

La decadenza del genio

di Lorenzo Riberi

MILES DAVIS (con Quincy Troupe), *Miles. L'autobiografia di un mito del jazz*, Rizzoli, Milano 1990, ed. orig. 1989, trad. dall'americano di Marco Del Freo, pp. 443, Lit 32.000

A quasi dieci anni di distanza dal ritorno di Davis sulle scene (1981), la sua autobiografia giunge a suggellare il decennio per lui probabilmente più felice, almeno dal punto di vista del successo commerciale e "di immagine". Volendo essere cattivi, questo libro (tradotto con una rapidità insolita per un libro sul jazz) si può infatti considerare l'ultimo atto di una serie di abili operazioni che hanno trasformato lo scontoso antidivo degli anni sessanta e settanta in una superstar celebrata dal pubblico e dai media, nei cui confronti egli ostenta oggi un'insospettata disponibilità.

Nella storia del jazz Davis ha sempre occupato, per estrazione sociale e orientamenti stilistici, un posto a sé. Proveniente da un'agiata famiglia *upper middle class* del Midwest (il padre, dentista, era uno dei primissimi esponenti della *black bourgeoisie* allora agli albori), una condizione che si può definire decisamente anomala anche senza tirare in ballo il jazzista "povero negro" e simili amenità, egli ha attraversato l'intero panorama del jazz moderno dimostrando un'ampiezza di vedute, una sensibilità per il nuovo e una capacità di adattamento davvero ineguagliate (anche se oggi si può dire che Davis non è mai stato un innovatore in senso stretto, ma piuttosto un musicista che ha sempre saputo cogliere le potenzialità delle nuove tendenze e adeguarle al suo stile; stile che appare infatti, a uno sguardo retrospettivo, straordinariamente coerente e lineare, pur mostrando ovviamente i segni di un suo sviluppo logico interno). E intorno a questi due poli, più vicini di quanto non possa sembrare a prima vista, che a mio parere ruota la vicenda umana e artistica di Davis; e infatti anche la narrazione autobiografica del trombettista sembra, più o meno consciamente, ritornarvi in continuazione.

Esponente tra i più rappresentativi di quella che Ben Sidran ha felicemente definito (in uno dei tanti bei libri sul jazz mai tradotti in italiano) *black visibility*, Davis non ha mai perso l'occasione per esprimere una risoluta e consapevole diversità, quando non addirittura superiorità, sul piano tanto degli orientamenti musicali quanto delle scelte di vita; un atteggiamento che pervade come un filo rosso (nero) anche questo libro. Non sorprende che Davis riveli un profondo legame affettivo più con il padre, non solo affermato e rispettato professionista, ma anche sostenitore di Marcus Garvey, l'apostolo più radicale dell'orgoglio nero negli anni venti, che con la madre, simpaticante della Naacp, l'organizzazione interrazziale "per il progresso delle persone di colore" che ai suoi occhi rappresentava evidentemente una tendenza troppo moderata; e non sorprende quindi che sia la figura del padre ad essere presente in alcuni momenti cruciali, come la decisione di diventare un jazzista professionista, o le profonde crisi dovute alla droga. Un'infinità di episodi e dettagli, più o meno noti, contenuti nel libro conferma peraltro come il ben noto razzismo alla rovescia di Davis, sul quale si è già scritto e detto tutto, sia insostenibile e contraddittorio, almeno per quanto riguarda gli aspetti musicali (particolarmente clamorose per la loro incoerenza sono qui le sue affermazioni sulla ricezione del free jazz degli anni sessanta da parte del pubblico dei neri).

Più sorprendente, e meno scontato, anche se già si conoscevano alcuni suoi taglienti giudizi, è invece l'emergere di una consapevolezza dello stesso genere nelle osservazioni di Davis sui suoi colleghi. Quasi tutti i massimi del jazz con cui egli si trovò in contatto, in special modo Parker e Coltrane, appaiono ridimensionati, in particolare nella loro dimensione privata; l'unica eccezione sembra essere Gil Evans, con il quale Davis stabilì un profondo e lungo rapporto

umano e musicale (e che, guardacaso, era bianco). Non che non sia lecito rivelare le debolezze e le piccinerie dei grandi artisti, ma in questo caso colpisce l'apparente ripetuta incapacità di cogliere i legami tra vita vissuta e espressione creativa, gli stimoli (spesso, è vero, sotterranei e impercettibili) che suscitano e guidano l'urgenza espressiva; e quando un simile modo di vedere coinvolge anche la dimensione artistico-musicale, come per esempio nel caso di Ornette Coleman, le perplessità aumentano.

È relativamente facile trovare una spiegazione di questo comportamento, facendo riferimento alla posizione del nero (e dell'artista nero in particolare: in questo senso le osserva-

zioni di Davis sullo "ziotomismo" di Armstrong o sul clownismo di Gillespie sono illuminanti) nella società americana degli ultimi quarant'anni; meno facile è stabilire, sulla base di questo libro, un rapporto tra l'esperienza di Davis in quanto artista afroamericano e la sua produzione musicale, poiché a questo proposito egli non fa molto per aiutarci. I suoi biografi più seri (Carr, Chambers) hanno sottolineato che la sua scontentezza nasconde in realtà un carattere sfaccettato e sensibile, e non c'è motivo di dubitarne. Ma questa scontentezza si trasforma qui nel suo opposto, in una disponibilità che appare sospetta: ci si trova di fronte a una massa enorme di fatti, aneddoti,

invettive, giudizi e osservazioni in una narrazione frenetica, quasi del tutto priva di pause (quelle pause che tanto contribuiscono al fascino della sua musica), che azzerà ogni dato e, confondendone i nessi logici, ne annulla il senso. Sembra quasi che Davis sia ansioso di scaricare sul lettore, in un lunghissimo *stream of consciousness* (sottolineato dall'incedere colloquiale della scrittura, che conserva nell'originale ritmi, inflessioni e cadenze tipiche della comunicazione orale neroamericana, e che la traduzione italiana, anche per un eccessivo scrupolo di fedeltà, non restituisce appieno), tutto ciò che in passato ha sempre negato al suo pubblico, in un'operazione che però appare eccessivamente preordinata. Per questo anche le parti più delicate e scabrose dove egli descrive con dovizia di particolari le sue varie fasi di dipendenza da droghe di ogni tipo, oppure il periodo (1975-81) del ritiro dalle scene e di crisi intellettuale e fisica, sembrano per certi versi artificiose e insincere. A un'attenta lettura, comunque, il quadro che risulta da tutto questo è molto eloquente e rappresentativo, tanto del Davis di ieri (un personaggio luciferino, dalla sensibilità esasperata e nevrotica, e per questo affascinante) quanto di quello di oggi (un uomo probabilmente non ancora appagato, ma schiavo, forse per la prima volta, delle apparenze e delle convenzioni).

È significativo a questo proposito che Davis, quando affronta il periodo del suo ritorno all'attività musicale, dal 1980-81 ad oggi, non si soffermi minimamente sulle motivazioni di carattere musicale che lo hanno spinto a riprendere a suonare. Mentre nei capitoli precedenti fornisce sempre indicazioni che spiegano direzioni e svolte della sua musica (memorabile quella dell'inizio degli anni settanta, quando affermava di cercare una sintesi tra James Brown e Stockhausen: purtroppo l'operazione non poté essere sviluppata pienamente), in queste ultime pagine non se ne trova traccia. Probabilmente non è un caso, visto che ciò che caratterizza maggiormente la produzione artistica dell'ultimo Davis è la pressoché totale mancanza di un progetto musicale di ampia portata. Proprio il confronto con gli anni settanta (per restare nell'ambito dell'ultima grande svolta davisiana, quella verso il rock) è indicativo a questo proposito: il periodo 1969-75, che dopo il folgorante inizio venne all'epoca quasi unanimemente criticato, si rivela oggi, a una lettura retrospettiva, straordinariamente fecondo e ricco di potenzialità solo parzialmente esplorate. Una musica aperta e visionaria, contemporanea nelle sue inquietudini e contaminazioni, fondata sul rock come base metalinguistica, sublimata e trascesa (e c'è da pensare che sia stata questa la prima causa del suo scarso successo commerciale, e non, come sostiene Davis, la cattiva promozione da parte della casa discografica); l'esatto contrario dell'attuale musica davisiana, che usa (non sempre, è vero) ritmi e riff banali e consolatori per un pubblico sempre più adorante e ineducato.

Ma in questo il Davis di oggi appare comunque sinistramente coerente: nel suo dichiarato intento di raggiungere un pubblico sempre maggiore di giovani neri (sulla scia del suo attuale maggiore ispiratore, Prince) egli riproduce le drammatiche contraddizioni di una cultura musicale (e non solo), quella afroamericana contemporanea, che non riesce a ricomporre un'identità dispersa e frammentata, e i cui fermenti innovativi, pur presenti e vitali, non riescono a trovare direzioni e referenti precisi, finendo presto (è il caso, per restare nell'ambito musicale, di fenomeni come il rap e i suoi derivati) per essere assorbiti dal *white establishment*. Con buona pace di Davis.

Il jazz non è morto

FRANCO FAYENZ, *Jazz domani*, Einaudi, Torino 1990, pp. 87, Lit 14.000.

Fino agli anni settanta la storia del jazz, in base ai connotati esteriori del suo sviluppo, si è potuta comodamente suddividere in decenni, ognuno dei quali contraddistinto da uno stile predominante e dai suoi esponenti. E un atteggiamento comune a critici e appassionati, che nel caso dei primi va non di rado a scapito di analisi più approfondite e più accurati riscontri di continuità, sviluppi e rotture, e nel caso dei secondi (che, giova ricordarlo, sono spesso capricciosi e infantili come e più dei patiti della lirica) favorisce facili entusiasmi e assurde prese di posizione "pro" e "contro" questo o quello stile. Esauritisi alla fine degli anni sessanta l'ondata del free jazz "storico" che aveva contraddistinto quel decennio, di fronte alla frammentazione stilistica e culturale che ha caratterizzato il jazz dei settanta e ancor più degli ottanta, una parte non indifferente del pubblico e della critica jazzistica si è trovata spiazzata. Di qui le lugubri previsioni che da (troppo) tempo si sentono e si leggono a proposito di una presunta prossima morte del jazz, per l'esaurimento degli stimoli creativi e soprattutto per l'assenza di nuove figure di grandi e carismatici innovatori. Anche per questi motivi la lettura del presente libretto, che analizza con estrema lucidità unita a un cauto ottimismo lo stato attuale di questa musica, si raccomanda caldamente, tanto agli apocalittici di cui sopra quanto agli integrati che oggi seguono impreparati le mode jazzistiche dettate dai media e dall'industria discografica, e che costituiscono un pubblico, come scrive Fayenz, "incapace di decretare l'insuccesso di un concerto". In una rapida ricognizione della storia del jazz e dei suoi notevoli mutamenti strutturali, vengono qui offerti al lettore una serie di elementi che dovrebbero spiegare abba-

stanza chiaramente perché oggi non ci si può più aspettare un nuovo "salvatore" del jazz (che non ha nessun bisogno di essere salvato: chi ha antenne sensibili sa sempre dove trovare, nella diaspora stilistica delle musiche che costituiscono "il jazz", musicisti innovativi). Con garbo e ironia Fayenz demolisce i luoghi comuni e i pregiudizi che spesso hanno accompagnato e accompagnano la ricezione e l'analisi del jazz, delineando una serie di questioni ancora aperte, che presumibilmente influiranno sui futuri sviluppi di questo fenomeno culturale, specchio fedele, forse più di ogni altra espressione artistica "moderna", dello spirito del Novecento: il ruolo dell'industria discografica e dei mezzi di riproduzione tecnica, le trasformazioni nella preparazione tecnica e culturale dei musicisti, la dialettica tra le aspirazioni "universalistiche" della musica e la necessaria delimitazione (a diversi livelli) di aree e tendenze, la differenziazione nei gusti e nella composizione del pubblico, le funzioni e le prospettive della critica, e molti altri temi cui si accenna di sfuggita. Questo è forse l'unico limite del libro, la concisione: data l'importanza dell'argomento, si vorrebbe che alcuni punti venissero fatti oggetto di sostanziosi approfondimenti; ma questo implicherebbe un notevole aumento delle pagine, e si perderebbe così quello che presumibilmente è il primo scopo di Fayenz: fornire a profani ed esperti un testo scorrevole che sia insieme una guida e uno stimolo alla riflessione. Non del tutto condivisibile, anche se lo si vorrebbe, appare infine l'ottimismo di Fayenz nel giudicare prossima la comparsa dell'"ascoltatore totale", critico consapevole e dotato delle necessarie conoscenze. Vista l'attuale situazione dei concerti, questa figura pare ancora una chimera; ma questo (se può essere una consolazione) vale per ogni genere di musica, anche dei più insospettabili. (l.r.)

mf

maria pacini fazzi editore

mf

LUCCA E L'EUROPA DEGLI AFFARI

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI - LUCCA, 1-2 DICEMBRE 1989 - A CURA DI RITA MAZZEI E TOMMASO FANFANI

Premessa di A. DE MADDALENA, J. F. BERGIER, *Lucques et l'Europe: fidélité à quel destin?*; G. PETTI BALBI, *La presenza lucchese a Genova in età medioevale*; L. MOLA, *L'attività artigianale e mercantile a Venezia nel tardo medioevo*; M. LUZZATI, *Aspetti dell'attività dei banchi di prestito ebraici a Lucca e in Italia nel Quattrocento*; V. BONAZZOLI, *Mercanti lucchesi ad Ancona nel Cinquecento*; H. CASADO HALONSO, *Relaciones comerciales y financieras entre mercaderes de Burgos y de Lucca durante la primera mitad del siglo XVI en Lyon*; G. MUTO, *Tra mercanti e arrendatori: nota sulla presenza lucchese a Napoli nella prima età moderna*; L. MOTIU-WEBER, *Les activités des merchants-banquiers et des «entrepreneurs» lucquois à Genève aux XVI et XVII siècles*; P. JEANNIN ET J. BOTTIN, *La place de Rouen et les réseaux d'affaires lucquois en Europe du nord-ouest (fin du XVI-début du XVII siècle)*; F. BAYARD, *Après les Bonvisi, les Lucquois à Lyon aux XVII et XVIII siècles*; H. KELLENBENZ, *Mercanti lucchesi a Norimberga, Francoforte, Colonia e Lipsia nel XVI secolo e nella prima metà del XVII secolo*; M. AYMARD, *Les Lucquois en Sicile*; P. C. VAN ROYEN, *The maritime relations between the Dutch Republic and Italy, 1590-1605*; A. BICCI, *Capitale e know-how italiano ad Amsterdam nel Seicento*; A. MANIKOWSKI, *Mercato polacco per i prodotti di lusso e l'offerta commerciale di Lucca e delle altre città italiane nel Seicento*; R. MAZZEI, *I rapporti fra Lucca e Livorno nel Seicento*; A. ESCH, *Finanza statale e clientela privata internazionale intorno al 1400 nei resti degli archivi mercantili lucchesi*; Tavola rotonda, interventi di: A. DE MADDALENA, R. ROMANO, G. SPINI, A. TENENTI, M. BERENGO, T. FANFANI.

PAGG. 344 - F.TO 19 x 27 - 80 ILLUSTRAZIONI - L. 85.000

55100 LUCCA - PIAZZA S. ALESSANDRO, 2 - CASELLA POSTALE 173 - TEL. 0583-55530