

---

Pierluigi Cassano

# APPUNTI DI STORIA DEL JAZZ

sesta edizione (2010)  
www.pierluigicassano.com

---

## INDICE

1. **INTRODUZIONE E DEFINIZIONI**
  2. **LE RADICI DEL JAZZ**
  3. **LA NASCITA A NEW ORLEANS**
  4. **IL CHICAGO STYLE**
  5. **L'ERA DELLO SWING**
  6. **LA RIVOLUZIONE DEL BEBOP**
  7. **L'ALTERNATIVA DEL COOL**
  8. **IL RISVEGLIO DELL'HARD BOP**
  9. **LA LIBERAZIONE DEL FREE**
  10. **FUSION, BOSSA NOVA E ALTRE CONTAMINAZIONI**
  11. **LA MAINSTREAM DI OGGI**
  12. **IL JAZZ IN ITALIA**
- 

## 1. INTRODUZIONE E DEFINIZIONI

La natura del *jazz* è difficile da definire. La stessa etimologia del nome è incerta. In linea di massima si può dire che il *jazz* è la musica di matrice afroamericana nata all'inizio del XX secolo. Si deve prestare bene attenzione al fatto che non si tratta esclusivamente di musica “nera” (molti bianchi sono stati grandi jazzisti al pari dei neri), né esclusivamente di musica “americana” (pur nato negli *States*, il *jazz* è ormai suonato in tutto il mondo), né – come si dice a volte – di musica nata dalla fusione di elementi “neri” e “bianchi”, bensì di musica nata da uno “scontro” dialettico tra essi: è, infatti, in continua evoluzione. I problemi di definizione sono aumentati dal fatto che più volte nel corso del tempo i musicisti di *jazz* hanno rifiutato di chiamare la loro arte con questa parola, che pareva loro una mera etichetta portatrice di uno sguardo esterno e limitante.

Lungo il Novecento il *jazz* si è sviluppato al punto tale che esso può dirsi LA musica del XX secolo per eccellenza: tanto è stato nuovo (prima vera “terza via” alla musica, che fino al suo avvento era stata soltanto “classica” o “popolare”), tanto esso si è innervato nella cultura contemporanea, tanto è stato legato ai grandi mutamenti sociali, tanto è entrato nell'immaginario collettivo. Sembra strano parlare in questi termini del *jazz* al giorno d'oggi, quando la gran parte della musica che viene prodotta e consumata è quella *pop*, ma si pensi che il *pop* nasce solo alla fine del secolo, mentre il *jazz* ha una storia (e un peso) ben più importanti.

Per quanto riguarda gli aspetti tecnici, il *jazz* possiede determinate caratteristiche (un tipico organico strumentale, il ritmo scandito e “sincopato”, certe strutture derivate dal *blues*, la tecnica “canora” per gli strumenti e al contrario “strumentale” per il canto, il ruolo fondamentale dell'improvvisazione, la tendenza allo sperimentalismo e alla contaminazione, non ultimol'impegno

sociale) nessuna delle quali è però indispensabile né basta da sola a definire l'incredibile varietà di esperienze musicali che si nasconde dietro all'etichetta "jazz".

E' utile, a questo punto, schematizzare la storia del jazz in una serie di "stili", che si susseguono grosso modo ogni decennio alternando "spinte" opposte (una – "nera" – passionale e impetuosa, l'altra – "bianca" – razionale e composta). E' una schematizzazione utile, ma pur sempre di tale si tratta: le etichette vanno utilizzate con prudenza; ad esempio Duke Ellington, che giustamente qui figura tra i grandi dello *swing* degli anni '30, ebbe modo, nel 1962, di suonare con Max Roach e Charlie Mingus, esponenti di generazioni e stili successivi (e di registrare con loro l'album *Money jungle*).

## 2. LE RADICI DEL JAZZ

Durante il Colonialismo migliaia e migliaia di neri vennero strappati all'Africa e deportati nell'America del Nord per lavorarvi come schiavi (si pensi alle tristemente note piantagioni di cotone). Essi portarono con sé un ricco patrimonio musicale, tanto più importante per loro perché, essendo in gran parte analfabeti, grazie ai canti trasmessi oralmente mantenevano la propria identità culturale. All'epoca della nascita del jazz (tra Ottocento e Novecento) tutte queste esperienze musicali si erano consolidate lungo alcune grandi direzioni.

**MUSICA RELIGIOSA.** Gli schiavi afroamericani si convertirono in massa al Cristianesimo, nonostante fosse la religione dei loro persecutori bianchi, perché offriva loro la speranza, specie nelle figure del Cristo, che esalta gli umili, e di Mosè, che libera gli Ebrei dall'oppressione egiziana. Le storie della Bibbia apprese dai bianchi venivano perciò reinterpretate e messe in musica. Gli schemi musicali adottati, però, erano quasi completamente di matrice nera: ad esempio i ritmi "tribali" e la vocalità "gridata". Altre strutture tipiche erano l'andamento binario e la forma responsoriale ("proposta" del solista e "risposta" del coro), mutate dai *work songs*, cioè i "canti di lavoro" (si pensi alla simile tradizione canora delle mondine nell'alta Italia), che venivano tollerati dai padroni bianchi perché davano il ritmo all'attività degli schiavi (e sembravano innocui). Questi canti religiosi vanno genericamente sotto il nome di *anthems* ("inni") e si dividono in *spirituals* (quelli lenti, profondamente malinconici) e *jubilees* (quelli svelti, dall'effetto elettrizzante).

Si presti attenzione a non confondere gli *anthems* arcaici (di cui non rimane traccia su disco) con quelli degli anni '20 (che venivano "classicizzati" da cantanti pur grandi, come Paul Robeson e Marian Anderson), né coi *gospel*, nati negli anni '30 e pertanto molto più moderni. Di questi ultimi la massima interprete è stata MAHALIA JACKSON, accanto alla quale vanno ricordati almeno THOMAS DORSEY (il padre del *gospel*), James Cleveland (maestro di Arthea Franklin) e Edwin Hawkins (che lanciò la celeberrima *Oh, happy day*).

**MUSICA PROFANA.** La musica profana coincide praticamente col *blues*. Il *blues* era originariamente solo cantato, poi al canto venne aggiunto un accompagnamento dapprima essenziale di chitarra poi sempre più ricco. Memorabili le esibizioni di BESSIE SMITH, attiva negli anni '20 (l'epoca del *blues* classico). "L'imperatrice del *blues*", morì ancor giovane, ma già all'apice della carriera, a seguito di un incidente d'auto; la tradizione narra che non riuscì a salvarsi perché gli ospedali della zona rifiutavano la gente nera, anche se di successo: l'episodio è falso ma sintomatico. Insieme a Bessie Smith vanno menzionati almeno "Ma" Rainey, Ethel Waters, W.C. Handy (il codificatore del *blues*), ROBERT JOHNSON (di cui si diceva che avesse fatto un patto col diavolo per suonare il *blues* come nessun altro), "Blind Lemon" Jefferson (il prototipo del *bluesman*: avventuriero vagabondo, rissoso e poi cieco), "Lightnin'" Hopkins, "T-Bone" Walker (il primo a usare nel *blues* la chitarra elettrica), "Big Joe" Williams, Muddy Waters, Charlie Patton.

Il *blues* ha degli elementi tipici: è composto di strofe di dodici battute (divise in tre frasi, frasi delle quali la prima e la seconda sono uguali o quasi – oppure la terza è un ritornello), ha un tipico ritmo "spinto in avanti", impiega una scala in cui il terzo e il settimo grado sono leggermente abbassati (le famose "note blu", probabilmente derivanti dall'adattamento di antiche scale tribali

pentatoniche a modelli occidentali). Dal punto di vista dei testi (originariamente improvvisati), il *blues* testimonia il drammatico disagio sociale ed esistenziale del nero americano: lo stesso nome deriva probabilmente dall'espressione "avere addosso i diavoli blu", cioè essere depressi. Particolarmente interessante è l'emergenza di voci femminili, specie nel *city blues* (contrapposto al *country blues*, il *blues* "di campagna"), che descrivono lo squallore della vita urbana.

Molti di questi elementi tipici del *blues* sono poi diventati i fondamenti del *jazz*; ma il *blues* ha continuato ad evolversi anche indipendentemente. In particolare, nel corso degli anni '50, esplose il *rhythm and blues*, che a sua volta fu la base del *rock and roll* e di tutta la successiva musica *pop*, compresa la "ri-fusione" col *jazz* avvenuta negli anni '70, che va appunto sotto il nome di *fusion* (a tale proposito si veda oltre). Al giorno d'oggi la tradizione del *blues* può vantare alcuni grandi prosecutori: JOHN LEE HOOKER, "B.B." KING e molti altri.

MUSICA COMMERCIALE. Accanto alle forme di musica "popolare" se ne sviluppano altre "d'autore", solitamente pensate per un pubblico. Ad esempio il *ragtime*, energica ed allegra musica per pianoforte, destinata ai locali. E' musica "dotta": composta, non improvvisata; e presenta mescola già elementi bianchi (il ritmo di marcia scandito dalla mano sinistra nella zona grave) e neri (la melodia sincopata eseguita dalla mano destra). I massimi esponenti del *ragtime* sono SCOTT JOPLIN (autore dei celebri *The entertainer* e *Maple leaf rag*, e addirittura di un'opera lirica, *Treemonisha*), James P. Johnson (l'inventore del *charleston*) e Eubie Blake (che morì centenario nel 1983 e che perciò poté tramandare basilari insegnamenti), ma questa musica catturò l'interesse anche di molti compositori "classici" europei, come Debussy e Stravinsky.

Il *minstrelsy*, invece, è l'esibizione di cantanti bianchi che si tingevano il volto e si vestivano in modo da parodiare quelli neri (nascono così le macchiette Sambo, Jim Crow, Jasbo Brown). Un classico del genere è *Oh, Susannah*. In *The jazz singer* (1927), il primo film sonoro della storia del cinema, è immortalato il *minstrel* AL JOLSON. Ma ci fu anche un famoso *minstrel* nero: Juba Laine, tra i primi artisti di colore ad esibirsi in Europa. Si tratta evidentemente di manifestazioni degradanti per la gente nera, non solo discriminata ma anche ridicolizzata; se non altro, però, testimoniano il fatto che la musica dei neri fosse tanto dirompente da suscitare l'interesse dei bianchi, i quali così cominciarono gradualmente a dubitare della propria assoluta superiorità.

### 3. LA NASCITA A NEW ORLEANS

La storia del *jazz* si fa solitamente cominciare ai primi del Novecento nella cosmopolita New Orleans: situata alla foce del Mississippi e pertanto importante crocevia, all'epoca era la quarta città degli *States*. Qui confluirono razze e culture diverse, creando terreno fertile per la musicalità istintiva della gente di colore, che suonava in ogni occasione, anche per strada e, addirittura (cosa che a un europeo sembra assurda), nei cortei funebri. Le tipiche *band* di dilettanti, spesso trasportate su carretti, erano composte da: *banjo*, cornetta (antenata della tromba), trombone (il trombonista aveva il suo posto riservato in fondo, sul *tailgate*, in modo da non urtare gli altri con la coulisse dello strumento), *washboard* (tavola da bucato, con funzione ritmica), *jug* (un'anfora da cui, soffiandoci dentro, si ottenevano sonorità simili a quelle del basso tuba). Ma il luogo in cui, più che altrove, si faceva musica era la leggendaria Storyville, il quartiere delle taverne e dei bordelli: qui il nascente *jazz* era richiestissimo, per intrattenere i clienti. Il successo era tale che i musicisti "creoli" dovettero imparare dai neri e crearono quindi un *jazz* tutto loro, detto *dixieland* (dal modo di indicare la banconota da dieci nelle colonie francofone).

Tra i primi grandi del *jazz* vanno ricordati i cornettisti Buddy Bolden (il capostipite, che in origine faceva l'imbianchino e che morì folle a causa di una vita sregolata) e Freddie Keppard (che avrebbe potuto essere il primo ad incidere un disco di *jazz*, ma non lo fece perché temeva che qualcuno lo avrebbe "copiato"; anzi da allora suonò sempre con un fazzoletto tra le dita per nascondere la diteggiatura), il trombettista Bunk Johnson (che non si mosse mai da New Orleans: anziano e ormai dimenticato, negli anni '40 venne riscoperto da Orson Welles, il quale lo rimise in

condizioni di suonare e di dire la sua proprio in anni in cui il *jazz* veniva ripensato) e SIDNEY BECHET (grande clarinetista e sassofonista, che fu tra i primi *jazzmen* ad esibirsi in Europa). Il personaggio più spettacolare di New Orleans era però il pianista “JELLY ROLL” MORTON, formatosi nei bordelli e poi diventato divo mondano, vanitoso, superstitioso e presuntuoso: si proclamò da sé “l’inventore del *jazz*”.

Tra i bianchi i pionieri furono gli appartenenti alle formazioni di “Papa” Laine e NICK LA ROCCA: quest’ultimo, con la sua ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND, fu il primo ad incidere un disco di *jazz* e ad utilizzare ufficialmente i termini “*jazz*” e “*dixieland*”. Si consideri, comunque, che all’epoca l’industria discografica era ancora agli inizi, sia tecnicamente che commercialmente, per cui i pochi dischi del *jazz* delle origini che abbiamo sono di bassa qualità e fuorvianti: in una registrazione della ODJB c’è ben poco di quello che deve essere stato il galvanizzante spirito della polifonia jazzistica originaria. Inoltre i vincoli di tempo imposti dalle restrizioni tecniche (pochi minuti per *take*) non possono dare adeguatamente conto della vitalità di una musica basata sull’improvvisazione spontanea e senza limiti.

#### 4. IL CHICAGO STYLE

Alla fine degli anni ‘10 ci fu un intenso flusso migratorio dalle colonie agricole del Sud (devastate da un parassita del cotone) verso i nascenti centri industriali del Nord. La data simbolo di questo periodo è il 1917, anno in cui Storyville venne chiusa per immoralità dalla Marina Militare. Numerosi musicisti rimasero senza lavoro e tentarono la fortuna altrove, risalendo il Mississippi da New Orleans fino a Chicago, dove crearono un nuovo *jazz*, più consapevole ma anche più spigoloso, più inquieto, come si addiceva alla musica di una città economicamente florida ma anche dilaniata dalle lotte fra *gangster*: i cui traffici, tra l’altro, includevano lo smercio di alcolici (illegale dall’entrata in vigore del Proibizionismo) negli *speakeasies*, cioè proprio nei locali dove si suonava il *jazz*. Chicago, del resto, era una città in cui i neri (raddoppiati in soli cinque anni) trovavano sì lavoro, ma erano pur sempre pesantemente discriminati, confinati nel ghetto del South Side e oggetto di manifestazioni di intolleranza e violenza, come accadde nel 1919 a quel ragazzo di colore che venne letteralmente linciato per essere involontariamente uscito, nuotando, dall’immaginaria linea di demarcazione della spiaggia per la gente “nera”.

Dominatore di Chicago fu il cornettista “KING” OLIVER, che ai tempi New Orleans era stato il grande rivale di Freddie Keppard. Oliver, pur essendo un musicista di successo, mai superò dentro di sé le problematiche del nero disadattato, il che lo portò anche ad una sorta di rivalità con il più giovane e dotato dei membri della sua stessa *band*, che in effetti finì per soppiantarlo: si trattava di LOUIS ARMSTRONG (soprannominato “Satchmo”, cioè “bocca a sacco”). A mettere maestro ed allievo l’uno contro l’altro contribuì la pianista di Oliver, Lil Hardin (che poi divenne la seconda delle quattro mogli di Armstrong), ma quel risultato sarebbe stato inevitabile, perché Armstrong è uno dei più grandi *jazzmen* della storia. Di lui, ragazzaccio di strada che aveva imparato a suonare la cornetta in riformatorio, si diceva che, esibendosi sui battelli che risalivano il Mississippi (dove gli intrattenimenti musicali erano curati da musicisti come il pianista Fate Marable) era capace di cominciare a suonare a New Orleans e di non stancarsi prima dell’arrivo a Chicago.

Satchmo ha attraversato l’intero secolo del *jazz* con una straordinaria capacità comunicativa e una costante vitalità creativa (la leggenda attribuisce ad un suo momento di amnesia l’invenzione del canto *scat*, cioè il cantare sillabe improvvisate al posto di un testo dal senso compiuto). Ciononostante non si può negare che, negli ultimi anni, si sia “commercializzato”, producendo più canzonette che *jazz* di qualità. (Si confrontino, ad esempio, le pur celebri *Hello, Dolly!* o *What a wonderful world* con le più ispirate *Do you know what it means to miss New Orleans?* o *West End Blues*, probabilmente il capolavoro di Armstrong.) Questo ha fatto sì che i neri lo accusassero di “ziotomismo” (cioè di fare come lo zio Tom del celebre romanzo), di adattarsi a fare il “giullare” al servizio del pubblico bianco, impersonando le macchiette del *minstrelsy*, infarcite di stereotipi. Il

fatto è che Satchmo considerava la musica semplicemente come un qualcosa di gioioso, aggregante, non politicizzato; in realtà era tutt'altro che insensibile al problema razziale, come dimostrò quando, nel 1957, a seguito di un episodio di cronaca, polemizzò duramente col Presidente Eisenhower e annullò all'ultimo momento una *tournee* in Russia organizzata dal Dipartimento di Stato. Diceva Billie Holiday: “*He toms with class*” (“Fa il Tom con classe”). La levatura di Armstrong resta comunque indiscussa e bene ha fatto chi ha pensato di mandare nello spazio, con la sonda *Voyager* (destinata a fornire elementi della cultura terrestre ad eventuali civiltà aliene), insieme ad opere di Mozart e Leonardo, anche *West End Blues* del grande cornettista. Tra i musicisti, neri e bianchi, che gravitavano attorno a Oliver e Armstrong vanno ricordati almeno il banjoista Johnny St. Cyr, il clarinetista Jimmie Noone, i fratelli Johnny e Baby Dodds (clarinetista e batterista) e il trombonista “KID” ORY, che lanciò lo stile *tailgate*, fatto di sonorità aspre e ricche di glissati.

Tra i musicisti bianchi spicca l'immenso talento del cornettista “BIX” BEIDERBECKE, non a caso detto “l'Armstrong bianco”. L'introversione e l'alcolismo (aveva la vasca da bagno sempre piena di liquore) gli impedirono di sfondare coi suoi Wolverines, per cui lavorò soprattutto nell'ambito soffocante della pomposa orchestra di PAUL WHITEMAN; questi, pur essendo persona sensibile al talento e alla ricerca (per lui Gershwin compose nel 1924 la *Rapsodia in blu*) faceva prevalere sempre le ragioni commerciali su quelle artistiche. Bix morì non ancora trentenne, ma nei pochi anni di attività lasciò un segno indelebile, grazie alla sua sonorità morbida, quasi priva di vibrato, e al suo appassionato lirismo, sorretti tuttavia da una perfezione tecnica e formale ancora più stupefacente se si pensa alle carenze della sua preparazione (autodidatta e provvisto dell'orecchio assoluto, non imparò mai né ad impugnare correttamente la tromba né a leggere la musica). Lo stile di Bix è per molti aspetti antitetico a quello di Armstrong: non c'è in esso una polemica, bensì la ricerca di una originalità, grazie alla quale il *jazz* bianco arrivò finalmente ad acquisire una propria dignità. Nella compagine di Whiteman, insieme a Bix, di cui furono grandi amici, suonavano anche il sassofonista Frankie Trumbauer e due italoamericani: Joe Venuti (raro caso di violinista *jazz*) e Eddie Lang (chitarrista, il cui vero nome era Salvatore Massaro). A Bix il regista italiano Pupi Avati ha dedicato nel 1991 un malinconico film.

I “ruggenti” anni '20, si sa, celavano un sistema instabile e sfociarono nella Grande Depressione, che culminò col nefasto crollo di Wall Street nel 1929. Inevitabilmente il settore musicale andò in crisi e il *jazz* ne risentì: Chicago non offriva più alcuna sicurezza, tanto meno altre città. L'unico posto dove in qualche modo il *jazz* rimase vitale fu Kansas City, animata dall'instancabile Bennie Moten, *leader* di una famosa *territory band* (cioè non di New York) e dalla pianista Mary Lou Williams (una delle poche donne non cantanti della storia del *jazz*): questo stile, immortalato nel film di Altman intitolato appunto *Kansas City* (1996), era più grossolano di quello di Chicago, ma infuse tuttavia nuove energie nelle leziosaggini newyorkesi, fungendo da “ponte” ideale verso il nuovo, trascinante stile: lo *swing*.

## 5. L'ERA DELLO SWING

Fra il 1933 e il 1937 il Presidente Roosevelt lanciò il *New Deal*, un piano di ristrutturazione economica per guarire gli *States* dalla Depressione: il Paese fu così pervaso da un desiderio di reagire, da un nuovo ottimismo che, sul fronte musicale, generò una musica festosa, orecchiabile e ballabile, imparentata col *boogie woogie* (che a sua volta è una sorta di *blues* rapido), non più improvvisata ma composta, destinata a grandi orchestre che si esibissero in contesti spettacolari (i grandi locali di New York: “Savoy Ballroom”, “Cotton Club”, “Onyx Club”), prodotta e diffusa dalle nascenti industrie discografiche e radiofoniche (di lì a poco giganteggerà il produttore Norman Granz, mentre il critico Leonard Feather scriverà appassionati articoli). Ci fu persino una sorta di “armistizio” tra bianchi e neri, che suonavano insieme con una spontaneità fino ad allora inedita. E' l'era dello *swing* (cioè “dondolamento”, così chiamato da un pezzo di Duke Ellington: *It don't mean*

*a thing if it ain't got that swing*, cioè “non significa niente se non ha un po' di *swing*”), quell'epoca immortalata nelle opere di F. S. Fitzgerald: una vera e propria allegra follia (*craze*).

Il primo grande *leader* fu FLETCHER HENDERSON: fu così amato che quando, anziano, si trovò in difficoltà, l'intero mondo del *jazz* si mobilitò per aiutarlo. Nella prestigiosa orchestra di Henderson suonarono tutti i migliori dell'epoca, tra cui due grandi pianisti – l'obeso “FATS” WALLER (instancabile mangiatore e altrettanto instancabile compositore) e il cieco ART TATUM (“lo Chopin del *jazz*”) – e molti sassofonisti: Benny Carter, Chu Berry, COLEMAN HAWKINS. Quest'ultimo in particolare, grazie al suo stile rapsodico e roboante, divenne una autentica stella; stella che fu eclissata, per un breve periodo, dalla meteora di LESTER YOUNG: il “President”, come amava chiamarsi, aveva una personalità introversa, ai limiti dell'autismo, che lo portava a certe stravaganze (lo connotavano l'inseparabile cappello schiacciato, il *pork-pie-hat*, e il modo tutto suo di imbracciare il sax obliquamente) e a un personalissimo sognante stile, dal suono morbido e dal fraseggio scorrevole, in antitesi a quello di Hawkins; la ricerca di Young venne compresa solo molti anni dopo, in particolare dai *coolsters*, che a lui si ispirarono.

Con Henderson debuttò anche lo scatenato cantante (e poi a sua volta *band leader*) CAB CALLOWAY, detto “Mr. Hi-De-Ho” dal suo caratteristico modo di fare lo *scat*. Calloway lanciò, tra l'altro, la moda dello *zoot suit*, un costume consistente in un abito elegante ma sformato che parodiava il *look* dei bianchi: questo personaggio ispirò la figura di Sportin' Life a George Gershwin (si veda poco oltre). E' possibile vedere un Calloway ormai anziano ma ancora formidabile, nel noto film *The blues brothers* del 1980.

Altre importanti orchestre furono quelle guidate da Chick Webb, Earl Hines, Count Basie. Il batterista CHICK WEBB, morì prematuramente a causa di un grave handicap: le redini dell'orchestra rimasero allora per qualche tempo in mano alla cantante che aveva egli stesso lanciato, ELLA FITZGERALD. Nonostante una infanzia non facile, la Fitzgerald non perse mai la gioia di vivere, che si trasmetteva al suo canto, caratterizzato da un entusiasmo effervescente, contagioso, quasi infantile (del resto uno dei suoi primi grandi successi fu la “filastrocca” *A Tisket a tasket*), che l'ha giustamente resa la regina delle voci *swing*. EARL “FATHA” HINES, già pianista di Armstrong, seppe diventare un *leader* così attento alla qualità musicale e aperto ai nuovi stimoli che fu proprio nella sua orchestra che si formarono molti di quei giovani che avrebbero creato il *bebop*. Non meno all'avanguardia fu il pianista “COUNT” BASIE, originario di Kansas City: con la sua orchestra, forse la più longeva di tutte, cantavano il gigantesco Jimmy Rushing, l'energico “Big Joe” Williams e Helen Humes (di sangue misto bianco, nero e pellerossa), tutti *shouters* (“urlatori”) che si ispiravano al *blues*.

Il posto d'onore spetta però a “DUKE” ELLINGTON: pianista, ma soprattutto compositore. Ellington proveniva da una delle rare famiglie di colore benestanti (suo padre era stato maggiordomo alla Casa Bianca) e quindi poté godere di un'ottima educazione. Colto e sensibile a tutte le diverse arti, il “Duca” sapeva nobilitare anche i pezzi destinati ai contesti più “commerciali” (come quelli nel *jungle-style* del “Cotton Club”, dove tamtam, cocktail esotici e decorazioni di cartapesta ricreavano un'Africa da operetta). Innumerevoli sono i suoi successi: i brani *Caravan*, *Take the A train*, *Creole love call*, *I'm beginning to see the light*, *In a sentimental mood*, *Mood indigo*, *Sophisticated lady*, *Satin doll*, la già citata *It don't mean a thing if it ain't got that swing* e la raccolta ... *and his mother called him Bill* (composta dopo la morte di Billy Strayhorn, braccio destro di Duke, nel 1967). Produsse anche composizioni che si avvicinavano alla musica classica europea (sinfonie, balletti e musica sacra, tra cui la *suite Black, brown and beige* del 1943, con la partecipazione di Mahalia Jackson, e *In the beginning God* del 1965), ambiziose ma raffinatissime. Con lui si esibirono validissimi musicisti: il cornettista Rex Stewart, i trombettisti Cat Anderson e Cootie Williams, i sassofonisti Johnny Hodges e Paul Gonsalves, le cantanti Ivie Anderson, Esther Marrow, Ethel Waters, Adelaide Hall.

Tra i *leader* bianchi vanno ricordati il pioniere Ben Pollack, Eddie Condon (il primo a mescolare bianchi e neri), Red Nichols (un transfuga di Whiteman, che seppe poi radunare tutti i migliori), Charlie Barnet (che dirigeva “la più nera delle orchestre bianche”) e Glen Gay (fondatore

della “Casa Loma Orchestra”). Altri importanti *swing*ers bianchi furono il sassofonista Bud Freeman, il trombonista Jack Teagarden, il clarinetista Artie Shaw, e i fratelli Jimmy e Tommy Dorsey (clarinetto e trombone, nella cui orchestra avrebbe debuttato FRANK SINATRA).

Ma il vero “re” bianco fu il clarinetista BENNY GOODMAN, musicista straordinariamente intelligente e per di più, in quanto ebreo, attento ai problemi razziali. Il suo concerto alla “Carnegie Hall” nel 1938, durante il quale il giovane pubblicò smontò a forza le sedie per poter ballare, è uno dei dischi più importanti della storia del *jazz*. Con Goodman si esibivano le prime importanti cantanti *jazz* bianche, PEGGY LEE (prototipo della biondina innocente ma ammiccante) e Mildred Bailey (quest’ultima per metà pellerossa e moglie del vibrafonista Red Norvo), e anche molti artisti neri: il pianista Teddy Wilson, il chitarrista Charlie Christian (di cui si riparlerà nel seguito), il vibrafonista LIONEL HAMPTON (poi anche lui storico *band leader*), lo stesso Fletcher Henderson. Fuoriuscito dall’orchestra di Goodman dopo un litigio, l’energico batterista GENE KRUPA diede vita a una notevole formazione con l’androgina cantante ANITA O’DAY, forse la sola cantante bianca veramente valida, e il piccolo acrobatico trombetta nero ROY ELDRIDGE.

Coetaneo di Goodman fu il trombonista GLENN MILLER, autore di innumerevoli grandi successi (*In the mood* e *Moonlight serenade*) e Maggiore dell’Aeronautica Militare, poi scomparso in un volo durante la Guerra. Incredibilmente duratura è stata la carriera di WOODY HERMAN, amatissimo *leader* che seppe rinnovare più volte il “gregge” (così chiamava scherzosamente la propria orchestra, poiché il suo cognome significava “pastore”) e il relativo repertorio, arrivando così fino agli anni ‘80: solo lo *swing* di Count Basie fu altrettanto longevo. A parte va menzionato STAN KENTON, megalomane ma coraggioso *leader* di una compagine con cui sperimentava le più impensate contaminazioni “*progressive*”.

Mentre Duke Ellington produceva musica *jazz* che andava incontro alla classica, qualcuno faceva il contrario: primo fra tutti GEORGE GERSHWIN, non *jazzman* ma autore di immortali melodie scritte per le commedie musicali di Broadway, che alle commedie stesse sopravvissero diventando repertorio del *jazz* (si pensi a *The man I love*, *Embraceable you*, *I got the rhythm*). Compose anche un’opera lirica ambientata tra i neri d’America e musicata nel loro stile: quel *Porgy and Bess* (1935), le cui canzoni, tra le quali la celeberrima *Summertime*, sono state rivisitate da grandi musicisti di colore (su tutti Louis Armstrong e Miles Davis).

Grazie a queste contaminazioni e alle numerose *tournee* oltreoceano, anche in Europa cominciò finalmente a crearsi spazio per il *jazz*. Tra i primi *jazzmen* europei vanno ricordati il violinista Stéphane Grappelli e il chitarrista gitano DJANGO REINHARDT, che sviluppò una tecnica personalissima a causa di un difetto della mano (aveva due dita paralizzate) e fu attivo a Parigi, la capitale del *jazz* europeo.

Quanto alle voci, oltre ai già nominati *swing*ers Ella Fitzgerald e Cab Calloway, nonché agli *shouters* Jimmy Rushing e Helen Humes, in questo periodo si affermarono i *crooners*, i cantanti “confidenziali”, tra i quali i più grandi furono NAT “KING” COLE e il bianco BING CROSBY (entrambi, però, prematuramente scomparsi), la cui eredità venne raccolta in seguito da FRANK SINATRA, la “voce” per eccellenza. Oltre a loro nessun altro bianco all’inizio spiccò particolarmente, se non, come detto, Peggy Lee, Mildred Bailey e Anita O’Day. Tra le cantanti nere emergeranno LENA HORNE e DINAH WASHINGTON, non particolarmente dotate in senso tecnico e nemmeno puramente jazzistiche, ma estremamente versatili e di grande fascino personale (la Horne fu anche attrice e la Washington proprietaria di locali, oltre che protagonista di ben nove movimentati matrimoni).

Un discorso separato va fatto per BILLIE HOLIDAY (“Lady Day”: il nomignolo le venne dato dall’amico–amante Lester Young), la più grande cantante della storia del *jazz*. Nata in povertà, violentata da bambina, chiusa in riformatorio, costretta a prostituirsi, dipendente dall’eroina, raggirata da impresari truffatori, perseguitata dalla legge, tormentata da amori disperati, vittima del pregiudizio dei bianchi ma anche di quello dei neri (la sua pelle infatti non sembrava abbastanza scura), Billie morì quarantacinquenne nel 1959 (pochi mesi dopo Young), in ospedale e in stato d’arresto. La sua tragica storia si riflette tutta nella sua particolare vocalità, malinconica e straziante:

si pensi a *Fine and mellow*, *He's my man*, *Say it isn't so*, *Love for sail*, *I'm a fool to want you*, *I cover the waterfront*, *Night and day* e, soprattutto, *Strange fruit*, composta da lei stessa su versi di Lewis Allen che denunciavano gli “strani frutti” dell’America di quegli anni, cioè i corpi dei neri linciati ed impiccati ancora con troppa facilità. La tragica vicenda di *Lady Day*, affascinosa e delicata come la gardenia che sempre portava tra i capelli, è sintomatica anche perché rivela i retroscena dell’era dello *swing* e aiuta a capire da quali istanze maturò la rivolta del *bebop*.

## 6. LA RIVOLUZIONE DEL BEBOP

Quel che luceva nello *swing* non era tutto oro: mosso com’era da ragioni essenzialmente commerciali, questo stile finì per diventare ripetitivo e isterilirsi. Il progressivo scadere della qualità musicale frustrava i musicisti neri, specie i più giovani, e questa frustrazione si andava a sommare al disagio razziale, mascherato ma non cancellato. Le persone di colore, infatti, pur suonando insieme a quelle di pelle bianca e pur essendo dal pubblico bianco idolatrate, erano comunque considerate diverse, fenomeni da baraccone: basti pensare che i neri erano costretti ad utilizzare le porte di servizio per entrare ed uscire da quei locali di cui erano le *star*.

Proprio dalle file delle grandi orchestre *swing*, dunque, negli anni ‘40 provennero gli ideatori del nuovo stile, destinato a rivoluzionare l’idea stessa di *jazz*: i giovani musicisti neri presero l’abitudine di ritrovarsi dopo i concerti, fuori dall’orario regolare (*afterhour*), oppure il Lunedì (giorno di riposo delle orchestre) in localacci di Harlem, come la “Minton’s Playhouse”, per mettere da parte l’abito da sera e suonare in piena libertà, più per se stessi che per un pubblico (pubblico che tuttavia non tardò a formarsi; mentre i *jazzmen* più anziani li tacciavano di esibizionismo). Nacque così il *bebop* (il nome è onomatopeico per un caratteristico intervallo tra due note): una musica all’insegna di una ritmica nervosa e non ballabile, di una melodia non facilmente orecchiabile, di un’improvvisazione non più consistente in variazioni del tema ma basata sugli accordi, che si divertiva a “maltrattare” i grandi successi del repertorio *swing* (i quali divennero così *standard*, cioè materiale melodico di repertorio da reinventare ogni volta: si pensi a *How high the moon* o *Cherokee*, veri “inni” del *bebop*).

Tra i primi di questi innovatori ci fu il geniale chitarrista dell’orchestra di Benny Goodman, CHARLIE CHRISTIAN, che purtroppo morì di tisi non ancora trentenne. Con lui, che tra l’altro fu uno dei primi ad “elettrificare” il proprio strumento, la chitarra smette di essere relegata nella sezione ritmica e diventa solista a tutti gli effetti. Di Charlie Christian si dice che, se fosse vissuto più a lungo, la storia della musica sarebbe stata diversa.

Il *bebop* giunse invece a maturazione grazie al trombettista “DIZZY” GILLESPIE, personalità estroversa ed esuberante (agli esordi venne cacciato dall’orchestra di Cab Calloway per intemperanze); fu caposcuola persino nel *look* (lanciò la moda di portare il berretto basco, gli occhiali scuri, il ciuffo di peli sotto al labbro; in più suonava una tromba “periscopica”, cioè deformata, in cui soffiava gonfiando a dismisura le guance): tutto in lui era spettacolo e tuttavia lo era in maniera ispirata e innovativa. Il più grande genio del *bebop* (e della storia del *jazz* in generale) fu però CHARLIE PARKER, nato a Kansas City e detto “Bird”: le sue straordinarie doti di improvvisatore gli permisero di creare un nuovo linguaggio ricco di stimoli tuttora non esauriti. Purtroppo, tanto Diz era estroso quanto Bird era introverso, problematico, incostante. I dissesti economici, la malattia mentale, la tossicodipendenza, il dolore per la morte della figlioletta lo distrussero psichicamente e anche fisicamente. Passò attraverso alcuni drammatici episodi: la straziante *session* di incisione del 1947; l’incendio colposo, quella sera stessa, di un albergo; l’arresto e il ricovero forzato che ne conseguirono; l’involontaria bigamia; l’essere cacciato da quel locale, il “Birdland”, che proprio a lui era stato intitolato, un tentato suicidio... Infine giunse e morte prematura, davanti alla televisione (in casa di quella baronessa Pannonica, mecenate di molti *jazzmen*, immortalata da Monk nell’omonimo pezzo). Gillespie, invece, ha vissuto oltre settant’anni

(a tenerlo fuori dalle droghe a da altri guai contribuì l'inseparabile moglie Lorraine), è rimasto sempre attivo e ha lasciato una biografia intitolata ironicamente *To be or not to bop*.

Parker e Gillespie si incontrarono suonando nell'orchestra *swing* di Earl Hines, che, come detto, apparteneva alla vecchia guardia ma era di larghissime vedute. Attorno ai due si radunarono i primi *boppers*: il sassofonista Don Byas (almeno all'inizio), il bassista pellerossa Oscar Pettiford, il batterista KENNY CLARKE, i pianisti THELONIOUS MONK e BUD POWELL. Klarke fu, pare, il primo a battere il tempo non più sulla grancassa ma sui "piatti", liberando così il suo strumento da ogni costrizione e regalando al *bebop* la sua tipica concitazione. Il leggendario Monk era una persona introversa e stravagante, probabilmente alienata, con cui era difficile comunicare se non in musica, ma di indole gentile e irresistibile carisma: scrisse straordinari pezzi che stupiscono per un pianismo modernissimo, spezzettato, percussivo, a tratti dissonante: *Well you needn't*, *'Round midnight*, *Ruby my dear*, *Pannonica*, *Crepuscle with Nellie*. Proprio difendendo il suo maestro Monk da un poliziotto violento, Bud Powell ricevette una randellata che lo condannò alla malattia mentale e a un calvario di *elettrochoc* e pestaggi. A questo gruppo si aggregò un timido trombettista allora appena adolescente ma destinato alla gloria: Miles Davis.

Altre figure del *bebop* da ricordare sono il trombettista "Fats" Navarro, il trombonista J.J. Johnson, il pianista Erroll Garner (autore di *Misty*) e Tadd Dameron, l'unico che sarebbe riuscito nell'impresa di adattare il *bebop* per orchestra. Per forza di cose pochi furono i *boppers* bianchi agli esordi: tra questi singolare è il caso del trombettista Red Rodney che, per poter suonare con Charlie Parker, si faceva passare per un nero albino; proprio seguendo l'esempio di Bird, che idolatrava, Rodney finì a sua volta dipendente dalle droghe, con gran rimorso di Parker.

Il *bebop* poté godere anche di alcune voci sensazionali: BETTY CARTER ("Betty bebop"), CARMEN MCRAE (allieva di Billie Holiday e moglie di Kenny Klarke), la malinconica Helen Merrill (l'unica cantante *bebop* di pelle bianca) e, soprattutto, SARAH VAUGHAN. La "divina Sassy", dotata di un'estensione prodigiosa, di una tecnica ineccepibile, di un timbro seducente (che negli ultimi anni diventò a dir poco monumentale) fu l'unica davvero degna di stare alla pari con la Holiday e la Fitzgerald. Venne scoperta al leggendario "Apollo Theater" durante una delle frequenti "serate del dilettante" (come già era successo anni prima alla Fitzgerald) da Billy Eckstine, il cantante dell'orchestra di Earl Hines, fucina di molti *boppers*, dove conobbe Parker e Gillespie. Tra le sue incisioni della Sassy (per fortuna copiose, anche se non tutte dello stesso livello qualitativo) va ricordata almeno quella del 1954 con il trombettista *hard bop* Clifford Brown, aperta dallo *standard* *Lullaby of Birdland*.

Una curiosità: a metà degli anni '40 un lunghissimo sciopero paralizzò di fatto l'industria discografica, per cui degli esordi ormai mitici del *bebop* non rimane purtroppo alcun documento sonoro. L'altra faccia di questa medaglia è che, proprio a causa di tale paralisi, i primi dischi di *bebop* presentarono uno stile già maturato e consapevole, rendendo ancora più sconvolgente l'effetto di questa musica all'orecchio dei più, che fino ad allora non ne avevano saputo nulla.

## 7. L'ALTERNATIVA DEL COOL

Il nuovo stile subentrato al *bebop* fu (come sempre nella storia del *jazz*) un proseguimento dell'esperienza musicale precedente ma anche, contemporaneamente, un tentativo di rottura con essa. Al sovversivo impeto del *bebop* seguì una ricerca di razionalità, compostezza, equilibrio: è un *jazz* più "freddo", non a caso definito *cool*.

Precursore del nuovo stile fu il pianista bianco LENNIE TRISTANO, che però era comunque un estimatore del *bebop* e non concepiva il *cool jazz* come "freddo", ma solo come meno impetuoso del *bebop*; non vedente, di carattere schivo, visse sempre appartato ma fu un grande sperimentatore (arrivando addirittura a sovraincidersi, il che, per l'epoca, era infrangere un tabù) e un valido didatta per molti giovani: tra gli allievi di Tristano figurano il chitarrista Wes Montgomery e i sassofonisti Warne Marsh e LEE KONITZ, che, come altri *coolsters*, trovarono

ispirazione anche nella riscoperta delle sonorità rarefatte di Lester Young. E contribuì anche, alla nascita del *cool*, una sorta di *revival* del *dixieland* (e in genere di tutta l'esperienza di New Orleans) che si ebbe negli anni '50: infatti, tornarono in auge vecchie glorie come Jack Teagarden, Eddie Condon, Red Nichols, Kid Ory e Bunk Johnson.

Il *cool*, tuttavia, si identificò ben presto con la scuola della *west coast*: l'atto di nascita simbolico del nuovo stile, infatti, è una *jam session* del 1950 a Los Angeles, cui parteciparono fra gli altri Art Pepper (sassofono), Shorty Rogers (tromba), Jimmy Giuffre (clarinetto e sassofono), tutti componenti della ricercata orchestra *swing* di STAN KENTON. Giuffre in particolare faceva parte, con Zoot Sims, Herbie Stewart e STAN GETZ (di cui si parlerà più oltre, a proposito della *bossa nova*) di una singolare sezione di quattro sassofoni, per la quale scrisse il celebre tema *Four brothers* ("Quattro fratelli"), poi diventato un grande successo dell'orchestra di Woody Herman.

Dalla scuola di Los Angeles provennero i *coolsters* più celebrati: il pianista DAVE BRUBECK, i sassofonisti PAUL DESMOND e GERRY MULLIGAN, il trombettista CHET BAKER, il contrabbassista Bob Witlock, i batteristi Joe Morello e Chiko Hamilton.

Brubeck e Desmond, caratteri tranquilli e ironici (Desmond diceva di essere il sassofonista "più lento del mondo": una battuta che, all'indomani del *bebop*, ha però valore di poetica), seppero trovare un nuovo pubblico nei *campus* universitari e sperimentarono soluzioni derivanti dalla loro formazione classica (si pensi alla celeberrima *Take five*, in un inusuale cinque-quarti).

Mulligan e Baker proposero invece un singolare e suggestivo quartetto privo di pianoforte. Purtroppo la formazione ebbe vita breve: Chet Baker ("il James Dean del *jazz*"), pur talentuoso, era irrimediabilmente dedito alla tossicodipendenza, cosa che lo rendeva non solo incostante nella resa musicale ma anche invisibile a chi gli stava attorno; i *fans* lo idolatravano, ma molti colleghi finirono per allontanarlo duramente, come lo stesso Mulligan che, per colpa di Chet, subì una ingiusta condanna per spaccio di stupefacenti. Negli anni successivi il trombettista si ridusse sempre peggio e a nulla valse il sostegno di colleghi come Dizzy Gillespie: dopo una serie di brutte avventure (amori violenti, vagabondaggi, pestaggi, *overdose*, un arresto-scandalo proprio in Italia) Chet Baker morì misteriosamente ad Amsterdam, precipitando dal balcone di una camera d'albergo. Aveva quasi sessant'anni ma ne dimostrava molti di più: l'antica bellezza che aveva incantato i *fan* aveva ceduto il posto ai segni di una vita infelice e di un animo distrutto; eppure proprio questo dramma personale sta alla base del *cool* di Chet Baker, una musica fatta di malinconia più che di angoscia come, ad esempio, quella di Charlie Parker. Da parte sua, invece, Gerry Mulligan riuscì a disintossicarsi, si convertì al Buddismo e diventò poi un autentico "gentiluomo del *jazz*", suscitando intorno a sé stima e affetto ovunque, specie in Italia dove scelse di vivere.

Tutti i musicisti fin qui nominati sono bianchi: il *cool* è infatti uno stile essenzialmente bianco. Non solo intellettuale, tuttavia, è la matrice del *cool*, anzi, proprio i bianchi, in questo momento storico, si fanno inquieti e ribelli: basti pensare che sono gli anni della *beat generation* (Kerouac idolatrava Bird; e Ginsberg, proprio in California, dava vita ad esibizioni combinate di poeti e musicisti). Addirittura, gli esiti più estremi del *cool* furono raggiunti da una formazione di colore: il MODERN JAZZ QUARTET, il quartetto guidato dal pianista JOHN LEWIS, che proponeva una musica ricercata e cerebrale (anche grazie all'apporto dell'inconfondibile sonorità argentina del vibrafono di MILT JACKSON), attenta come mai altra prima alla tradizione colta europea, al punto tale che questo gruppo non si esibiva nei fumosi locali dove era fermentato il *bebop* ma solo nelle sale da concerto e rigorosamente in abito da sera. Col Modern Jazz Quartet collaborò il compositore bianco Gunther Schuller, proveniente appunto dalla musica classica, che è fu anche autore di importanti e illuminanti saggi sulla storia del *jazz*.

Un altro nero, proprio nell'ambito del *cooli*, si impone definitivamente: è il trombettista MILES DAVIS, già giovanissimo *bopper* al seguito di Bird, aveva esplorato nuove frontiere, trovando un trombettismo in cui l'impercettibilità degli attacchi, l'assenza di vibrato, l'uso frequente della sordina creavano quel suono malinconico, "notturno" che lo resero celebre. Davis fondò lo storico nonetto in cui, oltre agli strumenti tipici del *jazz* (suonati da Davis, Konitz, Mulligan, Lewis) figuravano anche, sorprendentemente, tube e corni francesi, di matrice classica:

l'eccellente amalgama riusciva grazie al genio di GIL EVANS, il grande arrangiatore e direttore d'orchestra bianco da molti considerato l'erede di Ellington, attivo anche nel campo della musica da film e fraterno amico di Davis (tanto da chiamare appunto "Miles" suo figlio). Le fondamentali incisioni di Davis nell'ambito del *cool*, sono riunite nella raccolta intitolata appunto *Birth of the cool* (1957), ma il suo vero capolavoro è *Kind of blue* (1959), il disco che schiude le porte al jazz "modale", cioè basato non più sugli accordi di un tema ma su "modi" alternativi (codificati nell'antichità e riscoperti anche grazie all'incontro con la musica orientale), i quali creano un senso di sospensione tonale, scardinano l'armonia tradizionale e quindi liberano il solista da ogni vincolo, lasciando la massima libertà creativa all'improvvisazione. All'incisione (eseguita in studio, ma lo stesso improvvisata) presero parte, tra gli altri, il pianista bianco BILL EVANS (che a sua volta, sensibile e raffinato, avrebbe dato vita a una delle migliori formazioni dell'intera storia del jazz, in trio col bassista Scott La Faro e il batterista Paul Motian) e i sassofonisti Adderley e Coltrane (dei quali si parlerà in seguito). Di *Kind of blue* si dice che sia il disco più importante, nonché il più amato e il più venduto della storia del jazz. La fortissima personalità musicale di Davis, però, non si fermerà a questo, ma saprà ulteriormente rinnovarsi negli anni successivi.

## 8. IL RISVEGLIO DELL'HARD BOP

Per tutta risposta al *cool* dei bianchi di Los Angeles, dall'altra parte degli States, a New York, i neri si misero a suonare un *bebop* ancora più graffiante e arricchito con una nuova iniezione di *blues* e *gospel*, chiamato *hard bop*, con una grinta tale da anticipare i tempi e violare la regola empirica per cui il jazz si rinnova ogni dieci anni: la data di nascita simbolica dell'*hard bop*, infatti, è il 1955, anno della morte di Charlie Parker. Nello stesso anno il batterista ART BLAKEY e il pianista HORACE SILVER fondano i JAZZ MESSENGERS, una formazione destinata a durare molti decenni rimanendo sempre all'avanguardia: questo grazie all'incessante arrivo di giovani talenti che man mano maturavano, si mettevano in proprio (tra questi Clifford Brown, Freddie Hubbard, Cedar Walton, Wayne Shorter, Woody Shaw, Donald Byrd, Slide Hampton, Keith Jarrett e i fratelli Marsalis, nomi su molti dei quali si tornerà più oltre) e venivano sostituiti da altri talenti; né tuttavia, grazie all'intelligenza e al carisma di Blakey, mancò ai Jazz Messengers la continuità, anzi offrirono sempre un *sound* inconfondibile.

Sempre nel 1955 si trasferì a New York, insieme al fratello cornettista Nat, il sassofonista JULIAN ADDERLEY soprannominato "Cannonball" ("palla di cannone") a causa della sua stazza. Di lì a poco avrebbe suonato in *Kind of blue* di Miles Davis per lanciare poi una propria formazione. Adderley seppe conciliare qualità e commerciabilità (ad esempio dedicando una particolare attenzione al rapporto diretto col pubblico, che per questo lo amò moltissimo) e, per un certo periodo, venne considerato addirittura l'erede di Charlie Parker. Purtroppo un infarto lo stroncò non ancora cinquantenne e il sassofonista simbolo dell'*hard bop* divenne allora SONNY ROLLINS; del resto era stato proprio per sostituire l'allora inaffidabile Rollins che Miles Davis aveva chiamato Cannonball a suonare con lui. Improvvisatore torrenziale, Rollins colpisce anche per la bizzarra personalità: nella sua lunga carriera, non ancora conclusa, ha spesso sorpreso con le più varie pettinature (dalla cresta alla rapata), le estatiche *performance* realizzate in una sorta di *trance*, le crisi mistiche (ultima la conversione al Buddismo), le inedite collaborazioni (finanche coi Rolling Stones), le coraggiose contaminazioni (molti suoi successi, tra cui *St. Thomas*, sono rielaborazioni di musica caraibica), le improvvise sparizioni (nel 1959, in cerca di se stesso, si ritirò per due anni a suonare in solitudine sotto il ponte di Brooklin; a seguito di questa esperienza pubblicò un disco intitolato appunto *The bridge*, "il ponte").

Un altro grande talento dell'*hard bop* fu il trombettista CLIFFORD BROWN: non si può sapere dove avrebbero condotto le sue sperimentazioni, perché Brown morì non ancora quarantenne nel 1956, in un incidente d'auto nel quale persero la vita anche il pianista Richie Powell (fratello del più noto Bud) e la moglie di quest'ultimo. Lasciò un'eredità non solo musicale ma anche umana (è

uno dei rari casi di *jazzmen* immacolati: il suo unico vizio erano gli scacchi), che venne raccolta dall'amico e collega MAX ROACH, batterista. Se Sonny Rollins nel 1958 aveva inciso una *Freedom suite*, in cui invocava la libertà, cioè il riconoscimento dei diritti civili per i neri americani, Roach nel 1960 incise la sua *We insist! Freedom now suite* ("Insistiamo: libertà subito!"). Tale opera fu il risultato di una intensa ricerca delle radici africane del *jazz*: la ritmica di Roach e del percussionista africano Olatunji, la vocalità esasperata della cantante ABBEY LINCOLN (moglie di Roach, significativamente ribattezzatasi col nome africano di "Aminata Moseka") e l'insospettabile sax del veterano Coleman Hawkins rievocano una realtà "tribale" che, inutile dirlo, ebbe un fortissimo peso politico per la "negritudine", tanto che il disco nel Sud Africa venne sequestrato.

L'impegno sociale e politico contraddistingue anche l'opera del contrabbassista CHARLES MINGUS, straordinario carattere sopra le righe, uomo capace di grande arroganza come di incredibili ingenuità. Respinto, da ragazzo, il consiglio del padre di fingersi messicano (la sua pelle non scurissima glielo avrebbe permesso), proclamò a gran voce la propria negritudine e finì col diventare un alfiere dei diritti dei neri. Ciononostante la sua musica è contraddistinta dalla ricerca di una perfezione formale ispiratagli da Ellington (e a causa della sua venerazione per il "Duca" che venne soprannominato "Barone"): come Ellington, Mingus fu un carismatico *leader* e un raffinato compositore (si ricordino almeno il suo *Pithecanthropus erectus* del 1956, una sorta di ritratto musicale dell'uomo contemporaneo e delle sue contraddizioni, e lo standard *Goodbye, Pork-pie Hat*, dedicato a Lester Young). Morì a cinquantasei anni di sclerosi multipla; lo stesso giorno esattamente cinquantasei balene si arenarono e i loro corpi ricordavano quello del musicista, reso dalla malattia: questa coincidenza contribuì ad aumentare l'aura leggendaria attorno a Mingus.

Altri notevoli *hardboppers* furono il batterista Roy Haynes, i pianisti Oscar Peterson e Cedar Walton, il trombonista Slide Hampton, nonché i sassofonisti Pepper Adams, Gene Ammons e DEXTER GORDON (che fu intenso protagonista del film *'Round midnight* del 1986, diretto da Bertrand Tavernier, uno dei più bei film sul *jazz* mai realizzati).

## 9. LA LIBERAZIONE DEL *FREE*

Gli anni '50 vedono un risveglio della musica nera non solo sul piano jazzistico: in quel periodo infatti il nuovo *blues*, ribattezzato *rhythm and blues*, uscì dal ghetto e appassionò anche il pubblico bianco, grazie a numerosissime *star*, tra le quali vanno ricordati almeno la carismatica NINA SIMONE, l'energica ARETHA FRANKLIN, il "genio" RAY CHARLES, lo scatenato JAMES BROWN, il grandissimo chitarrista *blues* "B.B." KING. E' vero che proprio tale successo portò presto ad una commercializzazione che finì per snaturare questa musica, ma nel frattempo la cultura nera poté godere di una visibilità senza precedenti. E questo aveva un suo peso in un periodo in cui la discriminazione verso i neri, abolita solo sulla carta, si era fatta insostenibile. Si era pur sempre nell'era del maccartismo.

Nel dicembre 1955 a Montgomery (Alabama), una tranquilla sarta di colore, Rosa Parks, si rifiutò, in autobus, di cedere il posto a un passeggero bianco, come voleva la consuetudine. La Parks venne arrestata, ma i neri della zona iniziarono un boicottaggio dei mezzi pubblici che nel giro di un anno portò al fallimento della locale azienda di trasporti urbani. A guidare il boicottaggio fu un pastore battista di Montgomery che in breve divenne il *leader* della protesta non violenta dei neri americani, Martin Luther King. Il movimento culminò nel 1963 con la leggendaria marcia su Washington, al termine della quale King pronunciò il famoso discorso che iniziava con le parole "*I have a dream...*" ("Io ho un sogno...") e Mahalia Jackson intonò, insieme ad altre duecentocinquanta persone, l'inno *We shall overcome* ("Noi ce la faremo"). La protesta aveva un'altra faccia, più aggressiva e quindi anche più pericolosa per le istituzioni, guidata da Malcolm X. Accanto a questi due grandi *leader*, bisogna menzionare almeno due scrittori, James Baldwin e Leroi Jones, voci illuminanti per la negritudine: in particolare attribuivano un grande valore alla musica. Entro la fine del decennio sia King che Malcolm X – e il progressista presidente Kennedy –

sarebbero stati assassinati, ma la protesta sessantottina, esplosa tra gli studenti di Parigi (quindi in Europa, tra gente bianca) e poi diffusa in tutto il mondo, fu la conferma che non si poteva più tornare indietro e che il vecchio ordine stava comunque cambiando.

Di questo contesto sociopolitico non potevano non risentire i *jazzmen*. Sempre più forte diventò la voglia di riscoprire le proprie radici africane (finanche nel *look*, indossando costumi tribale), di affermare una propria identità in contrasto con quella dei bianchi (molti neri si convertirono perciò dal Cristianesimo all'Islamismo: si pensi al pugile Cassius Clay, che divenne Muhammad Ali), di creare una musica che rompesse totalmente gli schemi e colpisse come un grido di protesta: nacque così una *new thing* ("cosa nuova") che consisteva essenzialmente in una improvvisazione collettiva, spesso completamente atonale, in cui nessuno più aveva un ruolo; ora tutti (batterista compreso) diventavano solisti e si lanciavano l'un l'altro, continuamente e contemporaneamente, frammenti melodici e ritmici, in modo da creare una sorta di caos musicale.

La *new thing* ebbe un nome quando, nel 1960, il sassofonista ORNETTE COLEMAN incise il disco *Free jazz* ("Jazz libero", libero in entrambi i sensi, musicale e sociale), improvvisazione in contemporanea di due quartetti (nei quali figuravano, tra gli altri, il trombettista Don Cherry, il clarinetista Eric Dolphy, il contrabassista Charlie Haden). Il *free jazz* è musica di ascolto tutt'altro che facile: ottenne poco successo commerciale (incontrò la diffidenza anche dei *jazzmen* più vecchi, tra cui Armstrong e Gillespie) e lo stesso Coleman fu a lungo deriso, per il suo carattere schivo, per le sue ingenuie dichiarazioni programmatiche (la teorizzazione del "sistema armolodico"), finanche per il sassofono giocattolo che amava imbracciare; tuttavia il suo peso artistico è notevolissimo.

Con Coleman, capiscuola del *free* furono il pianista CECIL TAYLOR, il rabbioso sassofonista ARCHIE SHEPP (che viaggiò in Africa e fu anche poeta e seguace di Malcolm X), il sassofonista ALBERT AYLER (esaltato da Leroi Jones perché rimaneggiava significativamente elementi tratti dalla musica popolare, misteriosamente annegato ancor giovane).

Tuttavia, il più importante esponente del *free* (destinato però a trascendere lo stesso *free*) è JOHN COLTRANE, che col suo strumento (il sax tenore, ma anche il soprano caduto in disuso da molti anni) sa esprimere una vastissima gamma di emozioni, rendendolo quasi "parlante", come accade quando incide una canzone tratta dal musical *The sound of music* ("Tutti insieme appassionatamente"), *My favourite things* (1960), che lo rivela definitivamente al grande pubblico. Non si tratta, però, di un artista solo istintivo: aveva alle spalle una tecnica straordinaria (celebri le sue "*sheets of sound*", le "strisce di suono" composte di rapidissime sequenze di note basate su insolite armonie, come previsto dal *jazz* "modale", di cui fu alfiere) e una lunga esperienza (basti citare la sua presenza in *Kind of blue* di Miles Davis). Le sue opere fondamentali sono *Giant steps* del 1959 (costruito su una complessa serie di rapporti matematici), *Ascension* del 1965 (l'apoteosi del *free*) e soprattutto *A love supreme* del 1964, una sorta di testamento spirituale (sarebbe morto tre anni dopo, appena quarantenne, di un male incurabile) in cui esalta un "amore supremo" per l'umanità intera. Coltrane, infatti, era una persona umile e generosa, a dispetto della reputazione di presuntuoso che gli derivava dalla lunghezza dei suoi assoli (da qui il soprannome di "Trane", cioè "treno") e dalla difficile comprensibilità della sua sperimentazione. Alla sua ricerca contribuì anche l'incontro con l'Oriente, da cui attinse stimoli sia spirituali che musicali: fondamentale in questo senso il sodalizio col musicista indiano Ravi Shankar (in onore del quale Trane chiamò "Ravi" suo figlio). Con Coltrane collaborarono il batterista ELVIN JONES, il sassofonista PHAROAH SANDERS, il trombettista FREDDIE HUBBARD e l'originale clarinetista e sassofonista ERIC DOLPHY, che venne ucciso quarantenne da un diabete non diagnosticato e che molti considerano un "santo" al pari di Coltrane, di cui del resto fu grande amico.

Importantissimo centro di produzione del *free jazz* fu Chicago, dove nel 1965 venne fondato l'AACM ("*Association for the advancement of creative musicians*"), una sorta di collettivo parasindacale, fucina di innumerevoli musicisti di valore, fautori di uno sperimentalismo esasperato e politicizzato. Tra loro bisogna ricordare almeno il trombettista LESTER BOWIE, che con Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors ed altri, diede vita all'ART ENSEMBLE OF CHICAGO. In esibizioni che diventavano dei veri e propri *happening*, questa corrosiva formazione

presentava una avanguardia estrema che tuttavia si ricollegava idealmente alla più antica delle tradizioni, quella africana, considerato un ideale archetipo ancora incontaminato dalla modernità e dall'influenza bianca: in questo senso vanno interpretati l'impiego di inediti strumenti a percussione e di sgargianti costumi e *make-up*. Sulla stessa strada, ma ancora oltre, viaggia lo stravagante pianista SUN RA che, come evidente fin dallo pseudonimo, amava atteggiarsi a santone, fantasticando di divinità egiziane e civiltà extraterrestri, al punto che i concerti della sua ARKESTRA finivano per somigliare più che altro a spettacolari e confusi riti esoterici. La sua musica, tuttavia, rimane un segno dei tempi e non è priva di interesse.

## 10. FUSION, BOSSA NOVA E ALTRE CONTAMINAZIONI

Gli anni '70 si aprono all'insegna della protesta generale: a ribellarsi non sono più solo le minoranze, etniche o religiose. In particolare negli *States* moltissimi giovani bianchi, si trasformano in *hippies* e chiedono a gran voce il rinnovamento del sistema sociale del Paese, cominciando dal pacifismo, contro la guerra in Vietnam che sta segnando tragicamente una intera generazione.

Il paradosso è che quello stesso sistema contro cui i giovani si scagliano si appropria ben presto della protesta e ne fa un *business*. Si pensi al *rock and roll*, nato, si potrebbe dire, dalla "fusione" del nero *rhythm and blues* con il bianco *country and western*: le migliaia di adolescenti che hanno decretato il successo di Bill Haley (col suo singolo *Rock around the clock* nel 1954 inizia simbolicamente la storia del *rock*), del seducente ELVIS PRESLEY e dell'esplosivo chitarrista JIMI HENDRIX, trasformandosi in scatenati *fans* (e, come tali, "consumatori"), in realtà non fanno altro che assoggettarsi maggiormente alla logica commerciale e "istituzionale" dei loro genitori, che si scandalizzano della carica sovversiva – ed erotica – di questa nuova musica. Tale meccanismo contraddittorio si rinforza nell'epoca dei BEATLES e dei ROLLING STONES e catturò persino le voci più autentiche di questa generazione, BOB DYLAN e JOAN BAEZ: sono finiti i tempi in cui un Lennie Tristano poteva rifiutarsi di registrare la propria musica per non doverla "vendere". Tutto ciò, attraverso varie fasi (tra cui la sgargiante *disco music*), arriva fino all'odierno *pop*: un frenetico susseguirsi di "miti" costruiti a tavolino in modo da produrre una musica effimera, che va consumata in tempi brevi (ma intensi e redditizi) e subito dimenticata.

In questo panorama così mutevole il *jazz* da un lato venne liberato dalla "responsabilità" di essere per eccellenza LA musica per la massa; dall'altro, proprio per questo motivo, concluse idealmente la sua parabola: era stato musica popolare, poi di consumo, poi di protesta e, infine, di *élite*. I *jazzmen* che non volevano adattarsi a questo ruolo, non del tutto piacevole, dovettero chiaramente fare i conti con le nuove tipologie musicali: le vecchie orchestre *swing* ancora in attività potevano rinnovare il proprio repertorio senza modificare poi troppo lo stile (il lungimirante Woody Herman fece indossare ai suoi orchestrali costumi *hippies* e adattò per loro successi moderni come *Light my fire* dei provocatori DOORS di Jim Morrison), ma si trattava pur sempre di un compromesso, che non poteva conquistare più di tanto il favore del pubblico, tanto meno soddisfare le istanze creative dei *jazzmen* più giovani.

A questi ultimi la strada venne indicata da MILES DAVIS, ancora una volta incarnazione dello spirito dei tempi: nel 1969 (lo stesso anno del concerto di Woodstock) Davis pubblicò *Bitches brew*, un altro disco storico, nel quale l'elettrificazione degli strumenti, le sonorità "psichedeliche" e "rockeggianti" e il grande lavoro di postproduzione codificarono la "fusion", cioè, per l'appunto, la "fusione" del *jazz* col *rock*. Si badi che si tratta, per l'ennesima volta, solo di una etichetta di comodo, che non rende giustizia al tipo di operazione compiuta da Davis, un discorso musicale che incorpora nel vecchio *jazz* il nuovo linguaggio per mezzo di una dialettica creativa, non sterile. Molti dei pur validissimi musicisti che ruotavano intorno al genio di Davis prima o poi avrebbero finito per scendere a compromessi: il chitarrista JOHN MCLAUGHLIN (fondatore della Mahavishnu Orchestra), il pianista "CHICK" COREA (fondatore dei Return to forever), il pianista HERBIE HANCOCK (già *enfant prodige* e autore della nota *Watermelon man*, che si diede in

seguito a una musica di cassetta completamente sintetica: del resto Hancock è laureato in ingegneria), il trombonista QUINCY JONES (oggi noto al grande pubblico soprattutto per essere un potente produttore, tra l'altro anche di Michael Jackson), il vibrafonista Gary Burton, il bassista Dave Holland, il pianista Larry Young, il sassofonista WAYNE SHORTER, il pianista JOE ZAWINUL, il bassista "maledetto" JACO PASTORIUS (questi ultimi fondatori dei WEATHER REPORT, forse il miglior esito della *fusion*).

Le stesse accuse, si intende, furono rivolte a Davis (specie quando, negli anni '80, interpretò *Time after time*, successo della cantante *pop* Cindy Lauper), ma lo scontroso trombettista era troppo autorevole e aveva troppi successi alle spalle (non solo musicali: pugile dilettante, con la sola forza di volontà si era due volte disintossicato dall'eroina, anche a costo di stare qualche anno senza suonare) per lasciarsene scalfire: rispondeva che da sempre gli *standard* del *jazz* erano stati attinti da un repertorio meno nobile. In effetti tutti i musicisti *jazz* rimasti attivi molto a lungo hanno dovuto cercare di sopravvivere al cambiamento dei tempi e affrontare il problema di un eventuale rinnovamento stilistico. Le metamorfosi di Miles Davis hanno sempre "preceduto" e non "seguito" quelle del gusto del pubblico, senza mai mettere da parte la creatività e la qualità. (A confermare l'importanza che la qualità aveva per lui, si consideri che, ai colleghi che lo rimproveravano di ingaggiare troppo spesso musicisti bianchi togliendo lavoro a quelli neri, rispondeva che sceglieva i migliori, indipendentemente dal colore della loro pelle, che fosse bianco, nero, giallo, rosso o blu...)

Un "caso" discografico del 1972 fu *Also sprach Zarathustra*, singolare rielaborazione *fusion* del celebre tema dell'omonimo poema sinfonico di Richard Strauss, operata dall'arrangiatore brasiliano Eumir Deodato. Altre personalità di spicco di questi anni furono il sassofonista ANTHONY BRAXTON, forse il più colto e "classiceggiante" dei musicisti neri (eccettuato, si intende, il Modern Jazz Quartet) e il già citato GIL EVANS. Il rapporto tra il *jazz* e la musica classica, strettissimo fin dalle origini (si pensi a Joplin, Bix, Ellington, Goodman, Tristano, lo stesso Bird) è oggi più stretto che mai; al giorno d'oggi quasi tutti i *jazzmen* hanno anche una solida preparazione classica e si muovono con molta disinvoltura tra i due ambiti, spesso contaminandoli o creando composizioni non classificabili rigorosamente in nessuno dei due: basti nominare Keith Jarrett, Don Byron e l'italiano Enrico Rava (sui quali si ritornerà nel seguito). Jarrett, pianista ma anche clavicembalista, è uno squisito interprete di Bach, Händel e Mozart, mentre il trombettista Rava ha riletto appassionatamente le melodie di Puccini; quanto a Byron, col suo clarinetto, ha non solo interpretato grandi pagine di musica classica, ma anche riscoperto e divulgato la musica degli ebrei dell'Europa Orientale: insieme al sassofonista e compositore John Zorn, Byron ha portato nel *jazz* tutte quelle peculiarità della musica *klezmer* (le sonorità di violini e clarinetti, i tempi dispari, le elettrizzanti accelerazioni, gli accenti ironici) che la rendono un patrimonio inestimabile.

In tempi recenti qualcuno, prima a Londra e poi in tutto il mondo, ha fuso ulteriormente il *jazz* con musica di impronta più "leggera", utilizzando sintetizzatori e tecniche digitali: nasce così l'*acid jazz* o *jazid* ("acide", con riferimento alle droghe in uso in quegli ambienti, sono definite in gergo le sonorità delle discoteche). Anche questa contaminazione ha raggiunto esiti di qualità (almeno ad opera del JAMES TAYLOR QUARTET e dei JAMIROQUAI), ritagliandosi un proprio pubblico. Da New York, invece, ha preso il via un movimento che persegue un sincretismo totale di tutta la cultura afroamericana, in particolare contaminando il *jazz* con l'*hip-hop*, la musica di strada che ormai ha conquistato il mondo grazie al suo forte impatto sociale, ma anche grazie alle pittoresche manifestazioni di contorno (il canto *rap*, la spettacolare *break-dance*, i colorati *murales*, il *look* ispirato al *basket* o alla guerriglia). Caposcuola di questo movimento è il sassofonista STEVE COLEMAN, che proprio a New York ha fondato una sorta di collettivo chiamato M-BASE.

Importante e già consolidata da decenni è la contaminazione del *jazz* con le musiche dell'America Latina. I primi esperimenti risalgono addirittura agli anni '30: lo stesso *jungle style* lanciato da Duke Ellington risentiva di influenze afro-cubane. In seguito altri grandi jazzisti inserirono nel loro repertorio fisso brani di simile ispirazione, degli autentici cavalli di battaglia: fra tutti Dizzy Gillespie (*Cubana be cubana bop*) e Sonny Rollins (*St. Thomas*). La più importante contaminazione del genere è la *bossa nova* (cioè il *jazz* incrociato con il *samba*), lanciata in tutto il

mondo nel 1964 dal sassofonista bianco STAN GETZ, il quale, dopo essere stato una stella del *cool* (aveva iniziato ancora minorenni, con Jack Teagarden che gli faceva da tutore), ottenne un grande successo interpretando a suo modo un brano del brasiliano Antonio Carlos Jobim, *The girl from Ipanema*; all'incisione parteciparono anche due noti cantanti, Joao e Astrud Gilberto (allora marito e moglie), che nel disco cantarono alternando inglese e portoghese. Il sassofonista GATO BARBIERI ha inserito nel proprio *free jazz* atmosfere popolari tipiche della sua Argentina; sulla stessa linea si è mosso il bassista CHARLIE HADEN (già collaboratore di Coleman e Jarrett) che, sostenitore di Che Guevara, si è ispirato a canti popolari di libertà. Questa generazione di musicisti latinoamericani vanta artisti di grande talento musicale e significativo impegno politico: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gal Costa, Maria Bethania.

Dall'Africa invece arrivano altre contaminazioni, grazie alle quali il continente nero si vede restituire ciò che a suo tempo ha donato all'America. Ancora una volta la valorizzazione del patrimonio musicale tradizionale costituisce motivo di orgoglio e quindi strumento nella lotta contro il razzismo che tuttora avvelena l'umanità: è quanto accade grazie ai sudafricani ABDULLAH IBRAHIM (che dovette cambiare nome in DOLLAR BRAND) e MIRIAM MAKEBA ("Mamma Africa"), che pagarono entrambi con l'esilio il loro impegno contro l'*apartheid*. A proposito della collaborazione con un musicista brasiliano, Gillespie ebbe a dire: "Io non parlo portoghese, lui non parla inglese, ma ci capiamo lo stesso perché entrambi parliamo africano."

## 11. LA MAINSTREAM DI OGGI

E' impossibile rendere conto adeguatamente di un fenomeno come il *jazz* attuale, una realtà multiforme e sfaccettata nella quale ci si trova ancora immersi e che quindi è difficile giudicare complessivamente. Si ripropone drasticamente il problema iniziale della definizione di cosa sia davvero il *jazz*: questa musica, al giorno d'oggi, non è più confinata negli *States*, ma è diventata patrimonio comune del mondo intero, dove si è mescolata con innumerevoli altre. C'è chi considera il *jazz* una musica universale in continua evoluzione (e sempre vitale proprio grazie a questa evoluzione), per cui identifica il *jazz* attuale con la *world music* risultante da quelle innumerevoli contaminazioni di cui si è cercato di fornire un quadro. Ma c'è anche chi ha del *jazz* una visione più purista e si riconosce in una *mainstream* ("corrente principale") che pure esiste e consiste essenzialmente nell'*hard bop*, non senza momenti imparentati col *cool*.

Punta di questa *mainstream* è il movimento tradizionalista degli "young lions" ("giovani leoni") capeggiato dal trombettista WYNTON MARSALIS (figlio del pianista Ellis), di cui fanno parte, tra gli altri, il sassofonista Brandon Marsalis (fratello di Wynton), il sassofonista JOSHUA REDMAN (figlio del sassofonista Dewey), il sassofonista Ravi Coltrane (figlio di John), il trombettista Roy Hargrove, il tastierista Joey Di Francesco e il batterista T. S. Monk (figlio di Thelonious); ma i loro prodotti, ancorché tecnicamente ineccepibili, mancano spesso di creatività.

Di innegabile qualità, invece, è il lavoro del clarinettista newyorkese DON BYRON, che sa anche spaziare con grande disinvoltura tra il *jazz*, la musica classica, quella latinoamericana e persino, come detto, quella *klezmer*. Byron, inoltre, si distingue (nonostante un carattere riservato) per un sentito impegno sociale, fin dal disco di esordio, *Tuskegee experiments* (realizzato nel 1992 con la partecipazione del poeta Sadiq), nel quale ricorda gli esperimenti pseudo-scientifici condotti in passato dal Governo su persone di colore per l'appunto a Tuskegee, nell'Alabama.

Inoltre bisogna nominare – in ordine sparso e, per forza di cose, non esaustivo – il fisarmonicista francese Richard Galliano (allievo di Astor Piazzolla) e tutta una nutrita schiera di sassofonisti (il veterano JOE HENDERSON, il "professore" DAVE LIEBMAN, Sonny Stitt, Steve Lacy, David Murray, Yusef Lateef, l'etereo norvegese Jan Garbarek), chitarristi (Gorge Benson, Pat Metheny, Lee Ritenour, John Scofield, Bill Frisell, Al Di Meola) e pianisti spesso anche compositori (Geri Allen, URI CAINE, il canadese PAUL BLEY, la prima moglie del precedente CARLA BLEY, l'italo-francese MICHEL PETRUCCIANI, prematuramente scomparso a causa del

suo handicap e soprattutto KEITH JARRETT). Quest'ultimo è musicista lucidissimo (autore di interessanti riletture classiche, Bach soprattutto) ma anche viscerale: si agita, si contorce, canticchia, si avvinghia allo strumento ora accarezzandolo ora percuotendolo e si lancia in inarrestabili improvvisazioni, come nel concerto del 1975 a Colonia (in cui si esibì da solo per oltre un'ora, incollando letteralmente gli spettatori ai loro posti e la cui registrazione è attualmente uno dei dischi più venduti della storia del *jazz*) e in quello alla Scala di Milano vent'anni dopo, col quale per la prima volta il *jazz* entrava nel tempio mondiale della musica classica.

Sul versante canoro la scena jazzistica attuale offre numerose voci interessanti. La migliore è probabilmente quella della seducente CASSANDRA WILSON, che incide, uno dietro l'altro, suggestivi dischi in cui si incontrano armonicamente tutti gli elementi vecchi e nuovi della musica afroamericana (non a caso la Wilson collabora spesso col collettivo M-BASE). Tra le cantanti bianche, invece, spicca DIANE SCHUUR, forte di una notevole estensione e di una grande energia, che le ha permesso non solo di imporsi come artista ma anche di superare i limiti imposti dalla sua cecità (è arrivata addirittura a lanciarsi col paracadute). Superiore a ogni altro, in virtù delle sue doti prodigiose (estensione di ben cinque ottave, intonazione perfetta, metronomico senso del ritmo, facilità di improvvisazione), è BOBBY MCFERRIN, che, come ha ampiamente dimostrato nelle sue esibizioni, da solo vale quanto una intera orchestra. Molto amata, anche in Italia (a seguito di due partecipazioni al Festival di Sanremo), è l'appassionata DEE DEE BRIDGEWATER.

Ai primi del 2000 si è assistito a un revival dello *swing* incentrato sul giovane cantante canadese Michael Bublé, che si ispira ai *crooner* del passato (Frank Sinatra per primo). Si tratta dell'ennesimo travestimento di prodotti *pop*, ma è pur vero che grazie a lui migliaia di adolescenti in tutto il mondo si ritrovano oggi a cantare *standard* dei tempi che furono. E' davvero presto per sapere se la cosa avrà un seguito, ma è possibile che il mercato creato dal "fenomeno Bublé" (come a suo tempo fu per BARBRA STREISAND) possa favorire musicisti *pop-jazz* (o *smooth-jazz*) meno noti ma di talento superiore, come gli ancor più giovani Peter Cincotti e Jamie Cullum.

In chiusura si pone l'emblematico caso dei MANHATTAN TRANSFER, gli ultimi *jazzmen* in grado di scalare le classifiche di vendita degli *States*. Il gruppo, composto da quattro cantanti bianchi tecnicamente solidissimi, ha rilanciato il *vocalese*, un procedimento che si potrebbe definire il contrario dello *scat*: laddove lo *scat* è una improvvisazione melodica fatta di sillabe senza senso a loro volta improvvisate, il *vocalese* consiste nell'adattare un testo di senso compiuto a celebri temi musicali preesistenti. Creatore (anche se c'erano già stati esperimenti del genere in precedenza) ne fu il trio HENDRIX, LAMBERT & ROSS, che nel 1957 incise il disco *Sing a song of Basie* ("Canta una canzone di Basie"), in cui per l'appunto reinterpretava a suo modo il repertorio del grande *leader*. L'apice del successo dei Manhattan Transfer, invece, è stato raggiunto nel 1980 col singolo *Birdland*, un brano dei Weather Report su cui è stato scritto un testo inneggiante ai grandi del *jazz* che si esibirono al Birdland, specie Charlie Parker: si tratta di un brano galvanizzante ma forse anche malinconico, perché, trasfigurando i protagonisti dell'avventura del *jazz*, li consegna alla storia e ne sigla in qualche modo la fine.

## 12. IL JAZZ IN ITALIA

In Europa il *jazz* si diffuse grazie alle *tournee* dei musicisti di oltreoceano, dapprima sporadiche poi sempre più frequenti. Tra i primi ad esportare il *jazz* ci fu Sidney Bechet, veterano di New Orleans. Fattiva fu la collaborazione tra il sassofonista *swing* Coleman Hawkins e il chitarrista gitano attivo a Parigi DJANGO REINHARDT, abile organizzatore e grande intrattenitore. L'atrofia di due dita della mano destra non gli impedì di diventare pioniere del *jazz* europeo, anzi lo portò a crearsi una tecnica di esecuzione personale e innovativa.

Fu durante la Prima Guerra Mondiale che gli italiani poterono ascoltare per la prima volta del *jazz*. In seguito si formarono i primi complessi jazzistici locali: esordirono Arturo Agazzi, Carlo Benzi, Michele Ortuso; seguirono PIPPO BARZIZZA (*Maramao perché sei morto*, ma anche

numerose colonne sonore), ARMANDO TROVAJOLI, LELIO LUTTAZZI; si impose GORNI KRAMER (*Pippo non lo sa, Ho un sassolino nella scarpa, Nella vecchia fattoria, Un bacio a mezzanotte*). Non mancarono dei cantanti con largo seguito: Carlo Buti (*Eulalia Torricelli, Non di menticar le mie parole*), Gilberto Mazzi (*Mille lire al mese*), ALBERTO RABAGLIATI (*Ma l'amore no, Ba ba baciami piccina*), il "re del ritmo" NATALINO OTTO (*La fidanzata, Io cerco la Titina, Ho un sassolino nella scarpa*), FRED BUSCAGLIONE (*Guarda che luna, Che bambola, Eri piccola così*), BRUNO MARTINO (*Estate*, l'unico pezzo italiano diventato uno *standard* nel mondo), Nicola Arigliano, RENATO CAROSONE (*Tu vuo' fa' l'ammericano*); senza dimenticare gruppi vocali come il TRIO LESCANO (*Tulipan, Maramao perché sei morto, Ma le gambe* con Enzo Aita, *Pippo non lo sa* con Silvana Fioresi) e il QUARTETTO CETRA. Il repertorio di questi artisti è composto per lo più da canzonette ai limiti della filastrocca e musica da ballo priva di tentativi di improvvisazione, ma il sapore jazzistico è innegabile (senza contare alcuni risvolti satirici e antifascisti) e si può dire che questo *imprinting* regala una specificità anche al futuro jazz italiano vero e proprio.

Durante tutto il ventennio fascista il jazz non ebbe vita facile: andava camuffato, finanche nei titoli, che venivano grottescamente italianizzati. (Apprezzato pianista jazz fu tuttavia anche Romano Mussolini, figlio del Duce.) Dopo la Liberazione le cose cambiarono e si poté acquisire una nuova consapevolezza, anche grazie alle prime *tournee* italiane dei *jazzmen* d'oltreoceano (Armstrong, dopo un primo tentativo nel 1935, tornò nel '49 e girò trionfalmente l'intera penisola). In seguito alcuni *jazzmen* americani di fama divennero addirittura italiani d'adozione, come Chet Baker (che in Italia, purtroppo, nel 1961 diede un pessimo spettacolo di sé e venne incarcerato) e Gerry Mulligan, che sposò un'italiana e in Italia venne a mancare.

E' tradizione riconoscere nel trombettista NUNZIO ROTONDO una sorta di "padre" del jazz italiano: negli anni '50 fu infatti il primo *bopper* nostrano, collaborando con grandi come Duke Ellington e ricevendone attestati di stima; negli anni '80 condusse una fortunata serie di trasmissioni radiofoniche nella quale brillò non solo come musicista ma anche come intrattenitore, compiendo così una importante opera di divulgazione. Alla stessa generazione appartengono l'intellettuale pianista d'avanguardia GIORGIO GASLINI (noto anche per le sue colonne sonore), il versatile trombettista ENRICO RAVA (forse il nome italiano più noto all'estero), il trombettista Oscar Valdambri, il sassofonista Gianni Basso, il pianista Renato Sellani.

Una brillante carriera aveva intrapreso il sassofonista MASSIMO URBANI, il "Charlie Parker italiano", quando venne stroncato, nel 1993, da una morte prematura a seguito di un percorso di autodistruzione tragicamente simile a quello del suo idolo. A Massimo Urbani è intitolato un premio per giovani talenti, che si tiene dal 1996 a Urbisaglia (Macerata).

Oltre a loro vanno menzionati almeno i pianisti Franco D'Andrea, Enrico Pieranunzi, Umberto Petrin, Luca Flores (scomparso suicida nel 1995), Danilo Rea, Rita Marcotulli, Salvatore Bonafede, STEFANO BOLLANI (trascinante cabarettista); i sassofonisti GIANLUIGI TROVESI, Stefano Di Battista, Rosario Giuliani (vincitore della prima edizione del premio "Massimo Urbani"); i trombettisti PAOLO FRESU, Flavio Boltrò, Giovanni Falzone, Fabrizio Bosso; il trombonista Gianluca Petrella; i batteristi Roberto Gatto e Aldo Romano; le cantanti TIZIANA GHIGLIONI, CRISTINA ZAVALLONI, ardita sperimentatrice e PETRA MAGONI (moglie di Bollani, e partner musicale del contrabbassista Ferruccio Spinetti, con cui ha formato il sorprendente duo MUSICA NUDA).

Attualmente l'Italia vanta una nuova generazione, tra cui due giovanissimi di cui è difficile prevedere l'evoluzione ma che vale la pena di nominare: il pianista barese Livio Minafra (nato nel 1982, quarto nella classifica annuale stilata dalla critica italiana per la rivista "Musica Jazz" nel 2005, proveniente da famiglia di musicisti, creatore di stimolanti contaminazioni tra il jazz e la musica etnica) e il sassofonista catanese Francesco Cafiso (nato nel 1989, vincitore del premio "Massimo Urbani" nel 2001, vincitore della "World Saxophone Competition" di Londra nel 2004 e conquistatore della stima di tutti i più noti *jazzmen* viventi, Marsalis in testa).

Una menzione speciale, pur se non puramente jazzistico, merita lo storico gruppo degli AREA, capitanati dallo straordinario cantante greco DEMETRIO STRATOS, per longevità (oltre un decennio, nel corso degli anni '70), impegno sociale e sperimentazione.

Più o meno inaspettatamente si ritrova il *jazz* anche nei percorsi di noti artisti, che di solito si muovono nel solco della musica leggera di matrice italiana: nomi di varie generazioni, come Luigi Tenco, Lucio Dalla, Paolo Conte, Ornella Vanoni, Mia Martini, Sergio Caputo, Renzo Arbore, Pino Daniele, Tullio De Piscopo, Daniele Sepe, Vinicio Capossela, Rossana Casale, Sergio Cammariere, Mario Biondi possono tutti vantare contatti col *jazz* più che occasionali e di ottimo livello.

Quando si parla di *jazz* in Italia non si può non menzionare due importanti istituzioni: la storica rivista "Musica Jazz" (fondata nel 1945) e il festival "Umbria Jazz" (inaugurato nel 1973, sospeso nel 1978 per motivi di ordine pubblico e rinato nel 1982), vetrina di importanza ormai mondiale, reso celebre non solo dai grandissimi nomi che ha ospitato ma anche dalla magia che ai concerti regalano le suggestive località umbre (chiese, giardini, piazze). Bisogna infine ricordare l'opera di alcuni importantissimi divulgatori: almeno Roberto Nicolosi (che nel 1945 condusse la prima trasmissione radiofonica italiana di *jazz*), LINO PATRUNO (a sua volta chitarrista, cabarettista, artista multiforme) e ARRIGO POLILLO, il "grande vecchio" del *jazz* italiano, direttore di "Musica Jazz" dal 1965 e autore di una monumentale, per quanto ormai obsoleta, storia del *jazz*, cui si è largamente attinto anche per compilare i presenti appunti.

---