, li per li e per qualche anno, nessuno avrebbe inteso continuare a praticare. Solamente Tristano, in persona, non avrebbe smesso, con le sue sovrincisioni pianistiche, sino al *Maelstrom*, pur rimasto per decenni nel cassetto. Quando, nel 1949, il sestetto entra in studio e incide *Intuition* e *Digression*, ciò che ne esce è il risultato di un apprendistato su cui a lungo tutto il gruppo stava lavorando con grande consapevolezza. Si prenda il brano nominato *Formation* che è proprio uno studio «di formazione»: anche se nella cattiva salute di registrazioni tecnicamente maldestre, questo dicono i brani della prima parte del sesto dei sei cd Mosaic.

La seconda parte dell'ultimo cd diviene, stavolta sì, una sorta di ripilogo, coi titoli di coda di una lunga storia. All'Half Note, inizia il trio con Sonny Dallas al basso e Nick Stabulas alla batteria, ed è come se si riprendesse un filo interrotto non si sa quando, sulle armonie di *You Stepped Out of Dream*, *When You Are Smiling*, *Will You Still Be Mine*, *How Deep Is The Ocean*. Ed è qui, su *How Deep Is The Ocean*, che è come se se ne uscisse un fuori programma inatteso, con il trio che diventa quintetto con Lee Konitz all'alto e Zoot Sims al tenore. Tristano è a suo agio, alterna sprazzi di energia a onde calme, prima del rientro delle due ance nel contrappunto finale. È come un presagio: stava finendo una storia che per tanta parte del mondo del jazz era sempre stata quantomeno ai margini. Dopo le ultime note e gli applausi, chiude la voce di Tristano: «It's OK».



PERSONAL RECORDINGS 1946-1970

Ecco il cofanetto di sei cd appena uscito per la Mosaic (mosaicrecords.com) in collaborazione con la Dot Time Records, in tiratura limitata e al costo di 99 dollari (più 25 di spedizione).

BLACK TO THE FUTURE



Afrofuturismo: un concetto trasversale che ingloba arte, poesia, professioni canoniche, musica ovviamente. Un intreccio che parte da lontano e del quale cerchiamo di ricostruire origini e sviluppi

di NICOLA GAETA foto di SIBYLLE ZERR

SPACE IS THE PLACE
La Sun Ra Arkestra con il suo attuale leader (il quarto da sinistra) Marshall Allen, nato nel 1924 ma ancora in fervida attività!

Afrofuturismo è quel filo sottile che lega Sun Ra all'avvocato Derrick Bell (un insigne giurista deceduto nel 2011 che ha avuto un ruolo importante nel movimento per i diritti civili), la poetessa Krista Franklin al dub di Scientist (il nickname di Hopeton Overton Brown, un tecnico del suono di Kingston in Jamaica, molto famoso da quelle parti), i costumi di scena dei Parliament/Funkadelic alla personalità poliedrica di Ytasha Womack (sceneggiatrice, regista, ballerina, scrittrice). Molto più che un movimento di tendenza. Un concetto trasversale che ingloba arte, poesia, professioni canoniche, musica ovviamente. Un intreccio che parte da lontano e arriva a immaginare un futuro in cui una visione ciclica del tempo, della vita, ripensa un passato (gli «ancestors») che guida il futuro prossimo in cui «l'uomo nero» avrà un ruolo di primo piano. Il diktat è – ed è qualcosa che accade da sempre nella cultura del popolo nero – «mischiare», «mettere insieme mondi», «integrare modi di vivere e di pensiero» per adeguarsi a un'era prossima ventura in cui i concetti di razza, autenticità e appartenenza deflagreranno in miriadi di frammenti piovuti dal futuro. Partendo da movimenti come Black Lives Matter, l'Afrofuturismo non rappresenta soltanto l'idea di un paese, un mondo, in cui i neri sono liberi ma anche il tentativo di capire come potrebbe essere quel paese, quel mondo. Per questo tutto si meschia, e artisti come Angel Bat Dawid (clarinettista di Chicago che ha collaborato con Marshall Allen, lo storico sassofonista – e adesso leader – della Sun Ra Arkestra), Damon Locks (musicista, *vocalist*, DJ *avant-garde*), Moor Mother (*rapper* e poetessa di Philadelphia) calcano gli stessi palchi e ottengono le stesse ovazioni del pubblico di personaggi come Childish Gambino o Beyoncé, lo stesso

L'AFROFUTURISMO BASA BUONA PARTE DEL SUO IMMAGINARIO SULLE INTUZIONI DI SUN RA

che ha affollato le sale cinematografiche per vedere *Black Panther*, un *blockbuster* (e manifesto visuale di tutto il movimento) tratto da un fumetto scritto da Ta-Nehisi Coates. Il pensiero e la filosofia afrofuturista trae spunto da un'affermazione di Sun Ra che diceva: «In chiesa usano l'altare, *alter*. Devi usare *alter*, alterazione, che significa cambiamento. In altre parole sostituisci un futuro a quello che avrai. Quello che hai non va bene. Cambialo. L'alter-futuro è puro: non ci hai fatto ancora niente. E il futuro si basa sul passato. Questo futuro sta in piedi da solo, non ha passato. Non è mai stato usato.»

Herman Poole Blount, nome terrestre di Sun Ra, era un tipo singolare. Intorno ai venticinque anni raccontò di avere avuto una strana avventura: sarebbe stato teletrasportato su Saturno, dove, dopo aver subito una trasformazione somatica, fu convinto dai suoi abitanti a lasciare il college per la musica perché così avrebbe lasciato un segno sulla terra. Si fece chiamare Sun Ra perché il suo precipuo interesse era la cultura egizia il cui Dio del Sole, appunto il Dio Ra, gli ispirò il nome. Sun Ra è stata una delle figure più controverse e chiacchierate del jazz e della musica in generale. Ancora nel 1970 su *Der Spiegel* un anonimo critico tedesco ne scriveva considerandolo un ciarlatano. Nato nel maggio 2014 a Birmingham, in Alabama, con il nil. Qualcosa si sa sul fatto che dopo essere cresciuto a Gary, nell'Indiana, visse per qualche anno a Washington dove iniziò a studiare musica per poi trasferirsi negli anni Quaranta a Chicago, dove con il nome di Le Sony's Ra lavorò per diversi anni come pianista e arrangiatore per l'orchestra di Fletcher Henderson, dove conobbe Coleman Hawkins. Nel 1948 lavorò in un trio con Hawkins e il violinista Stuff Smith e nel 1953 formò



BLACK PANTHER
La locandina del film del 2018 scritto e diretto da Ryan Coogler e interpretato da Chadwick Boseman e Lupita Nyong'o.

il suo primo gruppo con il tenorsassofonista John Gilmore che lo ha accompagnato in gran parte delle sue avventure musicali fino alla morte avvenuta nel 1993 nella sua città natale. Nell'opera di Sun Ra si fondono musica, vita, pensiero, spettacolo, trasformismo, totale multimedialità, e nella sua onirica visione del mondo non sono mancate le bordate contro l'*establishment* americano. Le matrici stilistiche della sua musica sono state le più variegiate, dall'hard bop al free, attraversando molteplici sfaccettature in cui la sua big band ha assunto varie denominazioni, dall'Astro Infinity Arkestra all'Intergalactic Arkestra, ora Myth Science Arkestra, ora Band From Outer Space. Il cosiddetto «cosmic groove» che oggi va tanto di moda gli paga un omaggio d'onore. Sun Ra fu tra i primi a rivalutare l'orgoglio della *blackness*, a ricollegare l'esperienza musicale americana all'Africa, a fondare una propria etichetta discografica, la Saturn Records. Fu il produttore Ed Michel a introdurlo alla Impulse perché riteneva che il *bandleader* avesse, con la sua poetica musicale, influenzato pesantemente Coltrane forse l'artista più rappresentativo dell'etichetta. Con la Impulse! Sun Ra ebbe un rapporto complicato e il contratto si ruppe dopo pochissimo tempo, tanto che le ristampe Impulse! di una dozzina di titoli Saturn sono diventate difficili da reperire, anche se da qualche anno la Sun Ra LLC, la società che gestisce legalmente i diritti del Nostro, ha avviato un serio programma di recupero dell'intero corpus discografico dell'Arkestra. Il «culto» di Sun Ra è dovuto principalmente all'influenza che, almeno dal punto di vista dell'immagine, egli ha avuto su personaggi come George Clinton e su un certo tipo di *blaxploitation* che arriva dritta a Quentin Tarantino. Ma Sun Ra fu musicista raffinato e «diverso»: la sua personalissima visione

del free pescava nel blues ma era sempre alla ricerca di suoni «inauditi». La sua Arkestra era l'Africa portata sulla Luna. Per la sua apertura è stato uno dei musicisti più importanti del periodo a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta.

L'Afrofuturismo basa buona parte del suo immaginario sugli stilemi che hanno imposto Sun Ra all'attenzione della critica e del pubblico. Il suo approccio visionario venne raccolto negli anni settanta da Miles e venne elaborato dal P-Funk di George Clinton. In *«Bitches Brew»*, l'album che più di tutti ha segnato la svolta elettrica di Davis, la giungla urbana pullulava già di inquietanti forme di vita ma fu soprattutto nel 1975 che Miles tenne una memorabile esibizione a Tokyo – dopo la quale non avrebbe suonato in pubblico per ben sei anni – che venne pubblicata su due doppi album, *«Agharta»* e *«Pangaea»*. Con lui c'erano Pete Cosey e Reggie Lucas alla chitarra, Michael Henderson al basso elettrico, Al Foster alla batteria, Sonny Fortune ai sassofoni (alto e soprano) e al flauto, Mtume alle percussioni: sovrapposizioni ritmiche supportavano i fiati e le chitarre fondendosi in un tutt'uno. Quel suono era il futuro, ma era troppo moderno per i vecchi seguaci del jazz e troppo complesso per quelli più giovani abituati alla «semplicità» del rock e Miles non fu compreso. Ascoltate adesso, quelle sedute hanno un senso. Anche se quello di cui stiamo parlando, il cosiddetto Afrofuturismo, inteso come diaspora della musica non-tradizionale incentrata sul tema dell'oscurità e dello spazio, emise con quegli album i suoi primi vagiti. Certamente c'era James Brown in quei suoni, c'era Jimi Hendrix, Sly Stone, e c'era un certo



DAMON LOCKS

modo di intendere il funk che ebbe in George Clinton con i Parliament/Funkadelic i suoi alfieri più rappresentativi. Clinton dette, non solo musicalmente ma anche, e soprattutto, in termini di immaginario, il via a certi comportamenti che oggi sono considerati seminali e indicatori di una mentalità afrocetrica assolutamente vincente e *à la page*. Provate, se non l'avete già fatto, a vedere *«Black Panther»* il film apparso sulle sale cinematografiche nel gennaio del 2018 (oggi è possibile vederlo su Disney+), basato su una *graphic novel* sceneggiato dal saggista Ta-Nehisi Coates, diretto da Ryan Coogler, con la colonna sonora di Kendrick Lamar, poi andate su Youtube e guardatevi uno qualsiasi dei concerti dei Funkadelic, scoprirete un mondo di suoni e di immagini con molti tratti comuni. Quei suoni, quelle immagini rappresentano l'esempio più accessibile di quello che oggi si intende per Afrofuturismo anche se, ovviamente, sono soltanto un aspetto, forse quello più eclatante, di un universo multiforme in cui la musica svolge un ruolo di primo piano, ma

non l'unico e, sicuramente, non il più importante. Ta-Nehisi Coates si è solo occupato del *graphic novel* di *Black Panther* che, com'è noto, è un fumetto della Marvel il cui soggetto originale fu ideato nel 1966 da Stan Lee e Jack Kirby. I due – la Marvel deve a loro gran parte del suo successo – si posero il problema di creare un supereroe con cui i lettori neri potessero identificarsi: il protagonista è T'Challa, interpretato nel film dal bravissimo e compianto Chadwick Boseman (gli altri film importanti in cui ha recitato sono *Get On Up – La storia di James Brown*, *Da 5 Bloods* di Spike Lee e *Ma Rainey's Black Bottom* acclamato dalla critica, in cui interpretava il ruolo del trombettista e per il quale ha vinto premi prestigiosi). T'Challa (Black Panther) è l'erede al trono di Wakanda, un regno africano, che ovviamente non esiste nella realtà, in possesso da secoli del vibranium, un materiale estratto da una meteora precipitata sulla terra. I suoi governanti lo hanno utilizzato a fin di bene per permettere al paese di crescere sia economicamente sia in termini

di evoluzione tecnologica. Il segreto viene scoperto dalle potenze del male che, poichè vorrebbero impossessarsene per sfruttare l'ennesima nazione africana, uccidono il suo re, il padre di T'Challa, il quale si vede costretto a indossare il costume della pantera nera per difendere il suo popolo. *Black Panther* non è stato il primo supereroe nero al cinema: negli anni Novanta l'industria ha tirato fuori i nomi di *Blankman* o di *Meteor Man*, due pellicole in cui i protagonisti di colore avevano un ruolo comico mentre in *Blade* Wesley Snipes vestiva i panni di un cacciatore di vampiri e Will Smith interpretava un alcolizzato affetto da amnesia in *Hancock*. In tutti questi film il colore della pelle era solo casuale. *Black Panther* invece è importante per due motivi: innanzitutto è immerso in un mondo di soli neri che vivono in un paese forte e rigoglioso e che non è mai stato colonizzato e ridotto in schiavitù e poi per la prima volta è stato realizzato un film in cui non si parla di criminalità, povertà o sofferenza (temi consueti che caratterizzano l'immaginario afro-americano). Qui i neri vincono e sono consapevoli del loro destino. *Black Panther* immagina una normalità in cui i neri non sono mai stati oppressi e invita a pensare che le nazioni africane sarebbero migliori di tutte le altre se questa oppressione non fosse mai avvenuta. Sono le aspirazioni più profonde, neanche tanto nascoste, dei neri americani. Wakanda è uno stato immaginario in cui i neri sono liberi e potenti. Nelle intenzioni di quelli che l'hanno immaginato è nascosta una domanda importante: «che cosa sarebbe successo se non ci avessero ridotti in schiavitù?». L'Afrofuturismo si pone come una risposta a questa domanda. E allora i costumi di scena dei Funkadelic, il *vocoder* degli Zapp, l'approccio concettuale all'organizzazione del suono dell'hi-

BLACK PANTHER IMMAGINA UNA NORMALITÀ IN CUI I NERI NON SONO MAI STATI OPPRESSI

p-hop, soprattutto di quello della vecchia scuola con cui Grandmaster Flash e i suoi sodali iniziavano a istituzionalizzare il *breakbeat*, sottoforma di vera e propria disciplina, le lezioni verbali di Rammellzee (uno dei pionieri dell'Afrofuturismo, vero e proprio antesignano di un certo modo di vivere l'arte visiva, scomparso nel 2010 all'età di 49 anni, il cui 12 pollici d'esordio, *Beat Bop*, un oggetto di culto inciso insieme a K-Rob e prodotto da Basquiat, mi onoro di possedere), il *dub* di Lee Perry e di Scientist (ascoltate «*Scientist Meets The Space Invaders*», «*Scientist Rids The World Of The Evil Curse Of The Vampires*», «*Scientist Encounters Pac-Man*» usciti sul mercato all'inizio degli anni '80 mentre imperversava la plastica della *new wave* e quasi nessuno se ne accorse), tutto il *drum'n'bass*, tutta la *techno* di Detroit, l'energia militante dei Public Enemy, l'ascesa verso Dio e lo spazio di Coltrane («*Interstellar Space*» è il suo manifesto) iniziano ad avere una precisa collocazione e a popolare un mondo di universi da fumetto il cui approccio intellettuale ormai fa scuola. Non si commetta però l'errore di pensare di collocare tutto questo in una sottocultura, ripetiamo fumettistica, di stampo adolescenziale. Qui stiamo parlando di un mondo in cui varie arti e discipline si incontrano per fornire all'universo afrocentrico un'aura di positività e di affermazione. Da questo punto vista Black Lives Matter e le sue istanze – ne abbiamo scritto in diverse occasioni – è un viatico e un punto di incontro decisivo, ma l'Afrofuturismo è un crocevia in cui musica, letteratura, pensiero filosofico, *comics*, *visual art*, cinema, si danno appuntamento per definire le coordinate di un nuovo modo di vivere e di pensare che non è di esclusivo dominio – questo va sottolineato – della razza nera. Artisti come Kendrick Lamar, Beyoncé, Drake, Kamasi



HANCOCK
La locandina di *Hancock*, film del 2008 di Peter Berg interpretato da Will Smith, Charlize Theron e Jason Bateman.

Washington, Terrace Martin, Christian Scott, Common – che in *Black America Again* rappa: «Vedi i neri nel futuro. Non siamo stati portati qui per rubare o uccidere. Riteniamo che queste verità siano evidenti. Tutti gli uomini e le donne sono stati creati uguali, neri americani inclusi» – non avrebbero ottenuto il loro successo planetario senza il sostegno intellettuale di queste istanze.

Ei nomi che si affacciano in questo scenario sono tantissimi: Kehinde Wiley, un pittore di New York che dipinge ritratti di afro-americani con precisi riferimenti al lavoro di vecchi maestri, Kara Walker un'artista che lavora con la carta, Mickalene Thomas, artista che, utilizzando strass, acrilico e smalto, crea collage che si ispirano al Cubismo, al Dadaismo e, ovviamente, alla Harlem Renaissance, il pittore e artista visivo Hanks Willis Thomas, il suo collega Fahamou Pecou, la ballerina Misty Copeland, Ava DuVernay, regista di *Selma – La strada per la libertà*, l'attore Jessie Williams (Dr. Jackson Avery nella serie *Grey's Anatomy*). Il *mainstream* musicale è rappresentato da molti dei nomi succitati ma anche da gente come la cantante Janelle Monàe o la più «impegnata» (testi incentrati sul femminismo e la consapevolezza razziale) Jamila Woods (rapper ma anche poeta) oltreché dagli sconosciuti Erykah Badu, Missy Elliott e dagli Outkast (due rappers di Atlanta, Georgia esteticamente vicini ai Funkadelic). Potremmo continuare ancora per molto. Mai come in questo momento intellettuali neri sono scesi in campo per fornire autorevolezza a tutto il movimento: Ta-Nehisi Coates, una celebrità ormai anche da noi (il suo *Tra me e il mondo*, una lettera a suo figlio incentrata sul razzismo, è una delle opere più struggenti che

ci sia capitato di leggere), Neil deGrasse Tyson (astrofisico e divulgatore scientifico), Melissa Harris-Perry (una star mediatica che si occupa delle intersezioni tra la politica, le arti e la cultura), lo scrittore Jelani Cobb (firma autorevole del *New Yorker*), Nnedi Okorafor, di origini nigeriane (che si occupa di fantascienza), le scrittrici Jamilah Lemieux da Chicago e Salamishah Tillet entrambe impegnate in Black Lives Matter. Un misto di rappresentanti delle istituzioni e di blogger accomunati dall'esigenza di ridefinire gli schemi di lotta dall'interno del sistema di potere, avvalendosi di prestigiosi percorsi di studio, senza però prendere le distanze dai loro colleghi della vecchia guardia (molti di loro fuori dal sistema). Quello che ci preme ancora sottolineare per presentare questo affascinante coacervo di idee e atteggiamenti è in sequenza il ruolo di una nuova coscienza politica, il gap generazionale con quello che è successo prima, il ruolo dei social media, il livello di scolarità, l'importanza dei Parliament/Funkadelic in questo immaginario culturale. Il primo di questi temi passa attraverso la comprensione e l'accettazione delle diverse sfumature dell'identità razziale (il colore della pelle per esempio, che identifica alcuni privilegi per i neri di pelle chiara rispetto a quelli di pelle scura), una complessità che rende la consapevolezza dell'essere nero più «cool» da un lato ma molto più difficile dall'altro. Tutto questo in una comunità in cui, al contrario di quello che si è portati a pensare, il tradizionalismo, il conservatorismo è molto marcato. Il gap generazionale è importante perché prende le distanze dagli errori del passato, alcuni grossolani commessi dal Movimento per i Diritti Civili degli afro-americani degli anni sessanta, e crea nuovi ambiti di agibilità politica e culturale. E qui il ruolo dei social media



MOOR MOTHER

diventa importante: oggi non esistono punti di aggregazione, i militanti di Black Lives Matter, per dirne una, sono spesso distanti fisicamente, talvolta anche politicamente, però interagiscono attraverso i social media che hanno una potenza aggregativa molto forte. Un post condiviso riesce a dar vita a una protesta nel giro di poche ore. Sembra che il 96% dei neri tra i 18 e i 29 anni li usi quotidianamente e non c'è soltanto Facebook o Instagram, ma anche Black Twitter, Podcasting, Vlogging, Snapchat, Periscope, Blab, ecc. ecc. I social media nella società nera di questi anni hanno avuto lo stesso impatto che ebbe l'invenzione della stampa in Europa ai tempi del Rinascimento. Il livello di scolarità e istruzione è l'altro aspetto molto importante da considerare con una crescita oggi dell'11%, rispetto agli anni Novanta del secolo scorso, dei neri che riescono a conseguire una laurea: da questo punto di vista colpisce la percentuale di quelli che ricorrono a forme di apprendimento non tradizionale, per cui a fronte di una crescita più o meno costante dei neri che diventano medici o avvocati cresce in modo abbastanza evidente il numero dei *graphic designers*, degli esperti di moda o di produzione musicale e cinematografica. Un mondo composito e variegato che sta creando le basi di una diffusione nel mondo del lavoro più ampia e allargata. In tutto questo la musica, come sempre, svolge il suo ruolo di colonna sonora essenziale e riprendono la loro influenza personaggi seminali il cui contributo è da sempre ritenuto importante nella comunità afro-americana. Su tutti George Clinton e i Parliament/Funkadelic.

George Clinton nacque a Kannapolis, in North Carolina, il 22 luglio del 1941, si dice in un gabinetto fuori dalla casa della sua famiglia, all'epoca composta oltre che da lui solo da

che interessa alla storia che stiamo raccontando era il loro suono volutamente sgangherato con tentativi di produrre effetti, cosiddetti «spaziali», ma senza poterselo permettere: gli strumenti che utilizzavano a quell'epoca erano decisamente inadeguati. I Funkadelic avevano mutuato da Sun Ra l'aspetto visivo dei loro show, ma mentre quest'ultimo si spingeva con la sua musica nello «spazio» i primi si rivolgevano alle profondità delle viscere dell'inferno. Era nato il P-Funk, un genere musicale che continua ancora oggi a fornire sostegno a buona parte delle avventure dei *rappers*, soprattutto di quelli che gravitano nell'area di Los Angeles.

Senza le basi musicali del P-Funk il *gangsta rap* non sarebbe mai nato. Sarebbe troppo lungo avventurarsi sulla descrizione dell'importanza che i Parliament/Funkadelic hanno avuto sullo sviluppo della musica nera moderna e soprattutto sull'esercizio di elencare i dischi, tutti fondamentali, che hanno inciso. Basti sapere che gruppi come Public Enemy, KRS-One e la Boogie Down Productions, i Digital Underground, Dr. Dre (che nel 1993 incise «*The Chronic*» basato prevalentemente su campionamenti dei Funkadelic, considerato uno dei dischi più importanti e influenti di tutto l'hip-hop) riconoscono in George Clinton un vero e proprio faro al quale riferirsi. Ma ciò che qui importa è sottolineare che George Clinton è stato l'unico (insieme a Sun Ra) a narrare musicalmente le modalità in cui la popolazione di colore ha vissuto la propria invasione aliena e la sua sopravvivenza come estranea in terra straniera. Come ha scritto più volte Greg Tate (colui che ha raccontato meglio di tutti l'Afrofuturismo in termini di critica musicale e che è purtroppo

NASCE L'ESIGENZA DI RIDEFINIRE GLI SCHEMI DI LOTTA DALL'INTERNO DEL SISTEMA DI POTERE

sua madre e che in seguito si arricchì di otto fratelli tutti più piccoli di lui. Si trasferirono abbastanza presto a Newark nel New Jersey dove George formò un quintetto *doowop* che decise di chiamare Parliaments: erano tutti legati dal fatto che frequentavano lo stesso barbiere. Poiché non riuscivano a imporsi all'attenzione del pubblico il quintetto si trasferì a Detroit per cercare di farsi ingaggiare dalla Motown. Le vicende di questa fase sono piuttosto articolate e andrebbero raccontate in un articolo a parte, qui ci basti sapere che in seguito al fallimento di una etichetta collaterale della Motown, la Revilot, con la quale erano riusciti a firmare un contratto, persero il diritto di continuare a chiamarsi Parliaments. I cinque erano bravi, sapevano cantare e sviluppare gradevoli armonie vocali ma, pur presentandosi sul palco con azzimati completini corredati da graziose e sottili cravatte, avevano nel complesso l'aspetto di cinque straccioni prestati alla musica. Il quintetto si sciolse ma George Clinton non si lasciò abbattere. Decise di calcare la mano sull'aspetto trasandato della band e di prendere le distanze dalle sonorità tipiche del *doowop* per conferire alla band, sia dal punto di vista musicale che estetico, un'immagine più rude, più rock, à la Jimi Hendrix per intendersi. I Parliaments cambiarono *look*, buttarono alle ortiche giacca e cravatta e diventarono i Funkadelic. Grady Thomas prese l'abitudine di presentarsi sul palco vestito da genietto, «Fuzzy» Haskins indossava abitualmente un paio di mutandoni lunghi sino alla cavaglia, Calvin Simon aveva in testa un cappello a punta da mago di terz'ordine e George Clinton si vestiva da «fantasma» con un lenzuolo (che abitualmente sottraeva all'albergo di turno) nel quale praticava un buco per farvi passare la testa. Sembravano un gruppo di clown un po' malandati, ma quello



BETWEEN THE WORLD AND ME
La copertina dell'edizione italiana, uscita per Codice Edizioni, di *Between the World and Me* di Ta-Nehisi Coates.

scomparso lo scorso 7 dicembre): «Le navi aliene sono sbarcate molto tempo fa». Due di queste appartenevano a Sun Ra e a George Clinton. Un concetto interessante quindi, questo dell'Afrofuturismo, con una serie di riferimenti, come abbiamo visto, non solo musicali. Da punto di vista letterario, se volete farvi un'idea più approfondita, il mio consiglio è quello di leggere almeno tre libri. Uno si intitola *Stand 4 What - Razza, rap e attivismo nell'America di Trump* edito da Agenzia X e scritto da u.net (Giuseppe Pipitone) un esperto di hip-hop e musica nera, l'altro è *Il sogno e la ragione - Da Harlem a Black Lives Matter* edito da Jaca Book/Contastorie e scritto da Daniele Biacchessi, ma quello che è da tutti considerato il manifesto letterario dell'Afrofuturismo si intitola *Move Brilliant Than The Sun* (in italiano *Più brillante del sole*) scritto da Kedwo Eshun, autore e giornalista britannico di origini ghanesi, un libro uscito nel 1998 e finalmente tradotto in italiano dalla Not/Nero Edizioni. È un libro estremamente interessante che utilizza una tecnica di scrittura molto innovativa ma, a nostro avviso, difficile da affrontare se non si è frequentato a sufficienza, almeno in termini di ascolti, mondi sonori trasversali - come del resto lo è tutto l'Afrofuturismo - che vanno dai succitati Sun Ra e George Clinton, all'hip-hop *old school*, dal *trip-hop* di Tricky al *dub* dei pionieri giamaicani (substrato sonoro fondamentale se si vuole comprendere appieno quello di cui stiamo parlando), dalla *deep house* di Larry Heard (Mr. Fingers) alla *techno* primigenia degli Inner City, dal *drum'n'bass* di LTJ Bukem al *dubstep* del nuovo millennio. Non è un caso che il suo sottotitolo sia «*Avventure nella fantasonica*». Kedwo Eshun proviene dalla scuola di gente come Simon Rey-



ANGEL BAT DAWID

nolds e il compianto Mark Fisher, personaggi che sono caratterizzati dall'abilità di mescolare, con le loro scritture, estetiche radicali, riflessioni filosofiche e sensibilità musicali confinanti con l'elettronica d'avanguardia. In particolare il suo *Più brillante del sole* è finora l'unico tentativo di mettere insieme storia della musica nera di fine millennio, fantascienza e la cosiddetta «theory fiction» (la parola d'ordine del momento, qualcosa a metà tra critica letteraria e analisi narratologica strutturalista). Ripeto è un testo difficile (ma indispensabile) per approcciare l'Afrofuturismo che, per fortuna, nell'edizione italiana si avvale della prefazione di Claudia Attimonelli, uno scritto che riteniamo molto utile e sufficientemente esplicativo per comprendere quello che scrive Eshun. In definitiva quello che lega l'Afrofuturismo al futurismo italiano dell'inizio del Novecento non è soltanto il nome ma una sorta di ottimismo e positività, intesa come spinta in avanti verso il progresso, che pervade tutto il movimento. Così

© CRISTINA MARK

come Filippo Tommaso Marinetti e i suoi seguaci guardavano al futuro con un'ottica evolutiva e di affermazione (e come poi sia andata a finire è tutt'altra faccenda), allo stesso modo l'Afrofuturismo guarda in maniera positiva all'affermazione dell'«uomo nero» inteso come individuo consapevole, emancipato e, soprattutto, vincente. Lo scenario potrebbe essere imprevedibile e riservarci delle sorprese. Ma soprattutto - e questa è una mia considerazione assolutamente personale - non vedo positività nel prossimo futuro alle prese come siamo con lo spillover e con la gestione della pandemia. Ancora tre cose: a ben leggere, i Kraftwerk sono considerati seminali da molti seguaci dell'Afrofuturismo; il Maggiore Tom prima di lasciare il pianeta Terra non avrebbe mai immaginato che il futuro sarebbe stato prerogativa della *Black People*; per la fine di questo 2022 è prevista l'uscita cinematografica del *sequel* di *Black Panther* che si intitolerà *Black Panther 2: Wakanda Forever*. Che altro ci riserverà il futuro? **J**

ASCOLTI DAL VERO

«BITCHES BREW»

di SANDRO VERO

MILES DAVIS
1970, COLUMBIA RECORDS

foto di FEDERICA VERO

QUALI VERSIONI
ABBIAMO MESSO
A CONFRONTO

- 1 Vinile CBS Italiana (edizione 1970)
- 2 Vinile Columbia USA (box 40th Anniversary, 2010), 180 grammi
- 3 CD Columbia USA (box «The Complete Sessions», 2004)
- 4 CD Columbia USA (box »40th Anniversary», 2010)
- 5 File FLAC 24/96 (Qobuz)
- 6 SACD ibrido stereo/multichannel (quadrifonico), Columbia Japan, 2018
- 7 Tape Master Copy di seconda generazione, 2 tracce/38 cm

L'ascolto di «*Bitches Brew*», opera fondamentale del Novecento, può assumere la forma di un rito. Si può ripetere centinaia di volte, ma il suo carattere rimane costante: la ricerca di un elemento, di un dettaglio, che possa essere sfuggito agli n-1 ascolti precedenti e che finalmente si riveli alla n-esima occasione. Centrale diviene poi, per l'ascoltatore impegnato, l'esigenza di una verifica comparata delle diverse esperienze di ascolto, in rapporto non solo alle tante edizioni di uno stesso formato discografico, ma proprio ai diversi formati nei quali le edizioni sono state proposte.

Un confronto fra tutto il *confrontabile* sarebbe concretamente impraticabile (anche se teoricamente possibile), per cui nel nostro test ci faremo bastare (si fa per dire) le versioni indicate nel box qui a sinistra. Mancano all'appello alcune edizioni che forse avrebbero reso ancora più completo il resoconto del test, e tra queste mettiamo in cima e senza alcun dubbio le due offerte dalla Mobile Fidelity, casa discografica specializzata nella produzione di gemme discografiche di pregio, commercializzate sotto l'etichetta «Original Master Recordings»: quella in doppio vinile (da tempo introvabile, se non a prezzi esorbitanti nei siti come eBay), e quella nel formato SACD (Super Audio CD), da pochissimo tornato nella disponibilità degli appassionati. Per completezza di informazione, nel box qui a destra diamo anche nota degli strumenti utilizzati per l'ascolto. Per quanto riguarda l'ascolto del SACD in stereofonia, abbiamo preferito utilizzare il collegamento analogico tra il Pioneer e l'Aloia, peraltro spegnendo tutti i circuiti alternativi a quelli dedicati all'uscita RCA del lettore; l'ascolto dello strato multicanale, d'altronde, poteva essere fatto sfruttando il collegamento con l'Aloia per i canali frontali e quello con il Marantz per gli altri canali (*surround* e *subwoofer*), ma essendoci un lieve ritardo fra l'uscita analogica diretta all'Aloia e quella HDMI diretta al Marantz si è preferito optare per l'ascolto mediante questa seconda per tutti i 5.1 canali (proiettati, mediante il processore in dotazione al Marantz, nel «multichannel + neural.x», dunque su 11.2 canali).

LA CATENA AUDIO

LINEA ANALOGICA

- Giradischi Linn Axis
- Braccio Linn Akito
- Testina MC Denon 103R
- Pre-phono valvolare Vincent PHO 701
- Reel to Reel Revox B77 MkII 2 spur/high speed
- preampli Bartolomeo Aloia PST 140, finale Naim NAP 100
- diffusori Blumenhofer Big Fun 17

LINEA DIGITALE

- Lettore valvolare CD/DAC Synthesis Roma 14DC+
- lettore multiformato (SACD/BluRay) Pioneer UDP LX500-B
- Music server/streamer di rete Innuos Zen Mini MKII
- Preampli Aloia, finale Naim
- ampli multich. Marantz SR 7012
- Diffusori 11.2 vari (in aggiunta ai frontali Blumenhofer, solo per l'ascolto del multicanale)



Un po' di storia

Perché proprio questo lavoro di Davis e non un altro? E perché riteniamo degno di interesse un approfondimento del discorso sul suo ascolto?

«*Bitches Brew*» ha segnato la storia della discografia musicale per almeno tre motivi: è uno snodo fondamentale nel processo evolutivo della poetica e dell'estetica davisiana; bisca la fortuna di mercato del suo predecessore «*Kind Of Blue*», proiettandosi inoltre in una dimensione commerciale in cui la proliferazione di edizioni dell'album – e questo come mai prima e mai dopo per un'opera jazzistica – ha di fatto, troppo spesso, creato una condizione di relativa confusione tanto nell'acquirente occasionale quanto nel discofilo più agguerrito; ma soprattutto è il primo esempio di produzione discografica che trasporta in modo massiccio nell'ambito jazzistico la modalità «progettuale», costruttiva, che aveva caratterizzato fino a lì la musica pop e rock.

Che il doppio album sia uno strappo deciso, anche rispetto al di poco precedente «*In A Silent Way*», non vi è dubbio: l'inserimento delle sonorità e del *beat* tipici del rock e del funk dentro un tessuto armonico e tematico schiettamente jazzistico non è più – come lo era stato, ad esempio, in «*Filles de Kilimanjaro*» – accorto, lieve, ora si fa poderoso, sfrontato. La scansione ritmica diventa

greve (anche grazie al raddoppio di batteria e di basso), il *mood* complessivo acquista tinte scure e vorticose, il *sound* si gonfia fino ad assumere le sembianze di una giungla sonora.

Il carattere progettuale del disco non è, come nel rock, la cifra distintiva dei *concept albums* sin dalla loro fase compositiva, pre-produttiva. Le registrazioni dell'album sono in realtà del tutto all'insegna dell'estemporaneità: nelle tre sedute tra il 19 e il 21 agosto 1969 i nastri girano senza sosta, tutto viene ripreso, in attesa di ciò che se ne farà. Davis dà poche indicazioni ai suoi collaboratori, fidando nel fatto che i nuclei basilari della musica abbiano la capacità di innescare un processo creativo inarrestabile. La progettualità dell'opera riguarda soprattutto il formidabile lavoro di post-produzione, che il grande Teo Macero farà su quelle piste tagliando, cucendo, inserendo dei veri *loops*, fino a un risultato finale ottenuto mediante un uso *cinematografico* del montaggio come strumento con il quale creare una *storia*.

Il passaggio dall'analogico al digitale della metà degli anni Ottanta non ha prodotto un abbandono dei vecchi master ma solo un loro rimaneggiamento, con alcuni remixaggi che hanno conservato tuttavia l'impostazione originaria di quanto voluto da Macero. Diventa ovviamente molto interessante verificare se le diverse tecnologie coinvolte nel

processo di produzione di edizioni analogiche e digitali restituiscano o meno esperienze di ascolto diverse.

Le versioni di «*Bitches Brew*», sia analogiche sia digitali, non si contano. Decine e decine di riedizioni, molte delle quali inutili, molte per contro di buona qualità, ma solo poche di qualità superiore. Per fortuna, non si sono inventate rimasterizzazioni fantasma e si è continuato a far riferimento al lavoro fatto da Macero (nel 1970 per la prima edizione in vinile, nel 1987 per la prima edizione in cd) e poi da Bob Belden (nel 1998, per le edizioni successive).

L'ascolto

Si sono approntate sei sedute di ascolto comparato, così strutturate:

1. CD 2004 (Synthesis) vs. CD 2010 (Pioneer), poi invertito in CD 2004 (Pioneer) vs. CD 2010 (Synthesis)
2. Vinile 1970 vs. vinile 2010 (Linn)
3. Tape Master (Revox) vs. vinile (il migliore dei due)
4. CD (il migliore dei due, Synthesis) vs. SACD stereo (Pioneer) verifica: strato CD del SACD (Synthesis) vs. CD (Pioneer)
5. migliore formato del confronto 3. vs. migliore formato del confronto 4 (Pioneer).
6. ascolto del SACD strato multicanale (non confrontabile).



Per un confronto quanto più diretto la soluzione più comoda e veloce (dunque la più adatta a ridurre il tempo di permanenza «mnestica» della traccia precedente fino all'arrivo di quella successiva) ci è sembrata quella di concentrare l'attenzione sul primo brano dell'album, che fra l'altro è quello dove più massiccio è stato il lavoro di post-produzione: *Pharoah's Dance*. Saltuariamente l'ascolto è stato esteso anche ad altri brani.

CD 2004 vs. CD 2010

Il confronto fra le due edizioni in cd ha generato qualche difficoltà: si tratta di due produzioni omologhe, facenti riferimento alla stessa masterizzazione di Belden del 1998. In realtà le appena percepibili differenze non sgombrano il terreno dal dubbio che esse possano ricondursi alla differenza (di performance) delle sorgenti elettroniche utilizzate. In ragione di questo, si è reso necessario in prima battuta commutare l'accoppiamento CD-lettore, in seconda battuta ripetere il confronto mediante un impianto secondario, con un unico lettore CD Denon UCD-250 (della linea Midi), collegato a un ampli valvolare Fatman Itube e a diffusori da scaffale Lompoo LP42.

Il risultato, dopo un percorso piuttosto faticoso e apparentemente infruttuoso, premia l'edizione CD del 2010, quella del box deluxe dedicato al quarantennale dell'album, contenente anche un terzo cd con un concerto *live* di un gruppo più ristretto rispetto alla formazione delle sessioni di agosto e un DVD con la registrazione integrale del concerto di Copenhagen del 4 novembre 1969. Il CD del 2010 è di poco migliore in ordine a correttezza timbrica, microdinamica, analiticità. Piccole variazioni nella dislocazione degli strumenti (Maupin, per esempio, nel passaggio dal disco del 2004 a quello più recente si sposta di poco da destra al centro della scena) fanno pensare più che altro a un diverso lavoro di missaggio.

Vinile 1970 vs. vinile 2010

Qui iniziano a fioccare le sorprese. L'ascolto dei due vinili (la cui successione implica purtroppo la necessità di sostituire sul piatto la prima edizione con la seconda in un tempo che sacrifica qualche secondo in più) consegna un'impressione non esaltante: lo *stage* diventa più compresso, il dettaglio si riduce, il «calore» introdotto dal supporto (decantato motivo di vanto del vinile) è in gran parte generato dal taglio delle frequenze alte, la dinamica si contrae. La restituzione è quella di un'esperienza di ascolto, quale è rimasta per lustri fino a che si è potuto contare solo sull'edizione in vinile del 1970, un poco caotica, magmatica, con gli strumenti – specie le tre tastiere di Corea, Zawinul, Young – impastati fra di loro. Sorge il dubbio che nessuna delle due stampe – nonostante l'*appeal* collezionistico della seconda – sia all'altezza dell'album e dei master originali.

Il vinile del 2010, graziato dalla maggiore grammatura e da una preparazione fisica forse più accurata, ha una migliore dinamica. Ma come un velo si posa sulla scena sonora virtuale.

Master Tape vs. Vinile 2010

Il «banco» salta immediatamente. L'impressione di un sottile involucre che avvolge il suono procurata dai vinili è esasperata dal confronto con quanto si sente provenire dal nastro, contenente una copia di seconda generazione (nel linguaggio del «reel to reel») la prima è quella della prima copia, la seconda è quella della copia della prima copia) del master originale: la scena si allarga, si distende su un piano orizzontale ma prende corpo anche nella profondità; l'aria circola fra gli strumenti lasciandoli dialogare senza alcun impaccio, senza alcun impasto; la qualità che si impone è quella di una naturalezza quasi imbarazzante, di una musi-

calità assoluta. Gli interventi di Davis, le improvvisate lame chitarristiche di McLaughlin, si stagliano con una precisione incantevole; le percussioni, gli hi-hat delle due batterie sono come intagliati con esattezza eppure con un colore timbrico pieno, non sbiadito; i bassi di Holland e di Brooks rocciosi e netti. Un godimento allo stato puro. La tentazione di chiudere sin da ora la partita è forte. L'analogico consegna un vincitore assoluto. Il Revox B77, universalmente riconosciuto come il miglior registratore a bobine semi-professionale, specie nella sua versione a 2 tracce e ad alta velocità (in questo caso la più «performante» 38cms), è manna per le orecchie.

CD 2010 vs. SACD stereo

Quando comparve il SACD, a inizio millennio, molti provarono a scommettere che la sua indubbia qualità avrebbe finito per soppiantare il cd, limitato nella capienza informatica e nei parametri di codifica. La tecnica di registrazione, il DSD, era rivoluzionaria e prometteva di consegnare agli utenti (specie quelli di forte fede audiofila) un ascolto più vicino alle buone qualità del migliore analogico: dunque naturalezza, musicalità, calore, oltre agli elementi vincenti del digitale.

Le cose non sono andate proprio in quel modo, come d'altronde è lecito prevedere quando si confrontano sul mercato due formati di diverso livello qualitativo (ricordate quello che successe negli anni Ottanta, nell'ambito video, fra il migliore Beta-system e il peggiore VHS...?). Il maggiore costo (sia del software che dell'hardware) del SACD finì per relegarlo in una nicchia per appassionati audiofili. C'è di buono che si continua a stamparne ancora oggi, anche se nel frattempo è arrivato anche il Blu-Ray come supporto in grado di riprodurre, a un livello ancora più elevato, l'alta definizione dell'audio.

La superiorità della versione migliorata del CD si conferma anche nel nostro confronto. Delle tre «aree» presenti nel disco – quella DSD stereo, quella DSD multicanale, quella PCM CD – si sono utilizzate la prima e la terza per il confronto con il CD 2010, uscito (di poco) vincitore dal test con il suo omologo del 2004. La differenza è, in questo caso, meno marcata rispetto a quanto avvenuto nel dominio analogico: il SACD stereo consegna un suono decisamente più «analogico», più coinvolgente, ma non meno dettagliato. Anzi: le prime enunciazioni di Davis in *Pharoah's Dance* sono più perentorie, si stagliano con maggiore evidenza e nitidezza, come le bordate elettriche di McLaughlin. Non si apprezzano invece differenze fra lo strato CD del SACD e il CD del 2010, anche invertendo i lettori.

SACD stereo vs. File FLAC 24/96

Due formati digitali, entrambi con la capacità di trattare l'alta risoluzione, uno *fisico*

(il SACD) e l'altro *liquido* (il file FLAC, ma potrebbe essere AIFF, WAV, DSD, eccetera), separati da più di dieci anni di evoluzione tecnologica. Il FLAC ha dato spesso prova di suonare meglio del PCM Red Book usato dal CD, nonostante sia un codec *lossless* (dunque senza perdita ma molto risparmiato in termini di estensione) che fa parte della famiglia complessiva del PCM (per questo basta provare a «riappare» un CD in FLAC e la magia appare...). Il file usato per il confronto è a 24 bit (profondità di campionamento) e 96khz (frequenza di campionamento) ed è stato scaricato dalla libreria di Qobuz, la piattaforma di *streaming/download* musicale, a parere di chi scrive, con il livello più alto di qualità.

Anche qui il SACD stereo vince ampiamente il confronto, in forza della sua maggiore naturalezza e per il maggiore impatto dinamico. Sorge il dubbio: se invece di un FLAC si fosse trattato di un file DSD (la stessa codifica del SACD) come sarebbe andata?

Nastro vs. SACD stereo

Giunge il confronto cruciale fra il miglior risultato dell'analogico e il migliore del digitale: entrambi da supporto fisico, entrambi facenti parte di un ambito – quello audiofilo – in cui l'ascolto della musica non è sganciato dal godimento che deriva dall'utilizzo di una catena audio ben suonante.

Il nastro, mediante il quale si esaltano le caratteristiche tipiche della riproduzione analogica: la naturalezza dell'emissione, la *fisicità* degli strumenti riprodotti, il calore timbrico, la solidità e stabilità del *palcoscenico* virtuale.

Il SACD, che invece esalta i tratti peculiari del miglior digitale: l'ampiezza dinamica, il dettaglio, la corposità del suono complessivo.

La lotta, questa volta, parte da una parità assiomatica: il migliore formato analogico contro il miglior formato digitale. L'ampiezza e la profondità del *sound stage* sono pressochè uguali. Il clarinetto basso di Maupin disegna le sue linee sinuose muovendosi in uno spazio libero, anche se fittamente popolato, dove non incontra ostacoli, non si impasta con le tastiere, che brulicano intorno intrecciandosi senza mai sovrapporsi. Ci sono tuttavia due cose che consegnano ancora una volta un vincitore, il nastro.

La prima è la straordinaria *semplicità* con cui la registrazione analogica affronta gli attacchi acuminati della tromba di Miles e della chitarra lisergica di McLaughlin. Non c'è accenno di distorsione, non c'è traccia di snaturamento timbrico, che invece nel pur «performante» SACD si accennano: i musicisti sembrano prendere vita, materializzarsi nella scena stereofonica, si evidenzia l'esaltante effetto «presenza».

La seconda è un dato indiretto: l'ascolto di un album come *Bitches Brew*, specie del brano di apertura, comporta un grado elevato di impegno attentivo e percettivo. Ciò im-

plica un veloce raggiungimento di una sorta di saturazione uditiva, cioè di *stanchezza*. Il nastro assicura un livello di gran lunga inferiore di tale impressione, il SACD (in questo in linea con gli altri formati digitali), forse proprio per la maggiore prorompente dinamica, induce presto ad una evidente necessità di abbassare il volume, se non addirittura di spegnere la riproduzione.

Perfino il fruscio di sottofondo, prodotto dal contatto fisico del nastro con le testine e dallo sfavorevole rapporto segnale/rumore (che con la velocità di 38cms si assesta intorno ai 70db), perfino quello che oggi sarebbe considerato a pieno titolo un fattore spurio, di disturbo, appare, nell'ascolto analogico, un elemento costitutivo dell'intera unità estetica dell'album.

Il SACD quadrifonico

L'impatto con la traccia quadrifonica è sconcertante. *Pharoah's Dance* è stato sottoposto a un missaggio a dir poco arduo: i primi minuti sono un susseguirsi ininterrotto di *delays* e di riverberi, la collocazione degli strumenti è instabile e l'uso di un «compressore» del volume azzerava i tratti l'ascoltabilità di alcuni di essi. Maupin, per esempio, quasi scompare. Nella lunga sezione centrale la situazione sembra normalizzarsi e la riproduzione acquista la configurazione di un multicanale più solito, più familiare. È probabile che questo fosse all'epoca il *sound design* pensato per la quadrifonia: una cosa molto diversa rispetto all'opzione *multichannel* di oggi, con cui si tende a riprodurre l'ambienza, la *fisicità* dello spazio, più che proporre una dislocazione esasperata e innaturale degli strumenti. I minuti finali del brano riaccendono la (caotica) trama delle voci duplicate, triplicate, con ritardi stancanti e depistanti. Dal brano successivo è riguadagnato un ascolto più ordinato: «*Bitches Brew*» è per fortuna tutta un'altra cosa, torniamo intera-

mente nel dominio del multicanale contemporaneo. Non un missaggio scellerato, con gli strumenti disposti in un'area fin troppo vasta e circolare, ma un rispetto sufficiente dello spazio sonoro, quello – per intenderci – di cui si fa esperienza in una sala da concerto o in un jazz club, in cui il suono, anche di una grande orchestra, è percepito «davanti» a noi e non *intorno* a noi, se non per il naturale riverbero della sala stessa.

Nel finale, la soluzione dei ritardi si ripresenta anche nel secondo brano, ma in una maniera più morbida, che non compromette la godibilità di ciò che si ascolta. Con *Spanish Key* il tutto si fa ancora più stabile, corretto, lasciando però l'evidenza di un dato: con il multicanale dettagli prima evidenti scompaiono, mentre altri – prima mai sentiti – vengono alla luce.

Anche qui la nostra prova troverebbe un completamente nell'ascolto dell'originario LP quadrifonico, uscito nel 1971. Anche qui motivi pratici lo impediscono: una copia in condizioni accettabili del 33 giri è difficilmente reperibile anche nei canali più attrezzati dell'usato, e il suo eventuale ascolto richiederebbe l'utilizzo di una testina quadrifonica. Non sappiamo con certezza se il missaggio e la masterizzazione della prima edizione quadrifonica siano sostanzialmente invariati nella trasposizione al SACD, sappiamo però con certezza che l'esperienza di ascolto in multicanale fa un salto drammatico. Un altro «*Bitches Brew*», parallelo.

Bibliografia di riferimento:

Bob Belden, *Liner Notes*, Columbia 2004 e 2010.
Ian Carr, *Miles Davis: una biografia critica*, Arcana 1982.
George Grella, *Bitches Brew*, Minimum Fax 2019.
Enrico Merlin e Veniero Rizzardi, *Bitches Brew, Genesi di un capolavoro di Miles Davis*, Il Saggiatore 2009.
Gianfranco Salvatore, *Miles Davis, lo sciamano elettrico*, Stampa Alternativa 1995. **J**



MELISSA ALDANA

12 STARS

La sassofonista cilena, ben nota anche al pubblico del nostro Paese (dove ha già suonato diverse volte), entra a far parte della gloriosa Blue Note e debutta con un robusto album per il quale ha convocato alcuni dei migliori talenti in circolazione

di NICOLA GAETA foto di EDUARDO PAVEZ GOYE

Il jazz, si sa, è una spugna. Per osmosi si contamina, interagendo con tutto quello con cui viene in contatto e ormai è diventato un linguaggio globale. In America Latina, per esempio, il *Latin jazz* è un universo sonoro sconfinato che attrae gran parte dei musicisti moderni perché mescola l'idioma afro-americano alle musiche locali più disparate. In Venezuela incontra lo *joropo*, un genere musicale simile al valzer, una danza con influenze africane ed europee, in Colombia si fonde con la cumbia o con il *porro* e le discoteche di molti di noi sono piene di dischi di bossa nova e di jazz samba, una delle più felici commistioni in cui il jazz si sposa con la poliritmia e la poesia del Brasile. Non sappiamo di preciso se esiste una via al jazz cileno. Quello che sappiamo è che il jazz è arrivato in Cile all'inizio degli anni Venti del secolo scorso e fino alla fine degli anni Quaranta è stato relegato al ruolo di musica popolare di massa destinata principalmente al ballo. Le big band dell'epoca si cimentavano con il charleston o con il fox trot nel tentativo di dare una parvenza di modernità a una musica priva, o quasi, di precise connotazioni folkloriche. Da questo punto di vista l'orchestra di Pablo Garrido fu la palestra di molti musicisti attratti dalle sonorità statunitensi insieme alle orchestre dirette da Buddy Day, da Isidro Benítez e da Bernardo Lacasia. In quegli anni i nomi di cui si parlava erano quelli del trombettista Luis Aránguiz (discepolo di Louis Armstrong), del sassofonista Mario Escobar, del batterista Victor «Tucó» Tapia. Dalla fine degli anni Quaranta in poi, in sintonia con quello che accadeva negli Stati Uniti, il jazz in Cile cessò di essere una musica di massa iniziando a essere valorizzato secondo criteri estetici più precisi. Alcuni musicisti e appassionati riesumarono il Santiago Jazz Club (che esisteva sin dal 1943), in cui si fecero conoscere il batterista José Luis Córdova, il compositore Domingo Santa Cruz Morla (professore universitario molto influente con frequentazioni nella musica classica), il pianista e violoncellista José Hosiasson. Con l'esplosione del bop e poi del free molti musicisti di formazione accademica iniziarono ad avvicinarsi al jazz: i pianisti Omar Nahuel e Mariano Casanova, il violinista Roberto Lecaros e il sassofonista Patricio Ramírez. I successori di questa generazione hanno percorso una strada in cui il linguaggio del jazz è stato la base per creare una fusione con le risorse tratte dalla musica tradizionale cilena. Questa fusione ebbe inizio a metà degli anni Settanta, promossa dal vibrafonista Guillermo Rifo e consolidata dal contrabbassista Pablo Lecaros che con il gruppo La Marraqueta, riuscì ad avere un discreto successo anche al di fuori dei confini nazionali. Ed è quello che

ancora oggi caratterizza gran parte del jazz che si suona in Cile, un *milieu* sonoro in cui l'idioma che ci appassiona con i suoi stilemi, si avventura nella fusione con la musica tradizionale latino-americana. Oggi gli artisti di cui si parla sono quelli emersi negli anni Novanta, il chitarrista Ángel Parra, il trombettista Cristián Cuturrufo, il batterista Pancho Molina oppure il chitarrista Jorge Diaz, fortemente influenzato da John McLaughlin. Ma si tratta di musicisti la cui notorietà non è mai riuscita a valicare i confini nazionali anche perché la conoscenza del linguaggio del jazz contemporaneo richiede un approfondimento difficile da perseguire in Cile. Per questo è necessario trasferirsi a New York. Ed è ciò che ha fatto Melissa Aldana (trentaquattro anni, nata a Santiago nel 1988) che, dopo aver imparato i rudimenti del sax tenore dal padre Marco (uno dei primi della sua terra a ottenere un riconoscimento internazionale), e dopo aver vinto la prestigiosa Thelonious Monk Competition, si è trasferita nella Grande Mela, dove vive da circa dieci anni, ed è riuscita a farsi notare a tal punto da diventare uno dei nomi importanti tra quelli che suonano il suo stesso strumento. Melissa ha studiato alla Berklee con Joe Lovano, George Garzone e Greg Osby della cui etichetta, la Inner Circle Music, ha fatto parte per diverso tempo. Il suo curriculum (innumerevoli collaborazioni con i nomi più altisonanti del jazz moderno e sei album all'attivo di cui l'ultimo «12 Stars», il suo debutto su Blue Note, è un concentrato di modernità inciso con alcuni dei più talentuosi giovani musicisti del jazz attuale) non fa una grinza, anche se non tutti sanno – e lei forse se n'è dimenticata – che all'età di dodici anni era già stata in Italia per partecipare ad una trasmissione condotta da Mike Bongiorno su Canale 5 (*Bravo Bravissimo*, in cui si cimentò in una versione al sax tenore di *Isn't She Lovely* di Stevie Wonder. L'abbiamo intervistata per chiederle se davvero «12 Stars» rappresenta una svolta nella sua carriera.

Forse non ti ricordi di me. Nove anni fa. Ero a New York per scrivere un libro sulla scena del jazz nella Big Apple di allora.



12 STELLE SU BLUE NOTE
Con Melissa Aldana al sax tenore suonano Lage Lund alla chitarra (anche produttore), Sullivan Fortner a pianoforte e tastiere, Pablo Menares al contrabbasso e Kush Abadey alla batteria.

Avevamo un appuntamento davanti allo Small's per un'intervista e prendemmo insieme la metropolitana per andare uptown. Cos'è cambiato da allora? La scena è ancora così vivace?

Ah sì, adesso ricordo! C'è stata una pandemia e ovviamente sono cambiate tante cose. Io, per esempio, non esco più come prima, non vado più allo Small's con la stessa frequenza di prima, non vado più in giro per jam. Per me il cambiamento maggiore è stato questo: non avere più la possibilità di essere in contatto con quello

che succede di notte e, come sai, la musica a New York si suona prevalentemente di notte. Per cui molte cose sono cambiate e, per quanto mi riguarda, cambiate in peggio.

Vivi ancora a New York?

Sì, a Brooklyn. Non mi sono più mossa da quando è iniziata la pandemia

E oggi debutti su Blue Note.

È un lavoro legato all'astrologia e ai tarocchi. Durante la pandemia mi è venuta voglia di fare qualcosa di completamente diverso: sono sempre stata attratta dalla storia dei simboli, dalle loro interpretazioni, il significato delle parole che ne fanno parte, dai colori, e ho cominciato a seguire delle lezioni sui tarocchi. Quelle lezioni non riguardavano soltanto la loro lettura, erano dei veri e propri approfondimenti sulla materia. Ho imparato a sviluppare la mia intuizione, ho capito la differenza tra gli Arcani Maggiori e gli Arcani Minori, ho incominciato a conoscere la numerologia e la matematica ad essa correlata. È importante per capire cosa sta dicendo la cartomante quando ti legge i tarocchi. La mia carta è la 31, quella dell'imperatrice che indossa una corona con 12 stelle. Le 12 stelle possono significare moltissime cose: 12 paure, i 12 mesi dell'anno, le 12 case in astrologia, la tua connessione con l'universo. Quando ho cominciato a conoscere i tarocchi stavo attraversando un processo di crisi personale molto intensa – legata ovviamente a quello che tutti stavamo passando – così ho deciso di cominciare a scrivere musica che fosse ispirata da ciò che stavo vivendo emotivamente. La mia mente era in fermento e volevo registrare quello che stavo passando. Di conseguenza ho cominciato a scrivere musica e ho composto brani che si basavano sugli Arcani Maggiori e sull'astrologia in senso lato. Questa è la maniera in cui l'album ha preso forma.

Di che segno sei?

Sagittario con ascendente Vergine: le stelle in astrologia sono una cosa molto interessante. Non importa ciò in cui uno crede. È veramente molto interessante come tutto sia in connessione e da diverse prospettive.

Mi racconti qualcosa di te? Dove sei nata, il rapporto con tuo padre anche lui sassofonista, eccetera.

Sono cilena nata a Santiago ma sono anche canadese, per metà in quanto mia madre è canadese di parte francese. Sono cresciuta in Cile, dove ho passato tutta la vita. Ho cominciato a suonare il sassofono all'età di sei anni. Anche mio padre è un sassofonista così come lo era mio nonno, nei primi anni Cinquanta in Cile, quindi sono cresciuta vedendo mio padre che si esercitava con lo strumento e lo stesso faceva mio nonno. Ritengo di essere stata molto fortunata per questo: entrambi si esercitavano con me per otto ore al giorno. Mi hanno fatto imparare a memoria gli assoli di Charlie Parker e, sebbene fosse un lavoro faticoso e costante, ho un ricordo bellissimo di quel periodo. Mio padre amava molto lo studio quotidiano dello strumento e lo faceva con passione, la stessa che mi ha trasmesso e che mi ha permesso di arrivare sino ad oggi. Sono cresciuta ascol-

tando davvero tanti dischi, anche se non ho avuto molte occasioni di suonare in giro e di vedere concerti, cose che poi ho fatto quando mi sono trasferita negli Stati Uniti all'età di diciotto anni.

Parlami delle tue principali influenze come sassofonista e come compositrice.

Sono moltissime, ma se devo circoscrivere il campo allora ti dirò che le principali sono state Charlie Parker, il musicista che ho studiato di più quando ero bambina, poi per molti anni mi sono appassionata a Sonny Rollins e amo sul serio Paul Gonsalves e Don Byas; infine Mark Turner. Questi sono i musicisti che ho seguito di più. Anche se sono sempre curiosa e mi piace approfondire la storia del mio strumento: è molto importante capire da dove provengo per suonare nella maniera in cui suono. Per quel che riguarda la composizione citerò ovviamente Wayne Shorter e Thelonious Monk, ma devo anche dire che alcune delle mie più importanti influenze da questo punto di vista sono state Richard Strauss, Mahler e Bartók: la musica classica mi appassiona moltissimo. Quando devo scrivere, ma anche quando suono il sassofono, non cerco mai di analizzare quello che un musicista sta facendo ma tento di capire ciò che sta pensando, ed è per questo motivo che per me studiare un musicista è un processo lungo e faticoso. Cerco di focalizzare la mia attenzione su di lui per cercare di capire il suo modo di agire, e i musicisti che ti ho citato li ho studiati davvero.

So che Greg Osby ha avuto un ruolo importante nel tuo processo educativo. Com'è iniziata la tua collaborazione con lui?

L'ho conosciuto alla Berklee, dove è stato uno dei miei mentori per diversi anni. Mi ricordo che allora avevo un'autentica fissazione per Sonny Rollins e Michael Brecker, e lui mi diceva che avrei dovuto conoscere Don Byas e Lucky Thompson. Greg è stato per me un mentore importante, nel senso che mi ha sempre incoraggiato ad approfondire cose che non conoscevo e che non ero abituata a suonare. Poi, quando sono venuta a New York, mi ha inserito nella sua etichetta, la Inner Circle, con la quale ho registrato i miei primi due album. La mia prima *gig* newyorkese la devo a lui: ho suonato al Vanguard per una settimana assieme a Greg, avevo solo vent'anni. È sempre stato un mentore per me, un buon amico che mi ha sempre sostenuto fin da quando sono arrivata qui.

Questo disco per la Blue Note giunge per



te dopo un periodo di gavetta molto duro. Ci sono altre cose che hanno contribuito a forgiare il tuo status di artista? Ricordo di averti visto suonare qui in Italia con un progetto tutto al femminile, Artemis...

Con me, in Artemis, c'erano Renee Rosnes al piano, Anat Cohen al clarinetto, Ingrid Jensen alla tromba, Noriko Ueda al contrabbasso e a Allison Miller la batteria. La cantante era Cécile McLorin Salvant. È stata una esperienza molto importante, per quanto mi riguarda, ma alla fine ho deciso di lasciare quel gruppo perché volevo concentrarmi maggiormente sulle mie cose. La mia fortuna è stata sempre quella di

essere riuscita a lavorare con musicisti che suonano meglio di me! In tempi recenti, per esempio, suonare con un bravissimo chitarrista come Lage Lund mi ha davvero aperto la mente, sia riguardo alla maniera di ascoltare la musica sia riguardo al modo di guidare un gruppo. La direzione che sto seguendo in questo periodo la devo in gran parte a Lage.

C'è qualche altro tuo progetto, a parte «12 Stars», del quale ti vorresti parlare?

Al momento non ne ho altri, visto che il gruppo con cui ho registrato «12 Stars» mi fa sentire molto realizzata dal punto di vista artistico. Devi sapere che fin da quando sono arrivata a New York ho sempre avuto una visione ben chiara su ciò che mi sarebbe servito per realizzarmi. Per me il farcela, l'aver successo, significa avere un gruppo che ti sostiene e che lavora per realizzare le tue idee. E con loro penso di esserci riuscita. Non mi è mai capitato di essere stata ingaggiata da musicisti più grandi di me dal punto di vista anagrafico. Mi sarebbe piaciuto che potesse accadere, ma non è andata così. Ho sempre creduto che creare un gruppo, convocare i musicisti e suonare regolarmente con loro sarebbe stata la soluzione migliore per crescere, e questo è il motivo per cui ho suonato in trio per molti anni e poi in quartetto. Con

questo gruppo credo di aver trovato una certa stabilità, e sono sicura che registreremo ancora molti album. Mi ci voglio dedicare sul serio. Anche se tra loro girano idee diverse, percepisco la volontà ferma di sviluppare un suono, ed è questa la cosa principale alla quale voglio dedicarmi. Non a caso in questo periodo non sto lavorando come *sidewoman*, l'unica cosa sulla quale voglio concentrarmi è seguire la direzione che sto percorrendo.

Credo che Don Was stia facendo un gran lavoro per la musica del nostro tempo e, ovviamente, per la Blue Note che con lui sta rivivendo un momento di nuova giovinezza. Parlami del tuo rapporto con Don e con la Blue Note.

È stato il mio manager a mettermi in contatto con Don. L'avevo già conosciuto proprio ai tempi di Artemis, che fu messo sotto contratto con la Blue Note con la quale incidemmo un album un anno prima della pandemia. Avemmo l'occasione di parlare a quattr'occhi e fu la prima volta che lo incontravo di persona. Sai, io stavo pensando a «12 Stars» da moltissimo tempo ma avevo bisogno di ancora altro tempo per concepire la musica da incidere. Di solito, per realizzare un album ci metto circa due anni. Poi, pensando alle etichette, mi era sembrata una cosa buona far parte degli artisti Blue Note, in compagnia di maestri come Sonny Rollins, Andrew Hill, Sam Rivers. Molti dei miei album preferiti di ogni tempo sono stati incisi per la Blue Note.

So che hai ascoltato molta musica. Quali sono i due dischi che vorresti portare con te su un'isola deserta?

Due sono pochi ed è difficile risponderti. Comunque al momento direi «Freedom Suite» di Sonny Rollins e «The Remedy» di Kurt Rosenwinkel, registrato dal vivo al Village Vanguard. Ci sono molti dischi che adoro ma questi due li ho sempre con me.



ADA MONTELLANICO

IL SORRISO DI DORA

Ada Montellanico ci parla del suo ultimo album «*WeTuba*», con due ospiti di prestigio come Paolo Fresu e Michel Godard, oltre che del gruppo che l'accompagna: Simone Graziano, Francesco Ponticelli e Bernardo Guerra

di **ALCESTE AYROLDI** foto di **PAOLO SORIANI**

Ada, era un tuo sogno poter incidere un album affiancata dalla tuba di Michel Godard?

Michel è un musicista che apprezzo moltissimo per la grande capacità di spaziare in ambiti di sperimentazione e ricerca mantenendo saldo l'amore per la melodia e il lirismo. Mi attrae nella musica quel rapporto forte con la melodia e il canto che però sa spingersi all'estremo fino alla disgregazione e alla perdita apparente della forma, come sono attratta dalle sonorità gravi. In questo senso Michel rappresenta compagno di viaggio ideale.

Non hai mai nascosto il tuo amore per gli ottoni. Da dove nasce questa tua passione?

Col tempo mi sono resa conto che questa passione è nata perché si rifà al suono della mia infanzia. Sono cresciuta con l'amore per gli ottoni ma soprattutto per le sonorità del trombone e del basso tuba, strumenti suonati da mio nonno. Faceva il contadino, aveva un'immagine carismatica, era il saggio del luogo, cui tutti andavano a chiedere consigli, e suonava questi due strumenti proprio nella banda del paese. Passavo ogni estate con i miei nonni e ricordo bene quando lui si esercitava o insegnava ai ragazzi e questi suoni hanno sempre accompagnato la mia infanzia, tra l'altro sono strumenti grandi dall'ampio volume e sicuramente da bambina mi hanno fatto un certo effetto.

Sorriso è il singolo che ha anticipato l'uscita del disco. Perché hai sentito questa esigenza?

In realtà non è stata una mia idea ma di Enzo Vizzone, il mio produttore discografico; persona che stimo molto e che accoglie sempre con grande entusiasmo i miei progetti. Ho pensato di accettare questa sua proposta, vista la tendenza attuale di anticipare i cd con un singolo. Francamente non sono molto aggiornata su come oggi si imposta la promozione di sé stessi o dei dischi: sono

una mediocre utilizzatrice dei social e non so quale sia la ragione in base alla quale, oggi, per lanciare un album sia consigliabile anticiparlo con un brano.

E perché hai scelto proprio *Sorriso* come singolo?

Sorriso ha un significato molto forte per me ed è dedicato a Dora, la bellissima figlia di Simone Graziano che era nata da poco. Avevo chiesto a Paolo Fresu di scrivermi un brano per «*WeTuba*» e lui generosamente me ne ha scritti due, molto belli. Questo mi colpì particolarmente per la sua delicatezza, una melodia affascinante, semplice ma molto articolata. All'inizio provai a scrivere le parole in inglese ma quella melodia «chiamava» la lingua italiana. Così è nata *Sorriso*, canzone che per la dolcezza della melodia ho dedicato a Dora e alla dimensione di purezza dei bambini, alla loro curiosità, all'apertura verso il mondo con fiducia e innocenza, all'esigenza di avere continue risposte da noi adulti, una dimensione che spesso purtroppo si smarrisce crescendo. Era il difficile periodo del *lockdown* e il pensiero era proprio di voler ritrovare quella dimensione di umanità, di vicinanza, di spontaneità che sembravano perdute a causa della pandemia, drammatico evento che stava cambiando la natura dei rapporti tra le persone.

Al di là della scelta della tuba e di Godard, come nasce l'idea musicale di questo disco?

Questo disco nasce dal desiderio di costruire un album collettivo, dalla voglia di condividere musica con amici come Simone Graziano, Francesco Ponticelli e Paolo stesso con cui da anni sto condividendo un forte impegno politico culturale all'interno dell'associazione MIDJ e della Federazione IJI. Era arrivato il momento di suonare! Ognuno ha scritto delle composizioni cui poi ho aggiunto dei testi, qualche brano ha preso forma provando e suonando insieme. Un progetto di gruppo in cui ci siamo cimentati su materiali nuovi, e per alcuni di loro era la prima esperienza compositiva dedicata a una voce. Per quanto riguarda me, scrivendo i testi ho voluto affrontare argomenti attualissimi e sentiti con forza, temi complessi e importanti come la disuguaglianza, il razzismo, l'uso delle parole.

C'è un brano sul quale vorrei che ti soffermassi nello spiegare il testo e il significato: *I'm A Migrant*.

I'm A Migrant nasce dopo aver ascoltato una intervista drammatica nel periodo in cui Salvini era ministro dell'Interno e c'erano continui respingimenti di navi cariche di migranti. Si perpetrava lo sterminio di persone nel Mediterraneo e mi colpì moltissimo un'intervista fatta a uno di loro, salvato da una ONG, nella quale gli chiesero: «Tu adesso cosa scegli di fare?» e lui rispose: «Io sono un migrante, non ho scelta». Questa frase mi trafisse il cuore,

proprio come vedere negli occhi la disperazione di persone che scappano dalla guerra, dalle torture, dai lager libici e che chiedono solo di trovare un porto che li accolga e la possibilità di poter vivere e realizzare la loro vita come tutti gli esseri umani. Un dramma ancora tutto da risolvere

Il fatto che non vi siano standard e/o cover è una scelta casuale o voluta?

È una scelta voluta. Dopo i miei precedenti album come «*Abbey's Road*» o quelli su Tenco e su Billie Holiday ho voluto riprendere quella ricerca sui brani originali intrapresa nell'album «*Suoni Modulanti*» o «*Il sole di un attimo*». Volevo tornare a parlare di me attraverso le mie composizioni.

Oltre a Michel Godard troviamo al tuo fianco alcuni eccellenti giovani jazzisti. Ce ne vorresti parlare?

Simone Graziano, Francesco Ponticelli e Bernardo Guerra fanno parte delle nuove punte di diamante del jazz italiano. Sono dei musicisti straordinari dall'acuta ricerca compositiva e strumentale, capaci di grande interplay e di una certa intraprendenza nello spingersi verso zone di rischio. Possiedono una forte sensibilità nel saper condividere la musica con lo strumento voce, che è una cosa diversa perché noi abbiamo anche una storia da raccontare fatta di parole e non solo di suoni. L'altro elemento importante, direi fondamentale, è che stiamo bene e ci divertiamo molto insieme. Il rapporto artistico non può prescindere per me da quello umano.

The Time Will Come. Verrà il momento per... cosa?

È una composizione scritta da Ponticelli, da Graziano e da me ed è l'unico brano d'amore di tutto il disco. Parla dell'incontro tra un uomo e una donna, della necessità nel rapporto di lasciare alle spalle il vecchio per aprirsi al nuovo e a ciò che non si conosce con uno spirito di ricerca e di disponibilità al rischio, senza preconcetti. Spesso si rimane ancorati a dimensioni antiche e di normalità, per paura di andare verso una dimensione sconosciuta e oltre i propri limiti.

Come hai agito scrivendo musica e testi? Ti sei data delle regole?

In questo album ho voluto scrivere solo i testi, cercando di muovermi in maniera spontanea e diretta. Ogni brano mi evocava delle immagini e mi sono lasciata trasportare dal suono. Sono comparse così, naturalmente, le storie e le parole. Non è facile scrivere parole su una linea melodica già stabilita, perché ci sono degli accenti che devi rispettare e quindi è complesso trovare termini che abbiano la giusta misura. Amo normalmente usare il mio idioma e, come raccontavo, alcuni brani li avevo scritti inizialmente in italiano ma ho dovuto tradurli in inglese perché non funzionavano. Co-

me sillabazione e accentazione non avevano una bella sonorità, e l'inglese si avvicinava di più al tipo di musica già esistente.

Avresti aggiunto, modificato o eliminato qualcosa da questo disco?

Personalmente sono soddisfatta di come è venuto il disco, vivo ogni album come una fotografia del momento. Forse avrei potuto fare meglio, di più, non so... «*WeTuba*» è ciò che sono in questo momento e rappresenta il mio vissuto in un periodo storico difficilissimo, da cui ancora purtroppo non siamo definitivamente usciti.

Come si colloca questo tuo ultimo lavoro nella tua discografia? È un disco che rappresenta una svolta artistica?

È un disco abbastanza atipico rispetto ai miei precedenti sia sotto il profilo compositivo sia per il sound complessivo. In alcuni brani come *Go Deep* e *Heroes* ci sono zone più sperimentali dove ho voluto usare effetti sulla voce. È stata la prima volta: non amo l'effettistica e sono tra l'altro una cantante «tecnologicamente imbranata», ma per esigenze compositive e di suono abbiamo utilizzato dei *delays* e dei riverberi particolari. Volevamo dare ad alcune parti del brano un effetto caratteristico, per questo era necessario manipolarlo artificialmente e qui colgo l'occasione per menzionare l'ottimo fonico Stefano Bechini che ha lavorato a *misaggio* e *mastering*. Se ci sia una svolta artistica non saprei, sicuramente è qualcosa di nuovo per me ma forse per capirlo e affermarlo dovrò aspettare qualche tempo. A volte certe cose si realizzano più avanti e chissà, forse nel prossimo disco saprò se questo che ho appena inciso mi ha portato da un'altra parte oppure no.

Il periodo del *lockdown* è stato duro per tutti, forse in particolar misura per i musicisti. Qual è stato il ruolo della Federazione Nazionale Il Jazz Italiano?

Il ruolo della Federazione è stato sicuramente quello di fare da collante tra categorie che vivevano tutte un momento di grande crisi e incertezza. Ha rappresentato un luogo di dialogo tra le associazioni, ma la grande battaglia è stata combattuta (e lo è ancora) dai musicisti. Tutto è partito da una petizione che si chiama *Velesuoniamo*, lanciata da Paolo Fresu, da Simone Graziano e da me, e a cui si sono uniti tantissimi altri amici musicisti. In pochissimo tempo ha raggiunto 70 mila firme e ha gettato luce sulla drammatica situazione degli artisti, che vedono ancora non riconosciuta appieno la loro professione e il loro stato di lavoratori intermittenti. Abbiamo creato un forum che si chiama FAS e che raggruppa anche musicisti di altri linguaggi, attori e diverse categorie di lavoratori dello spettacolo. Un lavoro di rete incredibile, riunioni tutte le settimane, abbiamo avuto interlocuzioni con la politica, abbiamo partecipato all'elaborazione di un disegno di legge sullo statuto degli artisti, ci siamo fatti sentire ma sappiamo che la strada è ancora molto lunga.

Oggi, invece, come vanno le cose per il jazz italiano?

Diciamo che nel jazz italiano molte cose stanno cambiando. Sono stati realizzati molti progetti importanti, residenze artistiche e promozione di alcuni gruppi di giovani all'estero. A livello



© PAOLO SORIANI

istituzionale per la prima volta è stato introdotto nel FUS il settore musica jazz, e a fine 2019 mi è stato chiesto di entrare nel Consiglio Superiore dello Spettacolo in rappresentanza del jazz e della Federazione. Sono passi importanti nel rapporto con le istituzioni, si sta lavorando con grande impegno e i risultati, anche se lentamente, stanno arrivando, come anche il riconoscimento di questa musica sempre considerata minoritaria. Ma c'è ancora tanto lavoro da fare sull'allargamento delle opportunità per artisti, gruppi e progetti validissimi che fanno fatica a circolare, è necessario aprire degli spazi per la musica di ricerca, per la sperimentazione, dobbiamo fare in modo che ci sia maggiore sensibilizzazione del pubblico verso alcuni linguaggi, va fatta una opera di divulgazione maggiore nelle scuole, si deve lavorare sul territorio in maniera più ampia e capillare, ci dev'essere più spazio per il jazz in televisione, nelle radio, sulla stampa. La pandemia ha ampliato la forbice delle disuguaglianze sociali e questo accadrà, e in parte sta già accadendo, in campo artistico. È un problema enorme che dobbiamo provare ad affrontare, come dobbiamo intensificare il

dialogo con i festival e direttori artistici affinché si destini una buona quota di programmazione a quei progetti a rischio culturale, facendo sì che non si seguano più dinamiche legate al mercato. C'è bisogno di rischiare di più, di avere più coraggio, più curiosità e c'è necessità che le istituzioni investano maggiormente sulla cultura e che tutta la categoria dei musicisti abbia più consapevolezza e forza.

A parte i tuoi sodali, chi sono i talenti jazzistici che consiglieresti di seguire?

Ci sono tantissimi straordinari musicisti in Italia, ed è abbastanza difficile fare dei nomi, c'è sempre il rischio che ci si dimentichi di qualcuno, ma va detto che ci sono moltissime giovani artiste che stanno facendosi strada e che stanno proponendo musica estremamente interessante. Per non fare torto a nessuna musicista italiana voglio fare solo il nome di Kirke Karja, una giovane pianista estone che mi ha veramente molto colpito. Odio le «quote ros» ma, fatta salva ovviamente la qualità, alle donne va dato maggiore spazio, sia sul palco che nei ruoli di direttore artistico, agente, giornalista, eccetera. Il jazz è ancora una musica a troppo

appannaggio del mondo maschile.

Cosa è scritto nell'agenda di Ada Montellanico?

Oltre a continuare il mio insegnamento in conservatorio porterò avanti il progetto «*WeTuba*» che ha concluso da poco un giro di concerti. Allo stesso tempo continuerò a promuovere i miei progetti precedenti che sono sempreverdi e attivi, come *Abbey's Road*, l'omaggio a Billie Holiday o *Tencology* con cui a metà dicembre sono stata a Madrid per alcuni concerti. Sono da confermare alcune date con un nuovo gruppo molto singolare che mi piace moltissimo, formato da me e dal quartetto di sassofoni lal-sax di Gianni Oddi. Amo sempre cimentarmi in sfide all'interno di formazioni un po' ardite, da cui imparo tanto e cerco di crescere. E poi in agenda c'è tutta la mia parte cosiddetta politica, di impegno socioculturale, che ormai fa parte di me e che vivo in maniera molto forte. C'è ancora tanto lavoro da fare e voglio continuare a spendermi per il jazz italiano e per noi musicisti: è una battaglia che dobbiamo combattere noi per primi perché nessuno potrà mai farlo al posto nostro. **J**

EMANUELE SARTORIS

Che cosa ci fa un pianista classico nel mondo del jazz? Sentiamo il diretto interessato. Ma la risposta non è così scontata come potrebbe sembrare

di ALCESTE AYROLDI

NOTTURNI



CORTESIA ROSARIO MORENO/BLUE ART PROMOTION

Caro Emanuele, prima di parlare del tuo disco in duo con Daniele Di Bonaventura, vorrei sapere da te che cosa ci fa un pianista classico nel mondo del jazz?

Caro Alceste, è arrivato il momento di svelare la verità: in realtà sono un pianista jazz a tutti gli effetti e che ormai da anni «ruba» dal mondo della musica classica. Visti i dischi che ho fatto uscire nel corso di questi anni, e che strizzano l'occhio in maniera evidente alla musica classica, e visto il linguaggio solistico e le forme che ho adottato spesso fino a oggi, molti sono stati spinti a pensare il contrario. E a essere onesto io non l'ho mai smentito. In questa occasione posso confessarti che nei miei studi ed ascolti prima è venuto il jazz con gli standard, Chick Corea, Bill Evans e Keith Jarrett, poi sono arrivati Liszt, Chopin e Skrjabin. Ho abbracciato la musica classica da una decina d'anni a questa parte studiandola con intensità e andando a prelevare tutte le componenti tecniche che potevano essere utili al mio linguaggio espressivo, come il suono e le forme, per adattarle a ciò che desidero comunicare oggi. Il mio gioco nel mischiare le carte ha reso complesso capire da dove arrivo ma probabilmente è chiara a tutti la direzione stilistica che ho intrapreso e dove sta andando la mia ricerca. Vedo nella musica

per la «sfida». Oppure potrei citarti Chopin che a tarda notte improvvisava intimamente per George Sand e l'amico pittore Eugène Delacroix. Insomma è una storia costellata di avvenimenti simili, ci si domanda come oggi la musica classica sia rimasta ferma alla sola interpretazione. All'epoca questi grandi improvvisavano secondo il linguaggio del momento, proprio come i jazzisti che improvvisano con il linguaggio di oggi. Mi sento di non esagerare nell'affermare che Bach al giorno d'oggi si sarebbe trovato assolutamente a suo agio a improvvisare su uno standard utilizzando il fraseggio bebop.

Recentemente hai preso parte al programma di Rai5 *Nessun dorma*. Ci vorresti raccontare qualcosa di questa esperienza?

Ormai questa è un'esperienza che va avanti da cinque anni e che mi ha permesso di collaborare direttamente con stelle del jazz (e non solo) del calibro di Enrico Rava, Patrizio Fariselli, Tullio De Piscopo, Gianluigi Trovesi, Stefano di Battista, Eugenio Finardi e Saturnino, solo per citarne alcuni. Essere giovani e confrontarsi con questi pilastri della storia della musica italiana, curando gli arrangiamenti e suonando con loro, è stata di certo un'esperienza straordinaria che mai avrei pensato di poter intraprendere quando ho

Spesso mi scrivono, dopo la messa in onda, moltissime persone da regioni diverse per darmi un rimando sul loro apprezzamento, cosa altrimenti impossibile. Poter suonare jazz in una trasmissione di approfondimento musicale che spazia dalla musica classica al pop permette di essere conosciuti e riconosciuti. Chiaramente ci sono dei tempi televisivi da rispettare e delle regole estetiche che non si possono infrangere, benché per esempio con Patrizio Fariselli si sia arrivati a suonare *free* in prima serata questo non è sempre possibile. Cerco sempre di lasciare una mia impronta più o meno evidente in ciò che faccio anche in quella circostanza, ma l'arte nel suo senso profondo è possibile che si sviluppi solo in circostanze del tutto libere.

Qual è il tuo approccio alla composizione? Ci sono delle regole che hai fissato?

Di solito ho una fervida immaginazione e questo mi permette di scrivere con grande rapidità, direi di getto. Mi piace descrivere attraverso le note che fisso sul pentagramma in modo tale che la musica espressa possa essere sempre narrativa e veicolo di pensieri ed idee, quindi in grado di far riflettere chi mi ascolta. In particolar modo in questo momento sto finalizzando la mia ricetta riguardante composizioni estese e multitematiche figlie di un jazz differente che prende di certo a pre-



EMANUELE SARTORIS E DANIELE DI BONAVENTURA

PER ME IL JAZZ È IMPROVVISAZIONE E L'IMPROVVISAZIONE È LIBERTÀ, SUONO ED ESPRESSIONE. AMO PROFONDAMENTE IMPROVVISARE

classica possibilità inespresse che possono liberarsi grazie al linguaggio improvvisativo del jazz e mi diverto a riportarla ai fasti del passato. A mio avviso Beethoven non era tanto diverso da Keith Jarrett: a sua volta era un grande improvvisatore così come molti interpreti-compositori del passato. Potremmo dire che il mio desiderio è quello di dissacrare in qualche modo ciò che è stato imposto come inviolabile e definitivo fino a oggi negli schemi dell'interprete classico. Quindi, ecco cosa ci fa un pianista jazz nel mondo della musica classica!

Il jazz e la classica non sono così distanti come molti sostengono. Che ne pensi?

Sono in pieno accordo con te. Anzi, il jazz è probabilmente ciò che più si avvicina a quei grandi improvvisatori del pianoforte che sono stati, per citarne alcuni, Bach, Beethoven, Chopin e Liszt. Era regola che un buon pianista-compositore sapesse anche improvvisare. Oramai è noto ed evidente come molto del materiale di questi grandi compositori arrivato a noi sia il cristallizzare su carta il meglio delle loro improvvisazioni. Si potrebbero citare innumerevoli testimonianze, dalle «sfide»organistiche in cui si improvvisavano fughe su temi dati, oppure il Beethoven che durante i concerti poteva improvvisare senza sosta e variare di continuo i temi assegnati

iniziato questo mestiere. Per me Enrico Rava rappresenta la quintessenza del jazz *made in Italy*, non mi sembrava vero di poterlo veder suonare insieme a noi. Ricordo di aver pensato: «Ehi, ma sto veramente suonando con Rava, forse è un sogno». È stata davvero una grande emozione. Sono molto grato al conduttore Massimo Bernardini per aver creduto in me in questi anni ed avermi permesso insieme ai Night Dreamers di essere *resident band* attiva e propositiva all'interno del programma. Ma c'è una cosa di cui sono ancora più grato a Bernardini, ed è la possibilità di avermi permesso di mantenere sempre la mia personalità nel mio suono e negli arrangiamenti proposti. È stata una forma di rispetto nei miei confronti che mi ha permesso di crescere salvaguardando le mie idee e nel contempo permettendomi il confronto con gli straordinari artisti che ho incontrato, non è scontato in una trasmissione tv, e gli sono davvero molto riconoscente per questo.

Emanuele, ritieni che essere presenti in televisione sia importante per la visibilità di un'artista?

Sicuramente sì. Andare in onda in prima serata permette di poter raggiungere un pubblico maggiore rispetto a quello che si può incontrare durante i concerti perché si può abbracciare l'Italia intera ed è una bella sensazione. Trovo nel duo il terreno fertile per potermi

stare le forme della musica classica. Nel mio recente *«Notturmi»* questa ricetta è presente e va da una scrittura intensa, passando per improvvisazione totalmente libera fino al poter improvvisare su griglie armoniche e ritmiche prestabilite. Quello che cerco è un equilibrio, il mio personale equilibrio che permetta il miglior esprimersi delle idee musicali che ho in testa.

Invece, qual è il tuo rapporto con l'improvvisazione?

Per me il jazz è improvvisazione e l'improvvisazione è libertà, suono ed espressione. Amo profondamente improvvisare, in questo periodo cerco di più la totale libertà espressiva senza schemi prestabiliti, i temi diventano spesso espedienti per poter improvvisare e poter andare altrove. Per me si tratta ad oggi di una ricerca costante legata al poter esprimere in maniera più sincera e diretta possibile le mie emozioni e le mie storie mettendo a chi mi ascolta di poter cogliere lo stupore del nuovo, del fatto che qualcosa che prima non esisteva sta nascendo esattamente in quell'istante e sotto gli occhi di tutti, i miei compresi.

Dalla tua discografia si evince che hai una predilezione per il duo. C'è un motivo in particolare?

Trovo nel duo il terreno fertile per potermi

esprimere con maggiore disinvoltura. Instaurare un dialogo con un solo strumento spesso permette di ricercare e riscoprire tutte le possibilità espressive disponibili che di solito sono un'infinità. La trovo una situazione più intima in cui poter andare a fondo nella cura del suono e dell'interplay. Sempre di più trovo nel duo la maggiore soddisfazione nel dialogo. Nel caso dei *«Notturmi»* il mio corrispondente è lo straordinario Daniele di Bonaventura, che non solo conosce bene le dinamiche del decorrere con il pianoforte ma ha la straordinaria sensibilità, così com'è nel suo animo, per poter cogliere e rispondere in maniera emotiva con il dialogo che si sta instaurando. La stessa ricerca è avvenuta in precedenza con l'eccellente contrabbassista Marco Bellafore ed il mio collega Pianista Massimiliano Gènot. Ciò che per me conta è poter comunicare con il mio partner in maniera onesta portando l'interplay alla sua massima espressione possibile, e trovo che questa sia la situazione più indicata perché ciò possa avvenire.

Con quali artisti hai suonato e con quali è andata molto bene?

A oggi ho maturato molte esperienze discografiche, per me davvero significative, con

tanti artisti di estrazione diversa. Ogni volta che scelgo di suonare con qualcuno c'è una motivazione profonda, legata prima di tutto alla persona. Credo sia impossibile separare la persona dal musicista, ognuno suona quello che è, e nel suono spesso rispecchia il suo carattere. Per esempio, nel caso di Daniele di Bonaventura ho scoperto una persona straordinariamente gentile sensibile ed attenta. Come direbbe Daniele stesso, se si sta bene a tavola con una persona difficilmente in studio di registrazione o in concerto le cose possono non andare come si è immaginato. La mia esperienza fino ad oggi non fa altro che confermare queste parole, e con Daniele di certo è andata davvero molto bene. Posso citare esperienze particolarmente significative, per esempio mi emoziona ancora moltissimo suonare in duo con Marco Bellafore, con lui nasce sempre un discorso musicale in grado di commuovermi. Con formazioni differenti come quella con il percussionista Massimo Barbiero e la violinista Eloisa Manera in studio è avvenuta una vera e propria magia sonora: il disco *«Woland»* è emerso con una tale spontaneità che oggi sono ancora alla ricerca di quella sensazione cercando il giu-

sto equilibrio nei lavori discografici che sto intraprendendo, magia che probabilmente si può replicare esclusivamente con il suono di Eloisa e Massimo. Devo ammettere che in tutti i progetti in cui mi sono cimentato le cose sono andate bene, sicuramente anche grazie alla rigidissima selezione, per me inviolabile, che pongo all'origine dei progetti.

Invece ci sono collaborazioni che sono naufragate?

Direi per fortuna di no; come dicevo prima immagino e pianifico con largo anticipo perseguendo il risultato che voglio ottenere ma soprattutto collaborando con le persone ed il suono delle persone con cui mi trovo a mio agio e con le quali so che può nascere della musica. Possono esserci progetti in cui non credo più perché trovo superati, ma che comunque non rinnego perché mi hanno aiutato a comprendere meglio come ottenere quel che avrei voluto nel mio futuro.

Tu svolgi anche attività didattica. Pensi che questo aspetto sia importante anche per la tua crescita artistica?

Sì, la mia attività didattica è imprescindibile e non separabile dalla mia attività sul palco. Essere insegnante è per me un atto di responsabilità di cui vado particolarmente fiero. Insegnare è importante a qualsiasi livello lo si stia facendo, è un lavoro che va svolto con grande devozione ed attenzione perché è davvero troppo semplice fare danni con qualcuno che sta imparando e spesso si tratta di danni che chi hai di fronte può portarsi avanti



PIANOFORTE E BANDONEÓN
«Dalla prima nota che ho sentito uscire dal bandoneón di Daniele Di Bonaventura ho capito che la sua era la voce che avrei desiderato per i Notturmi che stavo scrivendo»



per tutta la vita. Sicuramente è una crescita personale ed una sfida, non tratto mai nessun allievo allo stesso modo e per tutti creo un percorso di studio *ad hoc* con esercizi e scelte di repertorio dedicate, questo ti obbliga a prestare attenzione alla personalità che hai di fronte e spesso ad essere creativo nell'arginare o risolvere i problemi che ti si presentano. Anche solo la ripetizione costante di concetti che si conoscono molto bene affrontati sotto aspetti differenti ti dà maggiore confidenza con l'argomento fornendoti come insegnante grande libertà o permettendoti di scoprire aspetti nuovi che si erano sottovalutati. Non è mai sufficiente l'attenzione che si dà al dettaglio e non è mai sufficiente l'attenzione che si dà ai propri studenti. Si tratta di certo di un atto di responsabilità ma anche di continua crescita sia per l'allievo che per l'insegnante. Senza dimenticare che insegnare ti obbliga a studiare di continuo senza sosta, che già di per se è un ottimo vantaggio.

Emanuele, qual è il tuo background culturale?

Sono un accanito lettore, acquisto quantità enormi di libri perché per fortuna non hanno scadenza e permettono un accesso continuo a tutte le informazioni che si desiderano. Fin dalle superiori mi sono appassionato alla letteratura grazie al mio professore di italiano: questo mi ha permesso di scoprire tutto il bello presente nei classici come Dante, Petrarca e Manzoni ma soprattutto di avvicinarli ad autori come Rimbaud, Paul Verlaine,

Huysmans, Mallarmè e Baudelaire, solo per citarne alcuni. Da qui la mia ricerca personale nel tentativo di sapere e conoscere, il più possibile. Trovo che l'ignoranza sia il male dell'umanità e di certo nella lettura trovo ristoro alla mia sete di conoscenza. A oggi amo particolarmente leggere le autobiografie per scoprire le vite degli altri ed entrare in contatto con le loro esperienze. Direi che vado per filoni, ho attraversato un lungo periodo di letture tecnico pianistiche e in questo momento sto leggendo per esempio *Il soccombente* di Thomas Bernhard da un lato perché me lo ha suggerito da Massimo Barbiero e dall'altro perché ne ho ritrovato una citazione su un libro di tecnica che stavo iniziando. Una lettura si collega a un'altra, è sempre così. Ti direi che il mio *background* culturale è stata ed è la ricerca del sapere in tutti i modi possibili. Cos'altro possiamo portare con noi nella vita e oltre, se non esperienza e conoscenza? È forse superfluo aggiungere che mi appassionano tutte le forme d'arte. Che si tratti di cinema, pittura o teatro, tutto ritorna nella musica che si sta immaginando e creando, e io ne sono un vorace fruitore.

Cosa rappresenta per te il pianoforte?

Il pianoforte è lo strumento che utilizzo per esprimermi. Il suono, per me, supera la parola in senso comunicativo rappresentando la verità, quindi il pianoforte è la mia possibilità di esprimermi senza menzogna. Richiede una passione e devozione monacale come tutti gli strumenti, ore di tecnica e di confidenza affi-

chè ci si possa manifestare ed esprimere nella pienezza delle proprie capacità. Devo potermi raccontare al pianoforte così come nel dialogo verbale, se possibile meglio perché il suono comunica ad un livello più sincero e profondo della parola. Io mi emoziono con il suono e cerco di raccontare ed emozionare attraverso il mio strumento che ha infinite possibilità espressive. Questo è il motivo per cui devo essere devoto al pianoforte nel quotidiano, semplicemente per poter comunicare attraverso di lui senza alcun tipo di ostacolo. **Arriviamo al tuo disco in duo con Daniele Di Bonaventura. Come vi siete incontrati?**

Ci siamo conosciuti durante la registrazione di un altro disco in cui entrambi eravamo ospiti. Dopo la registrazione abbiamo avuto modo di parlare a lungo scoprendo un *background* comune di ascolti e studi di musica classica, e questo ci ha spinti a chiacchierare piacevolmente senza sosta della nostra passione condivisa per alcuni autori. Fin da subito si è creato un ottimo *feeling* perché Daniele ha davvero una cultura musicale molto solida e profonda ed è una persona accogliente e genuina. Dalla prima nota che ho sentito uscire dal suo bandoneón ho capito che la sua era la voce che avrei desiderato per i *Notturmi* che stavo scrivendo. Di lì a poco la proposta di collaborare in questo progetto, proposta che Daniele ha accolto subito con grande entusiasmo partecipando anche con il suo inedito *Notturmo d'inverno*.

Il titolo «Notturmi» evoca Chopin, che è espressamente richiamato in questo disco, anche se spicca l'originalità dei brani a firma tua e di Di Bonaventura. Perché avete scelto proprio questa trama narrativa?

Sì, come hai osservato Chopin viene citato in maniera chiara non solo perché è un riferimento musicale condiviso tra me e Daniele e al quale guardiamo con devozione, ma proprio perché è l'autore più prolifico nella forma del *Notturmo*. Le sue melodie sono eleganti e raffinate ma nascondono spesso insidie tecniche ed armoniche del tutto innovative per la sua epoca, in più i suoi notturni spesso volgono in fuoriose scorribande ritmiche cambiando radicalmente la natura della forma. Questa libertà multitematica, che quasi ricorda la *Fantasia*, possiede una forma estesa che ci sembrava perfetta per la nuova libertà espressiva e di scrittura che io e Daniele stavamo ricercando.

Chopin non è il solo ad aver scritto dei *Notturmi*, ovviamente, ma a livello unanime ne è riconosciuto come il maggior esponente, e se mi chiedi a quale divinità del Pantheon dei grandi compositori classici mi inginocchierei, immediatamente ti risponderai Chopin, cui sono del tutto consacrato. I miei *Notturmi* tuttavia non traggono ispirazione solo da lui

ha una grande esperienza nel duo con il pianoforte e che oltretutto è anche un pianista formidabile tutto è andato a gonfie vele. Dalla mia ho messo in campo l'attenzione e la sensibilità nello scrivere *ad hoc* per il suo suono e la sua estensione cercando di sfruttare al meglio tutte le possibilità che lui poteva offrire. Considerato che le tracce sono pressoché tutte figlie di un'unica *take* direi che è andata bene fin da subito. In più con Daniele avevo già suonato in concerto, anche se con un'altra formazione, sapevamo bene cosa aspettarci l'uno dall'altro.

È un disco nato durante la situazione provocata dalla pandemia?

In realtà no, l'idea è nata prima; purtroppo la pandemia ha remato contro la possibilità di registrare, facendo slittare più avanti i nostri propositi. In piena pandemia tuttavia abbiamo sperimentato a distanza il materiale compositivo chopiniano con il primo *Notturmo Op. 9* dedicando un video alla rassegna di beneficenza Vitamine Jazz per la fondazione Medicina a Misura di Donna dell'ospedale Sant'Anna di Torino [iniziativa di cui parliamo in altra parte di questo numero, ndr]. Qui la pandemia ci ha permesso di verificare subito, anche se a distanza, le possibilità e la bontà del materiale su cui stavamo lavorando.

una stabilità che ad oggi non sia possibile perseguire e che forse era raggiungibile, almeno in parte, anni fa. I dischi oggi si vendono sempre meno, è un dato di fatto, e trovare qualcuno che scelga di produrre sul serio un disco è sempre più raro. Non è un caso se sempre più artisti scelgono di autoprodursi. Insieme a Daniele abbiamo scelto Caligola perché si tratta di una casa discografica con cui Daniele collabora da anni, e Claudio Donà che la rappresenta aveva sinceramente piacere ed interesse di accogliere anche questo duo nel suo catalogo, cosa che ovviamente ci ha fatto piacere.

Dal punto di vista economico e amministrativo, cosa offre l'Italia a un giovane musicista?

È molto complicato in Italia emergere e lavorare con la musica. Purtroppo viene offerto poco e c'è poca chiarezza in tutto. Lavorando sodo con convinzione e dedizione è possibile farcela e ottenere una situazione economica soddisfacente, ma tutto questo si costruisce con grande pazienza, attenzione ai dettagli e non poche difficoltà. Gli ostacoli sono ovunque, dalle barriere all'ingresso nell'insegnamento – perché si tratta di un mercato operato – fino alla complessità di poter entrare in un circuito di festival e concerti che possa rendere soddisfacente questo lavoro.

IL PIANOFORTE È LO STRUMENTO CHE UTILIZZO PER ESPRIMERMI. IL SUONO, PER ME, SUPERA LA PAROLA IN SENSO COMUNICATIVO

ma a tratti dalla dolce modernità di Satie o dalle forme di chi ha adottato il genere del *Notturmo* prima di Chopin, ovvero John Field. **Emanuele, scusa la franchezza: cosa c'entra Chopin con il jazz? Potrebbe anche sembrare un'operazione commerciale per accentrare un pubblico più vasto.**

C'è da dire che non è un caso se sono stati scelti i due *Notturmi* di Chopin più celebri tratti dall'Op. 9, ovvero il primo e il secondo. Anzi sono stati proprio selezionati per portare a termine la provocatoria opera di destrutturazione che porto avanti da tempo inserendo l'elemento improvvisativo su brani molto conosciuti, volutamente i più conosciuti. Li ho voluti trattare come degli standard del jazz e dimostrare che si può fare la stessa cosa che si fa con *Autumn Leaves* piuttosto che *My Funny Valentine* anche su una scrittura più complessa come quella di Chopin. Dopo ogni tema infatti o io o Daniele improvvisiamo. I jazzisti non improvvisavano forse sui brani più popolari del momento prendendo il tema a prestito ed utilizzando le griglie di accordi per potersi esprimere improvvisando?

Era la prima volta che incrociavi le corde del pianoforte con il suono del bandoneón? È andata da subito bene?

Sì, era assolutamente per me la prima volta. Grazie alla sensibilità di Daniele, che invece

A proposito di tale situazione, tu come l'hai vissuta?

Ho condotto la pandemia tra studio costanti e video-lezioni ai miei numerosi studenti sfruttando il tempo per programmare ciò che avrei voluto realizzare nell'immediato periodo successivo. Nonostante fossi a casa non ho mai smesso di svegliarmi alle 6 del mattino dedicando tutto il tempo a disposizione per ottenere il massimo da me stesso. Finalmente ho avuto modo di dedicarmi con serenità allo studio di opere che avevo dovuto mettere da parte per mancanza di spazio. Contrariamente alla possibilità di avere più tempo libero le ore disponibili sembravano non bastare per portare tutto avanti!

Il disco esce per la Caligola Records. Gli altri tuoi lavori, invece, sono usciti per altre case discografiche. Sei ancora alla ricerca di una stabilità da questo punto di vista? Cosa deve offrire una casa discografica per convincerti?

Mi sono sempre trovato bene con le etichette con cui ho collaborato, perché spesso con il repertorio proposto non era semplice stabilire a quale fetta di mercato ci si stesse rivolgendo, e uscire con una linea affine ad altre produzioni in catalogo è sempre stato per me importante. Sicuramente sono ancora alla ricerca di una stabilità, ma temo di ricercare

ro. Ci vuole un'idea precisa di cosa si intende fare con la propria musica, servono grande serietà, impegno e determinazione e le cose arrivano. Di sicuro non ci si deve illudere che sia semplice, ma a oggi trovare e mantenere qualsiasi tipo di occupazione per chi si affaccia sul mercato del lavoro è complesso. Ci auguriamo che nell'immediato possa esserci qualche riforma in grado di dare una spinta ai giovani in ogni campo, istruendo meglio anche la categoria dei musicisti i quali, spesso anche per loro colpa e superficialità, si ritrovano allo sbaraglio.

Cosa è scritto nell'agenda di Emanuele Sartoris? A quali progetti stai lavorando?

In questo momento stiamo progettando insieme a Daniele i futuri concerti per il nostro album «*Notturmi*» con un calendario che partirà da settembre. Dal punto di vista creativo Sono in questo momento al lavoro su più fronti, da un progetto con il trio di «*Woland*» con Massimo Barbiero ed Eloisa Manera del quale non voglio ancora svelare troppo fino a un nuovo progetto a quattro mani su materiale di Bach. Come sempre, guardo al futuro con il desiderio di realizzare le innumerevoli idee che mi sono prefissato; in questo modo respiro sempre la brezza delle novità che arriveranno e tutto ciò mi fa sentire decisamente vivo. J

«Vitamine Jazz» è un progetto di grande originalità, varato a Torino, presso l'ospedale ostetrico e ginecologico Sant'Anna. Un'iniziativa unica in Europa, di cui ci parla il suo promotore e organizzatore Raimondo Cesa

di SANDRO CERINI



SILVIO DEL MASTRO



EMANUELE CISI



DUO TAUFIC

IL JAZZ È UNA FONTE DI VITAMINE E CAMBIA L'APPROCCIO DELLA CURA



RAIMONDO CESA



IVAN LINS



ALFREDO PONISSI



GIULIA DAMICO E LA JCT JAZZ ORCHESTRA



ELEONORA STRINO

Esiste a Torino, presso l'Ospedale Sant'Anna (il più grande d'Europa tra quelli ostetrici e ginecologici), un progetto fuori dall'ordinario, che prevede, con cadenza bisettimanale, concerti di jazz in vari luoghi del nosocomio, messi in scena da numerosi musicisti, italiani e stranieri, in modo assolutamente gratuito e volontario, così come del resto è gestita l'intera organizzazione. Le Vitamine Jazz, varate nel settembre del 2017 dalla Fondazione Medicina a Misura di Donna, hanno visto sinora la partecipazione di trecentodieci jazzisti di fama nazionale e internazionale, e di altrettanti concerti. Abbiamo parlato di questa esperienza davvero unica con il suo organizzatore, il regista teatrale Raimondo Cesa.

Raimondo, puoi raccontarci da dove provieni? So che la tua esperienza artistica non ha direttamente a che fare con il jazz. Era il 1983 quando, dopo svariate esperienze in compagnie del «teatro off» torinese, da giovane regista e grande appassionato di jazz incrociai sul mio cammino artistico gli allora altrettanto giovani musicisti del Centro Musica Creativa. Con Carlo Actis Dato e Fiorenzo Sordini nacque un progetto: decidemmo di lavorare assieme a una ricerca approfondita su testi e sonorità che avrebbe visto musica e teatro come null'altro che mezzi espressivi, modi e forme del medesimo sentimento artistico. Iniziò così una collaborazione che si estese agli attori e coinvolse anche gli altri jazzisti del Centro e nacque «Fanteatro». Il primo risultato fu

ottenuto dopo un anno di sperimentazione e studio comune: *Jazz Commedia* tratto da *Play* di Samuel Beckett. Lo spettacolo si pose quindi immediatamente come manifesto di un'ideologia. Infatti, in *Jazz Commedia* Carlo Actis Dato, Fiorenzo Sordini e gli attori «formavano» il loro linguaggio, che arrivava al massimo della tensione per poi morire, in un arco di tempo che è il tempo teatrale. In questa, come nelle operazioni successive di *Fanteatro*, l'idea di usare il suono degli strumenti unitamente a quello delle voci non voleva essere opera dissacrante nei confronti dell'autore. Era anzi un modo per esaltare ulteriormente, se possibile, le atmosfere che egli aveva creato. La musica nasceva dalla lettura del testo. Attraverso improvvisazioni successive le sonorità cercate dagli strumenti

CORTESIA VITAMINE JAZZ



GILSON SILVEIRA



NIGHT DREAMERS

ripetevano quelle suscitate dalla parola. Ansie, speranze, ironie, ossessioni, tutta la gamma dei sentimenti prendeva un tema a pretesto per poi soffocarlo e liberarsi a pieno. L'incontro/collaborazione fra attori e musicisti non ha rivestito il carattere di occasionalità: la reciproca volontà di sperimentazione e l'esigenza di trovare un comun denominatore hanno portato alla creazione di nuovi spettacoli e il gruppo, pur nel rispetto delle reciproche autonomie, ha realizzato un sempre più significativo momento artistico. Così Fant teatro e il Centro Musica Creativa hanno proseguito il loro cammino frequentando autori come Shakespeare, Schiller, Genet, Joyce, Bataille, Wedekind, Voltaire e sceneggiature scritte da me. Negli spettacoli, oltre ai musicisti già citati, furono coinvolti Irene Robbins, Martin Mayes, Enzo Riali, Walter Lonardi, Aldo Rindone, Guido Scatagni, Enzo Zirilli, Guido Canavese. In una fase successiva, nel 1987, mi venne l'idea di far rivivere sulla scena la storia del jazz con una trilogia denominata *Jazz Side Story*. L'ambizione mi portò alla costruzione della sceneggiatura del primo dei tre interventi, *Barrelhouse Blues*, a cui offrirono la propria consulenza musicale Aldo Rindone e Gigi Cavicchioli. Lo spettacolo, incentrato sulla figura di Bessie Smith e ambientato in un bordello degli anni Venti, si guadagnò immediatamente i favori del pubblico e della critica. A *Barrelhouse* seguì *Killers*, un gioco di citazioni letterarie e cinematografiche, con due gangster che facevano irruzione nel locale per tendere un agguato alla propria vittima e col commento sonoro di un'orchestra jazz (Marco Tardito, Guido Canavese, Enzo Zirilli e Saverio Miele), che accompagna la cantante Livia Casagrande, nelle vesti della grande Billie Holiday. L'ultimo capitolo andò in scena nel 1990, e venne riservato all'epoca del bebop: si intitolava *Cité-Ciné*. Il sax di Carlo Actis Dato introduceva il pubblico in un ipotetico teatro di posa di un set

cinematografico: la storia era una cupa vicenda di periferie e di emarginati di kerouachiana memoria, che culminava nell'incontro di un vagabondo-filosofo con un'umanità povera e incattivita, che si divincolava tra bidoni della spazzatura. Come avvenne anche ad altre compagnie più illustri, la scarsità di risorse economiche decretò la fine delle attività di Fant teatro nei primi anni Novanta. Tutto ciò malgrado il fatto che proprio Torino sia stata una città che, attraverso correnti e avanguardie, ha saputo imporre il proprio peso in tutti i campi di applicazione artistica.

Quindi, in qualche modo, la tua attività di regista teatrale si è misurata con una dimensione pienamente «performativa» e ha fatto leva sulla musica, benché tu non sia un musicista?

Sono sempre stato un grande fruitore di musica jazz. Le esperienze teatrali hanno favorito i miei contatti con i musicisti, rendendo più facili in seguito le fasi organizzative. Del resto, le molte buone critiche ricevute dall'esperienza sperimentale del laboratorio sottolineavano proprio l'unione della musicalità delle voci con quella degli strumenti, e l'aspetto della condivisione con il pubblico, che veniva coinvolto e reso partecipe della creazione. Gli strumenti non si limitavano a fare la colonna sonora dello spettacolo, ma si rendevano protagonisti alla stessa stregua degli attori. L'effetto innovativo era quello di una alternanza tra integrazione e dicotomia fra i personaggi sulla scena e la musica e, insieme, l'immersione dello spettatore nell'atmosfera e nel luogo dello spettacolo, facendo di lui stesso un protagonista indispensabile.

Hai quindi sperimentato che questa dimensione performativa determinava un effetto di incidenza sul reale? E questo è quello che vi siete poi proposti di fare con *Vitamine Jazz*?

La musica è conversazione, comunicazione in

armonia. Il jazz in particolare è condivisione continua. Dall'interazione fra musicista e spettatore nascono le successive improvvisazioni. Dall'inizio dell'operazione di *Vitamine Jazz* ho organizzato, presidiato e filmato ogni incontro, durante il quale è frequente vedere le pazienti unirsi nel canto, leggere lo stupore sul volto dei neonati. Tutto questo è stato molto utile, anche per sviluppare la dimensione *social* dell'esperienza. Chi suona crede nella possibilità di comunicare qualcosa di *reale*, quando questo succede, viene favorita una relazione significativa, vengono aperti nuovi canali di comunicazione non verbale, avviene una sinergia, un processo di sintonizzazione che tende a stimolare risposte fisiche e psicologiche. È arrivato al Sant'Anna, a favore delle donne, il grande patrimonio della tradizione jazzistica del territorio, e un senso di umanità, che proviene dal dialogo di molte culture che creano l'inedito. Composizioni originali e improvvisazioni, nelle quali le sonorità jazzistiche si alternano ad atmosfere mediterranee e sudamericane, portano le menti verso altri immaginari, fuori dalle mura ospedaliere. Assistiamo a una invasione pacifica di artisti che con il loro contributo confermano l'importanza di questa musica nella storia culturale della nostra città. «Venuta qui per un controllo, mi attendevo il solito triste luogo di sofferenza e malattia. Sono invece stata accolta da un'atmosfera serena di pace e condivisione. Azzarderei di letizia. La musica che gli artisti offrivano con semplicità e devozione a pazienti ospedalizzati o transittanti: un tuffo nella bellezza. Grazie!». È il bigliettino lasciato da una paziente che all'Ospedale Sant'Anna si è imbattuta in un concerto della rassegna *Vitamine Jazz*. **Ma l'originario programma di *Vitamine Musicali*, presso l'Ospedale Sant'Anna, esisteva già. Come si è arrivati a *Vitamine Jazz*?**

Durante l'estate del 2017 venni a sapere che esisteva un progetto di musica varia dal vivo, *Vitamine Musicali*, avviato dalla Fondazione Medicina a Misura di Donna in collaborazione con AVO (Associazione Volontari Ospedalieri) all'Ospedale Sant'Anna. Me ne aveva parlato la prof. Chiara Benedetto, Direttore della Struttura Complessa Universitaria di Ginecologia e Ostetricia del Sant'Anna e Presidente della Fondazione. Proprio lei, che aveva appena concluso il suo mandato di Presidente della Società Europea di Ginecologia e Ostetricia, mi chiese di provare a organizzare dei concerti jazz per la Fondazione, all'interno dell'Ospedale. Nacque così *Vitamine Jazz*. Era quasi una scommessa e, quando con la Fondazione abbiamo pensato a questa nuova iniziativa, non immaginavamo di certo un'adesione così massiccia da parte dei musicisti.

Tutto questo ha a che fare con il «paradigma della cura»? La musica cura?

Preferisco risponderti intanto proprio con le parole della prof. Benedetto: «L'Arte, come dimostrano innumerevoli evidenze cliniche, è un alleato al percorso di cura. Evidenze scientifiche e osservazioni cliniche nell'ultimo ventennio confermano che la musica produce effetti sull'organismo umano nella sua globalità, agen-

do sui sistemi immunologici attraverso gli stimoli vibrazionali. La musica trasmette emozioni, affetti, messaggi più o meno diretti, favorisce il rilassamento profondo, allontana l'ansia. Con tutte le nostre forze puntiamo a far sì che cure e ambienti rispondano ai desideri e alle aspettative delle pazienti e delle loro famiglie e insieme vogliamo supportare la ricerca, l'adozione di tecnologie sempre più avanzate che aiutino la formazione dei professionisti. È ormai dimostrato che un ambiente piacevole e rilassante e la partecipazione culturale attiva contribuiscono al benessere fisico, mentale e sociale. Ne vediamo gli effetti attraverso le trasformazioni avvenute grazie alle arti nei luoghi di attesa, di transito e nei reparti dell'Ospedale Sant'Anna». Dalle osservazioni del progetto condotto dall'Università IULM di Milano, con il coordinamento del prof. Pier Luigi Sacco, economista della cultura, emergono universali apprezzamenti delle pazienti, delle loro famiglie e del personale, che incidono potenzialmente in modo positivo sulle relazioni, sul tono emozionale e sul clima di cura. Gli appuntamenti, presentati in un programma reso pubblico ogni mese sul sito della Fondazione, sui *social* e nei reparti, sono attesi da pazienti, personale e dagli stessi musicisti, come momenti di arricchimento per tutti. Le musiche rimangono nell'aria, cambiano i paesaggi mentali e relazionali, le pazienti con patologie oncologiche ritrovano il loro essere persone, si risvegliano risorse interne, «la musica dà significato a ciò che pare non averne, dà espressione all'inesprimibile» come emerge dai *focus group* di valutazione dell'impatto condotti dall'Università IULM con il personale impegnato nel compito di «prendersi cura dell'altro». Assistiamo ad una invasione pacifica di artisti che con il loro contributo confermano l'importanza di questa musica nella storia culturale della nostra città: le note del jazz hanno abbracciato l'ingresso dei pazienti in ospedale, hanno accompagnato le cure chemioterapiche al Day Hospital Oncologico, hanno dato il benvenuto alle nuove vite nel reparto maternità (più di settemila ogni anno, da genitori provenienti da oltre ottanta Paesi), consentendo di ingannare il tempo dell'attesa nelle sale d'aspetto e al pronto soccorso.

E con l'emergenza sanitaria come vi siete organizzati?

L'attività è proseguita, seppure in altre forme. La terza stagione, da marzo del 2020, a causa del virus, ha visto la sua continuazione con le *Vitamine Jazz Virtuali* a cui hanno continuato ad aderire stelle del jazz italiano e straniero. È in pieno svolgimento in modo «virtuale», attraverso il canale dei *social*, la quinta stagione, che così si conferma il più articolato, ampio e longevo programma al mondo di esecuzioni di jazz dal vivo realizzate in un ospedale. Come ti dicevo, tutti i concerti vengono filmati, sin dall'inizio, e diffusi attraverso i canali *social* e questo ha reso più semplice approntare il programma di emergenza. Ma appena il maledetto virus lo concederà, le note torneranno a riempire dal vivo i corridoi del Sant'Anna.

Come vivi l'esperienza di questo progetto?

In modo oltremodo positivo, come una enorme gratificazione. Ti rispondo anche in questo caso



DANIELE DI BONAVENTURA E EMANUELE SARTORIS

con un punto di vista non mio, per darti l'idea di come sia vissuto anche dagli altri ed evitare il rischio di una personalizzazione: «Attendiamo gli appuntamenti con curiosità e meraviglia. Siamo ogni giorno parte di una lotta. La musica ci stimola. Ci ha aperto personalmente nuovi mondi. Le note rimangono nelle stanze, con le pazienti, anche dopo il saluto dei musicisti». Questo è quanto affermano le infermiere intervistate, segnalando anche il cambiamento e la crescita del loro consumo culturale nel tempo libero. Del resto, una delle origini accreditate della parola «jazz» è quella di un vocabolo appartenente alla cultura tradizionale francese, dal significato legato all'animazione e alla gioia di vivere. Si tratta in realtà di un rapporto biunivoco, poiché gli stessi musicisti definiscono l'Ospedale come «un grembo armonico» e una «scuola di empatia» e considerano che l'esperienza dell'esecuzione *ad personam* generi un arricchimento personale e professionale. Molti, tra il pubblico, non hanno una grande dimestichezza con l'ascolto della musica jazz. Molti di loro frequentano i *social* fruendo e commentando le registrazioni video dei concerti visti in Ospedale. La diffusione di *Vitamine Jazz* sui *social* è arrivata a contare più di seicentocinquanta visualizzazioni, annoverando anche molte utenze estere. Se davvero il jazz è un patrimonio immateriale dell'umanità e una forma d'arte in grado di unire popoli diversi, nascendo dall'incontro tra differenti culture, durante l'ascolto passano concetti importanti come «integrazione» e «accettazione della diversità». L'Ospedale, come tanti spazi comuni, diventa un luogo e un'occasione di dialogo e di confronto. Contribuisce alla crescita dei musicisti, offrendo loro l'opportunità di sperimentare con la loro musica e imparare l'uno dall'altro, rivolgendosi a un pubblico eterogeneo, composto anche da chi il jazz lo ascolta dal vivo per la prima volta con curiosità e spontaneità.

Avete consapevolezza di quanto sia rivoluzionario quanto avete messo in piedi? Oppure la dimensione di questo «fare» si è venuta strutturando da sé?

Io, i musicisti, le pazienti, i lavoratori e tutto il personale che opera nell'Ospedale ci siamo resi perfettamente conto della valenza innovativa dell'operazione; lo stesso non si può affermare per le Istituzioni e i grandi operatori mediatici. L'adesione dei musicisti e l'attenzione degli «spettatori» sono cresciute in modo automatico. Bastano le parole postate di recente su Facebook dalle infermiere del Day Hospital Oncologico: «Ci mancate, tornate presto!».

Avete un obiettivo di medio termine?

Un obiettivo in gran parte è già stato raggiunto: il conforto ed il piacere ottenuto dalle pazienti e dagli operatori ospedalieri, condiviso appieno dai musicisti. Un altro grande obiettivo è far conoscere al pubblico gli artisti che intervengono, più o meno importanti. Tra i nomi più noti: Ivan Lins, Fabio Giachino, Daniele Di Bonaventura, Enzo Zirilli, Roberto ed Eduardo Taufic, Emanuele Cisi, Alfredo Ponissi, Emanuele Sartoris, Fabio Gorlier, Anaïs Drago, Ugo Viola, Barbara Raimondi, Diego Borotti, Pino Russo, Gilson Silveira, Emanuele Francesconi, Max Gallo, Stefano Di Battista, Claudio e Fulvio Chiara, Eleonora Strino e tantissimi altri. Obiettivo importante è una sempre maggior diffusione del jazz.

Come si chiude – se si chiude – un rapporto con i pazienti?

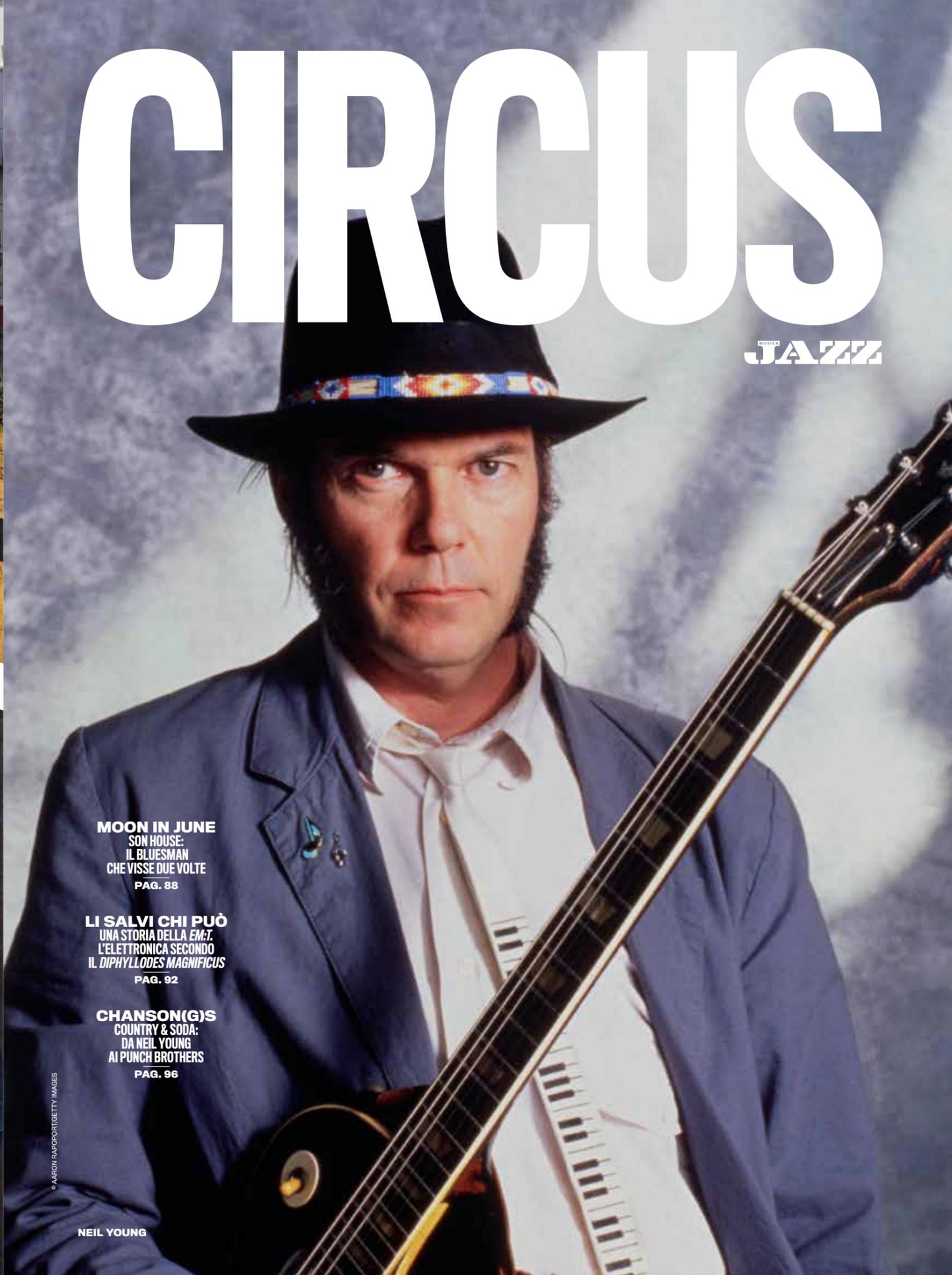
Gli artisti si esibiscono, come già detto, in varie situazioni nelle quali la permanenza delle pazienti è temporanea (sale d'aspetto, pronto soccorso, maternità, Day Hospital Oncologico). Il risultato palpabile è il sorriso, il battere delle mani e, più volte ascoltato, le voci delle pazienti ad accompagnare gli strumenti. Medici, infermiere e infermiere ci dicono che tornando a casa cercano e ascoltano i brani eseguiti in ospedale, un'ottima continuazione del rapporto.

Vi interessa una dimensione «istituzionale»?

Da cinque anni mi occupo dell'organizzazione di *Vitamine Jazz*, data la totale volontarietà degli interventi, sia da parte degli artisti che da parte mia; sarebbe auspicabile che le Istituzioni dessero vita ad un evento, per divulgare l'operazione e ringraziare gli artisti. Un *Vitamine Jazz Festival*, chissà?



MONICA FABBRINI E DIEGO BOROTTI



CIRCUS

MUSICA **JAZZ**

DINO RUBINO • MARCO BARDOSCIA • SADE MANGIARACINA • NANNI GAIAS



MOON IN JUNE
SON HOUSE:
IL BLUESMAN
CHE VISSE DUE VOLTE
PAG. 88

LI SALVI CHI PUÒ
UNA STORIA DELLA EM.T.
L'ELETTRONICA SECONDO
IL DIPHYLLODES MAGNIFICUS
PAG. 92

CHANSON(G)S
COUNTRY & SODA:
DA NEIL YOUNG
AI PUNCH BROTHERS
PAG. 96

panTük
Il jazz di domani

“La musica non può cambiare
il mondo, ma contribuire a renderlo
un posto molto migliore”
— Paolo Fresu

www.pannonica.it

© AARON RAPPAPORT/GETTY IMAGES

NEIL YOUNG



SON HOUSE

IL *BLUESMAN* CHE VISSE DUE VOLTE

Un bellissimo nastro inedito del leggendario Eddie James House Jr. riporta a galla un'avventurosa storia di blues delle origini

di **RICCARDO BERTONCELLI** foto di **JAN PERSSON**

 Dick Waterman è un vecchio innamorato di musica ormai oltre gli ottanta, che ha passato la vita nel segno del blues. Cominciò da giornalista e impresario, nell'America di John Fitzgerald Kennedy, ma presto diventò segugio, detective, cimentandosi in una singolare attività che ebbe fortuna nei primi anni Sessanta: la ricerca e riscoperta di vecchi *bluesmen* che avevano cantato nell'America fra le due guerre ma poi erano spariti, rifiutati da una scena che imponeva altri suoni e costretti ai più diversi lavori per campare. Sono storie favolose che oggi paiono inventate, come quella di John Fahey che con alcuni amici rintracciò il suo idolo Skip James sulla base di vaghe indicazioni geografiche contenute in vecchi 78 giri; o come quella di Dick Waterman appunto, che con i complici Nick Perls e Phil Spiro recuperò dall'oblio Son House, uno dei maestri del Delta di cui non si avevano notizie da più di un ventennio.

House aveva sessantadue

anni ai tempi della «riscoperta», che forse sarebbe meglio limitarsi a chiamare «scoperta», visto che le poche incisioni fino a quel momento erano note solo a una ristretta cerchia di appassionati. Nei primi tempi della sua vita era stato un docile servo del Signore, pastore di chiese battiste e metodiste. Presto però il blues lo aveva traviato, con il magico suono della chitarra *bottleneck* di cui sarebbe diventato maestro; e come *bluesman* invasato e cupo aveva registrato una decina di *sides* per la Paramount, raccomandato dall'amico Charley Patton. Non era una vita facile, nell'America della Depressione, ma House se la cavò girando il Sud e sbarcando il lunario con quel che capitava, chitarrista in infime bettole o uomo nei campi. Robert Johnson era un suo grande ammiratore, e la leggenda famosa del demone *at the crossroads* dicono sia nata proprio da due diversi incontri con Son House; quel ragazzo voleva farsi notare e la prima volta inorridì il suo idolo mentre la seconda lo lasciò a bocca aperta. Non era passato molto tempo tra una prova e l'altra, e dunque si sparse la voce che il ragazzo aveva venduto l'anima al diavolo per padroneggiare il blues da maestro. Se

le storie di Johnson scivolano sempre nella favola, quelle di Muddy Waters sono invece vita vera; e il grande Morganfield non nascose mai di avere molto ascoltato House e di esserne stato influenzato, «perché usava il *bottleneck style* e quel tipo di suono mi faceva impazzire». Alan Lomax registrò Son House in due diverse occasioni, fra il 1941 e il 1942, e quei nastri furono l'ultima traccia del *bluesman* per molto tempo. Poco dopo si trasferì a nord est, a Rochester, e lì campò come facchino, cuoco, operaio in fonderia, ignaro del fatto che i suoi (pochi) blues Paramount fossero diventati leggenda, per qualche musicista nero come Howlin' Wolf ma anche e soprattutto per tanti ragazzi bianchi, che in quei primi tempi di *rock stardom* cercavano qualcosa di più profondo e autentico. Dicono che Alan Lomax sapesse benissimo dove rintracciare House ma volesse tenere il segreto per sé, mentre altri giuravano che fosse morto, era tanto tempo che non si avevano più sue notizie. Waterman e i suoi riuscirono a districarsi in quella ragnatela di bugie e silenzi e nel giugno 1964, dopo un avventuroso viaggio su un Maggiolone Volkswagen rosso, ritrovarono il loro idolo.

Waterman divene il suo manager e come primo compito si propose di rimetterlo in forma. House beveva troppo ma soprattutto non toccava la chitarra da anni, aveva messo da parte i suoi blues e faceva fatica a ricordarne i versi, e come li cantava. Sarebbero tornate utili le sue vecchie registrazioni ma Waterman ebbe un'idea ancora più brillante e lo affidò a un giovane chitarrista che di Son House sapeva tutto: Alan Wilson, un patito di *Delta Blues* che per la forte miopia era stato soprannominato da John Fahey «blind owl», «gufu cieco». Di lì a pochi anni Wilson sarebbe diventato una piccola rockstar, contaminando con gusto alcuni vecchi blues con un gruppo

di appassionati come lui, i Caned Heat. In quel 1964 però era solo un ventenne innamorato di 78 giri, che passava il tempo a imparare il Delta blues dai solchi dei vecchi maestri. Con pazienza e applicazione, per giorni e settimane, Al Wilson «insegnò a Son House a suonare come Son House», rinfrescandogli la memoria e iniettando fiducia in quello spaesato vegliardo che non immaginava di avere fatto tanto mirabili cose nei suoi anni di musica. In breve Sonny fu pronto per la *rentrée*, ma anche in questo caso sarebbe più corretto usare un altro termine; perché Waterman propose il ritrovato bluesman agli studenti universitari del campus del Midwest ed era la prima volta in assoluto che Son House suonava per un pubblico bianco, dopo una vita nei *juke joints* per soli neri.

Il tour ebbe successo, il vecchio idolo ritrovò un po' per volta forza e temperamento; e nel 1965 John Hammond, l'uomo che pochi anni prima aveva incoronato «re del Delta» il dimenticato Robert Johnson, produsse un lp in studio del «leggendario Son House» con un titolo appena meno maestoso: «*Father Of Folk Blues*». Fu la consacrazione definitiva. Con voce burbera e bruschi gesti della sua National, House tornava ai *Preachin' Blues* e *Death Letter* degli anni giovani e altro aggiungeva attingendo ai ricordi, fino a quella *John The Revelator* che era stato il biglietto da visita di un altro *father* perduto nelle nebbie del Mississippi, Blind Willie Johnson. Hammond registrò sedici brani ma solo nove trovarono posto sul long playing, compresi due cammei del giovane Wilson, seconda chitarra in *Empire State Express* e armonicista in *Levee Camp Moan*; il resto sarebbe uscito anni più tardi, nella edizione in doppio cd del 1992. Il tempo passato aveva reso ancora più luccicante quel tesoro, e il titolo era salito di un gradino: «*Father Of Delta*

Blues». La seconda vita di Son House durò una decina d'anni, con apparizioni in festival dell'epoca, a cominciare da Newport, e due viaggi almeno in Europa, 1967 e 1970, ammirato fossile di una musica profondamente cambiata dalle origini eppure amatissima, specie dai ragazzi bianchi delle nuove generazioni. Lo registrarono sovente in scena ma nessuno provò più a replicare il tentativo di Waterman e Hammond negli studi Columbia; era stato un momento magico, una sorta di tempo in dissolvenza riaffermato per la coda - un incantesimo.

House morì a Detroit nel 1988, dopo essersi ritirato a metà anni Settanta. Dick Waterman invece è ancora vivo e sempre innamorato di blues, nella sua casa-museo dove conserva un impressionante archivio di materiali fra cui nastri registrati soprattutto nei Sessanta, quando con la sua Avalon Productions rappresentava non solo House ma altri maestri della musica amata come Bukka White, Mississippi John Hurt, Skip James, Lightnin' Hopkins. A lungo ha accarezzato l'idea di pubblicare quelle bobine in una collana di «Waterman tapes», ma per una ragione o per l'altra non ci è mai riuscito. Ora un altro innamorato di blues, Dan Auerbach, prova a infrangere il sortilegio, pubblicando per la sua etichetta Easy Eye Sound un primo nastro della collezione, dedicato non a caso a Son House e a quella che fra tutte fu la più fortunata e gloriosa impresa di Waterman. Auerbach ha fatto fortuna con i Black Keys ma si è distinto anche come produttore e tecnico di studio, imponendo un suono più crudo e vero al rock blues del 2000. I materiali della collezione Waterman hanno eccitato la sua curiosità e Son House è sembrato il nome perfetto per inaugurare una serie. Con devozione e amore Auerbach ha dunque restaurato il nastro, facendo miracoli: il suono è preciso, scolpito, un nitido chiaroscuro di emozioni con quell'uomo in scena che suona come in trance, eccitato e stupito all'idea di ritrovare la musica che lo aveva nutrito nei suoi anni più giovani e avventurosi, chissà se felici. Il nastro viene da uno show al Wabash College di Crawfordsville, una sperduta cittadina dell'In-



© DAVID REDFERN/REDFERNS

diana. È il 23 novembre 1964, sono passati cinque mesi dal «ritrovamento» e anche meno dalla «cura Wilson» che abbiamo raccontato. È una delle primissime esibizioni nella nuova vita di Son House, ma non sembra di cogliere incertezze nel suo fare blues. Il passo è pacato e sicuro, ed è tutto così essenziale da stabilire un clima magnetico; di lì a qualche anno, più abituato a stare in scena, al vecchio artista piacerà infilare storie tra un pezzo e l'altro, raccontando tra il vero e il molto inventato qualcosa della sua vita. Così facendo finirà per atturare la forza dei suoi blues, che qui invece è intatta; lo aiu-

ta anche la *location*, una piccola sala delle assemblee studentesche dove non più di cinquanta persone ascoltano con attenzione e devozione, e nel nastro restaurato proprio non si sentono, garantendo così una affascinante intimità.

Nei tre quarti d'ora della esibizione House torna ai suoi brani-guida, *Death Letter*, *Preachin' Blues*, *Empire State Express*, ma rende anche omaggio al vecchio amico Charley Patton graffiando il suo *Pony Blues* e fa gemere la chitarra in un'emozionante *The Way Mother Did*, il tipo di blues che spingeva il giovane Muddy

Waters a salutare Sonny come «il più grande chitarrista al mondo». La scaletta dello show sarà replicata in studio mesi dopo quando House registrerà per John Hammond, con una sola eccezione: *Forever On My Mind*, il brano che apre lo show e che intitola l'album. Waterman la definisce «una lezione dal vivo sull'abitudine a improvvisare dei *bluesmen* della Delta», per come il brano si snoda liberamente, recuperando versi e passaggi di altri blues non solo di House - in questo caso *Future Blues* di Willie Brown, il compagno di tante avventure, di musica e vita, nei difficili anni Trenta.

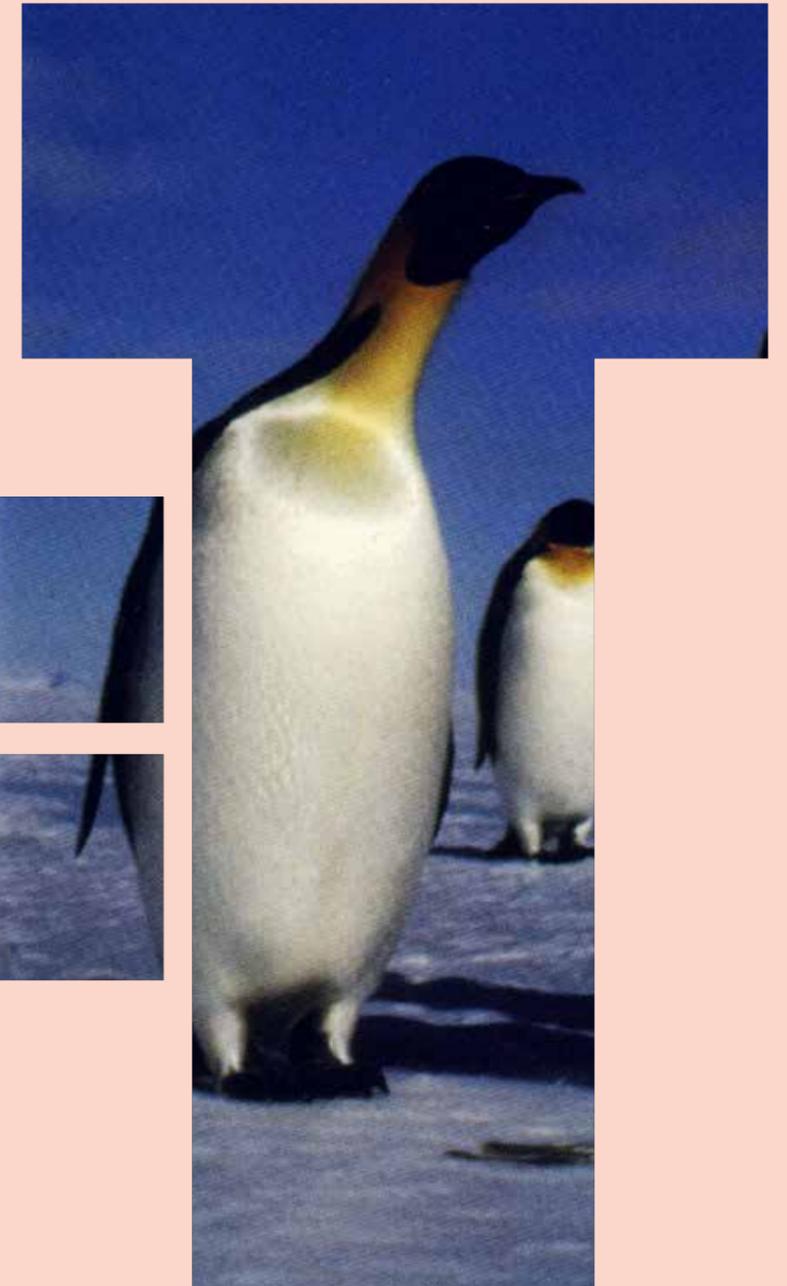
Con «Forever On My Mind»

Waterman corona un sogno a lungo accarezzato e Auerbach gonfia il petto orgoglioso. «Easy Eye Sound pubblica dischi blues, e non sono molte le etichette che ancora lo fanno. Questo disco prosegue ciò che abbiamo cominciato a proporre con artisti come Leo Bud Welch, Jimmy «Duck» Holmes, Robert Finley. E poi Son House è parte della mia vita, è stato uno dei primi *bluesmen* che ho conosciuto. Mio padre aveva una copia di «*Father Of Folk Blues*» e quei pezzi li conosco a memoria, sono il fondamento della mia educazione musicale.»

UNA STORIA DELLA *EM:T.* L'ELETTRONICA SECONDO IL *DIPHYLLODES MAGNIFICUS*

L'utopia irrealizzata
di un'etichetta indefinibile
che ha occupato
un'immaginaria posizione
intermedia situata in una
fantomatica terra di confine
tra musiche astratte

di **GENNARO FUCILE**



 All'inizio degli anni Novanta, nuovi manipolatori di suoni si affacciarono sulla scena musicale di confine, proponendo una musica più gentile nei confronti dell'orecchio, una nuova via elettronica all'intrattenimento. Quel frappé di *house*, *world*, *dance*, collagismo, *trance* e psichedelia aveva i suoi cavalli di razza in formazioni quali gli Orb, i Deep Forest, i Loop Guru, i Future Sound of London e i System 7, per dire dei principali. Su un fronte totalmente opposto, all'ombra della fortunata definizione *isolationism*, coniata da Kevin Martin sulle pagine di *Wire* (impiegata in seguito per intitolare una raccolta Virgin dedicata agli eredi della *industrial music*), iniziarono a uscire dall'anonimato artisti già all'opera da anni, ma relegati negli angusti confini di nicchie sonore poco accoglienti: Jim O'Rourke, all'epoca forte della militanza negli Illusion Of Safety, i Zoviet France, i Main, nati dalle ceneri dei Loop, Paul Schütze, fuoriuscito dagli australiani Laughing Hands, Thomas Köner, gli Scorn e i Labradford, per citarne alcuni. Sperimentatori piuttosto radicali, autori di ambienti sonori astratti, poco rassicuranti, fabbricanti di mix a base di improvvisazioni elettroacustiche, di bordini elettronici, di suoni catturati in tempi e luoghi disparati e resi alieni con opportune manipolazioni. Posta in un'immaginaria posizione intermedia tra questi due territori musicali, zona dai confini indefinibili, la em:t, divisione della tme Recordings, specializzata in *house music*, con sede a Nottingham e guidata da David Thompson e Chris Allen, si propose come spazio d'incontro fra questi mondi distanti non poco tra di loro.

Nacque nel 1994, proprio quando la Virgin pubblicò il citato «*Ambient IV: Isolationism*», esor-

dendo con una raccolta di artisti della casa. Chiuse i battenti la prima volta nel 1998, dopo aver pubblicato diciotto album e registrandone altri due mai pubblicati. Rinacque nel 2003 e come inutile precisazione mutò il nome in New em:t. Durò ancora tre anni e finì per chiudere definitivamente dopo aver dato alle stampe altri sei dischi in buona parte con artisti diversi da quelli ospitati nella prima stagione, sicuramente la più interessante e sorprendente, non solo per la musica prodotta. Infatti, anche le scelte estetiche miravano a ottenere un aspetto immediatamente distintivo, che la seconda serie si limitò a riproporre pedissequamente. La cura riservata a ogni singola uscita merita un'opportuna digressione extramusicale.

I dischi venivano pubblicati esclusivamente in compact disc; d'altronde il formato allora era al suo apogeo. I dischetti erano tutti inseriti in digipack eleganti e minimali, riportavano il medesimo carattere cinese in colore nero (bianco in piccolo anche sulla copertina) e soprattutto le copertine utilizzavano foto di animali esotici, selvaggi, poco noti o quantomeno difficilmente avvistabili sotto casa. Invece, quando si trattava di raccolte con inediti di vari artisti, compariva ogni volta una rana differente, anch'esse residenti non proprio dietro l'angolo. La cura dell'*artwork* era dello studio di grafica e design The Designers Republic, il medesimo al servizio della più famosa Warp per la quale realizzò le copertine di dischi dei più noti Autreche e Aphex Twin. Ne saltò fuori un piccolo bestiario dove trovarono posto il *Ramphastos sulfuratus*, ovvero il Tucano carenato (la variante presente in Centro e Sud America), gli invertebrati ctenòfori, il pipistrello *Plecotus auritus* e altre creature singolari o più familiari, come lupi e pinguini, cuculi e fenicotteri ros-

I DISCHI VENIVANO PUBBLICATI ESCLUSIVAMENTE IN COMPACT DISC; D'ALTRODE IL FORMATO ALLORA ERA AL SUO APOGEO. I DISCHETTI ERANO TUTTI INSERITI IN DIGIPACK ELEGANTI E MINIMALI, RIPORTAVANO IL MEDESIMO CARATTERE CINESE IN COLORE NERO

si. Talora le immagini riproducevano un particolare mutando in essere del tutto fantastico la creatura in foto, come nel caso del *Diphyllodes magnificus* per il disco degli Undark («em:t 3396»), in realtà un passeriforme. Genere e specie erano riportati sempre rigorosamente in latino, come da manuale di zoologia, facendo assumere al catalogo i tratti di un piccolo bestiario dell'immaginario sonoro. Inoltre, la distribuzione nei negozi veniva sostenuta con *merchandising* a base di segnalibri e cartoline che riproducevano le immagini delle copertine.

Infine, ogni disco riportava un numero di quattro cifre, dove le ultime due indicavano l'anno di uscita e le prime due l'ordine progressivo di pubblicazione relativo all'anno. Quando dell'album era titolare una sola formazione, la sigla compariva in copertina, ma sempre seguita dalle quattro cifre. L'esordio fu affidato a una raccolta intitolata «em:t 0094», che fungeva un po' da biglietto da visita, ospitando buona parte delle formazioni poi rivelatesi quelle di punta della casa (a volte semplici sigle dietro cui si celava un musicista o al massimo una coppia). La sensazione che si ricava tuttora è di una sorprendente omogeneità nei suoni, nei timbri in particolare, pur in una varietà di situazioni. Si parla tuttora di suono ECM, ma forse non è mai esistita un'etichetta discografica così riconoscibile come la em:t, anche perché spesso dietro le sigle si ritrovavano gli stessi musicisti diversamente assortiti, tutti coinvolti in un gioco combinatorio le cui logiche sono rimaste segrete. Prefigurando le *playlists* mixate dei tempi odierni, i dischi della em:t paiono strisce sonore (quasi sempre i brani scivolano uno nell'altro) sul tipo di quelle che oggi si possono ascoltare su Mixcloud e servizi musicali analoghi.

Dietro quel *sound* da subito differente c'era anche la scelta di una tecnica di registrazione che in pratica rispolverava dal modernariato la spazialità della quadrifonia, con l'adozione dell'aldrora relativamente nuovo Roland Sound Space RSS 3D Sound Imaging System, e in effetti la qualità audio delle registrazioni era decisamente superiore alla media dell'epoca. Scelta che però si rivelò costosa, o quantomeno le vendite non consentirono il recupero delle spese: cosicché la em:t chiuse in buona sostanza per mancanza di fondi.

Nella prima raccolta c'erano in scaletta Woob, Qubism, Miasma e Gas, i titolari dei primi dischi intestati a una singola sigla/formazione. Iniziarono a scendere in campo i Woob (il cd «em:t 1194»), ovvero Paul Frankland, tuttora in attività anche con questa sigla. L'album con quattro pinguini in copertina è tra le meraviglie della em:t, in particolare grazie al brano posto in apertura, *On Earth*, un viaggio sonoro di oltre mezz'ora lungo il quale fioriscono battiti ipnotici, atmosfere rilassate, richiami esotici (inclusi richiami d'uccelli) ed etnici, come i meravigliosi frammenti campionati di musica tradizionale dell'Azerbaijan pescati dalla colonna sonora del film *Ašik Kerib* diretto da Dodo Abashidze e Sergej Paradžanov. Inoltre, da quella colonna sonora arrivava anche un altro prestito: un passaggio dell'*Introduzione e Rondò Capriccioso op. 28* per violino e orchestra di Camille Saint-Saëns. A seguire si presentarono i Qubism (il cd «em:t 2294»), ovvero John Crossley e Richard Shepherd che proponevano una sorta di *tribal ambient* piuttosto in linea con i tempi. Si risparmiarono il ricorso all'onnipresente didgeridoo, utilizzato a più non posso all'epoca, non sempre con giudizio, come era capitato al sitar decenni addietro. Il terzo

album intestato a Gas (il cd «em:t 0095») puntava dritto ai viaggi nelle profondità del cosmo, sulle tracce dei pionieri tedeschi degli anni Settanta (Tangerine Dream e Klaus Schulze in primis). Ne era responsabile l'inglese Mat P Jarvis e ciò va precisato, anche perché esiste un coevo progetto di musica elettronica chiamato Gas, ancora attivo ma ideato e condotto dal tedesco Wolfgang Voigt. È a partire da questo disco che iniziano a comparire nelle note le indicazioni della creatura in copertina (in questo caso l'*Invertebrae ctenophora*). A sua volta, il menù proposto dai Miasma (il cd «em:t 1195») era un affascinante pop elettronico d'atmosfera vagamente affine a quello di David Sylvain. Si trattava anche qui in realtà di un duo (Tom Smyth e Will Joss) che ingaggiò una piccola orchestra da camera interagendo con sonorità elettroniche minimali, includendo anche passaggi cantati e riuscendo a mantenere dall'inizio alla fine un miracoloso equilibrio. Nel mezzo di questo poker uscì una seconda raccolta, «em:t 3394», dove apparivano altre sigle: alcune, in seguito, titolari di proprio album (International Peoples Gang, per esempio), altre perse per strada (qui i Sine e nella precedente raccolta la deliziosa Strawberry Girl, all'anagrafe Christine Watson), e alcune che ricomparivano (Miasma e Gas). Fecero il loro ingresso anche i primi ospiti: David Toop e il trio A Small, Good Thing.

Buona parte di questi dischi è da tempo irripetibile. Qualcosa è presente sulle piattaforme di *streaming*, brani sparsi usciti con la prima serie vennero antologizzati dalla newyorkese Instinct Records (una consociata) in un doppio cd intitolato «em:t 2000», altro ancora è stato ristampato da nuove etichette (per esempio il disco dei Gas è disponibile su Bandcamp a cura della Microscopics) e l'intera serie oggi

è acquistabile a prezzi non proprio economici su eBay. Eppure la formula messa a punto aveva tutte le carte in regola per garantirsi un futuro. La missione stessa dell'etichetta parlava chiaro: produrre *friendly music*. Un mix mai banale; approccio che riuscì davvero, quasi sempre, a operare quel contatto ravvicinato tra musiche leggerine e altre austere, entrambe spesso insostenibili, indigeribili se trangugiate allo stato puro. Operazione riuscita ai musicisti appartenenti alla scuderia, a iniziare da quelli sopra citati e altri che, oltre a partecipare alle raccolte, realizzarono anche interi album a proprio nome. Qualche nome: i citati Undark, i Beat System e i Natural Language. Sigle sotto le quali si nascondevano uno o due musicisti, si è detto, ma che talvolta ospitavano anche artisti di spicco, già affermati. Per dire, fece il pieno l'album degli Undark reclutando David Sylvian, Bill Laswell, Roger Eno e Michael Brook.

Diversi e tutti non certo di secondo piano gli ospiti inclusi nelle *compilations* alle quali parteciparono con brani inediti ed esclusivi (e mai più ripubblicati): oltre a quelli sopra citati, vanno segnalati i contributi di Scanner, Carl Stone ed emblematicamente proprio Köner, l'artista cui più si confaceva l'etichetta di *isolationista*. Stone fece di più realizzando in seguito un intero album a suo nome («em:t 1196»). Ai poli elastici della produzione targata em:t si trovano i soffici quadretti pop, *downtempo* e *jazzy* degli Slim («em:t 0097») e dall'altro le totali astrazioni firmate da Dallas Simpson, un paio di *field recordings* (*Abha e Aquapump*) sulle raccolte «em:t 2296» e «em:t 1197» di autentica non musica, strisce sonore dove si susseguono un flusso di ronzii, cinguettii, scorrere d'acqua, paltoni che rimbalzano e così via.

Un'opera a parte, nel senso che la si può definire un *concept album*, è «em:t 0096». Se la intestò Lucid Dreams, l'ensemble di musicisti costituito per l'occasione a sostegno della voce narrante di Celia Green, direttrice dell'Istituto di Ricerche Psicofisiche dell'Università di Oxford, da lei stessa fondato nel 1961. Green espone nel disco, con registrazioni effettuate appositamente, la sua teoria dei sogni lucidi (ovvero lo stato in cui chi sogna ha coscienza di star sognando), prima narrando di alcuni casi poi approfondendone le implicazioni teoriche. Musiche viscosose per una voce dall'altrove: davvero un doppio sogno.

L'album è l'unico ad aver rivisto la luce di recente, grazie alla ristampa realizzata dalla Astral Industries a inizio 2022. È stato pubblicato esclusivamente in un doppio maxi singolo in vinile (i tempi si sono rovesciati, o meglio, per dirla con Philip Dick, sono fuor di sesto), altrimenti i file sono reperibili sulla pagina Bandcamp della Astral. La ristampa presenta una nuova veste grafica, sicuramente in linea con il *look* dell'etichetta ma distante anni luce dall'originale. Quest'ultima non riportava informazioni riguardo all'immagine di copertina (dalle parvenze di un globo oculare), fornendo invece indicazioni bibliografiche assai precise e utili per chi fosse interessato ad approfondire la materia dei sogni lucidi.

A ben vedere, la dimensione onirica sostanzia i suoni di tutti questi dischi, abili nello scivolare tra i generi, dalla musica concreta al reggae, dall'*ambient* alla *new age* e alla *Space Music*, con l'uso accorto di campionamenti, davvero disparati, mantenendo in equilibrio costante l'ecclettismo, la leggerezza e la sperimentazione. Vederli ristampati è diventato a sua volta un sogno più o meno lucido. **J**



COUNTRY & SODA

Partendo dal nuovo album di Neil Young, affrontiamo un tema che si fa via via ibrido e nebuloso. Fino a trascolorare del tutto

di ALBERTO BAZZURRO

Un'armonica a bocca, una chitarra acustica, pochi istanti dopo una voce accogliente, quasi accomodante: è l'abbrivio di *Song of the Season*, brano (ampio) che apre «*Barn*» (Reprise/Warner), nuovo album di **Neil Young** (& Crazy Horse, ovviamente), dove i prodromi del *country style*, su cui oggi ci spenderemo da prospettive differenti, ci sono proprio tutti. Falsa rivelazione, in realtà, perché subito dopo arriva *Heading West*, ruvida scorribanda elettrica che ci mostra quanto il settantaseienne menestrello canadese ami spendersi – lui pure – su più terreni. Potremmo dire di una prima sintesi già col terzo brano, *Change Ain't Never Gonna*, e poi via via a mischiare ancora le carte, nei sette brani che restano (con punte ispirative degne di nota almeno in *Shape of You* e soprattutto *Welcome Back*, che passa gli otto minuti), con i quattro dell'Ave Maria (sempre loro, rigorosamente: Young, è ovvio, e poi Nils Lofgren, Billy Talbot e Ralph Molina) a palleg-



giarsi fra strumenti acustici ed elettrici, piano e fisa, vocalizzi vari (di tutti), naturalmente basso e batteria. Il risultato è un album gradevole, che si ascolta senza frizioni di sorta. Che non sorprende ma neppure delude.

Country della più chiara acqua è quello che ci accoglie, sempre da casa Warner, in «*Hell on Church Street*» (Nonesuch), curioso lavoro dei **Punch Brothers** che rilegge, brano dopo brano, «*Church Street Blues*» (1983) di Tony Rice. Qui, al posto della fisarmonica, ci sono violino, mandolino e banjo a garantire quel tocco di ancestrale e bucolico (percussioni *out*), visitando, lungo gli



anni di grazia 1969), in terra statunitense, inglese e canadese, con due pezzi a testa per Norman Blake (a partire dall'iniziale *Church Street Blues*, che intitolava appunto l'album di Rice) e, risalendo la corrente, Bill Monroe (1911-1996), padre storico del genere come più ancora fu Jimmy Rodgers, di cui qui troviamo *Any Old Time*, del 1929 (quattro anni prima della sua morte, a trentasei anni) e un paio di *traditionals* (fra cui *House Carpenter*, riletto anche da Joan Baez). Tra episodi vocali e solo strumentali, un album di bella fragranza, neanche così univoco, come clima, visto che via via si schiudono anche orizzonti più elastici, rilassati, meno «verticali», quindi non poi così legati a un dato clima tipico, persino un po' stereotipato. Veniamo a casa nostra (per rimanerci), ma solo perché l'al-



bum di cui andiamo a parlare si deve a **Zuccherò**, sì, proprio lui, il *bluesman* (?) della bassa reggiana che, a partire da quando l'abbiamo sentito, quasi a tradimento, al Tenco 2018, ci ha suggerito una nuova chiave di lettura per recepirlo, più asciutta, lontana dalle pacchiate con Pavarotti e soci, come appunto conferma il recente «*Discover*» (Polydor / Universal), primo album squisitamente da interprete, svolto diremmo su un doppia direttrice, la prima delle quali incline anch'essa all'universo angloamericano, andando a pescare una manciata di autori più eterogenei, mediamente un po' più giovani di quelli toccati dai Punch Brothers (ma c'è pure Billy Edd Wheeler, classe 1932, presente con *High Flyin' Bird*, del 1967), compresi U2 (la recentissima *Let Your Love Be Known*, cantata – in italiano: *Canta la vita* – accanto a Bono), Coldplay, Genesis, Michael Stipe (ex-REM) e Roger Waters (*Lost Boys Calling*, dalla *Leggenda del pianista sull'oceano*, musica di Morricone).



Questo pacchetto di brani (in totale sono tredici, diciotto nella versione *deluxe*), per lo più in lingua originale, un paio tradotti (ovviamente da Zuccherò stesso), si affianca ad alcune presenze nostrane, da Fabio Concato a Elisa (anche in voce, nella sua *Luce*), da *Con te partirò* (e qui l'Adelmo ci ricade, ma poteva starci) alla chicca del disco, la bellissima *Ho visto Nina volare*, riletta dal Nostro con rispetto e trasporto, duettando virtualmente – ma con grande pudore, dobbiamo dire – con lo stesso De André. Il classico brano che vale da solo il prezzo del biglietto.



Rimanendo a casa nostra, un paio di dischi d'interpreti (almeno prevalenti) femminili. Il primo, «*Brave ragazze*» (SoundFly) della napoletana **Flo**, ha fra l'altro, subito in avvio, in *Boccamara*, uno dei quattro brani originali (notevole duetto con Peppe Servillo, e più avanti, in *Maddalena*, altro *original*, c'è invece Paolo Angeli), un singolare richiamo proprio a *Ho visto Nina volare*,

considerato che il quarto verso recita «fischia, *mastica e sputa*». Il resto, in un disco addirittura sorprendente (il precedente «*31 Salvitutti*» non ci aveva del tutto convinto) per eleganza e insieme intensità interpretativa, felicità di scrittura e cura del dettaglio, consta di riletture di matrice per lo più latino-americana (Cuba, Portorico, Argentina, il Cile di Violeta Parra), senza dimenticare un altro *sud del mondo*, il nostro, fra Napoli e Salento, né la grande Gabriella Ferri in *Me voi pe' te* (con citazione del tema di *Amarcord*), fra le (numerose) vette del lavoro, come si sarà capito assolutamente rimarchevole. L'altro album vergato al femminile, a sua volta degno di grande attenzione, è «*Voci oltre*» (MRM), firmato in coppia (sotto il cappello collettivo di **Djelem Do Mar**) dalla sardo-umbra **Sara Marini** e dalla laziale **Fabia Salvucci**. Qui i brani originali sono diversi, composti dalle due cantanti



(insieme con altri) partendo da testi contemporanei, ma anche, in *Ey Gome*, del poeta persiano duecentesco Rumi, oppure, in *Ena Dio Tria*, della tradizione calabrese grecanica. Di tradizionale ci sono diversi strumenti (zampogna, friscaletto, bouzouki, tamburi a cornice, eccetera), con tutti i loro profumi, le loro fragranze, ad abbigliare in maniera quanto mai appropriata in particolare ciò che non è farina del sacco della premiata ditta M&S, canti popolari armeni, bulgari e nuovamente persiani, nonché il Brasile contemporaneo di Paulinho do Reco (*Negrume da noite*). Il tutto con ottima padronanza e pertinenza stilistico-espressiva.

entra invece il cammino di un cantautore fra i nostri più notevoli, dotati e creativi, anche se non tutti se ne sono accorti. Questo nuovo lavoro non fa che rafforzarsi in questa convinzione. Nel totale, colpisce una volta in più la capacità di dire in modo chiaro, netto, perfettamente intellegibile (proprio come parola in musica), perché i testi in Max sono basilari, ora più (apparentemente) piani, ora più immaginifici, quasi visionari, e vanno colti nella loro interezza e precisione, in quell'equilibrio con l'elemento sonoro (nella sua accezione più ampia) cui il Nostro ha sempre dato il giusto peso, anche quando la parola, nel settore specifico, era spesso prevaricante (ha iniziato a scrivere adolescente, nei primi Settanta). Il risultato è un album ancora una volta di grande spessore, fra brani più suoi tipici e altri forse meno attesi (tipo *Rosso rubino*), in un *corpus* complessivo ottimamente compensato e, nel contempo, articolato e coeso. Il che non dovrebbe neanche fare più notizia. Per il semplice motivo che Max Manfredi da Genova questo livello l'ha sempre espresso. **J**

JOHN LURIE & THE LOUNGE LIZARDS

Una violenta, brutale immersione nella New York dei primissimi anni Ottanta, neanche più decadente ma proprio decaduta, marcia: una Mela avvelenata

di RICCARDO BERTONCELLI foto di GIGLIOLA DI PIAZZA

Sul finire degli anni Settanta, ventiseienne, John Lurie decise cosa avrebbe fatto da grande: l'attore e il musicista. Nel primo caso cominciò in *souplesse*, con pellicole minorissime, mentre come compositore e sassofonista fece subito il botto con un album di astute dissimulazioni, «*The Lounge Lizards*». Il titolo, che replicava il nome della band, offriva già una traccia: «lucertole d'albergo» è un termine gergale a definire certi avventurieri, per lo più gigolò, che ciondolano nelle sale d'albergo vestiti con eleganza in attesa di catturare le loro prede, di solito ricche signore annoiate. Nella raffinata copertina ideata da Peter Saville i cinque membri della band si mostravano giusto così, camicia bianca e cravatta scura, ben curati, come una tranquilla formazione di *mainstream jazz*; e siccome il produttore designato era nientemeno che Sua Maestà Teo Macero, e in scaletta spiccavano due cover di Thelonious Monk (più il venerando *Harlem Nocturne* di Earle Hagen), l'idea che ci si faceva era quella di un gruppo di manieristi che risolvevano la questione della musica a New York all'alba degli Ottanta ricorrendo alla nostalgia.

Tutto falso. Lurie e i suoi complici avevano sì amore e devozione per il jazz di un tempo ma non si sarebbero mai limitati a replicare i vecchi standard neanche sotto tortura. Quel che volevano era invece una violenta, brutale immersione di certe suggestioni nella New York di quei tempi, neanche più decadente ma proprio decaduta, marcia: una Mela avvelenata. Certi ragazzi del rock avevano già cominciato a farlo fin dal 1978, quando Brian Eno aveva prodotto una antologia di feroci sconosciuti intitolata emblematicamente «*No New York*». Era la punta estrema della *new wave*, ribattezzata per l'occasione *no wave*, e ammirato da una tale discesa agli inferi Lurie volle procedere in maniera simile mettendo in gioco le sue idee e il suo immaginario sonoro, più articolato e sofisticato rispetto ai Contorsions, Lydia Lunch, Mars, DNA che avevano macchiato così bene la tela di Eno.

Qualcuno conio il termine «fake jazz» ma anche quello, oltre che ingiusto, era falso. Il jazz delle cinque Lucertole era in realtà molto autentico e provvisto di sensibili antenne, calato senza rete nel caos della metropoli in un decennio che si sarebbe rivelato fatale in termini di «modernità». Dunque ritmi angolosi con brusche sterzate, chitarre dissonanti, gracidi di sax, germogli di temi che appaiono e si disfanno in un clima di dissennato *cupio dissolvi*; *Epi-strophy* e *Well You Needn't* sono trafitti da spilli incandescenti ma non è solo Monk a essere evocato e trasfigurato, il disco inizia con un *Incident On South Street* che ha tra le felici vittime il Mingus del 1958 e trova a un certo punto una *Demented* che pare una bozza sfilata a Steve Lacy. Il giovane John Zorn, per inciso, ascolta e prende nota; quando farà ordine nei suoi pensieri, molte delle intuizioni di quest'album gli torneranno utili.

John Lurie è il *dominus* illuminato del progetto, e intelligentemente lascia spazio ai collaboratori: il fratello Evan alle tastiere, Steve Piccolo al basso, Arto Lindsay alla chitarra, Anton Fier alla batteria. Fier viene dai Feelies, un gruppo rock disidente, e sa conferire un gusto parti-



RITMI ANGOLOSI CON BRUSCHE STERZATE, CHITARRE DISSONANTI, GRACIDI DI SAX, GERMOGLI DI TEMI CHE APPAIONO E SI DISFANNO

colare a una musica così attenta alla propria diversità. Lindsay, dal canto suo, era uno dei *no wavers* dell'antologia di Eno, demiurgo dei DNA, e serve a stabilire un collegamento ancora più stretto con quel mondo. «*The Lounge Lizards*» colpì molto la fantasia di critici e appassionati, che apprezzarono quell'isola apparsa d'improvviso sul mappamondo della musica Ottanta, «a sud di Charles Mingus, a est di Bernard Herrmann», come scrisse un fantasioso recensore geografo. Lurie si deliziò dei complimenti e si vantò per scherzo di essere «l'Art Blakey del Lower East Side», ma in realtà non curò più di tanto la sua creatura che così bene era uscita dall'uovo. Quel mirabile quintetto si disfece subito e sarebbero passati sei anni prima che le nuove Lizards tornassero a registrare in studio («*No Pain For Cakes*»); sempre un'originale idea di jazz & altro, ma la sorpresa del primo lp con tutto il suo abile gioco di inganni era stata ben altra cosa.

© GIGLIOLA DI PIAZZA



«THE LOUNGE LIZARDS» (EG Records, 1981)
John Lurie (sax alto), Evan Lurie (piano, tastiere), Arto Lindsay (chitarra), Steve Piccolo (basso elettrico), Anton Fier (batteria). Prodotto da Teo Macero. Inciso nel luglio 1980.

SIENA JAZZ
ACCADEMIA NAZIONALE DEL JAZZ

SIENA JAZZ UNIVERSITY

CORSI ACCADEMICI DI 1° E 2° LIVELLO

Anno Accademico 2021-2022

Siena Jazz • tel. +39 0577 271401 • fax +39 0577 271404 • email info@sienajazz.it • www.sienajazz.it



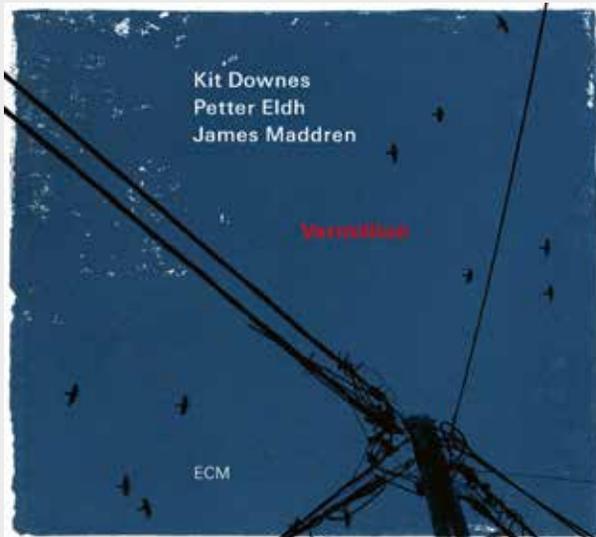
ECM 2684 (in autunno anche in LP)



Mark Turner
Return From The Stars

Mark Turner, *sax*
Jason Palmer, *tromba*
Joe Martin, *contrabbasso*
Jonathan Pinson, *batteria*

ECM 2721 (disponibile anche in LP)



Kit Downes
Petter Eldh
James Maddren
Vermillion

Kit Downes, *pianoforte*
Petter Eldh, *contrabbasso*
James Maddren, *batteria*

ECM 2737 (in autunno anche in LP)



Avishai Cohen
Naked Truth

Avishai Cohen, *tromba*
Yonathan Avishai, *pianoforte*
Barak Mori, *contrabbasso*
Ziv Ravitz, *batteria*

Distribuzione esclusiva



DUCALE snc Via per Cadrezzate, 6 - 21020 BREBBIA (VA)

Tel: 0332 770784 - 770189

info@ducalemusic.it

www.ducalemusic.it

www.ecmrecords.com