

# QUEER

- Cosa significa oggi far suonare le pietre?
- Raccontare un'isola partendo dallo swing?
- L'attualità delle giornate di Berchidda
- (9-16 agosto) in tempi di festival annacquati



## Il nostro viaggio a ritroso nel futuro della Terra

di PAOLO FRESU

**M**ai, allunessi in s'istoria de como, su Giappone at vividu unu dissantaru sismicu coment'e a cussu chi l'at postu in benuju in su mese de martu. Forsi una risposta a su proite de sas catastrofes mannas no b'est, ma una riflessione subra s'istadu de su pianete cheret fatta. S'istoria de sa cuscienza ambientale incominzat su 1997, cando Antonello Salis deit unu cunzertu intro a sa cheja forana de Sant'Andria e chi est restadu in sa memoria de totu comente unu de sos momentos pius emozionantes de s'istoria de Time in Jazz.

M'ammento pagas cosas de cussa manzanada. Sa prima est su caldu bestiale ei su fiagu agru de su suore: cussu de su pubbricu numerosu chi si fit istiechidu intro a sa chejitta e cussu de Antonello chi irrujaiat energia dae totu sos poros. Sa segunda est sa ruzzida surda de unu posaceneru chi si chilivrat subra su coveccu de su pianoforte. Antonello no si iscomponzeit e sigheit a pelcossare sas cordas de s'istrumentu cun sas manos sambenosas pro curpa de sas ascias de 'idru. Manos rujas chei su fogu de sa musica sua. Sa terza sunt sas caras de su pubbricu esterrefattu addainanti a cuss'ispettaculu ei su piantu a rolu de Antonello bennidu dae s'emozione dada dae cussu logu sagradu.

Se restu est istoria. Et est puru istoria rezente. Cussa de sas chentinas de cunzertos fattos in atteras chejittas, in sas pius fentomadas basilicas romanico-pisanas de totu su nord Sardigna e in sos logos naturales imbelghidos in su nudda, tra buscos, lagos, rios e granitos. In sos trenos e in sas istaziones, in sas naves ei sos aeroportos, in sos ippodromos o tra sas pedras de sos nuraghes e de sas Domus de janas.

Cando in su 1988 disegni sas linias guida de su festival chi fit naschende sas ideas fint pagas ma jaras. Una de custas fit su de no nos cherrere accuntentare de unu eventu fine a isse matessi, capazu solu de risponderu a una esigenza estetica o ispettaculare.

Diat essere istadu troppu pagu pro buscare una risposta cumvinzente a sa giusta pregunta chi poniant tando sos paesanos mios: «proite faghene unu festival de jazz in Berchidda?».

Posca de aere peregrinadu, in sas ultimas duas edizioni, in tundu a sos temas de s'abba e de s'aera, cussu de sa terra no podiat essere pius attuale. Ca su jazz est dai sempre musica tellurica comente su pianete nostru. In perenne movimentu e pronta a si chilivrare onzi 'orta chi si zenerat unu iscontru/incontru lessicale e sonoru.

Terra est pro nois su declinare pensamentos e promissas dittadas dae unu sonu migrante chi viaggiat dae su Mali a su Congo. Chi segudat sos Istados Unidos frimmentesi in Brasile cun sa samba, ponzende raighinas prufundas in sa Terra del Fuego argentina et cilena.

Custu est su festival nostru. Chi dedicamus custu annu a su populu giapponese e a sos populos de su Nord Africa, 'asi in su 'ighinadu pro geografia de terra e gasi attesu pro libertade sonniada e no ancora buscada.

«Sa terra nos torrat su chi si dat» rezitat su diciu, e custu est unu monimentu pro totu nois. Fortuna chi nde esistit unu atteru chi narat: «Sa terra si immalaidat ma no morit».

(traduzione a pagina 16)

**F**atevi raccontare un aneddoto zuccherosissimo ma vero: agosto del 2000, New York, Battery park, la punta di Manhattan. Serata limpida, stelle in cielo e felicità. Sul palco Ornette Coleman al sax e Dave Holland al contrabbasso. Due che se pure ti fissassero negli occhi senza emettere un suono diresti *che bel concerto*. Luci che luccicano a Brooklyn. Elicotteri che svolazzano from East to West. E la cagnara di taxi e allarmi che echeggia smorzata. Si stava benino. Ornette Coleman avanza sul palco, si avvicina al microfono col sax al collo, e chiude gli occhi. Imbocca l'ancia e resta impalato. Uno, cinque, dieci, trenta secondi di silenzio. Una statua di cera. Tutti inebetiti, in attesa. Ferme anche le zanzare. Fino a quando, non previsto, un suono irrompe. È la sirena del battello per Staten Island. Una nota secca, piena, naturale come un *la*. Coleman l'acchiappa. Le si arrotola intorno con un fraseggio a elica, svolazza felice in ispirata apnea, e atterra lì dove la sezione ritmica batte il quattro, e la nostra commozone esclama: questa è New York! Il jazz, che è una cosa complicata da definire e dunque tutte le definizioni possono andare bene, questo ha: è una meraviglia chiave per costruire la propria esperienza. Per sciogliere anche le timidezze più ingarbugliate e respirare ciò che ci vive attorno. Forse accade anche con i *lieder* di Schubert. Di certo con un trio ben assemblato. È orgoglioso e libertario, il jazz, educato nei decenni ad esercitare l'arte dell'accoglienza: sonorità e storie anche solo in nome di una improvvisa simpatia. E simpatia fece, il traghetto a Battery Park. E a chi stava lì fu impressa sulla fronte l'immagine di una città. Il jazz serve a conoscere i luoghi. È una "lonely planet" ad uso e consumo delle sinapsi. Varrebbe la pena averne cura.

# Su jazz

di Giorgio Cappozzo

Figurat! Secondo il *Sole24Ore*, in un solo anno, in Italia, vengono organizzati più di 1200 festival. Di varia natura. Roba da invasione degli ultracorpi. La maggior parte è proprio di musica jazz. E uno penserebbe: l'Italia è la mecca dei suonatori. Poi scorri i programmi e dici no, non è la mecca 'sta rosa di dieci nomi talentuosi e col dono dell'ubiquità, ma solo un'abile mossa per rendere più appetibile la stagione dell'amministrazione comunale. Il concertino del quintetto. Bollino biologico delle serate di luglio. Una scorciatoia. Come quella imboccata a passo di marcia da Umbria Jazz. Da pioniera del suono libero e partecipato a mastodontica kermesse, costosissima, con gli occhi velati di numeri. Sponsor, nomi della ribalta pop (di lustri fa, da Liza Minelli a Santana) e tributi posticci. E senza un timone appassionato che ne immagini la rotta (e al direttore artistico Carlo Pagnotta e compagnia questa passione si è molto distratta) l'esperienza evapora, il jazz - quella cosa difficile da definire - sparisce, e con esso la scoperta del luogo. Umbria Jazz potrebbe essere ovunque. Perugia diventa del tutto occasionale. Ecco per-

ché dedichiamo questo Queer a Berchidda, alle giornate di *Time in jazz* (dal 9 al 16 agosto), al lavoro di accoglienza che da 24 anni, tra boschi, chiesette e campagne, Paolo Fresu e amici portano avanti. Attraversando Olbia, Tempio Pausania, Codrongianos, Chilivani, Oschiri, Tula, Mores, Telti, Ittireddu e Pattada. Con il maestro Ahmad Jamal, la cantante maliana Rokia Traoré, il virtuoso della kora Ballaké Sissoko, il violoncellista Vincent Segal, Pierre Favre, le pietre sonore dello scultore Pinuccio Sciola, i pianisti Bojan Z, lo spagnolo Chano Dominguez, il brasiliano Joao Donato, l'ensemble nippo-argentino Gaia Cuatro, Luciano Biondini e Javier Girotto, il quartetto Terre di Mezzo e Cristiano De Andrè. Per questo dedichiamo il Queer a Berchidda, e per un altro semplice motivo: perché li vorremmo stare. Lontani dagli smadonamenti quotidiani, con i corpi distesi, calici in mano e orecchie tese a raccogliere ogni singola nota di tromba, pietra e parola. Abbandonarci al silenzio che la terra di Sardegna promette, e pronti, al primo soffio di sirena, di fare esperienza di questo universo a forma di isola.



**Il programma di Time in Jazz (Berchidda 9-16 agosto)**

**Martedì 9 agosto**

Codrongianos, Basilica di Saccargia - ore 21.00 **Ballaké Sissoko & Vincent Segal** "Chamber Music"  
**Mercoledì 10 agosto**  
 Berchidda, Laghetto Nunzia - ore 09.00 **Luciano Biondini** fisarmonica solo  
 Berchidda, Semida - ore 12.00 **Ballaké Sissoko & Vincent Segal**  
 Pattada, Chiesa di San Giovanni - ore 18.00 **Gaia Cuatro** Chilivani, Ippodromo - ore 21.00 **Marco Baliani & Paolo Fresu** "Kohlhaas - Della terra e del cavallo"

**Giovedì 11 agosto**

Oschiri, Chiesa e altare rupestre di Santo Stefano - ore 11.00 **Pierre Favre Quartet** "(S)colpire il percutore" Tempio Pausania, L'Agnata - ore 18.00 **Cristiano De André** In collaborazione con la Fondazione De André Berchidda, Spazio Ex-cooperativa "La Berchiddese" - ore 21.00 **Gaia Cuatro #2 con Paolo Fresu**  
 Berchidda, Spazio Ex-cooperativa "La Berchiddese" - ore 23.00 **Manifattura Sonora** (borsisti Nuoro Jazz)

**Venerdì 12 agosto**

Olbia, Basilica di San Simplicio - ore 11.00 **Luciano Biondini & Javier Giroto** "Terra Madre"  
 Mores, Chiesa di Santa Lucia - ore 18.00 **Terre di Mezzo**  
 Berchidda, Piazza del Popolo - ore 21.30 **Ahmad Jamal**  
 Berchidda, Piazza Funtana Inzas - ore 24.00 **Banda Musicale Bernardo De Muro** di Berchidda plays: "Terra!" *Viaggio alla riscoperta della musica Americana del Novecento*

**Sabato 13 agosto**

Tempio Pausania, Fonti di Rinaggio - ore 11.00 **Pierre Favre solo** "Terreno"  
 Telti, Chiesa di San Bachisio - ore 18.00 **Javier Giroto sax solo**  
 Berchidda, Piazza del Popolo - ore 21.30 **Chano Domínguez** *cuarteto flamenco "Piano Ibérico"*  
 Berchidda, Piazza del Popolo - ore 23.00 **João Donato trio**  
**Domenica 14 agosto**  
 Tula, Parco eolico "Sa turrina manna" - ore 11.00 **Chano Domínguez** *piano solo* Ittireddu, Chiesa di Santa Croce - ore 18.00 **Bojan Z** *piano solo*  
 Berchidda, Piazza del Popolo - ore 21.30 "La Pierre Sonore" - **Pierre Favre Quartet** *suona le sculture di Pinuccio Sciola*  
 Berchidda, Piazza del Popolo - ore 23.00 **Rokia Traoré**  
**Lunedì 15 agosto**  
 Berchidda, Chiesa di San Michele - ore 11.00 **Conferenza sui temi ambientali e sulla terra** A seguire: **Rokia Traoré**  
 Berchidda, Piazza del Popolo - ore 21.30 **Bojan Z** *Tetrand*  
 Berchidda, Piazza del Popolo - ore 23.00 **Festa finale con Les Tambours de Brazza**

**Martedì 16 agosto**

Berchidda, Museo del Vino - Ore 11.00 **Presentazioni editoriali**  
 Berchidda al tramonto, Cantina Monte Acuto - Ore 18.30 "Il progetto EcoFinders"  
**Paolo Fresu & ... "Zappa"**  
*Concerto per zappe, buoi, aratri, erpici e trombe*

**ENRICO PIERANUNZI** PIANISTA E COMPOSITORE

# Lo swing, ovvero un ricordo in tempo reale

È dinamica, corporea, mobile, orale. La sua "impermanenza" avvicina Scarlatti a Wayne Shorter

di **Valerio Borgianelli Spina**

In attesa di suonare su importanti palchi internazionali, dal Lincoln Center di New York allo Châtelet di Parigi, Enrico Pieranunzi parla del rapporto tra musica classica e jazz prendendo le mosse dal suo ultimo lavoro dedicato a Händel, Bach e Scarlatti. L'album si intitola "1685" e presenta, oltre ad interpretazioni di brani dei tre compositori (tutti nati in quell'anno), improvvisazioni e musiche originali ispirate alle composizioni dei maestri del Barocco. Musiche composte - come ci dice lo stesso pianista - «seguendo una sorta di alone generativo che emana da quei brani».

**Partiamo dal suo disco: improvvisazioni sulle note di Händel, Bach e Scarlatti. Si scontrano o si fondono i linguaggi della tradizione musicale "classica" e quelli contenuti nell'improvvisazione jazzistica?**

La separazione tra le due categorie è più culturale che reale. Non c'è infatti vera contrapposizione tra le due "etichette". Sarebbe quindi molto meglio parlare, secondo me, di una dialettica oralità-scrittura. Perché in musica l'atto creativo ("orale") precede la scrittura e solo in un secondo momento ci si confronta con questa. Quando ciò avviene non c'è dubbio che è la scrittura stessa ad influenzare notevolmente la creazione della forma. Succede lo stesso in letteratura. È nel momento in cui si fissa su carta una storia trasmessa oralmente che questa viene adattata alle regole della scrittura. Ma la storia preesiste. È chiaro che se vi mettete a (ri)scrivere la favola di *Cappuccetto Rosso* starete più attenti all'uso dei sinonimi rispetto a quando la raccontate a vostro figlio... Inverso è invece il percorso dell'interpretazione musicale, che si muove dalla scrittura all'oralità. La partitura è infatti un punto di partenza, fondamentale, che va però appena possibile abbandonato. La musica in sostanza (anche quella da concerto) si suona "ad orecchio". **Oralità e scrittura. Ma qual è il punto di partenza?**

Il comporre inizia sempre con un gesto improvvisativo capace di trovare e individuare "organismi" sonori dotati di una loro intrinseca potenza generativa. La scrittura in questa fase è tutta di là da venire, non ha ancora importanza. Domenico Scarlatti è un ottimo esempio di tutto questo. Le sue sonate si sviluppano

**Nel Novecento la musica di New Orleans risponde alle teorizzazioni della seconda Scuola di Vienna. Le riflessioni di Schönberg e dei suoi allievi tendevano a razionalizzare il linguaggio, lo spingevano verso una tensione astratta e immobilizzante. L'irruzione dello swing spazza via quell'immobilismo e apre strade di straordinaria fecondità**

da "nuclei generativi" palesemente, fortemente connotati di fisicità. In altre parole, riprendendo quanto affermato da un suo illustre biografo, Ralph Kirkpatrick, moltissime sue sonate nascono "dalle mani". Da questo punto di vista non c'è alcuna differenza col jazz. Nel jazzista è infatti la fisicità, il corpo a "generare" musica. Quindi è da lì, non dalla scrittura, che si parte per dare sviluppo a forme musicali compiute. Che queste *dopo* trovino o meno la strada della scrittura non è decisivo. Anche se poi, come detto sopra, il passaggio alla scrittura non è privo di effetti sulle forme stesse, anzi le condiziona notevolmente.

**Dunque è nello sviluppo di un'idea in musica che si colgono le differenze tra i diversi linguaggi musicali?**

Certo, è nel dopo. L'architettura di un brano musicale classico è diversa dalla struttura di un'improvvisazione jazzistica. Ma quello che accomuna in profondità l'esperienza jazzistica col comporre "classico" è quel "nucleo generativo" iniziale di cui dicevo sopra. Un intervallo, una figurazione ritmica... Da questo punto di vista un assolo di Wayne Shorter non è molto diverso, concettualmente, da una sonata di Mozart. In entrambe le situazioni la forma consegue a quell'antecedente iniziale. Mozart la sviluppa scrivendo, il sax di Shorter improvvisandoci in tempo reale.

**È forse una questione di "tempo"?**

Se intendiamo per "tempo" una dimensione psicofisica ad ampio raggio, direi proprio di sì.

Nel jazz, più che nella musica classica, il pensiero musicale è immediato, le note non hanno nomi. È questo che ti lascia senza fiato quando senti Miles Davis e John Coltrane: la loro capacità di costruire, per mezzo dell'improvvisazione, configurazioni di note che sono allo stesso tempo complesse ed emozionanti. Tutto nasce da una corporeità che costituisce l'elemento più pregnante e rivoluzionario proposto dal jazz nel panorama musicale del XX secolo. Se si guarda al Novecento con una visione ampia e senza pregiudizi, si può infatti arrivare a dire che il jazz sembra porsi come "risposta" alle teorizzazioni della seconda Scuola di Vienna. Le riflessioni di Schönberg e dei suoi allievi tendevano ad una razionalizzazione del linguaggio musicale, lo spingevano verso una tensione astratta e immobilizzante. Il jazz, irrompendo con la sua trascendente vitalità sullo scenario musicale americano ed europeo, si pone in antitesi a quella visione, spazza via quell'immobilità e apre strade nuove, di straordinaria fecondità. Ebbene, all'interno di questa contrapposizione è proprio il "tempo" l'elemento decisivo. L'improvvisazione jazzistica fa del "tempo" il motore biologico di un universo sonoro del tutto immanente, in opposizione alla teoria seriale che tende a fare della musica una realtà mentale, trascendente.

**Sembra che lei abbia molto riflettuto su questi argomenti. Quali conseguenze come interprete e compositore?**

È una riflessione che discende

direttamente dalla mia particolarissima storia personale. La doppia pratica, classica e jazzistica, ha infatti sempre caratterizzato la mia vita musicale. Ho iniziato a studiare il pianoforte classico a cinque anni e mezzo imparando subito il solfeggio e tutto il resto. Parallelamente, mio padre, chitarrista jazz, mi spingeva a improvvisare accanto a lui. Lo facevamo su canzoni americane di Gershwin, Rodgers ecc. Ho imparato piuttosto presto a "rubare" sia da lui sia dai dischi jazz che erano in casa. Ed è stata una rivelazione. Da tutto questo è derivata una inusuale convivenza di scrittura e oralità, appunto. Due mondi paralleli che col tempo ho messo sempre più in relazione dinamica, facendoli interagire creativamente. L'improvvisazione, l'interpretazione classica e la composizione sono ormai nella mia vita musicale magnificamente "armonizzati".

**E il rapporto con l'ascoltatore? La percezione del brano musicale da parte del pubblico?**

È un argomento di estremo interesse ma anche piuttosto complesso. Mi soffermerei su un aspetto che è tra le caratteristiche più affascinanti e anche un po' "magiche" della musica: la sua impermanenza. È questa a plasmare, condizionare, determinare il tipo di percezione che dei suoni si può avere. Mentre viene interpretata o improvvisata, la musica fa di se stessa quasi un "ricordo in tempo reale". Questa inafferrabilità mi fa venire in mente Leonardo Da Vinci. Nel suo famoso *Trattato della pittura* egli scrive ben quattro paragrafi per affermare e dimostrare che la musica è un'arte meno importante della pittura. In sostanza, dice Leonardo, la musica è inferiore alla pittura proprio per la sua impermanenza. La pittura infatti dà vita ad oggetti tangibili che rimangono nel tempo, mentre la musica no e i suoni, una volta prodotti, si perdono chissà dove nel flusso dei successivi istanti. Che dire? È un'affermazione importante, visto chi ne è autore. Ed è un esempio di quanto la percezione della musica sia argomento stimolante ma soggetto ad infinite variabili. Se già allora un Leonardo Da Vinci faceva affermazioni del genere, cosa avrebbe detto il Nostro di fronte ad una musica come il jazz, che dell'impermanenza fa una ragion d'essere?







Sotto,  
la copertina  
dell'ultimo libro  
di Roberto  
Cotroneo  
"E nemmeno  
un rimpianto.  
Il segreto di Chet  
Baker"  
(Mondadori, 161  
pp., €16,74)

TRA IERI E OGGI

# Il coltello per frugare dentro noi stessi

Non c'è altra musica che vada in direzione ostinata e contraria rispetto al moderno. È la rivincita di coloro che all'arte chiedono verità

di Roberto Cotroneo

**P**otrei iniziare questo articolo con un: "mi ricordo". Vorrei farlo tornando indietro nel tempo e sfogliando fotografie. Fotografie in bianco e nero di visi in primo piano, di strumenti musicali, di fumo di sigarette, di pubblico assorto. Qualcuno sorride, altri sono distratti, altri ancora sono persino voltati. Luoghi anche piccoli, dove la luce naturale non arriva, perché spesso sono sottoterra, sotto il livello della strada. Perché le anime del jazz non hanno finestre a cui affacciarsi. Non c'è genere musicale più fotografato del jazz. E non ci sono fotografi di jazz, ovvero gente che ha cercato di fotografare più jazzisti possibile, che abbiano mai avuto voglia di imprimere sulla pellicola foto collettive. Se entrate in un qualunque jazz club, vi capiterà quasi sempre di vedere appese alle pareti le fotografie dei musicisti. Ma non degli ensemble, non dei quintetti o dei quartetti, non dei palcoscenici con molta gente sopra che ci suona. No,

soltanto dei musicisti singoli. Thelonious Monk, Chet Baker, Miles Davis, Keith Jarrett, Sun Ra, chi volete. Uno alla volta, uno per uno. Perché il jazz è prima di tutto singolarità. Il jazz è indivisibile, e se provi a dividerlo crea due altre unità a loro volta indivisibili. Quando ero ragazzo c'erano poche occasioni, in Italia, di ascoltare i jazzisti. Un paio di locali milanesi, ma soprattutto Umbria Jazz. Un luogo magico, dove ognuno andava per tornarsene carico di suggestioni e di emozioni, di ricordi, e di vibrazioni irripetibili. Oggi il jazz è ovunque. I luoghi dove si ascolta jazz sono ormai disseminati dappertutto, dalle città che hanno una grande tradizione musicale, ai paesini che non ti aspetteresti mai possano e vogliano ospitare un festival del jazz. Posticini che fino all'anno prima ospitavano Edoardo Vianello che cantava i *Watussi*, o i Cugini di Campagna. Ora, non dico che queste cose non ci siano ancora, e non voglio affermare che l'Italia è di-

ventata la patria del jazz diffuso. Ma negli ultimi anni è cambiato tutto. E credo di avere più di un sospetto sul perché. Tutto ha a che fare con l'inizio di questo articolo e l'immagine della singolarità, dei musicisti jazz che uno a uno rappresentano loro stessi. Tutto ha a che fare, insomma, con il rapporto che il jazz ha con questa modernità a cui siamo ormai abituati.

Non c'è musica quanto il jazz che vada in direzione ostinata e contraria rispetto al moderno. E nello stesso tempo è la musica più moderna che io conosca. Più il mondo musicale, in questi anni, è finito vittima di geniali arrangiatori, di strumentisti in grado di riprodurre stilemi sempre uguali ma rassicuranti e riconoscibili, più il mondo musicale, anche ai livelli più alti, ha sfornato professionisti in grado di essere musicisti completi, eppure dentro paradigmi e schemi precostituiti. Più l'orecchio degli ascoltatori si è abituato con gli anni ai suoni di *ProTools*, e a quelli di *Cubase*, agli strumenti campionati, e all'elettronica prevedibile, e più si è sviluppato, in sordina, lentamente, come un flusso lento e inevitabile, la voglia di riportare la musica, su su, fino a Schopenhauer, per intenderci, fino alla musica come *Volontà* assoluta, alla musica come linguaggio pre-verbale, piuttosto che non-verbale. E mentre la musica popolare ikeizzava (per usare un neologismo) i suoni, rendendoli compatibili a un costo emotivo il più basso possibile, ma al tempo stesso dando loro una presentabilità universale (per intenderci, con la stessa differenza che c'è tra truciolo e massello di legno).



Nel pubblico si creava l'esigenza di alzare il livello dell'ascolto. E di trovare nella musica una riposta originale a quello che sei tu dentro. E il jazz che cosa è se non è questo? Il jazz diventa il medium di una seduta spiritica che evoca i suoni veri, le vere sofferenze, la vera storia di ognuno di noi. Finita la stagione del rock, come metafora di protesta e di trasgressione, sono tornati per tutti i fantasmi di Charlie Parker, di Miles Davis, di Bill Evans, persino di Louis Armstrong o di Bessie Smith. Ma assieme a loro sono arrivati dei signori che suonano per un pubblico che non ha più voglia di essere massa di ascolto, e neppure ha voglia di condividere con altri le emozioni dell'improvvisazione jazzistica. Nell'era dell'iPod il jazz vince comunque, ti riempie le orecchie di suoni veri, di ricerca musicale sorprendente, di ragionamenti che puoi fare tuoi, e ti isola dagli altri, senza che questo venga percepito come un fatto negativo. Come i jazzisti, che si suonano assieme, ma in realtà, a guardare bene, ognuno suona per conto suo. Basti pensare, ad esempio, a cosa accade ai concerti di Jarrett, oggetto di venerazione silenziosa, dove tutti sono terrorizzati al pensiero che un solo colpo di tosse di chiunque tra il pubblico, potrebbe fargli cambiare idea, costringerlo ad alzarsi dal pianoforte e lasciare il pubblico senza il concerto e senza le sue note. Dopo anni di laicizzazione della musica, dopo anni di rilucidatura delle stesse melodie, delle solite voci rese un po' più moder-

ne, o rese un po' diverse in vista del mercato. Dopo anni in cui fenomeni come quello di Michael Jackson hanno alterato, in modo per certi aspetti irrimediabile, la percezione uditiva di masse di ascoltatori. E dopo anni in cui i mixer emotivi degli ascoltatori sono stati tarati in modo che non ci fossero sbalzi, e in modo che il suono uscisse nel modo più omologato possibile, la musica si è presa la sua rivincita, come la natura quando cancella le strade costruite in Amazzonia o nella Giungla. Basti pensare al fenomeno Michael Bublè, considerato una sorta di nuovo Frank Sinatra. Solo che Sinatra era tragedia e solitudine, ambiguità e dolore, e tutto era nella sua estensione, nel suo modo di cantare. Mentre Bublè è estensione e modo di cantare alla Sinatra, ma senza Sinatra. Era inevitabile che accadesse qualcosa di diverso, prima o poi. Si può tollerare una letteratura plastificata e standard, un'arte banale. Si può sopportare un cinema buono per le multisale, e sempre uguale. Tutto questo non va bene, ma esiste. Ma la musica è misteriosa, la musica alla lunga non sopporta la banalità. Non la sopportiamo dentro noi stessi. Abbiamo bisogno di trovare dei suoni che siano i nostri, e abbiamo bisogno della musica per scavare dentro noi stessi, e di jazzisti che siano capaci di farci questo. Parafrasando David Grossman: il Jazz «è il fatto che tu sei per me il coltello col quale frugo dentro me stesso». Il Jazz è il coltello con cui capiamo qualcosa di più di quello che c'è dentro di noi. Così il jazz che sembrava una musica per vecchi nostalgici, per gente che apparteneva a un'altra epoca, sta diventando un'altra cosa. Un grimaldello inaspettato a scardinare un mondo di mezze misure in tutte le arti e in tutte le forme di espressione. E questo grimaldello sarà il punto di partenza per ridisegnare la mappa emotiva di quest'epoca. Sia per gli ascoltatori sia per i musicisti, anche quelli dilettanti, anche quelli alle prime armi che nel jazz trovano un modo della meditazione musicale. E nell'improvvisazione, nell'anarchia di una musica che si prende i suoi spazi e si inventa le sue regole, una forma di cura, una forma di comprensione, una forma di empatia verso se stessi. E forse verso tutti.



CINQUANTA ANNI FA IL TOUR DI MONK (E UNA STORICA REGISTRAZIONE) IN ITALIA

# «Danzare l'architettura». La prima volta che ascolti Thelonious...

di Nicola Mente

**T**racciare un solco. Togliere sterpaglie e ostacoli, segnare il cammino attraverso la rottura totale di ogni schema, anche a costo di smarrire volontariamente la grande via maestra. Inventarsi un sentiero passando per l'istinto "distruttivo" è azione e privilegio di pochi. Uno di questi è Thelonious Monk. L'estate del Paese, si sa, è un piacevole pullulare di festival jazz, che attraversando lo sivale fanno emergere quel sottobosco culturale che è da sempre risorsa dell'italico popolo. Questa per giunta è l'estate ove ricorre il cinquantenario della pubblicazione di "Thelonious Monk in Italy", capolavoro datato 1961, raccolta di registrazioni live in Italy del pianista di Rocky Mount.

«Sometimes it's to your advantage for people to think you're crazy» (Qualche volta va a tuo vantaggio che la gente pensi che tu sia pazzo). Prestando orecchio e tendendo le proprie corde ad un pezzo come *Blue Monk*, per uno come me, neofita dell'artista e profano del genere, è evidente come emerga un viaggio in una dimensione dai pesi gravitazionali assai poco stabili. I miei iniziali pregiudizi vengono però travolti e immersi in una danza di un pianoforte inconstante, e a tratti scostante. Un solista stonato, che illumina la parte ritmica e la conduce per mano fino a soggiogarla con pause da groppo in gola. Una danza sui tasti snodata e padrona di un mondo bizzarro e accentato, dissacrante e al limite dello sfottente, con pause e artifici messi lì a scherzare con l'orecchio, e a flirtare col resto. Un matto nella terra dei matti, terra chiamata jazz, terra che si nutre di improvvisazione. Terra che però ha un suo codice, un suo lato che tende a imbrigliare l'istinto. Un lato reazionario che avvolge ed etichetta anche terreni bradi e apparentemente ispidi. Non artisti, ma correnti: questo è il gioco, il giogo. L'avvento di Monk ha contribuito proprio a esaltare i tratti liberi dell'artista, deflagrando sul muro della tradizione e ponendo la questione dell'innovazione e del cambiamento attraverso il rifiuto di regole ormai stantie. Si parla di rifiuto consapevole, coperto da un mantello chiamato "pazzia". Monk specchio del reale peso di un'esistenza umana lacerata dal binomio del bene e del male, in conflitto perenne con l'inconscia necessità di rompere la confezione del proprio intimo mondo, offuscato troppo spesso dalla

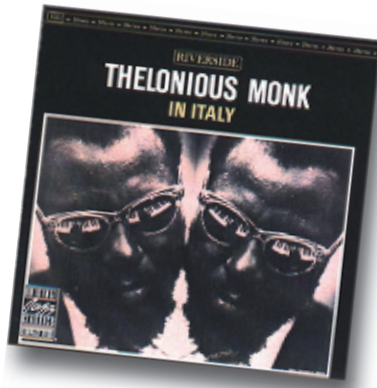
nebbia che giace lungo gli argini della via maestra.

Parte *Epistrophy* e Thelonious si presenta dai primi istanti con il suo stile spigoloso, stridente con il contesto e volutamente anti-conformista. Una ricerca di fuga che si snoda tra le folli corse delle sue mani sui tasti, là a rischiare di prendersi a schiaffi con la melodia. Là con i lamenti dei fiati ad assecondare la tarantolata magia del piano. Uno stile anticonformista e senza alcun compromesso da voler o dover pagare. L'approccio con lo strumento d'espressione, con la vera e propria appendice dell'artista, è un approccio che dà l'accento su un'impostazione al di là di ogni concetto di regola. Uno stile non accademico, che sembra godere di fronte all'indignazione del censore più classico. L'apoteosi dell'emozione, con affreschi di pura irrazionalità, pronti non ad avvolgere ma a stratonare i sensi, danzando al di là di ogni più accennata tabella teorica. L'armonia è in Monk un concetto solista. L'armonia è il danzare sul filo e mostrare il muso duro. L'artista non è parte del mondo che contempla il mondo: l'artista diventa parte del mondo che guerreggia contro il mondo. Un pioniere, un marinaio fascinoso, uno zingaro, una ballerina di flamenco. L'artista è l'uomo talmente al limite da non trovar più spazio sul limite. Tutto ciò comporta il rischio della stecca, dell'incomprensione, del fragore. Tutto ciò comporta alberi recisi a colpi di machete, l'uomo che si crogiola nei suoi difetti e nei suoi sbagli, fonti di inesauribile virtù. «I made the wrong mistakes» (Ho fatto gli errori sbagliati) furono le parole dello stesso Monk dopo un'improvvisazione non soddisfacente. La vita è l'errore, e l'errore è autodeterminazione e indipendenza. Non più morale comune, non più prigionia dell'improvvisazione, non più finte libertà. Fuoco sui dettami, asce sui paletti.

La copertina di *Underground* (1967): Monk viene raffigurato davanti al suo pianoforte con un fucile a tracolla, in una stanza piena di armi e bic-

chieri semi-vuoti, con il prototipo di un generale nazista legato ad una sedia, ostaggio del musicista, costretto ad ascoltare il suono pianoforte, la vera arma. Arma ben più efficace del fucile che pare essere soltanto un deterrente per i nemici (comunque tanti). Fallace e scontroso.

Ribelle, rabbioso, figlio della questione razziale, dell'odio e del lato ruvido della vita. Desideroso di rivendicare ingiustizia e di mostrare rancore, alla sua maniera. Desideroso di raccontare le passioni e i dissapori aspri di una società americana e di un mondo non in linea con le proprie aspettative. Grezzo e senza convenevoli. Note che si perdono tra silenzi desertici e marziani e scale a chiocciola, oltre le nubi. Uno stile che non si può raccontare, né riferire, né canonizzare. Forse perché «Trying to explain music is like trying to dance architecture» (Tentare di spiegare la musica è come tentare di danzare l'architettura), e il sottoscritto sta cercando proprio di compiere questa missione impossibile.



...in italiano

## Il nostro viaggio a ritroso nel futuro della Terra

di PAOLO FRESU

**M**ai, almeno nella sua storia recente, il Giappone aveva vissuto un disastro sismico come quello che l'ha messo in ginocchio lo scorso marzo. Forse una risposta al perché delle grandi catastrofi non c'è, ma una riflessione sullo stato di salute del nostro pianeta è doverosa. La storia della nostra coscienza ambientale comincia nel 1997, quando Antonello Salis tenne un concerto all'interno della chiesetta campestre di Sant'Andrea che è rimasto nella memoria collettiva come uno dei momenti più emozionanti della storia di Time in Jazz.

Ricordo poche cose di quella mattina. La prima è il caldo bestiale e l'odore acre del sudore: quello del numero pubblico che si era assiepatto all'interno della chiesetta e quello di Antonello che sprizzava energia da tutti i pori.

La seconda è il rumore sordo di un posacenere che si frantuma sul coperchio del pianoforte. Antonello non fece una piega e continuò ad accarezzare e a percuotere le corde dello strumento con le mani sanguinanti per le ferite inferte dalle schegge di vetro. Mani rosse come il fuoco della sua musica.

La terza sono i visi del pubblico incredulo davanti a questo spettacolo e il pianto di Antonello provocato dall'emozione palpabile in quel luogo di culto. Il resto è storia. Ed è anche storia recente. Quella delle centinaia di concerti tenuti nelle altre chiesette, nelle più prestigiose basiliche romanico-pisane di tutto il nord Sardegna e nei luoghi naturali immersi nel nulla, tra boschi, laghi, riviere e graniti. Sui treni e nelle stazioni ferroviarie, sulle navi e negli aeroporti, negli ippodromi o tra le pietre dei nuraghi e delle Domus de janas.

Quando nell'ormai lontano 1988 disegnai le linee guida del festival che stava per nascere, le idee erano poche ma chiare.

Una di queste era il non volersi accontentare di un evento fine a se stesso, capace di rispondere solo a un'urgenza estetica o spettacolare. Sarebbe stato troppo poco e irrilevante per formulare una risposta convincente alla giusta domanda che si ponevano allora i miei concittadini: «Perché fare un festival di jazz a Berchidda?». Dopo aver peregrinato nelle due ultime edizioni intorno ai temi dell'acqua e dell'aria, quello della terra, purtroppo, non poteva essere più attuale. Perché il jazz è da sempre musica tellurica come il nostro pianeta. In perenne movimento e pronta a fratturarsi ogni qualvolta si crea un nuovo scontro/incontro lessicale e sonoro.

Terra è per noi il declinare pensieri e promesse dettate da un suono migrante che viaggia dal Mali al Congo. Che raggiunge gli Stati Uniti soggiornando nel Brasile della samba, mettendo radici forti nella Tierra del Fuego argentina e cilena. Questo è il nostro festival. Che dedichiamo quest'anno al popolo giapponese e ai popoli del Nord Africa, così vicini per geografia di terra e così lontani per libertà sognata e non ancora raggiunta.

«La terra ridà quel che si dà», dice un saggio proverbio, e ciò sarà da monitorato per tutti noi. Fortuna che ne esiste un altro che recita: «La terra si ammala ma non muore».