

BIOGRAFIE «QUATTRO VITE JAZZ» DI A.B. SPELLMAN

Cecil Taylor e Herbie Nichols, Ornette Coleman e Jackie McLean, le star dell'improvvisazione

di MARCELLO LORRAI

●●●Rievocando nel suo *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka* le sue esperienze universitarie, l'autore del *Popolo del blues* introduce, con un trasparente camuffamento delle iniziali del nome, che da A.B. slittano a C.D., un suo compagno alla Howard, anche lui afroamericano, «forse il mio amico più stretto in quel campus». Siamo nel cuore degli anni cinquanta e, in un'epoca in cui la «nigger music» non è ancora ammessa alla Howard, LeRoi Jones e C.D. sono tra i pochi studenti a approfittare delle lezioni non ufficiali sulla musica neroamericana impartite in un dormitorio da Sterling Brown, figlio di un ex schiavo, poeta, straordinario studioso della cultura nera del Sud degli Stati Uniti. Per LeRoi Jones si tratta dell'insegnamento più alto ricevuto alla Howard: ne ricava che la musica è arte oltre che divertimento, e che il popolo nero ha una storia. Nel decennio successivo LeRoi Jones e A. B. Spellman, diventati entrambi intellettuali e poeti, pubblicano tre libri cruciali sulla musica afroamericana: nel '63 esce, di Jones, *Blues People*, poi nel '68 *Black Music*, in mezzo, nel '66, Spellman pubblica *Four Lives in the Bebop Business*, più tardi riproposto come *Four Jazz Lives*, e ora finalmente tradotto in italiano **Quattro vite jazz**, *minimum fax*, pp. 272 € 16). Se *Blues People* è la prima grande lettura del jazz in chiave storico-sociologica, se è uno spartiacque, perché afferma che il jazz va interpretato alla luce dell'esperienza afroamericana, che il motore dello sviluppo del jazz va ricercato nella vicenda afroamericana, e che i protagonisti decisivi di questo sviluppo sono, non casualmente, in modo quasi esclusivo dei neri, *Four Lives* dal canto suo richiama l'attenzione su quattro musicisti afroamericani: un grande misconosciuto, il pianista Herbie Nichols; un fuoriclasse proveniente dal jazz moderno ma arrivato a convergere con le istanze musicali e la sensibilità politica dell'avanguardia, il sassofonista Jackie McLean; e i due musicisti che dell'avanguardia Spellman considera gli esponenti fondamentali assieme a Coltrane, e cioè il pianista Cecil Taylor e il sassofonista Ornette Coleman. All'epoca non c'era l'odierna vastità di letteratura jazzistica in materia di biografie e autobiografie (che anche adesso del resto è molto carente sulle figure meno comode dell'attualità jazzistica): dare estesamente voce, facendole assumere la «massa critica» di un libro, a quattro

anticonformisti era dunque decisamente irrituale. Ma il valore di *Four Lives* è lungi dall'essere solo storico. Prendiamo Taylor, la prima, e la più corposa, delle quattro «vite». Lungo un sessantennio di carriera Taylor, che ha oggi ottantaquattro anni, è stato aristocraticamente avaro di interviste, e non ha mai prodotto un'autobiografia, e quindi *Four Lives* rimane un riferimento indispensabile per le informazioni e la mole di sue affermazioni che contiene. Ma c'è molto di più. In un momento in cui Taylor è tutt'altro che una figura consacrata, e le sue occasioni di suonare

sono rarissime, Spellman, affrontando di petto il problema delle condizioni di lavoro nei club, dà la parola a Buell Neidlinger, a lungo bassista di Taylor: «Tu saresti mai piombato su Stravinsky, mentre componeva, per dirgli: 'Basta, Igor! È ora di vendere un po' di drink!?' Perché non è molto diverso. Non si può dire a Cecil che deve smettere di suonare». Neidlinger non tira in ballo Stravinsky solo per dire che bisogna avere rispetto per l'arte: vuole anche dire che la statura di Taylor è in tutto paragonabile a quella di Stravinsky, e Spellman è chiaramente d'accordo. La parte relativa a Taylor mette i piedi nel piatto: il pianista argomenta il concetto di una «tecnica» afroamericana (su cui peraltro è personalmente inattaccabile) – vedi Thelonious Monk – che va giudicata iuxta propria principia; rivendica il profondo rapporto della sua arte con la tradizione nera. E musicisti che hanno lavorato con lui, spinti da Taylor a imparare a orecchio, nel solco di New Orleans, gli spunti compositivi, testimoniano del «metodo» non occidentale di Taylor nel comporre e strutturare la musica. Oggi Taylor non è più rifiutato come così spesso allora: il conservatorismo jazzistico è disposto a concedergli una patente di eccezionalità, modo comodo e perfido per relegarlo nell'irrilevanza. Spellman ci dice invece che la poetica e il metodo di Taylor sono la quintessenza dell'estetica afroamericana, del jazz. In un mondo del jazz dei giorni nostri dove vale tutto e il contrario di tutto, questo non è un dibattito di ieri: è completamente una questione per l'oggi, che ci interpella su cosa è il jazz e su quali sono i criteri di valore con cui guardarlo.

➔ **Nella ontogenesi privata di Britten la storica, e di certo non innocente, filogenesi di una nazione**





**➤ Nella ontogenesi
privata di Britten
la storica, e di certo
non innocente,
filogenesi
di una nazione**