

Giacomo Fronzi

Rivoluzioni civili, rivoluzioni musicali: il caso Monk

1. Al di là della libertà della musica

La relazione tra “libertà” e “fare artistico” può apparire, a tutta prima, scontata. Di più, può apparire costitutiva del momento creativo e produttivo dell’arte. Dal punto di vista sociale, sarebbe difficile negare come l’artista goda di un alto grado di libertà e di una pressoché totale indipendenza nel contesto della propria professione. Libertà nella scelta degli strumenti, dei luoghi, dei contesti, delle relazioni, degli obiettivi, delle forme, ecc. Eppure, ci sono momenti della storia e della storia della musica in cui la parola “libertà” assume contorni più specifici, significati ulteriori e più pregnanti. In alcuni casi e in alcuni contesti, l’esercizio e la pratica della libertà nell’arte significano (o hanno significato) molto di più che semplicemente libertà *dell’arte*, andando al di là di se stessa. Con questo intendo dire che le arti possono arrivare a simboleggiare, incarnare e rappresentare una libertà di tipo sociale e politico. Se è vero che sussiste una relazione profonda tra dimensione artistica e dimensione politico-sociale, la libertà, nella struttura di questa relazione, gioca un ruolo fondamentale. Spesso, la libertà dell’arte e nell’arte è lo strumento per realizzare una globale libertà sociale, per affermare diritti negati, per raggiungere un più alto grado di “umanità”.

Si tratta però di individuare un modello rappresentativo di quanto appena detto, una figura capace di restituire quest’idea di libertà dell’arte che supera i confini di se stessa e interagisce con il mondo circostante, cercando di influenzarne gli sviluppi. Questo modello l’ho voluto individuare non nella musica colta “pura”, quanto invece nel mondo variopinto del jazz. L’idea, allora, diventa quella di verificare la tesi per cui la libertà dell’arte ha molto a che fare con la libertà dell’uomo, attraverso un genere musicale non propriamente colto (il jazz, genere musicale liminare per eccellenza, punto di convergenza di colto ed extracolto, di professionismo e di dilettantismo, di “accademicità” e di “autodidattica”) e una figura “mista” che possiamo considerare sia un pianista sia un compositore: Thelonious Monk. Libertà della musica, libertà nella musica, libertà al di là della musica. Ecco di cosa parlerà questo contributo, scritto anch’esso con una particolare... libertà.

2. Alle origini del jazz

Il 21 giugno 1969, al Greenwich Village di New York, a seguito dell'ennesima retata da parte delle forze dell'ordine, esplose la rabbia dei gay, una rabbia incontenibile, esito inevitabile di anni trascorsi a suon di provocazioni e soprusi. È in quel momento che vengono gettate le basi per quello che verrà definito *gay pride*. Quella stessa notte, all'*Haven*, un locale notturno illegale, si consuma un'altra rivoluzione, questa volta musicale. Il suo protagonista è Francis Grasso, un dj italoamericano che celebrerà il battesimo della *disco music*, la musica dell'emancipazione, dell'amore, della libertà, la musica cioè di quei gruppi sociali ed etnici più emarginati: i neri, gli ispanici, i gay, i bianchi del sottoproletariato urbano. La nascita della *disco music* ha segnato un'epoca, anzi, di quell'epoca è stata la colonna sonora. I drammatici cambiamenti sociali di quegli anni, la necessità di fuggire da una realtà fatta di guerra (quella del Vietnam), crisi petrolifera e recessione economica avevano bisogno di una loro espressione musicale. A mano a mano che i pregiudizi sui neri e sui gay iniziano ad attenuarsi, la *disco* è anche la musica giusta per festeggiare nuove libertà, con il suo straordinario e innovativo mix di R'n'B, ritmi latini e ritmi funk.

Ho fatto questo riferimento iniziale alla *disco* per due motivi. Il primo è che questo genere musicale è esemplificativo della correlazione profonda che c'è tra *sviluppi musicali* e *dinamiche sociali*. Ogni rivoluzione, ogni rivendicazione di diritti ha la propria colonna sonora. Il secondo motivo è dimostrare come il jazz possa essere considerato il genere musicale per eccellenza nel panorama della musica di protesta, soprattutto perché storicamente è la prima importante espressione musicale nata in un contesto di violazione dei diritti.

Sappiamo bene come alcuni tra i generi musicali extracolli più ascoltati al mondo (hip-hop, rap, reggae, jazz o blues) trovino in Africa le proprie lontane radici storiche, culturali e, se vogliamo, ideologiche. Il jazz nasce dalla convergenza di culture africane ed europee nelle colonie nordamericane, in quell'oscuro e tragico processo che va dal XVI al XX secolo e che conosciamo come "tratta degli schiavi" (cfr. Zenni 2012). Parliamo di circa venti milioni di persone. Questo immenso spostamento di uomini ha comportato una convergenza tra culture come mai si era avuta fino ad allora, per caratteristiche e modalità. Dal punto di vista musicale, approdano negli USA strumenti africani (come il banjo) e pratiche musicali legate sia alla danza che ai canti (come i canti di lavoro). Nelle piantagioni risuonano i *field hollers*, un richiamo, una richiesta d'aiuto, un lamento solitario, un grido lungo, forte, musicale (cfr. Southern 1997). Il passaggio successivo sarà la trasformazione in canto sacro, nello *spiritual*.

Questo accade nelle colonie inglesi (Virginia, Carolina, Georgia), ma non in Louisiana, più precisamente a New Orleans. Qui approdano gli

schiavi africani provenienti dal sud del Marocco, quelli che poi saranno chiamati “creoli”, riferendosi con questo termine ai neri di pelle chiara, nati da genitori bianchi e neri, con nomi francesi. Come è stato scritto, la loro è una musica swingante, influenzata dalla cantillazione coranica, che preferisce strumenti a corda portatili a scapito della trama poliritmica (Sublette 2008, p. 60). Negli anni Sessanta del Settecento i francesi cedono la Louisiana agli spagnoli, che fanno di New Orleans una città danzante, la quale, peraltro, è legata alla vicina Cuba da notevoli scambi commerciali. Si crea una tale commistione, una tale contaminazione culturale, da produrre una musica afro-mediterranea-cubana, soprattutto in forma di danza, una danza che è una sorta di religione solidale, basata sull’assistenza e la resistenza (fisica e culturale) degli schiavi. Il passo successivo sarà la nascita di una nuova figura, quello dell’*entertainer* (l’intrattenitore), che ingloba nel proprio repertorio canti delle piantagioni e composizioni originali dalle sonorità nostalgiche e raffinate, affrontando, con la musica, una società antagonista che aveva relegato i neri al ruolo di perdenti (cfr. Zenni 2012, p. 35; Crawford 2001, p. 199).

Alla fine dell’Ottocento, pianisti e compositori neri riescono a ritagliarsi un proprio spazio. “Andava prendendo corpo una scuola pianistica costituita da compositori/improvvisatori che cucivano insieme danze di provenienza orale, con un’abbondanza di sincopi afroamericane” (Zenni 2012, p. 36). Questo stile, nel quale confluisce anche il ritmo di marcia per banda e il *cakewalk* (una danza che risale alla schiavitù e che diventa, per i neri, la “parodia della cerimonialità dei padroni”: Zenni 2012, p. 36), prende il nome di ragtime (Scott Joplin, James Scott o Joseph Lamb), uno stile che sprigiona un’irresistibile energia propulsiva, un’inesauribile vena melodica e una pervasiva sicurezza ritmica, il tutto colmo di un potente ottimismo.

Nel frattempo, con la liberazione degli schiavi e il riconoscimento della cittadinanza americana realizzato dal presidente Lincoln nel 1863, quegli uomini che erano vissuti in catene, dopo una prima drammatica reazione di disorientamento e di disadattamento, si trovano a dover ridefinire il loro ruolo, la loro identità, le proprie ambizioni e le proprie speranze. In molti paesi rurali del Sud, però, la situazione rimane ancora drammaticamente conflittuale, per la fortissima opposizione al proclama di emancipazione dei neri, che si manifesta soprattutto con l’applicazione di leggi discriminatorie e frequenti episodi di linciaggio. È in questo quadro che negli anni Novanta dell’Ottocento, nella zona del Delta del Mississippi, nella zona tra la Georgia e il Texas orientale, nasce una lirica musicale di ambiente rurale per voce solista e strumento accompagnatore, il blues, “frutto culturale della prima generazione di neri contadini nati dopo la schiavitù, i quali si trovarono ad affrontare nuovi problemi di indipendenza economica, adattamento sociale, organizzazione familiare

ed espressione individuale. Il blues scaturì così dalle nuove sfide che i giovani neri nati liberi dovettero affrontare in una società sempre più ostile e violenta” (Zenni 2012, p. 43).

Intanto Chicago inizia a riempirsi di musicisti provenienti da New Orleans, in particolare bianchi, che vanno ad esibirsi soprattutto nei cabaret. In questo contesto, siamo nel 1916, nasce la ODJB (Original Dixieland Jass Band). “Dixieland” si riferisce geograficamente all’intero sud della Louisiana. Ma ci sono già diverse forme di “jazz”: a San Francisco e Chicago il jazz indica la musica polifonica e swingante dei neri provenienti da New Orleans, mentre a New York indica la polifonia frenetica della ODJB. Stiamo parlando, quindi, di jazz nero e di jazz bianco.

La storia del jazz, naturalmente, continuerà arricchendosi di personaggi leggendari come Louis Armstrong, Earl Hines, Bix Beiderbecke, Duke Ellington e tutti i grandi strumentisti/improvvisatori/compositori che hanno reso sempre più complesso l’universo jazzistico, ma che hanno anche gettato le basi della successiva musica nazionale statunitense.

Quello tra musica nazionale americana e musica nera è un rapporto decisamente complesso e spinoso, a cui qui possiamo soltanto accennare. Si tratta di un tema posto negli anni Venti, sul fronte intellettuale, da figure come Carl Van Vechten o Gilbert Seldes e, negli anni Novanta dell’Ottocento e sul fronte musicale, da Antonín Dvořák. Quest’ultimo, che aveva perfettamente compreso come la musica afroamericana sarebbe stata la chiave del futuro musicale americano, in un famoso articolo del 1893, pubblicato sul “New York Herald” e intitolato *Real Value of Negro Melodies*, sostiene che “non basta che la futura musica di questo paese sia basata su quelle che vengono chiamate melodie dei neri. Queste devono essere reali fondamenta di qualunque scuola di composizione seria e originale che sarà fondata negli USA. [...] Il più affascinante scherzo di Beethoven si basa su quella che adesso potrebbe venir considerata una melodia nera abilmente trattata” (Ross 2011, p. 202). Al di là dell’inaspettata considerazione su Beethoven, emerge chiaramente come Dvořák avesse colto la direzione verso la quale sarebbe andata la musica americana, così profondamente intrecciata con la *black culture*.

Alcuni anni più tardi, come ci ricorda Alex Ross, saranno gli scritti di Van Vechten a dare la misura del clima di disagio che vivevano molti compositori americani negli anni Venti del secolo scorso rispetto a questi temi. In un suo romanzo del 1926, intitolato *Nigger Heaven*, Van Vechten sostiene la tesi per cui sono solo gli artisti neri a poter vantare il “diritto di nascita al primitivo” (Ross 2011, p. 201), che poi molte culture civilizzate si sono sforzate di recuperare (si veda l’arte di Picasso o Stravinskij). Il primitivismo modernista arriverebbe, quindi, come risposta “civilizzata” a un precedente e originario spirito primitivo, di cui gli artisti neri sono detentori. Negli Stati Uniti degli anni Venti, considerazioni di questo tipo

indicano un netto e imminente cambio di paradigma. Per la prima volta, i compositori cosiddetti classici iniziano a perdere la certezza di impugnarne la fiaccola del progresso musicale, perché, intanto, “stavano emergendo altri innovatori e precursori. Erano americani. Spesso erano sprovvisti di una raffinata preparazione in conservatorio. E, sempre di più, erano neri” (Ross 2011, p. 202).

È evidente come la relazione tra musica nera e musica americana fosse molto profonda e che le vicende dell’una non potevano non avere influenze decisive sull’altra. Ma da dove deriva tale influenza? A questa domanda prova a rispondere anche Leonard Bernstein, con la sua tesi di laurea, intitolata *The Absorption of Race Elements into American Music*, nella quale il giovane sostiene l’idea di una “musica organica”, sviluppata da una stessa radice, al di là di ogni distinzione di luogo, razza, etnia, religione o ceto sociale. Il collante nella storia della musica americana, secondo Bernstein, sarebbe costituito dalle tradizioni locali dei salmi dei protestanti del New England e dal jazz nero. Così come per qualsiasi musica nazionale, anche quella americana – prosegue il compositore – prende avvio “materialmente” (le canzoni folk) e si sviluppa “spiritualmente” (diventando espressione di un *ethos*, di un’identità). Questa concezione a due livelli, che, per un verso, attribuisce autonomia alla musica e, per altro verso, ne sottolinea la funzione sociale, fornisce una parziale risposta al perché la musica nera abbia letteralmente conquistato le menti più aperte della musica bianca. In primo luogo – sostiene Alex Ross – in virtù delle fenomenali sonorità e dei caratteri specifici della musicalità afroamericana, capaci di aprire una nuova dimensione nello spazio musicale. In secondo luogo, perché la musica nera rappresentava la radiografia di un’epoca di crisi, di lacerazioni, di conflitti ma, al contempo, di rinnovamento spirituale. Ecco allora in virtù di cosa la musica nera poteva candidarsi a pieno titolo a costituire quello che Bernstein ha definito “materiale musicale *comune* all’America”. E così è stato.

3. Jazz e impegno civile

La storia del jazz ci indica un percorso e uno sviluppo per nulla rigido e monolitico. Questo genere musicale, pur essendo stato inevitabilmente travolto, al pari di qualsiasi altro, dalla inarrestabile epidemia della standardizzazione e della commercializzazione (su questa interpretazione, per quanto particolarmente parziale, cfr. Adorno 2018), è sempre stato fortemente condizionato dal contesto nel quale si è sviluppato, in quel tempo e in quel luogo, pertanto sempre profondamente “attuale” e, per gli stessi motivi, sempre profondamente diverso. Il jazz “va consumato caldo, con partecipazione di chi ascolta al momento creativo; deve ma-

turare nella realtà presente, riflettere tale realtà così intensamente come nessun'altra musica è stata mai capace di fare, e quindi rinnovarsi incessantemente” (Polillo 1988², p. 664).

C'è chi però ritiene che questo incessante rinnovamento abbia subito un qualche rallentamento. All'inizio degli anni Novanta, Larry Kart ha sostenuto che lo stato del jazz in quel periodo poteva essere ben riassunto dal detto: “The old ones are going, and the young ones aren't growing”. Il jazz, cresciuto a ritmi così rapidi da esprimere, nell'arco di una ventina d'anni dalla sua nascita, almeno tre figure principali (Louis Armstrong, Sidney Bechet e Jelly Roll Morton) e una serie di capolavori innegabili, con l'approssimarsi della fine del XX secolo, inizia a dare segni di “invecchiamento”, per usare un lessico adorniano. Questa musica gloriosa inizia a perdere *appeal*, non per mancanza di popolarità, quanto per la sua vitalità artistica, che pare essersi incrinata. Capace di rinnovarsi al proprio interno, a un certo punto della sua storia il jazz sembra girare su se stesso, anche quando si apre alla *fusion* o alla *world music* (cfr. Kart 1990).

Ciononostante, gettando uno sguardo sulla storia del jazz, potremmo dire che si sono sviluppate tante forme di jazz per quanti contesti sociali e geografici ne hanno visto la nascita: jazz bianco, nero, americano, europeo, italiano, ecc. L'espansione di questo genere musicale in tutto il mondo ha comportato la modificazione del suo linguaggio originario, anche “grazie a una serie di evoluzioni/rivoluzioni che [hanno palesato] la sua dirompente vitalità, tanto da far nascere non solo stilemi rapportati al mutare delle situazioni sociali ed economiche americane prima e mondiali poi, ma addirittura da coinvolgere anche *jazzmen* – soprattutto europei – che via via si [sono appropriati] dei linguaggi jazzistici immettendo in essi elementi derivanti dal loro patrimonio etnico così da creare altri linguaggi caratterizzati da una evidentissima originalità” (Roncaglia 1998, p. 10).

Il jazz ha sempre espresso sentimenti ambivalenti, ma sempre fortemente definiti: speranza, gioia, disperazione e rabbia. Il jazz, insieme ad altri generi musicali, è il simbolo della libertà e del riscatto dei neri e degli afroamericani. E la sua storia è stata costellata di personaggi leggendari vissuti come simbolo di insubordinazione alla supremazia dei bianchi, ma anche di fratellanza, di uguaglianza dei diritti, di rinnovamento culturale. Il jazz, il soul, il reggae, lo ska, costituiscono tutti dei modelli musicali, ma anche e soprattutto dei modelli di cultura *underground* “in which the relations of gender and class, and between generations, could be actively remodelled towards greater equality. At this point a new relationship with the world of blackness and a new racial politics took form, which resisted in the post-war years” (Girloy 2005, p. 237).

Il jazz, nell'America della Guerra fredda, nell'America degli anni Sessanta, si presenta come il megafono per le istanze emancipatrici soprattutto della comunità afro-americana. L'espansione del jazz in quegli anni

si accompagna alla convinzione ideologica di una sua “color blindness”, l’indifferenza del jazz al colore della pelle: poiché il jazz è ormai una musica di diffusione universale, esso trascende le questioni razziali. Ma non è davvero così. Il sindacato dei jazzisti neri è discriminato, i contratti con le case discografiche sono dei contratti capestro, il pubblico non è integrato, le opportunità di lavoro sono limitate. Nell’immediato dopoguerra – lo sappiamo – uno dei problemi più scottanti negli Stati Uniti è proprio quello della segregazione razziale. Bianchi e neri sono divisi in ogni attività quotidiana della società civile. Intorno agli anni Sessanta l’esigenza di far riconoscere i diritti civili di tutta la popolazione, senza discriminazioni, si fa sempre più sentita. Cosa fanno i jazzisti in quel clima? Già dopo il 1955 vengono realizzati brani come la *Freedom Suite* del grande sassofonista e compositore Sonny Rollins e *Haitian Fight Song* di Charles Mingus, grandissimo contrabbassista, pianista e compositore. Nella seconda metà degli anni Sessanta si fa sempre più assiduo e intenso l’impegno di jazzisti come Dizzy Gillespie, Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong o Abbey Lincoln, la quale, nel 1960, con il poeta Oscar Brown Jr. e il marito Max Roach, batterista e compositore, mette a punto il disco-manifesto *Freedom Now Suite!*, sulla cui copertina un gruppo di uomini bianchi e neri, seduti al bancone di un bar, rivolgono allo spettatore un calmo sguardo di sfida. Il bancone del bar, ovviamente, simboleggia il gesto di protesta di quattro studenti universitari del Greensboro che il primo febbraio del 1960 si siedono, in un bar, nel posto riservato ai bianchi. Tra i jazzisti impegnati sul fronte della difesa dei diritti dei neri, compare anche il “solitario” Thelonious Monk.

4. “Melodious Think”¹

Nel 1944 viene pubblicato uno dei brani più noti ed eseguiti del repertorio jazz, *Round midnight*, firmato da una figura considerata generalmente eccentrica, “liminare”, ma che in realtà aveva piena consapevolezza del proprio posto nella società e di come la musica potesse rappresentare un mezzo utile per migliorare il mondo: Theonious Monk.

Thelonious Sphere Monk nasce il 10 ottobre 1917 a Rocky Mount, nella Carolina del Nord. A quattro anni, con i genitori Barbara e Thelonious Sr., si trasferisce a New York, dove avrebbe vissuto per i cinque anni successivi. Inizia lo studio del pianoforte classico attorno agli undici

¹ Una delle caratteristiche del pianismo di Monk è il tocco percussivo. Su questo aspetto, ha scritto Stuart Isacoff: “Nellie, la moglie di Monk, descrisse la combinazione di ritmi dirompenti e di attacchi pianistici decisamente percussivi con un anagramma onomatopeico del nome del marito, ‘Melodious Think’” (Isacoff 2012, p. 135).

anni, ma la sua predisposizione per quello strumento era emersa già da tempo, anche perché la musica, tra i Monk, è di casa. Thelonious – scrive Robert D.G. Kelley – aveva una conoscenza e un gusto grandissimi per la musica classica occidentale, per non parlare poi della sua conoscenza enciclopedica degli inni, della musica gospel, delle canzoni popolari americane e di una quantità di arie poco note che sfuggono a una semplice categorizzazione. Per lui, era tutta musica (cfr. Kelley 2009).

A diciassette anni, Monk lascia il liceo Stuyvesant per proseguire la sua carriera musicale, che inizialmente lo vede impegnato come pianista e organista accompagnatore di *songs gospel* nelle chiese e, successivamente, attivo nella sua prima band, a partire dal 1933, che gli consente di muoversi nel Paese. Sono anni importantissimi per la formazione di Monk, che in questo suo girovagare ha la possibilità di ascoltare i grandi pianisti della tradizione *stride*², come Fats Waller, Art Tatum o James P. Johnson. Nel 1941, inizia a lavorare al Minton's club di Harlem, dove continua a sviluppare uno stile che poi verrà conosciuto come "bebop", stile che inizia ad arricchirsi di un'accentuata tendenza alla riarmonizzazione e alla rimelodizzazione di canzoni standard. Accanto a Charlie Parker e Dizzy Gillespie, Monk esplora nuove vie, privilegiando uno stile veloce e altamente creativo, che avrebbe poi aperto le strade al jazz moderno. Monk inizia a incidere nel 1944, suonando insieme a Coleman Hawkins, che in quell'anno l'aveva invitato a suonare nel suo quartetto, allo Yacht Club. Inizia così la sua carriera discografica, che dalla Prestige lo farà approdare, all'inizio degli anni Sessanta, alla Columbia.

Nel 1951 viene arrestato insieme al pianista Bud Powell per possesso di stupefacenti. All'arresto seguono sessanta giorni di galera e il ritiro (fino al 1957) della *cabaret card*, indispensabile per potersi esibire nei club. Nel 1958 viene nuovamente arrestato, ingiustamente, per disturbo della quiete pubblica, e la sua licenza viene revocata per la seconda volta, ma proprio verso la fine degli anni Cinquanta Monk inizia a vedersi tributato il successo meritato e le incisioni fatte con l'etichetta Riverside (ma anche con altre due etichette indipendenti, la Blue Note e la Prestige) vanno così bene da fruttargli, nel 1962, un contratto con la Columbia, *label* anche di Miles Davis, Dave Brubeck e Duke Ellington. Il successo discografico va di pari passo con quello concertistico, suggellato da una performance, nel dicembre del 1963, alla Philharmonic Hall di New York.

Nei primi anni Settanta, Monk è impegnato in alcune mostre personali e incisioni in trio per la Black Lion di Londra, ma i concerti inizia-

² Per *stride* dobbiamo intendere *stride piano*, vale a dire uno stile pianistico tipico di certo jazz attorno agli anni Trenta, soprattutto ad Harlem, caratterizzato da un accompagnamento veloce della mano sinistra che alterna bicordi di ottava (o decima) sui tempi pari e accordi sui tempi dispari (battute in quattro tempi).

no a essere sempre di meno. È il preludio a un graduale e inesorabile isolamento, che porterà Monk al silenzio, non solo musicale. Dopo un concerto alla Carnegie Hall, nel marzo 1976, Monk si ritira definitivamente dalle scene. Morirà il 17 febbraio 1982 all'ospedale di Englewood, nel New Jersey, a seguito di un ictus. Al suo fianco, ancora una volta, la moglie Nellie, molto più che una compagna di vita. Si erano conosciuti quando lei aveva appena dodici anni e lui quattro anni di più. Per mezzo secolo, questa donna è stata una figura insostituibile, allo stesso tempo moglie, manager, madre, organizzatrice, contabile e musa ispiratrice. È la seconda figura femminile che ha segnato la vita di Monk. L'altra è la ricca ereditiera e mecenate Kathleen Annie Pannonica de Koenigswarter, la "baronessa del jazz" (nota anche come "baronessa del be-bop"), donna che molto ha avuto a che fare con il sostegno a Monk e alla sua musica. Sarà lei, nel 1957, a consentirgli di recuperare la *cabaret card* che gli era stata ritirata nel 1951.

Proprio negli anni Cinquanta, come detto, la critica e il pubblico smettono di ignorare Monk, probabilmente perché fino ad allora il più disteso e conciliante *cool jazz* aveva impedito un'adeguata digestione del jazz monkiano, decisamente più dissonante, più rude e più trasgressivo. A questo si aggiunge la "stranezza" dei suoi comportamenti: "i goffi balli che compie mentre il suo gruppo sta suonando, i bizzarri cappelli che indossa in concerto, l'abitudine di girare in tondo e naturalmente i lunghi silenzi" (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 19). Eppure Kelley, uno dei principali studiosi del pianista americano, è convinto che la solitudine e la stranezza di Monk non restituissero *in toto* le caratteristiche di questa bizzarra figura. Secondo Kelley, una certa responsabilità nell'aver cristallizzato nell'immaginario comune Monk come una persona timida e sfuggente, circondata da un alone di mistero, è da attribuire alla campagna pubblicitaria di lancio di un album del 1948. In verità, Monk, sì, era questo, ma non solo questo. Era anche un marito e un padre amorevole, un vicino di casa allegro, un insegnante generoso. Thelonious Monk – scrive Kelley – visse appieno nel mondo, fino a quando il declino mentale e fisico non lo ha costretto al ritiro. Da quel momento il suo mondo diventa apparentemente più piccolo e per certi versi impenetrabile. Ma per la maggior parte della sua vita, Monk ha interagito con il suo ambiente, del quale subì il fascino. Politica, arte, affari, natura, architettura, storia, non c'era argomento che considerasse estraneo, ed era il tipo che amava le belle discussioni, a dispetto dei racconti sulla sua incapacità di comunicare (cfr. Kelley 2009).

Questo significa che Monk era perfettamente calato nella trama musicale, storica e politica del suo tempo. A questo proposito, secondo Kelley, c'è un nesso stretto tra la storia dell'affermazione della figura di Monk e la nascita delle avanguardie jazz (quelle che solitamente chiamiamo free jazz o "new thing"). Ci sono diversi aspetti, sia musicali che politici, che

rinviano reciprocamente la prima storia alla seconda. L'emergere del jazz d'avanguardia, all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, ha creato le condizioni ideali per far fiorire l'esperienza musicale di Monk, così come anche di altri musicisti-compositori come Charles Mingus, che – rileva Kelley – fino a un decennio prima erano considerati troppo lontani dalla sensibilità del tempo, troppo sperimentali, forse troppo arditati. A questa evoluzione tutta interna al mondo del jazz, per come si diceva in apertura, si aggiungono anche dei motivi di tipo sociale e politico. Per come abbiamo detto, le pratiche musicali e le pratiche d'ascolto hanno sempre una relazione intima con il momento storico-sociale. L'intreccio quasi miracoloso tra lo sviluppo del jazz d'avanguardia e l'affermazione di Monk trova in parte una corrispondenza nel “changing political landscape – one in which black nationalism, Third World solidarity, and even the more localized struggles against racism and exploitation in the music industry challenged Cold War liberalism” (Kelley 1999, p. 136). È difficile collocare con precisione la posizione di Monk negli sviluppi del free jazz o di altri “avanguardisti”, dal momento che gli uni e gli altri hanno cercato di tirare il musicista dalla propria parte. Quello che è sicuro è che Monk ha certamente dato un contributo fondamentale nel dare vita, corpo, spessore al jazz d'avanguardia.

Effettivamente, precisa Kelley, il termine *avanguardia* confonde, più che chiarire, occulta, più che rivelare. Non è il caso di addentrarci nel dibattito sulla definizione di avanguardia. Mi limiterò a restare nei confini tracciati da Kelley, all'interno dei quali, oltre a Monk, ci sono artisti come John Coltrane, Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, Archie Shepp, Bill Dixon, Albert Ayler, Eric Dolphy, Sun Ra. È impossibile, sostiene Kelley, ricondurre tutti questi artisti a una sola etichetta: parole come *avanguardia*, *free jazz* o *jazz* non riuscirebbero a contenere l'intera gamma della musica che hanno realizzato.

Nevertheless, most of these artists not only identified themselves as part of a new movement, but their work taken collectively reveals some common elements. By moving away from traditional sixteen- and thirty-two-bar song structures, standard chord progressions, and the general rules of tonal harmonic practice, they opened up new possibilities for improvisation by drawing on non-Western music; experimenting with tonality, flexible parameters, and variable rhythms; and developing forms of collective improvisation based on linear rather than harmonic qualities (Kelley 1999, p. 137).

Con il free jazz si stabiliscono alcune nuove “regole”: la musica può avere o può non avere un centro tonale; può esserci o non esserci un impulso fisso o uno schema ritmico che ritorna; il flusso musicale può risultare come fosse sospeso. Questo non significa certo abbandonarsi al

caos, ma significa reimpostare le modalità e le pratiche improvvisative, aprire nuove vie alla prassi strumentale e alla timbrica.

Ad ogni modo, lo slancio che Monk dà agli sviluppi del jazz d'avanguardia coincide con il suo ritorno pubblico, nel 1957, quando riesce a recuperare la sua *cabaret card*. Una volta recuperata la card, Monk si assicura un impegno continuativo al Five Spot, insieme a un quartetto composto principalmente da John Coltrane al sassofono, Wilbur Ware al contrabbasso e Ombra Wilson alla batteria. Secondo Kelley, con questo trionfale ritorno sulla scena newyorkese, Monk, oltre che a lanciare uno dei quartetti più celebri della storia del jazz, si inserisce a pieno titolo nella rivoluzione d'avanguardia. Tra l'altro, il Five Spot non è un locale come gli altri. È un luogo di ritrovo per pittori espressionisti, scultori, poeti della "beat generation", artisti eclettici, intellettuali di vario genere e giovani scrittori neri, come LeRoi Jones, Frank London Brown, Ted Joans o Jayne Cortez. Una tale *koinè* si riflette anche nella musica del quartetto di Monk, tutt'altro che scontata, tradizionale, ordinaria, e sicuramente nuova e sperimentale. Al Five Spot, quindi, si è creato un contesto ideale di contaminazione e di germinazione di quella sensibilità modernista che avrebbe dato il via alla rivoluzione delle avanguardie degli anni Sessanta.

Questi aspetti, che possono sembrare molto specifici, riflettono una realtà più generale, quella statunitense degli anni Sessanta, lacerata dai conflitti razziali, anche all'interno del mondo della musica, della critica musicale e del jazz. Il mondo dell'avanguardia – scrive Kelley – non era affatto unito e compatto sulle questioni politiche, né esprimeva un uniforme interesse nei confronti della politica. Ciò non toglie che alcuni musicisti erano sicuramente impegnati nella lotta contro il razzismo, lo sfruttamento e l'ingiustizia.

For many black musicians of the 1950s and early 1960s, both inside and out of the avant-garde, the emancipation of form coincided with the movement for African freedom. The convergence of these political and aesthetic forces, combined with a search for spiritual alternatives to Western materialism, led to the formation of collectives such as Abdullah, The Melodic Art-tet, the Aboriginal Music Society, and the Revolutionary Ensemble. The new wave of musicians also formed collectives for economic security, developing structures for cooperative work that anticipated the Black Arts movement's efforts of the late 1960s (Kelley 1999, pp. 144-145).

Monk è considerato il pianista jazz più innovativo e creativo dell'era bebop ("a term that like jazz and swing before it was as much a brief rhythmic description as the name of a style": Williams 1992b, p. 435), nonché uno degli artisti che più ha contribuito (direttamente o indirettamente) a sostenere la causa degli afroamericani.

Nella sua ricchissima biografia, Kelley traccia un percorso decisamente originale della vita e della carriera di Monk, attraverso un approccio profondo e sofisticato, che potesse rendere giustizia del contributo offerto da Monk alla musica americana e alla musica jazz internazionale. Come ha giustamente rilevato Larry A. Greene, il sottotitolo del lavoro di Kelley, *The Life and Times of an American Original*, descrive con precisione l'ampiezza e la profondità sia di questo lavoro di ricerca che, soprattutto, la collocazione di Monk nel panorama musicale statunitense. Quello di Monk è un approccio al jazz fortemente originale, che si allontana, pur non tradendolo mai del tutto, dal terreno swing delle big band degli anni Trenta, dando l'avvio alla rivoluzione bebop (cfr. Greene 2014).

A proposito di swing, Kelley suggerisce di non sottovalutare il significato politico del termine "swing" nell'era del free jazz. La mancanza di "altale-na" che sembra caratterizzare il nuovo jazz sconvolge molti critici, perché a loro avviso è costitutiva del jazz stesso. Nel 1964, Dan Morgenstern lamenta la perdita di "swing", che significa, dal suo punto di vista, il venir meno della caratteristica distintiva del jazz. Secondo Morgenstern, il "new thing" "is a form of 20th century 'art music' rather than that unique blend of popular and 'true' art that has been (and is, and will be) jazz as we know it" (Kelley 1999, p. 152). Per alcuni critici, il venire meno dello "swing" ha snaturato il jazz, facendogli perdere la dimensione autentica e originaria, ma anche una certa connotazione "emotiva". L'alternativa all'essere swing è essere cerebrali, accusa che viene rivolta anche a Monk.

In verità, la musica di Monk è una musica dai caratteri ambivalenti, oscillante tra assoluta libertà e ferreo rigore, tra emozione e cervello, tra sperimentalismo e tradizione. Quando Monk è solo, il suo *stream* musicale scorre a tratti, in una maniera che quasi potrebbe apparire stentata (Jürgen Arndt ha parlato di "poetica dell'esitazione": Arndt 2002, p. 274), per via del suo essere spezzata, frammentata, "cubistica". La discontinuità propria del bebop con Monk "arriva alle estreme conseguenze, rompendo l'ultimo legame tra una frase e l'altra, sostituendovi l'irruzione dell'imprevisto, dell'inaudito" (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 26). Quando, invece, il pianista-compositore di Rocky Mount si esibisce in formazione, "la sua musica appare legata ferreamente a un tema, a una scansione ritmica regolare" (ibid.), dimostrando, con ciò, di tenere comunque sempre aperto un canale di comunicazione con la tradizione. Come giustamente rilevano Cappelletti e Franzoso, la musica afro-americana sperimentale non tende a innovare poggiando su vezzi o atteggiamenti intellettuali (o intellettualistici), bensì elaborando una sorta di graduale rivoluzione nella continuità.

L'ambivalenza e la libertà di Monk, allora, riescono a tenere insieme uno stretto legame con la tradizione, pur aprendo a un universo armonico dissonante e indefinito. Tale ambivalenza e tale libertà diventano allora

ambiguità, ambiguità che può arrivare a investire tutti i livelli: strutturale, armonico, melodico, timbrico. Il risultato è una musica perennemente sghemba, imprevedibile, pungente, per nulla rassicurante, fatta di *cluster*, cromatismi, dissonanze e interruzioni improvvise, pur nel rigore della forma. È una musica “sbagliata”, ma libera, che accoglie la nota fuori posto, il dito che scivola erroneamente su un tasto (“I made the wrong mistakes”, sembra che Monk abbia detto una volta dopo un concerto), proprio perché questi elementi di fibrillazione rendono il risultato finale imprevedibile, sintesi ed emblema della varietà e della ricchezza del mondo.

Come ha riportato Sascha Feinstein in un suo articolo, nel 1964, il critico musicale Martin Williams descrive così un set con il quartetto di Monk:

Just before the bridge, Monk leans to his left and looks under the piano, almost as if the next notes were down there somewhere. Then a break takes them into tempo for the second chorus, with tenor saxophonist Rouse walking onto the bandstand as he plays, and Monk really working behind him with a clipped distillation of the melody in support. Halfway through the chorus, Monk gets up, leaving his instrument to undertake his swaying, shuffling dance. Half the crowd seems to be nodding knowingly about his eccentricity. But a few in the audience seem to realize that, besides giving the group a change of texture and sound by laying out, Monk is conducting. His movements are encouraging ... [the musicians] to hear, not just the obvious beat, but the accent and space around the one-two-three-four, the rhythms that Monk is so interested in (cit. Williams 1992a, p. 97; in Feinstein 1997, p. 56)³.

Come sottolinea Feinstein, questo breve ritratto di Williams fa emergere due caratteristiche che hanno reso Monk inconfondibile e che hanno impegnato e ispirato molti tipi di ascoltatori (compresi i poeti). La prima è la musicalità del pianista, “which combined a brilliant sense of time with textured, dissonant harmonics that made him one of the most demanding and exciting leaders in jazz” (Feinstein 1997, p. 56). A questa caratteristica se ne aggiunge un'altra, che riguarda soprattutto la personalità di Monk, una personalità eccentrica e talmente magnetica da attrarre molti seguaci, “from adulating hipsters to humorously charmed intellectuals” (Feinstein 1997, p. 56). Questa eccezionale combinazione

³ In questo interessante articolo, Feinstein si concentra sul rapporto tra jazz e poesia, più in particolare su come i poeti siano stati ispirati dalla figura di Monk, tanto da affermare: “Monk had more poems written in his honor during his lifetime than any other jazz musician in history. He has also, of course, been the subject of numerous posthumous tributes, including Yusef Komunyakaa's 'Elegy for Thelonious', which begins with grief – 'Damn the snow. / Its senseless beauty / pours a hard light / through the hemlock. / Thelonious is dead' – but moves through the history of Monk's music ('Crepuscle with Nellie', 'Coming on the Hudson', 'Monk's Dream') until the speaker can imagine Monk himself, can pull the poem out of elegy and into the comfort of jazz” (Feinstein 1997, p. 58).

di genio ed eccentricità, conclude Feinstein, ha reso Monk una delle figure più interessanti della storia del jazz.

Molti artisti, nel mondo del jazz, hanno elaborato un proprio stile distintivo, una propria tecnica strumentale, ma sono pochi quelli che hanno incarnato uno spirito nuovo e anticonvenzionale (o non-convenzionale) come quello espresso da Monk. Un pianista spesso accusato di “ineptitude”, soprattutto agli inizi della sua carriera, ma che poi è diventato – come ha sostenuto Benjamin Givan – una delle icone del jazz, venerato tanto come pianista quanto come compositore, entrato nell’immaginario comune come l’archetipo dell’intellettuale modernista e dell’artista anticonformista (cfr. Givan 2009). L’errore in Monk non è legato a una qualche forma di inettitudine o alla mancanza di tecnica. È vero, l’approccio al pianoforte di Monk (il modo in cui utilizza l’avambraccio, il polso, le mani, le dita), finanche la scelta della diteggiatura, paiono elementi di un tutto disorganico, quasi approssimativo, laddove invece sono il frutto di una scelta consapevole, studiata in funzione di un universo espressivo (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 52). Si tratta quindi di componenti di un “linguaggio che è gestuale prima che stilistico, o entrambe le cose allo stesso tempo, dato che questa musica funziona come linguaggio sonoro in virtù del linguaggio gestuale che la supporta e la fa vivere. [...] Vedere Monk suonare è essere partecipi di un’esperienza sensoriale totale, che collega gesto ed ascolto, suono e visione (e partecipazione cinestetica)” (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 54).

Le poche cose dette fin qui restituiscono – seppure parzialmente – il mosaico variopinto del pianismo e della creatività musicale di Monk, un artista che non ha dato vita a una scuola. Non volontariamente. Come tutti coloro che si caratterizzano in maniera geniale, anche Monk aveva un linguaggio e uno stile così peculiari dall’essere di fatto inimitabili, pena lo scimmiettamento, la caricatura. È quindi molto difficile parlare di eredità di Monk (cfr. Solis 2008), quanto meno – per come si è detto – se si utilizza il parametro della “scuola”. Al di là delle caratteristiche specifiche di un lavoro o di un’attività a seguito del rapporto con il lavoro o l’attività di qualcun altro, in linea di massima il risultato è sempre originale. E allora dovremmo parlare più correttamente di influenza, un’influenza che Monk ha esercitato ben al di là delle proprie intenzioni, in parte contribuendo in maniera decisiva allo sviluppo del bebop, in parte liberando il jazz da quell’ombra di “prevedibilità” che avrebbe potuto consumarne la carica creativa. Elaborando quella che potremmo definire *poetica dell’imprevedibilità*, Monk ha rappresentato, per usare le parole di Zenni, il più genuino e il più anomalo dei compositori bop: “anomalo per i tratti enigmatici e spiazzanti della sua musica, genuino perché a volte questi stessi tratti ci appaiono come una sorta di iperbole del bebop” (Zenni 2012, p. 307).

In chiusura, vale la pena sottolineare ancora una volta quanto la libertà, l’eccentricità, la maestria e l’“anomalia” concentrate nella figura di

Monk abbiano lasciato un segno indelebile negli sviluppi della musica jazz e non solo jazz, tanto da ispirare – come detto – molti poeti. Nel caso di questi specifici ascoltatori, poi, inevitabilmente si è stati portati a individuare una giusta e presente ‘poeticità’ nello stile e nella musica di Monk. In particolare, il poeta Sascha Feinstein si è impegnato a valorizzare il rapporto tra Monk e la dimensione poetica (intesa come dimensione nella quale convivono sia la parola poetica sia i poeti). Intendo, allora, chiudere questo capitolo con una poesia, dedicata al grande pianista:

[...]

dying before I could see you
though I've heard so many gigs

in my mind: it's late, you look past
the whole room, your silence
inviting everyone into

your world like the talk
we never had, or those months
when performing didn't matter.

It's how I see you even now: not wanting
to play, just nudging the piano
like a rush-hour New Yorker –

hit a stray note, stare at it, wait
for the leftover sound to tell you
what tune to fall into, or who'll

survive your patience, who will leave –
wait for some polyester jacket to say,
Mr. Monk, it's really time to begin –

Those were the moods that kept us
keyed into you more
than the elbow dances off

the stand. Because so much
decision pressed itself into each
small move, because we wanted to say

We're listening, man, we've got the night,
and you, with your black fez & shades,
everything you didn't play
(Feinstein e Komunyakaa 1991, pp. 60-61).

Bibliografia

Adorno Th. W.

2018 *Moda senza tempo. Sul jazz*, in *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 95-108.

Arndt J.

2002 *Thelonious Monk und der Free Jazz*, ADEVA – Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, Graz.

Cappelletti A. e Franzoso G.

2014 *La filosofia di Monk o l'incredibile ricchezza del mondo*, Mimesis, Milano-Udine.

Crawford R.

2001 *America's Musical Life: A History*, Norton, New York.

Feinstein S.

1997 *Epitrophies: Poems Celebrating Thelonious Monk and his Music*, in "African American Review", a. 31, n. 1, pp. 55-59.

Feinstein S. e Komunyakaa Y. (a cura di)

1991 *The Jazz Poetry Anthology*, Indiana University Press, Bloomington.

Girloy P.

2005 *Could You Be Loved? Bob Marley, anti-politics and universal sufferation*, in "Critical Quarterly", a. 47, n. 1-2, pp. 226-245.

Givan B.

2009 *Thelonious Monk's Pianism*, in "The Journal of Musicology", a. 26, n. 3, pp. 404-442.

Greene L.A.

2014 *Thelonious Monk: "The high priest of bebop"*, in "The Journal of African American History", a. 99, n. 1-2 (special issue: "Rediscovering the Life and Times of Frederick Douglass"), pp. 119-22.

Isacoff S.

2012 *Storia naturale del pianoforte. Lo strumento, la musica, i musicisti: da Mozart al jazz, e oltre*, Edt, Torino.

Kart L.

1990 *Provocative Opinion: The Death of Jazz*, in "Black Music Research Journal", a. 10, n. 1, pp. 76-81.

Kelley R.D.G.

1999 *New Monastery: Monk and the Jazz Avant-Garde*, in "Black Music Research Journal", a. 19, n. 2 "New Perspectives on Thelonious Monk", pp. 135-68.

2009 *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*, Free Press, New York.

Polillo A.

1988 *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Mondadori, Milano.

Roncaglia G.C.

1998 *Il jazz e il suo mondo*, Einaudi, Torino.

Solis A.

2008 *Thelonious Monk and Jazz History in the Making*, University of California Press, Berkeley-London.

Southern E.

1997 *The Music of Black Americans: A History*, Norton, New York.

Sublette N.

2008 *The World that Made New Orleans. From Spanish Silver to Congo Square*, Lawrence Hills Books, Chicago.

Williams M.

1992a *Jazz Changes*, Oxford University Press, New York.

1992b *What Kind of Composer Was Thelonious Monk?*, in "The Musical Quarterly", a. 76, n. 3, pp. 433-441.

Zenni S.

2012 *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Stampa Alternativa Nuovi Equilibri, Viterbo.

Rivoluzioni civili, rivoluzioni musicali: il caso Monk

La relazione tra “libertà” e “arte” può apparire scontata, innanzitutto per via del fatto che essa è costitutiva del momento creativo e produttivo dell’arte. Dal punto di vista sociale, l’artista gode di un alto grado di libertà e di una pressoché totale indipendenza nel contesto della propria professione. Tuttavia, in alcuni casi, l’esercizio e la pratica della libertà nell’arte significano (o hanno significato) molto di più che semplicemente libertà *dell’arte*, andando al di là di se stessa. Spesso, la libertà nell’arte diventa la via per affermare diritti negati, per raggiungere un più alto grado di “umanità”. Si tratta però di individuare un modello rappresentativo di quanto appena detto, una figura capace di restituire quest’idea di libertà dell’arte che supera i confini di se stessa e interagisce con il mondo circostante, cercando di influenzarne gli sviluppi. In queste pagine cercherò di verificare la tesi per cui la libertà dell’arte ha molto a che fare con la libertà dell’uomo e dimostrare come questo modello possa essere incarnato da Thelonious Monk.

PAROLE CHIAVE: libertà, errore, umanità, diritti civili, Thelonious Monk.

Civil Revolutions, Musical Revolutions: The Case of Monk

The relationship between “freedom” and “art” may seem obvious, first of all because it is constitutive of the creative and productive moment of art. From a social point of view, the artist enjoys a high degree of freedom and almost complete independence in the context of his profession. However, in some cases, the exercise and practice of freedom in art mean (or have meaning) much more than simply art freedom, going beyond itself. Often, freedom in art becomes the way to affirm denied rights, to achieve a higher degree of “humanity”. However, it is a matter of identifying a representative model of what has just been said, a figure capable of restoring this idea of art freedom that overcomes the confines of itself and interacts with the surrounding world, trying to influence its development. In these pages I will try to verify the thesis that the freedom of art has much to do with human freedom and demonstrate how this model can be embodied by Thelonious Monk.

KEYWORDS: freedom, mistake, humanity, civil rights, Thelonious Monk.