

Raul Catalano

## Freedom jazz dance: la lotta per la libertà nel free jazz

Whisper, listen, whisper, listen. Whispers say we're free.  
Rumors flyin', must be lyin'. Can it really be?  
Can't conceive it, can't believe it. But that's what they say.  
Slave no longer, slave no longer, this is Freedom Day.  
(M. Roach e O. Brown Jr., "Freedom Day",  
da *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, 1960)

Fin dalle sue origini il jazz ha avuto una stretta relazione con la libertà: il bisogno di sperimentare avvertito dai suoi protagonisti ha prodotto una musica in continuo movimento ma anche rispettosa della sua tradizione. Con il presente saggio ci proponiamo due obiettivi: descrivere una fase storica del jazz in cui questa ricerca della libertà ha raggiunto il suo apice assumendo anche connotazioni politiche, il free jazz. In secondo luogo, vogliamo rilevare i risvolti filosofici e sociali della pratica su cui si basava l'attività dei pionieri del *free*, l'improvvisazione.

### 1. Breve storia del free jazz

Ha affermato Peter Brötzmann: "Non mi è mai piaciuta la parola 'free jazz' perché è da sempre una fonte di fraintendimenti. Quella libertà che molte persone pensano esserci, del tipo 'puoi fare tutto quello che vuoi', non esiste. Perché se sei sul palco con altre persone vuoi costruirci qualcosa, insieme. Per questo devi avere chiaro come la musica dovrebbe essere e come dovrai lavorare con gli altri"<sup>1</sup>. Quella del free jazz è un'etichetta scomoda e molti improvvisatori nutrono nei suoi confronti una netta idiosincrasia. Tale rifiuto è motivato dal fatto che il termine free

<sup>1</sup> Tratto dal documentario *Free the Jazz*, visibile al link: [www.youtube.com/watch?v=KHLshNgkmO](http://www.youtube.com/watch?v=KHLshNgkmO). Per approfondire le origini del free jazz, cfr. Carles e Comolli 1971; Cane 1973; Jost 1987 e 1994; Jenkins 2004.

jazz ha assunto per buona parte della critica dei connotati dispregiativi, diventando sinonimo di una musica caotica e priva di senso. Prima di concentrarci sulle caratteristiche stilistiche del *free* bisogna ricostruire lo scenario sociale e politico in cui è nata.

Nella metà degli anni Cinquanta la società statunitense è scossa dalle lotte politiche contro la segregazione razziale guidate da Martin Luther King e Malcolm X; il free jazz nasce in questo contesto e ne viene inevitabilmente influenzato. Se riducessimo il *free* a una sola manifestazione di dissenso da parte degli afroamericani<sup>2</sup> faremmo un torto a personalità come Cecil Taylor, Ornette Coleman e Albert Ayler, la cui ricerca era animata da ragioni estetiche e musicali. Questi musicisti sentivano il bisogno di nuove modalità d'espressione, desiderando svincolarsi dalle consuetudini del bebop e delle *jam session*. Suonare "free" voleva dire mettersi alle spalle alcuni pilastri del bebop come la gerarchia solista/accompagnatore, il rispetto di strutture precostituite, la regolarità ritmica assicurata dallo swing e dal *walking bass*, il rispetto delle strutture armonico-funzionali che "guidavano" l'improvvisazione del solista, l'orecchiabilità delle melodie. Berendt ha così riassunto le peculiarità del *free*:

1. La penetrazione nello spazio libero dell'atonalità, sebbene questo sviluppo fu troppo spontaneo per poter impiegare la parola "atonale" nell'accezione accademico-europea. [...] La parola "atonale" ha nel nuovo jazz il significato di "slittante", poiché mantiene in sé momenti di gravitazione tonale con altri di completa libertà armonica.

2. Una nuova concezione ritmica che è caratterizzata dalla dissoluzione del metro, del beat e della simmetria. A tal proposito il batterista Sunny Murray definì *cliché beats* i modi tradizionali di suonare la batteria, vedendo essi come il prodotto di "schiavitù o miseria: un'esecuzione di batteria libera significa aspirazione a una migliore qualità della vita".

3. L'irruzione della "musica mondiale" nel jazz, che ora si trova improvvisamente messa a confronto con tutte le grandi culture musicali extraeuropee. Particolare interesse hanno destato il mondo arabo e quello indiano e la loro musica. Fra gli afroamericani esiste una tendenza all'Islam sin dalla metà degli anni Quaranta: decine di jazzisti si sono convertiti all'Islam, e a volte hanno assunto nomi arabi. [...] A questa conversione all'Islam seguì immediatamente l'interesse musicale per il mondo islamico. Musicisti come Yussuf Lateef, Ornette Coleman, John Coltrane, Randy Weston, Art Blakey, Roland Kirk hanno espresso la loro "fascinazione araba" nelle loro composizioni e improvvisazioni.

<sup>2</sup> Bisogna inoltre sottolineare come il *free* non fosse una faccenda riservata agli afroamericani: pensiamo all'attivismo politico del contrabbassista Charlie Haden e della sua Liberation Music Orchestra o agli esperimenti del 1949 ad opera del sestetto di Lennie Tristano (*Intuition* e *Digression*). A tal proposito raccomandiamo la lettura di Zenni 2016.

4. Un'accentazione del momento d'intensità del tutto sconosciuta negli anni precedenti del jazz. Il jazz è sempre stato una musica che per la sua intensità era nettamente superiore alle altre forme musicali del mondo occidentale, ma mai nella sua storia si era data tanta importanza all'intensità in senso così estatico, orgiastico – e in alcuni musicisti anche religioso – come nel free jazz. Molti musicisti di free jazz praticano un vero e proprio “culto dell'intensità” e lo fanno con fervore messianico che abbraccia tutte le culture del mondo come traspare dai titoli dei loro dischi, per esempio *Spiritual Unity* e *Holy Ghost* di Albert Ayler; *Complete Communion* di Don Cherry; *Globe Unity* di Schlippenbach; *Try Love* di Yussef Lateef; *Peace* di Ornette Coleman; *A Love Supreme* e *Ascension* di John Coltrane.

5. Un'estensione del suono musicale nel campo del rumore, che tuttavia non ha a che fare con la bruttezza, l'inquietudine o la violenza, quanto piuttosto con un completo godimento del suono. Proprio a causa della loro esplosiva intensità per molti musicisti il tradizionale campo sonoro del loro strumento è letteralmente “esploso”. [...] Esplorando i propri strumenti al di là degli usi convenzionali, i musicisti del free volevano evidenziare l'arbitrarietà della distinzione fra suono e rumore. In linea di principio la musica può impiegare tutto ciò che è percettibile all'orecchio umano (Berendt e Huesmann 2015, pp. 55-62).

Un ultimo aspetto essenziale del *free* è il ritorno all'improvvisazione collettiva, tipica del jazz delle origini suonato a New Orleans dagli anni Venti. I protagonisti del *free* lanciarono un chiaro messaggio al pubblico: la loro non era una musica d'intrattenimento. All'ascoltatore era richiesto un alto livello di attenzione, altrimenti avrebbe finito per subire passivamente ciò che accadeva attorno a lui. Concludendo con Berendt, l'ascoltatore non deve pensare che il free jazz sia una musica senza strutture, priva di qualsiasi scopo nell'improvvisazione, dove i musicisti suonano in maniera spensierata quello che passa loro per la testa senza un briciolo di coerenza. Tutta la buona musica, compreso il free jazz, possiede una struttura: usa un vocabolario, un sistema di regole. Il free jazz sfrutta a proprio vantaggio l'accettazione del fatto che, al contrario degli stili venuti prima, il suo sistema di regole non è più predeterminato dall'esterno e inteso come un insieme fisso, ma è invece radicato nell'atto stesso di suonare, da cui si sviluppa. La musica d'improvvisazione libera si basa sul desiderio di rinegoziare volta per volta le regole d'esecuzione (cfr. Berendt e Huesmann 2015, p. 63).

Con simili premesse si può capire perché il free jazz non ebbe un grandissimo successo commerciale e perché il gusto musicale della comunità afroamericana andò verso generi musicali più leggeri e ballabili come la Soul Music, l'R&B e, qualche decennio dopo, l'Hip-Hop e il Rap. Tuttavia la ricerca inaugurata dai pionieri del *free* non è ancora finita, contagiando molti musicisti europei e inaugurando la “libera improvvisazione”

o “improvvisazione non idiomatica”<sup>3</sup> dei sassofonisti Evan Parker e Peter Brötzmann; del chitarrista Derek Bailey; dei pianisti Misha Mengelberg ed Alex von Schlippenbach; dei batteristi Tony Oxley e Han Bennink.

## 2. La relazione tra normatività e libertà nell'improvvisazione

“You can't improvise on nothin', Man. You gotta improvise on something” (cit. in Sparti 2005, p. 125). Con queste parole Mingus si collegava a sua insaputa alla tradizione metafisica ben riassunta dai versi lucreziani “Ex nihilo nihil fit”. Anche il compositore statunitense Morton Feldman era della stessa opinione quando sosteneva: “Io non creo la musica, la musica esiste già e io mi limito a conversare con il mio materiale. [...] Di una cosa sono convinto: che i suoni sono come le persone. Se li prendi a spintoni, loro ti respingono. Dunque il mio segreto, se di segreto si tratta, è il seguente: non fare il prepotente con i suoni” (Feldman 2013, pp. 217-218).

Ma se così stanno le cose, perché ci risulta tanto difficile liberarci dall'idea dell'improvvisatore o del compositore che, illuminati da un'ispirazione divina, creano la musica da noi ammirata? Perché siamo ancora prigionieri del mito romantico-idealista (ulteriormente rafforzato dal successo della riflessione estetica kantiana) dell'arte come dominio del *genio* creatore<sup>4</sup>. A proposito della genialità dell'artista intesa come superiorità rispetto all'uomo “comune” ha ben detto Benedetto Croce:

Si dice che i grandi artisti rivelino noi a noi stessi. Ma come ciò sarebbe possibile se non ci fosse identità di natura fra la nostra fantasia e la loro, e se la differenza non fosse di semplice quantità? [...] La genialità non è qualcosa di disceso dal cielo, ma è l'umanità stessa. L'uomo di genio che si atteggi o venga rappresentato come lontano da questa, trova la sua punizione nel diventare, o nell'apparire, alquanto ridicolo (Croce 1965, p. 18).

Al di là della riflessione crociana, risalendo all'etimologia della parola “artista” è possibile far vacillare il consueto accostamento dell'arte al genio: Arte deriva dal latino *ars*, ossia abilità, mestiere, professione. Sottolineando la contiguità del lavoro artistico con il lavoro manuale non intendiamo ridimensionarne la dignità, al contrario vogliamo metterne in risalto la complessità. Similmente ad un artigiano, un artista non può

<sup>3</sup> Definizione coniata dal chitarrista Derek Bailey che alludeva a un'improvvisazione svincolata da qualsiasi genere o idioma musicale preconstituito. Cfr. Bailey 2010.

<sup>4</sup> Per una completa disamina della genealogia di questa concezione si rimanda alla ricostruzione di Garroni 2010, pp. 70-77.

scoprirsi tale all'improvviso poiché gli sono necessarie una lunga fase di apprendimento e un costante esercizio. La differenza esistente tra la falegnameria e l'arte è una maggiore quantità di piacere che quest'ultima genera sia nell'artista sia in chi assiste alla sua attività o al suo risultato finale. Proprio al momento della performance gli improvvisatori del *free* hanno dedicato tutte le loro attenzioni ed energie; per dirla con il batterista Milford Graves: "La musica va regolata nell'atto stesso della sua creazione. Come la vita si realizza a ogni istante in maniera sempre nuova e fresca, così deve avvenire per la nostra musica" (cit. in Carles e Comolli 1971).

Simili riflessioni potrebbero sembrare scontate eppure sono necessarie perché preparano il terreno per la messa in discussione di uno stereotipo che riguarda l'improvvisazione. Nell'immaginario comune dire "sto improvvisando" significa compiere un'azione senza grande cognizione di causa, cercando di cavarsela in qualche modo. Questo accostamento è talmente consolidato da far sembrare inutile una sua messa in discussione. Eppure, siamo convinti che dietro quest'ovvietà si nasconda una realtà ben più articolata poiché, come scriveva Wittgenstein, "gli aspetti per noi più importanti delle cose sono nascosti dalla loro semplicità e quotidianità. Non ce ne possiamo accorgere perché li abbiamo sempre sotto gli occhi" (Wittgenstein 2014, p. 61).

Noi improvvisiamo quotidianamente e lo facciamo senza renderci conto della complessità di questo processo. In primo luogo, l'improvvisazione non è sinonimo di approssimazione: qualunque sia l'ambito in cui si sta improvvisando, bisogna conoscere a fondo il contesto entro cui ci si muove, prevedere i rischi a cui si va incontro, approntare strategie per affrontarli, avere pronte soluzioni alternative in caso di fallimento di quella principale. In secondo luogo improvvisare ci riesce naturale perché dà sfogo alla nostra creatività. Attenzione: con questo termine non vogliamo tornare sulla falsa pista dell'artista inteso come "genio" creatore, bensì sulla particolare relazione da noi instaurata con le regole che organizzano la nostra esistenza. Non essendo dei robot, ognuno di noi cerca di interpretare una regola o un comando esterno "a modo suo" per renderla meno coercitiva, ovviamente restando nei limiti della legalità. Nell'arte avviene un processo simile: ogni nostra idea iniziale andrà inevitabilmente incontro a tutta una serie di limitazioni naturali (per esempio, se suono uno strumento monofonico non potrò emettere tre note simultaneamente) e di convenzioni storico-sociali (per es. se voglio comporre un quartetto d'archi dovrò ricorrere a un tipo di organico e tener conto della tradizione di questa musica e delle sue forme convenzionali). Ovviamente queste "regole artistiche" non hanno bisogno di istituzioni incaricate di vigilare sul loro rispetto – anche se la critica spesso si arroga questo compito – perché esse risiedono nell'artista stes-

so e nella sua scelta di rispettarle pedissequamente o di modificarle. La stessa dinamica conflittuale, sospesa tra il rispetto e la trasgressione delle regole, avviene all'interno di un improvvisatore: egli non crea nulla, bensì lotta continuamente contro un materiale preesistente per piegarlo alla sua personalità e a ciò che vuole esprimere. Non a caso persino l'impeto liberatorio del free jazz finì per produrre tutta una serie di regole, ruoli e cliché propri. Il pianista Sun Ra ha descritto con un velo d'ironia questa contraddizione dicendo: "Sebbene molti improvvisatori del free pensano di suonare seguendo nient'altro che l'ispirazione spontanea, non è vero. Noi tutti siamo in carcere, ma in un carcere che è il più libero al mondo" (cit. in Berendt e Huesmann 2015, p. 64).

Anche Garroni ha analizzato questo fenomeno nel saggio intitolato *Creatività*. Rifacendosi al Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* – in particolare alle riflessioni sulle regole condivise dagli uomini che parlano una stessa lingua e che rendono possibile la loro comprensione reciproca – Garroni azzarda un confronto tra i giochi linguistici e quelli artistici, arrivando alla conclusione che operare in entrambi i casi senza tener conto delle regole è impossibile, perché

sarebbe non tanto uno strano gioco, ma non sarebbe affatto un gioco. [...] Ogni applicazione – ludica o verbale – suppone sempre una qualche regola, ma non necessariamente, e in linea generale mai, è interamente spiegata da quella regola. La regola è in altre parole la condizione necessaria di ogni particolare atto linguistico o ludico, ma non anche la sua condizione sufficiente. È appunto una regola, qualcosa di generale, che a rigore non contiene in sé analiticamente il particolare. Indica un certo ambito di applicazioni possibili e certe modalità di applicazione, ma non anche quale applicazione determinata e quale particolare modalità. [...] La capacità organizzativa e di scelta, ovvero la creatività e la costruttività – è nell'uomo in un rapporto significativo con la generalità delle condizioni intellettuali date. [...] Insomma, i due termini – creatività e legalità – sono tra loro più o meno direttamente proporzionali. L'impressione è questa: più una regola (istintuale o intellettuale), determinata come insieme di scelte possibili, è ampia, e più deve essere "bravo" o, appunto, "creativo", costruttivo, capace di adattamento, colui che è chiamato ad applicarla (Garroni, 2010, pp. 106 e 153).

### 3. L'improvvisazione come pratica sociale

"When you hear music, after it's over, it's gone in the air; you can never recapture it again" (cit. dal disco di Eric Dolphy *Last Date*, 1964). L'improvvisazione vive nella sua momentaneità. Anche se provassimo a fissarla, registrandola o trascrivendola, la sua energia svanirebbe poiché il suo fascino risiede nel suo *hic et nunc*, nel suo avvenire qui e ora. Certamente

tutta la musica avviene così, eppure solo quella improvvisata presenta questa unicità costitutiva: essa infatti, diversamente dalla musica scritta, richiede al musicista di “lasciare che le cose avvengano. Non sei più tu che fai la musica – è LEI che vuol essere fatta. Tu ti tieni in forma [...] La cosa può andare solo in un modo e non sei tu che decidi, è LEI” (Bailey 2010, pp. 90-94). Provo a chiarire questo pensiero di Steve Lacy descrivendo un’esperienza personale.

Ero in sala d’incisione con altri musicisti per registrare delle improvvisazioni. Suoniamo e poi ascoltiamo il risultato. Un’improvvisazione ci è sembrata talmente buona da cercare di utilizzarla come “partitura sonora”, ovvero di ripeterla il più fedelmente possibile. Qualche tempo dopo siamo tornati in studio per suonarla nuovamente: ne è venuto qualcosa di completamente diverso, nonostante avessimo seguito tutte le direttive fissate. Naturalmente la prima versione era più naturale e spontanea perché, come ha ben detto il pianista Paul Bley: “Anything you play twice is once too much”<sup>5</sup>.

Per suonare in situazioni del genere e produrre qualcosa di interessante bisogna essere disposti ad ascoltare gli altri e pensare a loro prima ancora che a sé stessi; non bisogna forzare la mano per cercare di dirigere la musica ad ogni costo, bisogna invece “lasciare che le cose accadano quando devono accadere” (Paul Motian; cit. in McGuirl 2016, p. 73). Essendo una pratica sociale ed interrelazionale, l’improvvisazione funziona solo quando è pienamente condivisa e quando si basa sulla fiducia e sulla curiosità reciproca perché, come ha scritto Arnold Davidson,

la curiosità che ci permette di distaccarsi da noi stessi, lo sconvolgimento di non conoscere la propria strada, di essere smarriti, il tentativo di sapere se si può pensare e vedere in modo diverso – questi tratti descrivono un atteggiamento, un orientamento verso il proprio sé e gli altri, addirittura un modo di vivere, che sono la base dell’improvvisazione intesa come pratica non solo estetica ma anche etica e politica (Bailey 2010, pp. 6-7).

## Bibliografia

Bailey D.

2010 *Improvvisazione, sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa.

Berendt J. E. e Huesmann G.

2015 *Il libro del Jazz. Dal Ragtime al XX secolo*, Odoya, Bologna.

<sup>5</sup> Tratto dall’articolo consultabile al link: <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/06/paul-bley>.

Cane G.

1973 *Canto Nero. Il free jazz degli anni Sessanta*, Guaraldi, Rimini.

Carles P. e Comolli J.L.

1971 *Free Jazz. Black Power*, Einaudi, Torino.

Catalano R.

2015 *La filosofia di Han Bennink. L'improvvisazione secondo un batterista*, Mimesis, Milano-Udine.

Croce B.

1965 *Eстетica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari.

Feldman M.

2013 *Pensieri Verticali*, Adelphi, Milano.

Garroni E.

2010 *Creatività*, Quodlibet, Macerata.

Jenkins T.S.

2004 *Free Jazz and Free Improvisation*, Greenwood Press, Westport.

Jost E.

1987 *Europas Jazz*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M.

1994 *Free Jazz*, Da Capo Express, Wien.

McGuirl C. (a cura di)

2016 *The Compositions of Paul Motian. Vol. 1*, Yazgol Music, New York.

Sparti D.

2005 *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, il Mulino, Bologna.

Wittgenstein L.

2014 *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.

Zenni S.

2016 *Che razza di musica. Jazz, blues, soul e le trappole del colore*, EDT, Torino.

### **Freedom jazz dance: la lotta per la libertà nel free jazz**

Fin dalle sue origini il jazz ha avuto una stretta relazione con la libertà: il bisogno di sperimentare avvertito dai suoi protagonisti ha prodotto una musica in continuo movimento ma anche rispettosa della sua tradizione. Con il presente saggio ci proponiamo due obiettivi: descrivere una fase storica del jazz in cui questa ricerca della libertà ha raggiunto il suo apice assumendo anche connotazioni politiche, il Free jazz. In secondo luogo, vogliamo rilevare i risvolti filosofici e sociali della pratica su cui si basava l'attività dei pionieri del Free, l'improvvisazione.

PAROLE CHIAVE: free-jazz, improvvisazione libera, creatività, normatività, libertà

### **Freedom Jazz Dance: The Fight for Freedom in Free Jazz**

Since its origins jazz has had a close relationship with freedom: the need to experiment felt by its protagonists has produced music in continuous movement but also respectful of its tradition. With the present essay we propose two objectives: to describe a historical phase of jazz in which this search of freedom was very important assuming also political connotations, Free jazz. Secondly, we want to show the philosophical and social implications of the practice on which the activity of the Free pioneers, improvisation, was based.

KEYWORDS: free-jazz, free improvisation, creativity, normativity, freedom