



Kheper-Ankhu Papers

Varia

n°05, III, Akhet 6257 (11/2020)

"Freedom Jazz" Una lettura della "Blue Music"

Mahougnon Sinsin

"Freedom Jazz Dance" è una composizione di Eddie Harris, ripresa nel 1966 da Miles Davis nel suo album *Miles Smiles*. Il titolo del brano indica il rapporto tra il jazz e la questione della libertà. È questo rapporto che vorrei qui esplorare. Nel trattare l'argomento, adotterò un approccio socio-filosofico. Il mio intento è di presentare il jazz non soltanto come un fatto sociale e culturale, ma anche come un'arte politica. Intendo, cioè, mostrare che la forza di questa musica non è tanto il fatto di essere una "rivoluzione di suoni", ma il fatto di essere un'arte "politicamente" sovvertiva. Tenterò di esplicitare il significato politico di due stili primordiali che hanno dato origine al jazz, e cioè il *blues* e lo *spiritual*. Partendo dalle ricerche dello studioso afro-britannico Paul Gilroy, metterò in luce il "posizionamento" dialettico della *Black Music* (il jazz in particolare) di fronte alla modernità. Si vedrà in particolare come questa musica si collochi dentro la modernità e nello stesso tempo se ne distacchi. Successivamente, presenterò il jazz come una "forma estetica" e una "forma di vita", tenendo presente il rapporto tra la musica "afroatlantica" e il tema della libertà. L'indagine si conclude con una breve presentazione dell'industria del jazz. Qui, accennerò alle lotte dei jazzisti e degli amatori del jazz per "proteggere" la loro musica con i tentativi di standardizzazione commerciale.

1- In principio, il blues: il suo contenuto e il suo significato

L'opera maggiore di William Edward Burghard Du Bois, *The Souls of Black Folk*, fu pubblicata nel 1903. L'autore propone un'analisi sociologica della condizione degli afroamericani all'inizio del XX secolo. L'opera ha una duplice finalità: a. studiare gli elementi costitutivi dell'identità storico-culturale del popolo afroamericano dentro una nazione multiculturale; b. dare «un'unità al popolo nero, dandogli una voce singolare, capace di rivendicare uno statuto politico, sociale ed economico, e, nello stesso tempo, di

dire il vero e di cantare il bello».¹ Ci interessa in questo studio l'ultimo capitolo del libro nel quale Du Bois fa una rilettura storico-filosofica dei “*Sorrow Songs*”, e quindi del blues.

Ma perché il blues? «Questa è la base del jazz». Così lo definiva il sommo Charlie Parker. Il blues, osserva Eric Hobsbawm, «non è uno stile o un periodo del jazz, ma il sostrato permanente di tutti gli stili. Non è tutto il jazz, ma il cuore del jazz. Nessun musicista e nessuna orchestra jazz potranno raggiungere un alto livello se non sanno suonare il blues»². A livello tecnico, il blues si presenta come un ciclo o un tema di dodici misure con tre fasi di quattro battute l'una. Le due prime fasi sono spesso un appello o una domanda a cui risponde strumentalmente la terza fase.³ Ma il blues non è semplicemente una musica. Come ricorda Miles, è un “atteggiamento” e soprattutto l'eco di una esperienza storica, quella di un popolo tragicamente sconvolto nell'incubo del *Kadatcha*.⁴

Du Bois esordisce il capitolo sui “*Sorrow Songs*” con una frase tragi-poetica: «Quelli che, nei giorni antichi, camminavano nelle tenebre, cantavano dei Canti di dolore – perché il loro cuore era stanco». (*They that walked in darkness sang songs in the olden days—Sorrow Songs—for they were weary at heart*).⁵ Questi canti blues che emergono dalla notte dei tempi e dal dolore costituiscono secondo l'autore la sola musica dell'America statunitense, la sua “eredità spirituale” e “il più bello regalo del popolo nero” a questa nazione.

Du Bois riassume in tre fasi l'evoluzione storica dei *Sorrow Songs*: la prima fase è quella della reminiscenza delle antiche melodie africane; la seconda fase corrisponde all'emergenza di una vera e propria musica nera in America; la terza fase corrisponde all'incontro tra la musica nera e le musiche dei popoli della “nuova terra”.

Queste tre fasi descrivono una traiettoria che consente di tratteggiare l'evoluzione della coscienza politica degli afrodiscendenti in America. Negli orribili tempi del *Kadatcha*, l'africano deportato si considerava in esilio e nutriva il sogno di ritornare un giorno sulla Terra Madre.⁶ Attraverso le reminiscenze delle melodie antiche, manteneva vivo il ricordo

¹ «Du Bois veut, dans l'unité d'un seul ouvrage, donner une unité au peuple noir, en lui donnant une voix singulière, capable tout à la fois de revendiquer une place politique, sociale et économique, de dire le vrai et de chanter le beau» (M. BESSONE, “E Pluribus Unum”, postfazione a W. E. B. DU BOIS, *Les âmes du peuple noir*, trad. francese di M. Bessone, Editions la Découverte, Paris 2007, 292).

² E. HOBBSAWM, *Storia sociale del jazz. Una rivoluzione di suoni*, Res Gestae, Milano 2013, 141.

³ J. F. SZWED, *Jazz! Una guida completa per ascoltare e amare la musica jazz*, EDT, Torino 2009, 29.

⁴ Con questo concetto intendo nominare le deportazioni e lo sfruttamento disumano di milioni di uomini e donne nel cosiddetto “nuovo mondo”. Il termine “*Kadatcha*”, in lingua fongbe del Benin, significa “il Grande Orrore”.

⁵ W. E. B. DU BOIS, *The Souls of Black Folk*, An Electronic Classics Series Publication, Pennsylvania State University, 179.

⁶ Questo sogno darà origine, all'inizio del XX secolo, al più grande movimento nazionalista nero nato negli Stati Uniti, l'UNIA, fondato dal leader giamaicano Marcus Garvey. L'Universal Negro Improvement Association aveva più di 700 sezioni diffuse su tutto il territorio statunitense. Uno dei leitmotiv dei militanti del movimento era “Back-to-Africa”. Per concretizzare tale progetto, Marcus Garvey fondò due compagnie di trasporto marittimo, la *Black Star Line Inc* (1919) e la *Black Cross Navigation and Trading Company* (1922). L'UNIA acquistò cinque navi: “*SS Frederick Douglass*” (1919), “*SS Shadyside*” (1920), “*SS Antonio Maceo*” (1920), “*SS Phyllis Wheatley*” (1921), “*SS Booker T. Washington*” (1922). Per un approfondimento della filosofia dell'UNIA e del suo carismatico leader, vedi: A. MAZAMA, *Marcus Garvey, message au peuple: le cours de philosophie africaine*, Menaibuc, Paris 2010; T. GODWIN TÉTÉ-ADJALOGO, *Marcus Garvey, père de l'unité africaine des peuples*, L'Harmattan, Paris 1995.

delle origini. Nella seconda fase, il Nero in America rivendica un diritto di piena cittadinanza su quella terra bagnata dal suo sudore e dal suo sangue. Non una cittadinanza di integrazione, ma di totale autonomia. Il nazionalismo nero nacque proprio con questo progetto politico. Nella terza fase, l'afrodiscendente in America si considera "americano" e rivendica i diritti civili dovuti a tutti i cittadini.

In realtà, nella storia afroamericana, le tre fasi s'intrecciano. Nel periodo del segregazionismo per esempio, il movimento garveyista del "Back to Africa", il nazionalismo nero e il movimento dei diritti civili coabitavano. Benché perseguendo lo stesso obiettivo, ossia l'emancipazione integrale, i contenuti specifici dei loro programmi politici erano divergenti.

Torniamo al blues. Cosa "dice"? Inizialmente, durante la prima fase, il deportato canta la nostalgia della terra natia e il dolore dell'esilio:

O water, voice of my heart, crying in the sand,
All night long crying with a mournful cry,
As I lie and listen, and cannot understand
The voice of my heart in my side or the voice of the sea,
O water, crying for rest, is it I, is it I?
All night long the water is crying to me.⁷

Durante la seconda fase, l'afrodiscendente intona il canto della lotta e della libertà:

O black boy of Atlanta!
But half was spoken;
The slave's chains and the master's
Alike are broken...⁸

Infine, nella terza fase, una volta conquistata la libertà, il nuovo cittadino afroamericano canta la redenzione e il trionfo della vita sulla morte:

Bright sparkles in de church-yard,
Give light unto de tomb,
Bright summer, spring's over,
Sweet flowers in de'r bloom.
...
My mother, once, my mother, twice,
My mother, she'll rejoice.⁹

⁷ W. E. B. DU BOIS, *The Souls of Black Folk*, op. cit., 7.

⁸ Ibid., 58.

⁹ Cit. in E. J. SUNDQUIST, *To Wake the Nations: race in the making of the american literature*, Library of Congress Cataloging- in - publication data, Havard 1993, 509.

Da quanto precede, risulta che il blues non è una lamentela. Lo si può definire un'interrogazione drammatica sulla stupidità del crimine dell'uomo contro l'uomo. Il blues è anche una filosofia dell'utopia e della speranza attiva. Nel cuore del dolore, s'innalza la fede nella "giustizia ultima delle cose". Il male non avrà l'ultima parola; l'odio sarà sconfitto. Il sangue dei martiri della libertà versato lungo i secoli farà germogliare una nuova civiltà, quella della giustizia e dell'uguaglianza politica. Ecco il messaggio profetico e sovvertivo dei *Sorrow Songs*. Il blues racconta, inoltre, la storia di un popolo "razzializzato" dentro una "nazione razziale" e la lunga marcia di questo popolo verso la conquista della piena cittadinanza:

Il vostro paese? Come è diventato vostro? Prima che i pellegrini approdassero, noi eravamo già qui. Qui abbiamo portato i nostri tre doni e li abbiamo mischiati con i vostri: un dono di storia e canto – una melodia dolce ed emozionante in una terra mal armonizzata e senza melodia; il dono del sudore e della forza fisica per fare retrocedere la zona selvaggia, conquistare il suolo e porre le fondamenta del vasto impero economico duecento anni prima di quando le vostre deboli mani sarebbero state in grado di farlo; infine il dono dello spirito. La storia della terra si è accentrata intorno a noi per trecento anni. Fuori dal cuore della nazione, noi abbiamo fatto appello a tutto ciò che c'era di ottimo per assestare e soffocare tutto ciò che era pessimo. Fuoco e sangue, preghiera e sacrificio si sono gonfiati su questa gente ed essi hanno fondato la pace solo sugli altari del dio del Giusto.¹⁰

Il dono della "storia" e del "canto", il dono del "sudore" e del "sangue", il dono dello "spirito" e della "profezia del futuro"... Ecco il prezioso contributo del popolo del blues alla nazione Americana e al mondo. Il blues è la memoria di questa eredità; il canto di un'epopea della libertà.

2- E poi lo Spiritual...

Dal blues nacque lo *Spiritual*. Lo spiritual racconta, anch'esso, una storia di liberazione, quella di un "cristianesimo nero" liberato dal giogo dell'alienazione e della dominazione. All'africano deportato in America fu proibito di praticare la propria religione. Fu anche allontanato, per lungo tempo, dalla religione professata dai *conquistadores*. E ciò per diversi motivi. Il più determinante era che «i cristiani bianchi pensavano che, dato il cristianesimo agli africani, non ci potevano essere più reali giustificazioni per schiavizzarli, visto che non erano più né pagani, né selvaggi». ¹¹ Come osserva Aimé Césaire,

¹⁰ W.E.B. DU BOIS, *Le anime del popolo nero*, trad. di R. Russo, Le Lettere, Firenze 2007, 214-215.

¹¹ A. BARAKA, *Il popolo del blues. Sociologia degli afroamericani attraverso il jazz*, trad. di C. Antonelli e R. Valvola Scelsi, Shake Edizioni, Milano 2007, 58

l'associazione di ciò che viene chiamato “paganesimo” e del cosiddetto “stato selvaggio” fu uno dei luoghi comuni del “cristianesimo coloniale”.¹² Era dunque più conveniente ai piantatori bianchi continuare a vedere negli africani dei “selvaggi”, e così, non porsi nessun caso di coscienza. Essendo il Nero un “selvaggio senza anima”, il cristianesimo non gli è destinato; non essendo un “cristiano”, il “selvaggio” non può rivendicare nessun diritto civile, perché, secondo una certa propaganda, laddove non c'è “cristianesimo” non c'è “civiltà”.

Il Nero in America si approprierà il cristianesimo per sovversione; ne farà uno strumento di liberazione. Fu inizialmente un'impresa rischiosa. I primi tentativi «furono scoraggiati, e a volte anche con crudeltà». Il cristianesimo afroamericano nasce nella clandestinità e nei boschi.¹³ Le propagande dei missionari bianchi per “convertire” i neri delle piantagioni iniziarono tardivamente. Questi missionari zelanti non si preoccupavano affatto della situazione temporale concreta di coloro che lottavano contro le catene. A Darien, scrive Fannie Kemble, «c'è una chiesa riservata agli schiavi [...] Un gentiluomo vi officia (bianco, naturalmente) molto zelante nella causa del bene spirituale. Egli, da buon sudista, prete o altro, trascura la vita presente nelle loro beneficenze agli schiavi, ma in compenso provvede alle necessità della loro vita nell'altro mondo». ¹⁴ Questo “cristianesimo” accomodante e alienante, tagliato su misura per anime oppresse e rassegnate, fu tollerato dai piantatori «da quando hanno scoperto che un uomo, una volta adeguatosi alla morale cristiana, anche se schiavo, diventa più fedele e sincero... se subisce la più alta influenza del cristianesimo». ¹⁵ Ai neri veniva offerta una versione della Bibbia chiamata “la Bibbia degli schiavi”. È una raccolta di testi biblici favorevoli alla servitù. ¹⁶

Il cristianesimo nero militante si distingue nettamente da un cristianesimo della soggezione. Oltre a foggiare una *Black Theology* e una teologia del *Black Christ*, ¹⁷ l'afrocristianesimo inventa una musica sacra profondamente radicata nell'estetica africana: «I versi, i ritmi e anche le armonie erano di derivazione africana, soggetti naturalmente alle trasformazioni determinate dalla vita americana ». ¹⁸ Non solo il ritmo e le armonie, ma anche il contenuto dello *Spiritual* si ispira alla visione africana del mondo. Prendiamo l'esempio del Famoso cantico “*Swing Low, Sweet Chariot*”:

Swing low, sweet chariot
Coming for to carry me home

¹² A. CESAIRE, *Discours sur le colonialisme. Suivi du Discours sur la Négritude*, Présence Africaine, Paris 2004, 10.

¹³ A. BARAKA, *Il popolo del blues*, 57.

¹⁴ F. A. KEMBLE, *Journal of a Residence on a Georgia Plantation*, Alfred A. Knopf, New York 1961, 93.

¹⁵ *Ibid.*, 106.

¹⁶ Cfr. A. M. BANKS, “La Bible des esclaves, une légitimation de la domination”: <https://www.reformes.ch/religions/2018/11/la-bible-des-esclaves-une-legitimation-de-la-domination-esclavage-bible-etats>

¹⁷ Cfr. J. H. EVANS, Jr., *Black Theology. A critical Assessment and Annotated Bibliography*, Greenwood Press, New York 1987.

¹⁸ A. BARAKA, *Il popolo del blues*, 63.

Swing low, sweet chariot
Coming for to carry me home

I looked over Jordan and what did I see
Coming for to carry me home
A band of angels coming after me
Coming for to carry me home...

Questo cantico è la ripresa di un'antica melodia africana. In viaggio in Rhodesia (attuale Zimbabwe), Fisher, un vescovo di Calcutta, fu sorpreso di sentirlo cantare nella lingua originale:

Aveva sentito degli indigeni cantare una melodia così simile a *Swing Low, Sweet Chariot*, che credette di averne trovato la versione originaria; per di più nella regione vicina alle cascate Victoria sentì narrare la leggenda da cui è nato il canto. Un tempo, quando un capo tribù era prossimo alla morte veniva adagiato su una grande canoa, con gli ornamenti del suo rango [...] Poi la canoa veniva spinta in mezzo al fiume e diretta verso le grandi cascate e la diffusa colonna di foschia che da esse si alza [...]. Dice la leggenda che una volta il re, proprio sull'orlo delle cascate, fu visto sollevarsi nella canoa e salire su un carro che, sceso dalla colonna di foschia, lo portò in cielo. Questo episodio diede il la alle parole *Swing low, sweet chariot* (scendi più vicini, dolce carro) e il canto, portato in America dagli schiavi molto tempo fa, fu anglicizzato e modificato per influenza della loro fede cristiana.¹⁹

Il tema della libertà è onnipresente nello *Spiritual*. La metafora del “ritorno a casa” o dell'attraversamento del fiume simboleggiava il passaggio dalla terra del *Kadatcha* alla Terra della Libertà. Raggiungere la *Freedom Land* nel tempo presente fu la viva speranza dell'afrocristiano in America:

Gonna shout trouble over
When I get home...No mo' prayin, no mo dyin
When I get home...
Meet my father
When I get home.

Lo *Spiritual prayer* sogna, ma con gli occhi aperti; non s'illude; sa che la Terra Promessa non sarà un regalo o un miracolo caduto dal cielo, bensì una conquista:

Our suffering has been long, our cries to God ascending
We have counted ev'ry wrong which calls for an amending.

¹⁹ M. CUNEY-HARE, *Negro Musicians and Their Music*, Associated Publishers, Washington 1963, 69.

So into battle let us go, with the Cross before;
The Angels, great, from high to low, watch forevermore;
We see the enemy scatter, and watch their ranks divide.

Dopo secoli di lotta contro le catene dell'Innominabile, l'afrocristiano in America può finalmente cantare la vittoria, ma non dimentica il *Trouble* dei giorni di nebbia, i giorni del dolore:

Nobody knows de trouble I've had,
Nobody knows but Jesus
Nobody knows de trouble I've had,
(Sing) Glory Hallelujah.²⁰

3. Il Jazz, l'afroatlantico e la modernità

Il concetto gilroyiano di *Blackness* o di *Black Atlantic* offre una chiave di lettura per mettere in luce il prezioso contributo della *Black Music* alla modernità. Ciò che caratterizza l'Atlantico Nero è fondamentalmente l'esperienza dell'attraversamento. Un'esperienza di movimento, di fluidità e di transculturalità. Il *Black Atlantic* si districa in «teorie della cultura della diaspora e della memoria della dispersione, dell'identità e della differenza». Ci fa percepire «la forza irresistibile dell'oceano e il conseguente impatto di coloro che ne fecero la propria dimora itinerante come forma di potere alternativa che limitava, regolava, proibiva e a volte sfidava l'esercizio della sovranità territoriale».²¹ È con questa forma di potere sovversivo che il Jazz e la *Black Music* hanno segnato la modernità. Hanno prodotto una controcultura (non una “sottocultura”), la quale, sfidando un modello totalitario e razziale, ha aperto la strada ad una *modernità blue, marittima*, cioè una modernità transculturale e decisamente post-razziale.

La *blackness* non rimanda a una metafisica essenzialista o “etnicista”, ma a una forma di vita estetica e politica.²² Il Jazz e la Black Music non sono delle musiche razziali. Hanno una forma culturale specifica, segnata dall'esperienza di un determinato popolo; però, nello stesso tempo, hanno generato delle culture ibride, “*poreuses à tous les souffles du monde*” (Césaire). Si collocano «dentro e fuori le convenzioni, gli assunti e le regole estetiche che distinguono e periodizzano la modernità».²³ Questo stare “dentro e fuori” è ciò che le

²⁰ Cfr. W. F. ALLIEN, *Slave Songs of the United States*, A. Simpson & Co., New York 1867, 55.

²¹ P. GILROY, *Il Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, trad. Di M. Mellino e L. Barberi, Meltemi editore, Roma 2003, 19

²² Césaire, parlando della Négritude, scrive: «La Négritude n'est pas essentiellement de l'ordre du biologique. De toute évidence, par-delà le biologique immédiat, elle fait référence à quelque chose de plus profond, très exactement à une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humaine destinée telle que l'histoire l'a faite». Aggiunge: «La Négritude n'est pas une métaphysique. La Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers. C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire» (A. CESAIRE, *Discours sur le colonialisme. Suivi du Discours sur la Négritude*, 80, 82)

²³ P. GILROY, *Il Black Atlantic*, 152-153.

caratterizza come espressioni culturali moderne e antimoderne. Il “dentro e fuori” (la “doppia coscienza” come dice Du Bois) le caratterizza come forma singolare e contemporaneamente universale. Tutto questo, giunto al loro carattere esteticamente e politicamente sovvertivo, le rende più che mai attuali, originali e particolarmente attraenti.

Un altro aspetto merita di essere sottolineato: mentre nel dibattito sulla modernità, alcuni autori (Proctor, Haraway) insistono sui rapporti conflittuali tra politica ed estetica o tra scienza e politica, Gilroy mostra i rapporti tra scienza ed estetica. Egli riporta l'esperienza dei *Jubilee Singers*, i quali, nel tardo Ottocento, tentarono di conciliare le due sfere, mostrando come ambedue siano cariche di contenuti cognitivi per una lettura dell'esperienza umana. I *Jubilee Singers* furono il primo gruppo afroamericano a portare lo *Spiritual* sul palcoscenico pubblico e a farne una musica transnazionale e transculturale. Percorsero diverse città degli Stati Uniti; viaggiarono in Inghilterra, in Irlanda, in Scozia. Con i ricavi dei loro *tour*, costruirono una prestigiosa università, la Fisk University. Il loro impegno fu decisamente un impegno culturale, educativo, scientifico e politico. Oltre ai concerti, produssero dei libri, i quali ebbero un grande successo.

Ma i rapporti tra scienza ed estetica sono a volte problematici. La scienza, lungi dall'essere immune dalle logiche di potere, è spesso il teatro di proiezioni ideologiche. Una delle ideologie della scienza dominante è il primato assoluto ed esclusivo della testualità come «modalità di pratica comunicativa che fornisce un modello per tutte le altre forme di scambio cognitivo e di interazione sociale».²⁴ La *Blue modernity* relativizza questo primato e considera l'espressione musicale come un altro modello di pratica cognitiva ed estetica. Toni Morrison propone addirittura la forma musicale come paradigma per la testualità:

I neri americani furono sostenuti, curati e nutriti dalla traduzione della loro esperienza in arte e soprattutto in musica. [...] Il mio paragone è sempre la musica perché contiene tutte le strategie artistiche. Tutta la complessità, tutta la disciplina. [...] La forza della parola non è la musica, ma in termini estetici, la musica è lo specchio che mi dà la necessaria chiarezza. [...] Ho sempre desiderato sviluppare un modo di scrivere che fosse irrevocabilmente nero. Non ho le risorse di un musicista, ma pensavo che se fosse stata veramente letteratura nera non lo sarebbe stata perché io lo ero, non sarebbe stata nera nemmeno a causa del suo argomento. Sarebbe stato qualcosa di intrinseco, di indigeno, qualcosa nel modo nel quale era stata messa insieme – le frasi, la struttura, la trama, il tono – in modo che chiunque l'avesse letta si sarebbe reso conto.²⁵

In uno dei suoi romanzi intitolato *Jazz* (1996), Morrison ha sperimentato con successo questa "forma musicale di scrittura". Scrive: «Quel che mi interessava era rendere un periodo della vita afroamericana per mezzo di una lente specifica, una lente con cui riflettere il contenuto e le caratteristiche della sua musica (l'amore passionale, la libertà di

²⁴ *Ibid.*, 158.

²⁵ P. GILROY, “Living Memory: An Interview with Toni Morrison”, cit. in P. GILROY, *The Black Atlantic*, 159.

scelta, la fatalità, la seduzione, la rabbia) e il modo in cui si esprimeva». Prosegue: «Non volevo soltanto un sottofondo musicale, o dei meri riferimenti decorativi. Volevo che il libro fosse una manifestazione dell'intelletto, della sensualità, dell'anarchia della musica[il Jazz], la sua storia, la sua portata e la sua modernità».²⁶

Prima della Morrison, il modello simbiotico "musica-scrittura" fu adottato da Du Bois (ex-studente della Fisk University), sia come forma estetica, sia come modello di analisi sociologica. *The Soul of Black Folk* è una perfetta illustrazione di tale modello.

4. Il Jazz come forma estetica e forma di vita

La peculiarità del *Kadatcha* è la negazione dell'umanità dell'africano e la demonizzazione dei suoi valori di riferimento: usi e costumi, arte, cultura, religione, ecc. Questa percezione nichilista dell'altro sta alla base del narcisismo culturale nel quale si rinchiuse l'intellettuale occidentale dell'Ottocento e del Novecento. H. E. Krehbiel, per esempio, parlando della musica africana, si chiede: «Perché poi a dei selvaggi privi di una tradizione musicale o artistica in generale si debba attribuire una sensibilità estetica più raffinata di quella di popoli che da secoli coltivano la musica, questo oltrepassa le mie limitate capacità di comprensione». Aggiunge: «C'è un significato, che non riesco a spiegare, nel fatto che i suoni che sembrano ribelli al senso che i negri hanno della proprietà degli intervalli siano il quarto o il settimo della scala diatonica maggiore, e il quarto, il sesto e il settimo della minore».²⁷ Tale difficoltà di comprensione nasce solo dal tentativo fanatico dell'autore di leggere una tradizione musicale a partire dalle categorie di un'altra tradizione, la quale viene eretta abusivamente come "normativa".

Per una più chiara comprensione, tentiamo di descrivere tecnicamente il jazz attraverso alcune delle sue caratteristiche principali:

La sezione ritmica: È organizzata attorno a tre strumenti principali: il piano, il contrabbasso e la batteria. Impressionante l'uso che il jazz fa del basso; è usato non come strumento armonico, ma come strumento a percussione. Nella sezione ritmica jazz, si distinguono tre tipi di "beat" (o di pulsazione): il "two-beat", ossia il rafforzamento del primo e del terzo tempo di una battuta; il "Back-beat", ossia l'enfasi sul secondo e il quarto tempo; il "four-beat" o l'accentuazione simultanea dei quattro tempi.

L'assolo: è un "monologo accompagnato". Così lo definisce Wynton Marsalis. L'assolo è una *suite* di "brevi frasi improvvisate" (*breaks*) che si prolungano progressivamente per sfociare in «flussi di improvvisazione libera, *chorus* dopo *chorus*».²⁸

L'improvvisazione e lo swing: l'improvvisazione è presente in altre forme musicali, ma nel Jazz ha un'importanza centrale. Ciò che caratterizza l'improvvisazione nel jazz è lo swing: il jazzista improvvisa sul flusso dello swing. Lo swing è «l'irresistibile distillato della

²⁶ T. MORRISON, *Jazz*, trad. di F. Cavagnoli, Sperling Paper back, Milano 2012, XI, XV.

²⁷ H. E. KREHBIEL, *AfroAmerican Folksongs*, G. Schirmer, New York 1914, 73.

²⁸ W. MARSALIS, *Come il Jazz può cambiarti di vita*, trad. di E. Fassio, Feltrinelli, Milano 2013, 31.

marcia e del valzer all'europea e del 6/8 africano in un ritmo danzante di 4/4 di rimarchevole eleganza, pienezza e grazia».²⁹

Armonia e melodia: il jazz usa una varietà di strutture melodiche; usa liberamente ogni tipo di melodia, africana, europea, asiatica. Ma la struttura dell'improvvisazione porta a diversi cambi armonici all'interno di una stessa esecuzione. Ciò richiede abilità creativa, adattamento ed equilibrio:

Nel jazz i cambi armonici obbligano a entrare in uno scenario musicale mutato. Ogni armonia contiene un insieme di note su cui costruire una melodia improvvisata, e questo insieme costituisce una scala. Il cambio di tonalità implica scale differenti. Per avere successo, dovete riuscire a scoprire i rapporti tra le armonie e articolare melodie coerenti con questi rapporti anche cambiano.³⁰

Il Jazz in quanto forma artistica è profondamente radicato in ciò che Amiri Baraka chiama "l'estetica nera". Essa è un'espressione della visione africana del mondo. Una visione cosmoteandrica. La cosmoteandricità africana è la consapevolezza dell'Unità profonda che lega tutto ciò che è. Non nega la pluralità o la diversità, ma è attenta a ciò che unisce gli enti al di là delle specificità singolari:

La continuità, l'infinita, la forza espressiva nella moltitudine di forme diverse caratterizzano l'Uno, ciò che è, l'Essere. La continuità, in quanto tratto distintivo della religiosità africana, ha trovato un corrispettivo fondamentale nella ripetizione della formula "chiamata e risposta" fra il sacerdote e la congregazione: l'Uno e i tanti sono una cosa sola. Essi, in quanto esistenti, non sono scindibili, come nel battito del cuore, il beat (suono e non suono al tempo stesso), l'esistenza è indivisibile dalla scansione temporale.³¹

Molefi Kete Asante parla di "Wholism", di "Poly-consciousness" e di "Poly-rhythm":

Since it was the unitary Ra, that is, Ra acting alone who created the universes, nothing could exist outside of this unity. Everything has to be accounted for and all parts of the system work together like a giant puzzle. Now this is the essence of wholism; everything that is created is connected. [...] Just as wholism was one of the basic principles of African thought, so was poly-consciousness. Kariamu Welsh Asante has established poly-rhythmic expressions as central concepts in the understanding of African dance and musical forms. The artist can carry forth several

²⁹ *Ibid.*, 46.

³⁰ *Ibid.*, 51.

³¹ A. BARAKA, *Il popolo del blues*, 10.

major beats at the same time or can move several parts of the body simultaneously in a reflection of the search for harmony, which is at the end of the quest.³²

L'estetica blu (il "blu" delle "blu note"; il "blu", metafora dell'Africa secondo Equiano) è anche un'estetica della *manifestazione*. Secondo Baraka, l'estetica blu considera la produzione artistica come una manifestazione dello spirito e della vita. Lo spirito si esprime nell'arte e rivela le profondità dell'essere. Lo spirito, attraverso l'esperienza estetica del *trasporto* o dell'*estasi*, giunge alla "coscienza del cosmo", la coscienza del singolo e del Tutto.

Un'altra particolarità dell'estetica blu è il movimento. La forma ritmica "AAB" o "AABB" tipica del Blues-Jazz rivela una struttura dinamica basata sulla ripetizione, il cambiamento, l'evoluzione e l'equilibrio. Ma questa forma non è una regola fissa nel jazz; non sono neppure fisse le 12 battute. La Lady Billie Holiday non cantava in 12 battute! Eppure ella incarna la pienezza del lirismo blues-jazz. Il formalismo rigido non trova posto nell'espressione artistica africana: «Il primo significante dell'estetica nera, comunitaria, rivelatoria, estatica, espressionistica e incentrata sul contenuto, significa sempre libertà: nuova vita, rivelazione, evoluzione, rivoluzione. Nelle canzoni, nei balli, nel vestiario: *Freedom Now, Freedom Suite, Free Jazz*».³³ Si oppone alla dittatura della forma, del potere e del denaro. Non a caso il jazz fu messo all'indice da alcuni regimi totalitari.³⁴

Per Wynton Marsalis, la comprensione e l'assimilazione dello "stile jazz" possono trasformare positivamente il nostro approccio alla realtà e «arricchire ogni aspetto della vita – dalla creatività individuale alle relazioni interpersonali, al modo di condurre gli affari, alla comprensione di che cosa significhi essere un cittadino nel senso più moderno del termine».³⁵ Lo "stile jazz" è un modo di abitare il mondo. Consiste nell'impegnarsi nel mondo, nel giocare la propria storicità attraverso un processo di maturazione delle responsabilità individuali e collettive, nel tutelare la dignità umana e nell'accogliere la diversità culturale del mondo come una ricchezza. Il jazz educa a questa forma di cittadinanza attiva ed aperta:

Se volevo improvvisare qualcosa che avesse un senso, dovevo individuare ciò che dentro di me meritava di essere condiviso con gli altri. Ma allo stesso tempo arrivai a una nuova consapevolezza degli altri, perché la mia libertà espressiva era direttamente legata a quella dei miei colleghi sul palco. Avevo qualcosa da dire, e pure loro. Più essi erano liberi, più lo ero anch'io, e viceversa.³⁶

³²M. K. ASANTE, *The Egyptian Philosophers: Ancient African Voices from Imhotep to Akhenaten*, African American Images, Chicago, 2000, 4-5.

³³A. BARAKA, *Il popolo del blues*, 17.

³⁴Cfr. M. ZWERIN, *Il Jazz sotto il nazismo*, trad. di T. Montanari e R. Schwamenthal, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 1993.

³⁵W. MARSALIS, *Come il Jazz può cambiarti di vita* 10-11.

³⁶Ibid., 22.

L'esperienza qui riportata illustra perfettamente ciò che l'autore chiama la "dialettica creativa tra l'espressione di sé e il sacrificio di sé". La libertà implica necessariamente questa dialettica jazzistica.

5. L'industria del jazz

L'industria del jazz è una "branca specializzata dell'industria dello spettacolo" nata dall'esigenza di custodire il jazz come "bene culturale" e non come "merce". Anche se i nuovi mezzi tecnici (il disco, la radio, la Tv, il cinema) hanno reso possibile una larga diffusione del jazz, questa musica è rimasta economicamente marginale. I primi jazzisti, nonostante il successo delle loro performance, difficilmente riuscivano a vivere della loro arte. Il 26 giugno del 1960 il *San Francisco Chronicle* pubblicava alcune cifre riguardanti un concerto di Duke Ellington e Sarah Vaughan: «Capacità del teatro [dove si è svolto il concerto], 21.000 dollari. Spese, 10.043 dollari; affitto del locale 435 dollari; luce e elettricisti, 150; locandine 87; biglietteria 132; uscieri ecc. 225; polizia speciale 90, riserve musicisti 314; licenza 10; ufficio prenotazioni botteghino 300; assicurazione 50; pubblicità 3000; numero d'attrazione 5250. L'incasso fu soltanto di 5100». ³⁷ Non sembra che la situazione sia molto cambiata oggi. Certo, il mercato specializzato del jazz si è allargato, ma paragonato al mercato delle musiche commerciali o delle cosiddette "musiche leggere", è quasi insignificante.

Le istituzioni di promozione e di diffusione del jazz sono i jazz-club, i concerti, le case di produzione, i festival, ecc. Inizialmente, queste istituzioni furono create da amatori di jazz su basi non commerciali. Ma subito subentrarono gli speculatori:

Finanziatori, impresari, tecnici della registrazione, negozianti, organizzatori, ecc. sono quasi tutti ex dilettanti, critici e musicisti che in seguito all'aumento della popolarità del jazz son passati allo sfruttamento commerciale, anche e soprattutto perché gli impresari già affermati nel mondo dello spettacolo si curavano poco del jazz, né avevano d'altronde l'esperienza necessaria per sfondare su quel mercato. ³⁸

Questo gruppo di opportunisti era una sorta di mafia, intorno alla quale girava un mondo di trafficanti, di spacciatori di droga, di tirapiedi, di cortigiani, di speculatori, ecc. Incassavano più di trenta per cento su ogni prestazione dei musicisti. Billie Holiday racconta:

Basie faceva miracoli con l'orchestra, ma non era lui il vero capo. Lui era appena arrivato da Kansas City, ed era una grossa agenzia quella che lo finanziava e che gli trovava i contratti. [...] Come diceva Lester, la sera si entrava in una città coi minuti contati, giusto in tempo per sborsare dai due ai quattro dollari per una stanza, farsi la

³⁷ Cit. in E. HOBSBAWM, *Storia sociale del jazz*, 277.

³⁸ E. HOBSBAWM, *Storia sociale del jazz*, 274.

barba, guardare avidamente il letto, andare e suonare, tornare a riguardare il letto e rificcarsi in autobus. Si era così stufi che una volta Lester e io minacciamo di fare fagotto, e aumento della paga. La mia paga la portarono a quindici dollari il giorno, e quella di Lester a diciotto e mezzo.³⁹

La nascita di un pubblico specializzato ha permesso di sottrarre il jazz alle logiche di sfruttamento commerciale. A differenza degli opportunisti, questo pubblico è costituito da amatori, i quali hanno sentito l'esigenza di difendere i valori della loro musica.

Ho accennato ai mezzi tecnici del jazz. Tra questi mezzi, il disco ha avuto un ruolo che Hobsbawm paragona a quello di una “istituzione culturale ed educativa”. Il disco è per gli amatori, gli studiosi e gli studenti del jazz ciò che le gallerie d'arte sono per i pittori. Tanti jazzisti hanno imparato la loro arte ascoltando i dischi dei loro “idoli”. A livello sociale e politico, la registrazione dei dischi jazz ha reso possibile il superamento delle barriere razziali. “*Knockin' a jug*” di Armstrong per esempio, «non è solamente uno splendido disco e un meraviglioso esempio della flessibilità che i complessi riuniti esclusivamente per la registrazione conferiscono al jazz, ma è anche un monumento al progresso umano, perché è il primo importante disco di jazz inciso da una formazione mista di bianchi e di neri».⁴⁰ Ma, a livello stilistico, il disco ha imposto una nuova struttura al jazz, e cioè la composizione-miniatura di tre minuti. Anche se questa struttura risponde alle esigenze del mercato, i professionisti del jazz hanno saputo inventare delle forme concise che non snaturano la forma specifica della loro musica. Duke Ellington è spesso citato come un maestro in questo campo. Bisogna tuttavia riconoscere che il rischio di una standardizzazione e di una riduzione del jazz a merce è oggi più preoccupante che mai. Ciò porta alcuni studiosi a proclamare la già avvenuta “morte” del jazz.⁴¹

Note conclusive

Nel 2014, Arnold I. Davidson pubblicò un articolo il cui titolo riassume ciò che ho tentato di mostrare in queste pagine: “*Dal jazz una lezione di democrazia*”. Presentando l'ultimo album di Steve Lehman, Davidson scrive:

Mise en Abîme rivela la soluzione di un problema etico-politico fondamentale e quotidiano: come esprimere la propria voce dentro una vera interazione sociale. Il problema è centrale nella tradizione del jazz perché questa tradizione è, per l'appunto, un'alternanza tra l'individualità dell'improvvisazione e il suonare insieme del gruppo. Nel jazz occorre mantenere una politica interattiva e anche creare uno spazio per l'etica individuale. Ci vuole una democrazia degli individui invece della solita democrazia di massa.⁴²

³⁹ B. HOLIDAY, *La Signora canta il Blues*, trad. di M. Cantoni, Feltrinelli Editore, Milano 2013, 72-73.

⁴⁰ E. Hobsbawm, *Storia sociale del jazz*, 293.

⁴¹ Cfr. E. Nissenson, *Blue. Chi ha ucciso il jazz*, trad. di S. Focacci, Odoya, 2013.

⁴² A. I. Davidson, “Dal jazz una lezione di democrazia”, *Il Sole 24 Ore*, 28 settembre 2014, 21.

La democrazia degli individui è possibile solo dentro la coesione interattiva. Non si è mai liberi da soli. Il jazz propone un modello di sociabilità e di democrazia rispettoso della singolarità e della totalità. Incarna ciò che Idrissa Cissé chiama “l’umanesimo della diversità”

BIBLIOGRAFIA

- ALLIEN William Francis, *Slave Songs of the United States*, A. Simpson & Co., New York 1867.
- ASANTE Molefi Kete, *The Egyptian Philosophers: Ancient African Voices from Imhotep to Akhenaten*, African American Images, Chicago, 2000.
- BARAKA Amiri *Il popolo del blues*, sociologia degli afroamericani attraverso il jazz, trad. di C. Antonelli e R. Valvola Scelsi, Shake Edizioni, Milano 2007
- DU BOIS, William Edward Burghard *Les âmes du peuple noir*, trad. francese di M. Bessone, Editions la Découverte, Paris 2007.
- , *Le anime del popolo nero*, trad. di R. Russo, Le Lettere, Firenze 2007.
- CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme. Suivi du Discours sur la Négritude*, Présence Africaine, Paris 2004.
- CUNEY-HARE Maud, *Negro Musicians and Their Music*, Associated Publishers, Washington 1963.
- DAVIDSON Arnold, “Dal jazz una lezione di democrazia”, *Il Sole 24 Ore*, 28 settembre 2014
- EVANS James H., Jr., *Black Theology. A critical Assessment and Annotated Bibliography*, Greenwood Press, New York 1987.
- GILROY Paul, *Il Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, trad. Di M. Mellino e L. Barberi, Meltemi editore, Roma 2003.
- KREHBIEL Henry Edward, *AfroAmerican Folksongs*, G. Schirmer, New York 1914.
- KEMBLE Fanny A., *Journal of a Residence on a Georgia Plantation*, Alfred A. Knopf, New York 1961.
- MARSALIS Wynton, *Come il Jazz può cambiarti di vita*, trad. di E. Fassio, Feltrinelli, Milano 2013
- MAZAMA Ama, *Marcus Garvey, message au peuple: le cours de philosophie africaine*, Menaibuc, Paris 2010.
- MORRISON Toni, *Jazz*, trad. di F. Cavagnoli, Sperling Paper back, Milano 2012.
- ZWERIN Mike *Il Jazz sotto il nazismo*, trad. di T. Montanari e R. Schwamenthal, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 1993.
- SZWED John F., *Jazz! Una guida completa per ascoltare e amare la musica jazz*, EDT, Torino 2009.