

Stefano Marino

Jazz, libertà ed emancipazione femminile

(con un'intervista a Maria Pia De Vito)¹

A mia madre Karin che,
incitandomi sempre a fare del mio meglio
ma mai più del ragionevolmente fattibile,
e rassicurandomi quando ciò che facevo era imperfetto,
mi ha trasmesso la fiducia necessaria
per non aver paura di improvvisare.

ecco una melodia
ecco un ritmo
una particolare risonanza
che siamo noi e soltanto noi.
(Ani DiFranco, *Grand Canyon*)²

1. Jazz come musica di liberazione da oppressione e subordinazione

Il jazz viene abitualmente – o quantomeno spesso – considerato una musica di libertà. O meglio, una musica di libertà, di dialogo (ma anche di lotta e conflitto), e di emancipazione. E ciò, a sua volta, sia in senso strettamente inframusicale – perlopiù in riferimento ad alcune fra le sue caratteristiche-chiave, come ad esempio l'improvvisazione o l'*interplay*

¹ Ringrazio Giovanni Mugnaini e Vittoria Sisca per avere letto una prima stesura di questo articolo e avermi fornito preziose osservazioni e utili suggerimenti.

² “[...] ecco una melodia / ecco un ritmo / una particolare risonanza / che siamo noi e soltanto noi / [...] come una donna dà alla luce un figlio: / cioè con tutta la sua potenza / dal dolore più atroce / si nasce un *grand canyon* di luce / [...] e io sconvolta fino alle lacrime a ogni nuova visione / di tutto quello che hanno fatto i miei antenati / come, per dire, le donne che hanno dato la vita / perché io potessi averne una / miei cari, ci troviamo al *ground zero* / della rivoluzione femminista! / sì, è stato un lavoro da infiltrate, stoico e scaltro / che vorrebbero farci dimenticare / ridimensionare, negare, / ma credo che non ci sia momento migliore / perché la verità venga fuori / l' -ismo più fico che c'è in circolazione / si merita un cazzo di ovazione! / perché, dico io, tutte le persone oneste / non dovrebbero definirsi femministe?” (DiFranco 2004, pp. 67, 69).

– e sia in un senso più ampio che collega quanto avviene sul piano squisitamente musicale a quanto accade su scala sociale ed etico-politica, per esempio al livello della conquista dei diritti civili³. Sotto il primo punto di vista, essendo l'improvvisazione da sempre l'“elemento essenziale” del jazz (Gioia 2007, p. 70), è possibile trovare osservazioni pertinenti e più o meno interessanti sull'argomento in qualsiasi articolo o libro sul jazz. Perciò, fra le pressoché infinite testimonianze citabili al riguardo, mi limiterò ad alcune riflessioni di Ted Gioia su improvvisazione, libertà e spontaneità, là dove scrive:

Più che le innovazioni compositive o tecniche [degli] artisti, è l'improvvisazione l'elemento più distintivo di una performance jazz, al punto che uno strumentista jazz viene valutato quasi esclusivamente in base alla sua abilità di solista. [...] Se l'improvvisazione è l'elemento essenziale del jazz, può esserne anche il più problematico. [...] Il jazz pretende che l'artista crei qualcosa di nuovo e di diverso a ogni esibizione [...]. È la natura stessa del jazz a pretendere la spontaneità: se l'artista jazz dovesse accostarsi alla musica in modo metodico e calcolato, smetterebbe di essere un improvvisatore e diventerebbe un compositore. Per questa ragione i pregi che noi cerchiamo in altre forme d'arte – un percorso estetico premeditato, l'equilibrio tra forma e contenuto, la simmetria generale – nel jazz sono per lo più assenti. [...] Forse quest'enfasi assidua sulla spontaneità aiuta a spiegare le personalità peculiari di tanti jazzisti famosi. Se l'artista jazz è impaziente e imprevedibile, lo è solo perché la sua arte esaspera proprio tali caratteristiche mercuriali (ibid., pp. 70-71, 75).

Sotto il secondo punto di vista, invece, essendo il jazz interpretato normalmente come la tradizione musicale afroamericana (o afroamericana e insieme europea, come viene proposto in certe letture⁴) di maggior suc-

³ Su questo, si può vedere il cap. 2 della recente conversazione fra Herbie Hancock, Wayne Shorter e Daisaku Ikeda, leader dell'associazione internazionale Soka Gakkai che si richiama all'insegnamento buddhista di Nichiren Daishonin (2018, pp. 23-41).

⁴ Cfr. ad esempio Cerchiarì 1997, pp. 29-120. Naturalmente, la questione dell'influenza europea su una musica di origini afroamericane come il jazz è quanto mai ampia, complessa e soprattutto controversa. Infatti, a seconda dei paradigmi e, potremmo aggiungere, dei presupposti o pregiudizi di partenza, essa può facilmente prestarsi (e, di fatto, si è spesso prestata) a letture tendenti o a sminuire l'originale apporto “nero” – interpretato come selvaggio, privo di misura e di controllo, e dunque poco civilizzato o direttamente “incivile”, a favore del contributo “bianco”, interpretato viceversa come apportatore di forma, ordine, misura, armonia e dunque “civilizzazione” – oppure viceversa a esaltarne per gli stessi motivi ma letti con un'ottica rovesciata. Si tratta di quello che, in un passaggio di *Free jazz. Black power* di Carles e Comolli (1973, pp. 62-63), viene definito “il mito del primitivo, della forza, della violenza e in breve tutto l'arsenale [...] della regressione ai ‘valori’ e alle ‘verità’ del passato che consentono una valorizzazione” – oppure, nella stessa ottica ma col punto di vista rovesciato, una svalorizzazione – “della musica nera [come] estrema e febbrile partecipazione emotiva”, “come conservazione del primitivo e come rifiuto di ogni evoluzione moderna-progressista-commerciale”. In questo modo, ciò

cesso nel ventesimo secolo a livello mondiale⁵, il riferimento alla conquista della libertà e dell'emancipazione nel mondo reale per il tramite della musica viene declinato perlopiù nei termini di una (certamente parziale, incompleta, insufficiente e sempre a rischio⁶, ma cionondimeno esistente ed effettiva) liberazione dei neri rispetto all'oppressione esercitata dai bianchi. Vale a dire, il tema della libertà e dell'emancipazione, nella storia del jazz e nella letteratura critica su questa forma d'espressione, viene perlopiù declinato su un piano etnico o, se è lecito adoperare questo termine senza suscitare problemi e fraintendimenti, razziale. Secondo un'analisi di questo tipo ormai classica e particolarmente militante, come quella di Philippe Carles e Jean-Louis Comolli in *Free jazz. Black power*, il jazz – e più specificamente, per questi autori, “il free jazz, come [già] il bop”, ma volgendo lo sguardo all'indietro anche il blues, inteso come “interprete dei problemi collettivi e individuali dei Neri”, come matrice o fonte originaria “alla quale deve periodicamente fare ritorno la musica nera per ritrovare la propria identità” (Carles e Comolli 1973, pp. 225, 227) – è in sé, cioè per sua natura, il tentativo ognora ripetuto e rinvigorito di “tornare in possesso [...] da parte dei Neri americani, musicisti e ascoltatori, di una musica che fu loro alle origini” (ibid., p. 14). E, nel far ciò, per Carles e Comolli – così come per altri storici e interpreti, del resto – il jazz si viene a configurare come la manifestazione culturale più esplicita ed eminente, come “la manifestazione di punta della cultura afroamericana”, nel senso che “a dispetto della varietà dei suoi orientamenti è pur sempre nel jazz che si riconosce la maggior parte dei Neri americani, più che nella loro letteratura o nella loro poesia” (ibid., pp. 26, 31). Il jazz, dunque, come “simbolo di un atto di resistenza culturale” (ibid., p. 14), come forma in cui trova espressione “l'intera Africa nera [...] come som-

che “esalta nel jazz” il cultore di una presunta energia o forza originaria (che può essere spesso un reazionario, avverso ad esempio all'arte moderna perché troppo sofisticata, “effeminata”, “poco virile” e dunque decadente) “finisce per non essere molto lontano e molto differente da quello che altri [...] vi trovano di detestabile” per lo stesso motivo, ossia perché il jazz sarebbe incolto e magari vicino a un presunto stato di natura. In entrambi i casi, abbiamo a che fare con letture ideologicamente orientate che distorcono e falsano in modo sistematico (seppure in modo rovesciato o inverso, come abbiamo appena visto) la questione della reale e proficua contaminazione di elementi diversi nel jazz, che invece Cerchiari (1997, pp. 121-198) affronta a mio giudizio in modo misurato, equilibrato e molto serio sul piano musicologico.

⁵ “Il secolo del jazz” si intitola, in modo certamente enfatico, la postfazione di Franco Fayenz (1997) alla nuova edizione aggiornata della grande e ormai classica storia del jazz di Arrigo Polillo (1997).

⁶ Come recita una canzone che non ha nulla a che fare col blues o il jazz, ma che esprime il concetto in modo molto più conciso e insieme penetrante di quanto io sappia fare: “Canto la libertà, difficile, mai data, che va sempre difesa, sempre riconquistata” (PGR, “Montesole”, dal disco *Per Grazia Ricevuta*, 2002).

ma dei dolori del mondo, ma al contempo anche come capacità profetica di un futuro più aperto, libero dalla solitudine e dall'isolamento" (Mauro 1997, p. 62).

Le ricostruzioni e interpretazioni della storia del jazz maggiormente orientate in senso politico, soprattutto in senso marxista/anticapitalista e aderenti "alle posizioni più avanzate e attive del *Black Power*", tendono a sviscerare appieno e in maniera radicale questo aspetto, enfatizzando oltremodo il "significato squisitamente popolare di tale musica" e la "strettissima colleganza fra jazz [...] e vita della gente di colore", e sottolineando che "nella storia del jazz è l'esperienza di vita tipica del Nero" quella che viene a espressione, ovvero un'esperienza di vita consistente nella resistenza al – e nell'emancipazione dal – "potere bianco [che è] uno e indivisibile" (Merighi 1973, p. X, XVI, XVIII-XIX). Famosa e ormai classica in tal senso, come ho già detto, è la ricostruzione e interpretazione della storia del jazz proposta da *Free jazz. Black power* di Carles e Comolli. Una ricostruzione/interpretazione, quest'ultima, che prende le mosse da uno stadio tardo o avanzato nello sviluppo del jazz, e cioè il free jazz – "o 'new music', 'new thing', o semplicemente 'musica nera' per opposizione [alla] musica inventata e suonata dai Neri ma culturalmente ed economicamente colonizzata dai Bianchi" –, scorge in questa musica "libera", *free*, una musica che pretende di "testimoniare l'oppressione dei Neri americani, esprimere le loro rivolte, e anche svolgere un ruolo nella loro lotta rivoluzionaria" (Carles e Comolli 1973, pp. 3-4, 14). Una ricostruzione/interpretazione, quella dei due studiosi, che su queste basi procede quindi a ritroso nella delineaazione di una sorta di controstoria della musica nera rispetto alle "storie del jazz" da essi considerate canoniche, ufficiali e però viziate da pregiudizi: una controstoria volta a far emergere il "problema sociale dei Neri" e il "rapporto musica-società-politica" come "una costante e un originario elemento costitutivo di tutta la musica nera" dal blues al free jazz (*ibid.*, p. 75).

Proprio al libro di Carles e Comolli, per via della sua natura particolarmente progressista e militante a confronto con altri studi, tornerò a far riferimento nel prossimo paragrafo, cercando però di realizzare un piccolo esperimento di lettura volto a far emergere quanto di non detto, di impensato, di taciuto e, per questo, anche di pregiudiziale, è presente in esso e forse, più in generale, nel mondo del jazz. In un certo senso, dunque, tenterò un piccolo esperimento di lettura "contrappelo", mutuando questo concetto dalle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin, che a proposito del metodo dello storicismo scriveva (con una certa sintonia, fra l'altro, con le critiche degli stessi Carles e Comolli al modo di appropriarsi della musica nera da parte della "critica bianca" [*ibid.*, pp. 46-50]):

È un procedimento di immedesimazione. La sua origine è la pigrizia del cuore, l'*acedia*, che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, balenante per un attimo. [...] La natura di questa tristezza si chiarisce se ci si chiede in chi propriamente "si immedesima" lo storico dello storicismo. La risposta suona inevitabilmente: nel vincitore. Ma i padroni di ogni volta sono gli eredi di tutti quelli che hanno vinto. L'immedesimazione nel vincitore torna quindi ogni volta di vantaggio ai padroni del momento. [...] Chiunque ha riportato fino ad oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda [...] è designata con l'espressione "patrimonio culturale". Esso dovrà avere, nel materialista storico, un osservatore distaccato. Poiché tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. Esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro. Il materialista storico si distanzia quindi da essa nella misura del possibile. Egli considera come suo compito passare a contrappello la storia (Benjamin 1995, pp. 78-79).

Prima di tutto questo, però, mi sembra opportuno aggiungere a questo paragrafo introduttivo qualche considerazione generale sul rapporto fra cultura, libertà, resistenza ed emancipazione, a cui ho accennato poc'anzi tramite alcune citazioni in riferimento al tema della cultura nera o afro-americana. In estrema sintesi (e semplificando molto, ovviamente), oltre che un secolo di grandi prigionie, miserie, malvagità e oppressioni – secondo la visione di alcuni storici, un secolo che era "tutto già inscritto nella prima guerra mondiale" e che ha trovato poi nei lager il proprio "evento rivelatore" (Salvati 1997, pp. 34, 39) – il Novecento è stato anche un secolo di grandi conquiste, di liberazione ed emancipazione. E ciò non è certamente avvenuto solo sul piano etnico e razziale, con i movimenti rivendicanti pari opportunità e libertà per gli individui a prescindere dalla loro appartenenza etnico-culturale o, appunto, "di razza", ma anche sul piano sessuale e di genere, con i movimenti rivendicanti pari opportunità e libertà per le persone a prescindere dal loro essere uomini o donne (e, poi, a prescindere dal loro essere eterosessuali o omosessuali o transessuali o *queer* o altro ancora, in un determinarsi sempre più fluido e indistinto – e al contempo, e paradossalmente, sempre più preciso – delle identità). Alla luce di ciò, posto che il jazz abbia dato un grande, per non dire un enorme contributo alle rivendicazioni di libertà ed emancipazione del primo tipo, ci si potrebbe legittimamente chiedere se esso abbia contribuito altrettanto bene ed efficacemente anche alle rivendicazioni del secondo tipo. Come vedremo, però, se nel primo caso

le opinioni sono ormai abbastanza consolidate e concordi, per non dire unanimi (con eccezioni, come ad esempio quella di Adorno, che spiccano proprio per la loro eccezionalità rispetto alla norma⁷), in questo secondo caso la risposta sembra essere meno scontata.

In altre parole – ancora una volta, sintetizzando e semplificando in modo un po' forzato discorsi di grande ampiezza e complessità – si può dire che “black is beautiful”, “nero è bello”, sia stato il messaggio fondamentale in cui si sono espresse nella seconda metà del Novecento la contestazione di tutti i valori culturali legati al razzismo e al predominio bianco, e la parallela rivendicazione dell'identità e dell'orgoglio neri. E allora, volendo tracciare un parallelo, si può dire che grosso modo nello stesso periodo, nella grande e affascinante galassia dei movimenti femministi e delle filosofie a essi correlate, “donna è bello” sia stato il proclama in cui si sono espresse “la contestazione di tutti i valori culturali legati al ‘maschilismo’”, “l'affermazione del separatismo rispetto agli uomini”, “il rifiuto dell'organizzazione tradizionale vista come imposizione di una gerarchia tipica del mondo maschile” (Sabbatucci e Vidotto 2002, p. 285), e la parallela rivendicazione dell'identità e dell'orgoglio femminile. Tut-

⁷ Mi riferisco al fatto che, per Adorno, anche l'idea di un contributo del jazz alla liberazione degli afroamericani e alla valorizzazione della loro cultura va annoverata fra le illusioni propagandate dall'industria culturale che, al di là di ogni “favola dei negri” relativa alle origini del jazz (Adorno 2018, p. 47), sarebbe l'apparato realmente responsabile della creazione e diffusione del jazz a fini ideologici. Ovvero, ai fini di una riduzione degli individui a consumatori passivi di mero *entertainment* “affermativo” ed eteronomo anziché di autentica cultura “negativa” capace di tener testa all'esistente e, con la propria autonomia, di negarne la legittimità (su questi temi, cfr. Horkheimer e Adorno 1997, pp. 126-181, e Adorno 2009, pp. 301-349). Il che non toglie, naturalmente, che anche qualora si dissenta dalle opinioni di Adorno sul jazz (cosa senz'altro legittima e, anzi, talvolta necessaria: cfr. Marino 2018) sia comunque profondamente sbagliato accusarlo di razzismo, di aver rigettato il jazz come “inferiore” in quanto musica “da negri” ecc., come pure talvolta capita di sentire... Esattamente al contrario – come si vede bene nella sua replica al musicologo jazz Joachim E. Berendt, che aveva mosso alcune obiezioni al saggio *Moda senza tempo. Sul jazz* –, nel sostenere quelle tesi l'intenzione di Adorno era semmai di “difendere i negri dall'umiliazione di cui sono vittima quando si abusa della loro capacità espressiva trasformandola nella prestazione di un clown eccentrico. Che tra i fan vi siano sinceri contestatori, bramosi di libertà, lo so”, spiega Adorno; “ma – prosegue Adorno – credo che il loro anelito, forse a causa dell'ignobile privilegio culturale in campo musicale che domina nel mondo, sia sviato verso una falsa primordialità e pilotato autoritariamente. La musica negli ultimi secoli ha perso i tratti servili che in precedenza la tenevano in catene. Deve forse essere fatta ricadere nel suo stadio eteronomo? Si deve forse accettare il suo mero fare-la-volontà-di come garanzia di vincolatezza collettiva? Non è forse un'offesa verso i negri mobilitare nella loro anima il passato della loro esistenza da schiavi al fine di renderli idonei a tali servizi? È però questo che accade, anche dove non si balla col jazz – e al Savoy di Harlem i balli *si fanno*. Il jazz è cattivo perché gode delle tracce di ciò che è stato fatto ai negri e contro cui Berendt a ragione si indigna. Non ho pregiudizi contro i negri, se non che non si distinguono in nulla dai bianchi tranne che per il colore” (Adorno 2018, p. 113).

tavia, se nei confronti del primo slogan, “nero è bello”, con tutto ciò che esso ha comportato di importante nel Novecento, il jazz certamente non è stato cieco e sordo, mostrando di esserne anzi uno dei portavoce più importanti, originali e influenti soprattutto negli anni Sessanta (Carles e Comolli 1973, p. 22), nei confronti del secondo slogan, “donna è bello”, e di tutto ciò che esso ha parimenti comportato di decisivo nel Novecento, il jazz forse non ha manifestato un’eguale sensibilità.

2. “La donna è il negro del mondo”: il perdurare dell’illibertà nella liberazione

Ora, di fronte alle considerazioni avanzate nell’ultimo capoverso del paragrafo precedente si potrebbe subito obiettare – e, non a caso, mi è stato infatti obiettato in occasione di una conversazione recente in cui ho esposto a grandi linee le tesi a cui stavo lavorando in questo saggio⁸ – che il jazz è stato sensibile alle istanze e alle rivendicazioni femminili, e che ciò sarebbe dimostrato in un modo ben noto a tutti e persino plateale dallo straordinario ruolo che hanno svolto nella storia degli spiritual, del blues e poi del jazz propriamente detto numerose cantanti dal timbro unico e inimitabile. Ad esempio, per limitarsi a un elenco sommario, Mahalia Jackson, Bessie Smith, Ma Rainey, Ethel Waters, Lizzie Miles, Mildred Bailey, Lena Horne, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Anita O’ Day, Sarah Vaughan, Betty Carter, Carmen McRae, Abby Lincoln, Nina Simone, Norma Winston, Cassandra Wilson (cfr. Shipton 2011, pp. 598-633, 935-967). Tuttavia, pur comprendendone il senso e per così dire lo spirito, credo che un’obiezione di questo tipo susciti qualche dubbio sulla sua validità o legittimità in generale, e soprattutto tenda da sé a rovesciarsi o capovolgersi nel suo opposto. Vale a dire, tenda spontaneamente a suscitare la contro-obiezione secondo cui, *proprio perché* già “dopo l’emigrazione verso le metropoli d’America” la voce blues e jazz “è andata a identificarsi con numerose figure femminili” (Mauro 1997, p. 52) e anche a livello di immaginario collettivo il canto nero è stato ed è in buona parte

⁸ L’obiezione mi è stata mossa – in modo molto garbato e animato da genuina curiosità – da una studentessa bolognese, Martina Asti, che ringrazio sia per la conversazione in sé, sia per avermi suggerito poi la visione del documentario canadese *Rumble: The Indians Who Rocked the World* (2017) su un tema per certi affini o comunque connesso a quello del presente contributo, ovvero il ruolo svolto da un’altra minoranza oppressa, i nativi americani, nello sviluppo di un’altra forma espressiva di enorme impatto nel Novecento, il rock. Colgo altresì l’occasione per ringraziare Giovanni Matteucci per alcune conversazioni avute con lui nei mesi passati su questi argomenti (canto jazz, modo di suonare nel jazz, influenza delle questioni di sesso e di genere nella gestione o “distribuzione” dei ruoli in una jazz band, ecc.) che sono state importanti nell’orientare il mio saggio nella direzione che ho poi scelto di seguire.

canto femminile, voce di donna, *allora* non si può dire che il jazz sia stato una musica anti-maschilista o “femminista” così come è stato invece una musica potentemente anti-razzista.

All'onore di un protagonismo anche notevole sul piano vocale, infatti, si è associato forse l'onere di una (relativa, non certo assoluta) relegazione nell'ombra delle donne sul piano strumentale; là dove proprio a quest'ultimo piano, però, è stato spesso (seppur non sempre, ovviamente) assegnato un primato o un ideale di maggiore dignità sul piano propriamente jazzistico dell'improvvisazione, se è vero per esempio che, come ha affermato il musicologo e critico jazz tedesco Joachim E. Berendt, “il dilemma del canto jazz può essere espresso sotto forma di paradosso: tutto il jazz deriva dalla musica vocale, ma tutto il canto jazz deriva dalla musica strumentale” (cit. in Shipton 2011, p. 598). Detto altrimenti, celebrata e spesso glorificata sul piano della sua espressione canora, la donna però ha pagato forse una tale celebrazione e glorificazione con un suo (relativo, è chiaro) confinamento in quest'unico campo e, dunque, con una sua (relativa, ribadisco) relegazione ai margini per quanto riguarda altri campi espressivi interni al jazz, con un'assegnazione per lei di ruoli predefiniti e predeterminati da parte del potere maschile, e con una marginalizzazione del suo apporto creativo a favore di quello dei colleghi uomini. Sotto questo punto di vista, in riferimento alla pianista Mary Lou Williams, all'imposizione di stereotipi maschili e all'interiorizzazione di questi ultimi da parte delle donne, è stato osservato che,

essendo una donna, veniva vista in modo differente dai suoi colleghi. [...] Le musiciste venivano assunte raramente dagli uomini per entrare nelle band. Le donne che venivano assunte tendevano a essere cantanti, una faccina graziosa usata solo per scopi promozionali e uno stereotipo in cui Mary Lou decisamente non rientrava. [...] Affinché una donna potesse essere una strumentista e infiltrarsi nella fraternità dei jazzisti, doveva non solo essere una musicista eccellente ma anche avere un atteggiamento irriducibile e l'abilità di farsi strada fra gli obblighi sociali e le difficoltà dell'essere membro di una band. [...] Il modo di suonare di Mary Lou Williams fu raramente considerato femminile. Molte volte il modo di suonare di Mary Lou Williams è stato paragonato a quello di un uomo. Mary Lou stessa affermò di avere “ottenuto la sua reputazione” dal suonare come un uomo. Promosse ulteriormente quest'idea dicendo: “Devi suonare, tutto qui. Non penseranno a te come una donna se sei davvero in grado di suonare”. Ottenne grandi elogi per il suo stile per il fatto di “suonare come un uomo”. [...] Mary ottenne spesso queste reazioni dai suoi colleghi; molti uomini la stereotipavano prima di sentirla suonare e la credevano inadeguata come musicista per il semplice fatto di essere una donna. [...] E anche dopo aver dimostrato il proprio talento, molti musicisti uomini erano seccati per il fatto che era una donna. [...] Il “suonare come un uomo” di Mary Lou mise a nudo “il grande dilemma per le artiste donne che non devono esibirsi come donne, ma come uomini, per poter essere prese sul serio” (Soules 2011, pp. 21-23).

Un semplicissimo esperimento di lettura può, se non confermare in maniera inequivocabile, comunque supportare a sufficienza l'idea del carattere non peregrino dell'ipotesi interpretativa che si sta cercando qui di portare avanti. Ovvero, si possono semplicemente consultare alcuni studi sul jazz di riconosciuta autorevolezza e validità, corredati magari da elenchi dei musicisti principali, e verificare come i protagonisti citati e celebrati siano per la stragrande maggioranza, se non addirittura quasi all'unanimità, *jazzmen*, ovvero uomini. Bianchi o neri – ammesso che questa opposizione, in forma così netta e meccanica, sia reale e abbia un senso, o non sia piuttosto “una delle false polemiche che affliggono la materia in esame” (Carles e Comolli 1973, p. 57) – i protagonisti del jazz sono in ogni caso *men*. Là dove, peraltro, già l'uso canonico, automatico e dato per scontato da tutti del termine *jazzman* (“musicista jazz” o “jazzista”, ma appunto al maschile) potrebbe essere inteso come sintomatico dello stato di cose che sto provando qui a descrivere, capire e insieme criticare⁹. Così, giusto per limitarmi a quattro esempi, l'ottima *Guida al jazz* di Paolo Vittolo (2002) include una sola *jazzwoman*, Billie Holiday, nell'elenco dei maestri di questo genere musicale supportato da schede descrittive su di loro e apposite discografie. Mentre la seconda parte dell'ormai classico *Jazz* di Arrigo Polillo (1997), interamente dedicata a “I protagonisti” dopo la prima parte dedicata a “La vicenda”, in una progressione che sul piano temporale e musicale si estende da Jelly Roll Morton a Ornette Coleman cita solo tre *jazzwomen*: Bessie Smith, Ella Fitzgerald e di nuovo (e ovviamente) Billie Holiday. Poi, il già citato *Free jazz. Black power* di Carles e Comolli (1973), che spicca per il suo carattere ideologicamente e politicamente connotato in senso progressista, anzi squisitamente marxista, nell'appendice finale “Cento musicisti free” cita novantanove *jazzmen* e una sola *jazzwoman* “free”, Carla Bley. Infine, un libro recente sull'argomento, significativamente intitolato *L'altra metà del jazz* (dove “l'altra metà” è per l'appunto l'universo femminile), prende specificamente in esame solo il canto, solo la dimensione canora, solo “voci di donne nella musica jazz” come recita il sottotitolo, confermando così indirettamente quanto abbiamo osservato al riguardo poc'anzi (cfr.

⁹ La connessione fra il capire inteso non come una rappresentazione neutrale e distanziata del reale accettato pacificamente come tale nel suo puro sussistere e riprodursi sempre uguale, ma come una comprensione volta a cogliere le fratture, le contraddizioni, le problematicità e talvolta le vere e proprie mostruosità su cui si regge l'esistente, e dunque volta a prendere criticamente posizione contro di esso, è un'idea che mutuo da Adorno, per il quale “il compito della filosofia è appunto quello di comprendere [...] ciò che ormai è”, e di creare quindi “la possibilità di penetrare e quindi anche di spezzare il contesto di colpa come un contesto di accecamento”: insomma, di utilizzare “la profondità della riflessione filosofica [...] come resistenza a tutta l'apparenza e l'illusione che la coscienza reificata produce” (Adorno 2006, pp. 135-137).

Gatto 2018). Tutto ciò – sia detto qui chiaramente, a scampo di equivoci – non deriva da pregiudizi degli autori in quanto tali, dei quali non c'è alcuna ragione di sospettare, per così dire, e che sono anzi studiosi apprezzati, di alto livello e soprattutto di ampie vedute, ma deriva probabilmente da preconcezioni e pregiudizi presenti nel mondo stesso del jazz e nella sua storia, dunque da contraddizioni, oscillazioni e antagonismi di carattere non soggettivo ma oggettivo, inerenti alla “cosa stessa” se posso esprimere così l'idea.

Tutto ciò implica, a ben vedere, che accanto alla fondamentale dicotomia bianco/nero quale utile chiave di lettura per comprendere lo svolgersi e lo svilupparsi della storia del jazz nelle sue diverse fasi, e accanto alla dicotomia capitalista/proletario utilizzata dagli studiosi di jazz di orientamento marxista, bisognerebbe forse affiancare anche la dicotomia uomo/donna come parimenti emblematica ed esemplificativa della natura del jazz – anzi, della sua vera e propria quintessenza – come “musica [non] ecumenica ma musica di frattura, di tensioni non risolte e di ferite non rimarginate” (Carles e Comolli 1973, p. 60). Si tratta perciò di sostituire alla tradizionale – e, in sé, corretta e comprensibile, ma forse incompleta – chiave di lettura incentrata sulla variabile etnico-razziale (bianco/nero) una triplice stratificazione delle figure e delle dinamiche del dominio e dell'oppressione mediante l'introduzione di altre due variabili di grande peso, come quella socioeconomica (capitalista/proletario) e quella sessuale o di genere (uomo/donna). Il che, sia detto qui *en passant*, è probabilmente di utilità *non solo* per un ripensamento della *teoria* e critica jazz (le cui antinomie per essere stata in buona parte, almeno fino a un certo momento storico, una “critica bianca”, sono già state individuate; cfr. *ibid.*, pp. 67-72) e della stessa *prassi* jazzistica – se quest'ultima vuol essere al servizio dell'emancipazione e non cadere preda essa stessa della discriminazione e dell'oppressione –, *ma anche* per un ripensamento e un perfezionamento di certo femminismo. Si tratta di ciò che la filosofa femminista Cinzia Arruzza, nella sua Prefazione all'edizione italiana di *Donne, razza e classe* di Angela Davis (2018), ha efficacemente definito l'“intreccio di oppressione di genere, oppressione razziale e sfruttamento di classe”, l'“interconnessione dei rapporti di classe, razza e genere, considerati non solo nella loro dimensione soggettiva ed esperienziale, ma anche dal punto di vista della loro dinamica all'interno di rapporti di produzione capitalistici”. Intreccio e interconnessione che, nella proposta teorica e nell'attivismo politico di Davis, si sono legati alla “speranza [...] che il movimento di liberazione nero ripensasse pienamente il processo di liberazione dall'oppressione razziale” (che così tanta parte ha giocato anche nella definizione e nello sviluppo del jazz, come abbiamo visto) “come al tempo stesso liberazione delle donne dall'oppressione di genere” (Arruzza 2018, pp. 12-13, 15).

Passando per un attimo dal jazz al rock 'n' roll – le cui radici, d'altra parte, affondano anch'esse in buona parte nel blues, seppure passando per processi di appropriazione culturale non sempre trasparenti e problematici –, il riferimento a una canzone di John Lennon del 1972, "Woman is the Nigger of the World", può tornare utile per i nostri scopi. Infatti, come si può facilmente vedere fin dal titolo, il brano intreccia in modo certamente provocatorio ma anche intelligente e, soprattutto, finalizzato all'emancipazione femminile anziché al mantenimento di una condizione di subordinazione, i suddetti aspetti etnico-culturali, sociali e "razziali", da un lato, e quelli di sesso e di genere, dall'altro. La canzone di Lennon, infatti, descrive e denuncia la condizione di asservimento della donna nelle diverse culture, usando il termine *nigger*, "negro", per paragonare la condizione della donna a quella degli schiavi, senza alcun intento offensivo nei confronti delle persone di colore (sebbene Lennon non poté evitare che il brano venisse bandito dalle radio a causa del semplice uso di quella parola, a dispetto della sua difesa da parte di varie personalità di colore dell'epoca). Per Lennon "woman is the nigger of the world / [...] woman is the slave to the slaves": ovvero, anche all'interno di comunità o gruppi svantaggiati e discriminati è la donna a dover subire una sorta di sottomissione e discriminazione addizionale. La donna di colore, cioè, è soggetta a un surplus di emarginazione rispetto all'uomo di colore, in quanto considerata "inferiore" non solo dai bianchi ma anche all'interno del suo stesso gruppo; e la donna proletaria subisce un surplus di subordinazione in quanto non solo appartenente a una classe sociale assoggettata alle altre classi ma anche vittima del potere maschile all'interno della famiglia. Il che, naturalmente, è inteso da Lennon non come descrizione acritica di un dato di fatto (sia esso biologico-naturale o antropologico-culturale, ma in ogni caso universale e, dunque, da accettare passivamente), bensì come constatazione critica di una condizione trasversale alle varie culture ma di origine storica e dunque contingente, non necessaria, passibile di superamento e abolizione (per un'analisi più estesa del brano, cfr. Russino e Oliva 2014, pp. 128 ss.).

Ad ogni modo, chiudendo l'exkursus su Lennon e senza pretendere di sviluppare appieno l'argomento in relazione al femminismo – giacché esso esula decisamente dagli scopi limitati del presente contributo, che rimane comunque un saggio sul jazz – mi limito a segnalare come sia stato notato che, in effetti, fino ai primi anni Settanta (coincidenti, come abbiamo visto, con il momento di maggiore militanza, sia estetica che politica, anche nel jazz)

il femminismo, nei suoi vari orientamenti, non aveva preso, nelle fasi e nelle generazioni precedenti, in considerazione specifica le problematiche delle donne nere e di altre minoranze etniche, e quando aveva fatto dei paragoni

fra oppressione delle donne (sottinteso bianche) e oppressione dei neri, aveva ricompreso, nella definizione “neri”, indistintamente donne e uomini. Le donne nere che nel corso dei primi anni del femminismo prendono coscienza della molteplicità di aspetti relativi alla loro oppressione non accettano di essere considerate alla stessa stregua degli uomini neri e rivendicano con forza, nella seconda metà degli anni Settanta e via via con maggior efficacia e produttività sul piano teorico, la specificità della loro condizione di oppresse. Nei loro scritti denunciano in maniera diretta il razzismo implicito, e qualche volta esplicito, del movimento femminista bianco e di classe media, provocando discussioni e ripensamenti teorici [nei] decenni successivi (Cavavero e Restaino 2002, p. 59).

Ora, che l'ipotesi di lettura fin qui suggerita non sia superficiale o affrettata, ma colga forse un aspetto reale – e, se così, indubbiamente problematico, antagonistico, contraddittorio, conflittuale – della storia del jazz, mi sembra confermato da alcuni elementi interessanti che emergono da due studi sull'argomento che ho avuto modo di consultare durante la stesura del presente contributo. Si tratta dell'articolo *“Playing Like a Man”: The Struggle of Black Women in Jazz and the Feminist Movement* di Katherine Soules e dei risultati di una ricerca condotta da Sherrie Tucker presso l'Università del Kansas sul tema *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen*. Quanto a quest'ultimo, la ricerca prende le mosse dalla constatazione che “raramente si vedono donne presentate come centrali per la cultura jazz”, per cui “esse appaiono occupare ruoli minori o solo di supporto, sempre ammesso che appaiano”; se spesso, anche in “ricerche storiche serie”, le donne non vengono realmente contemplate fra “gli attori storici”, cioè fra coloro che hanno fatto la storia come si suol dire, anche “la storia del jazz non fa eccezione” in tal senso (Tucker 2004, p. 1). Di qui, lo scopo diventa quello di “correggere una tale omissione delle donne dalla nostra conoscenza storica del jazz”, di “saperne di più su come i fattori di genere hanno influito nello sviluppo del jazz” (dato che “il sesso è stato trascurato come fattore culturale significativo”), e di prendere coscienza del fatto che anche nel jazz, “come in altre aree della vita sociale, le donne non hanno avuto accesso ai ruoli solitamente ritenuti di importanza dagli storici”, cioè alle “attività più prestigiose” (per esempio l'uso di certi strumenti solisti), ma cionondimeno “possono aver dato importanti contributi in [...] aree dimenticate della storia del jazz” (ibid., pp. 2-3, 5). Nonostante – come nota Tucker (2004, pp. 3-6) – dalla metà degli anni Settanta in poi siano apparsi diversi lavori importati volti a “reclamare maggiore attenzione per le donne nella storia del jazz” tenendo conto della “variabile sessuale” accanto a quella etnico-razziale¹⁰, nel complesso le storie del jazz (nel

¹⁰ Tucker cita come esempi il lavoro di Calvin 1975, considerato pionieristico in tal senso, e poi i lavori di Placksin 1982, Dahl 1989 e Handy 1998.

caso specifico quelle della scena di New Orleans, ma anche in generale) “abituamente non hanno enfatizzato le donne e il genere” (ibid., p. 13). Nel senso comune, nel “modo comune di intendere il jazz”, quest’ultimo è “maschile e virile”, e non è un caso allora se “certi aspetti [dei] contributi musicali (ad esempio l’accompagnamento)” sono stati “definiti ‘femminili’ e svalutati di routine dagli storici del jazz” (ibid., pp. 7, 12). Come nota anche Soules (2011, p. 23), soprattutto in certe fasi della storia del jazz “‘suonare come una donna’ racchiudeva connotazioni negative, [mentre] ‘suonare come un uomo’ diventò semplicemente un termine per indicare un modo di suonare buono, forte”. Lo studio di una tale mentalità diffusa rivela come anche nella determinazione dell’identità del jazz “le idee su femminilità e mascolinità si intersechino con altre categorie sociali, come razza, etnicità, classe, sessualità e nazionalità”:

se la varietà culturale è importante per il jazz come infinita fonte di “differenza”, allora proprio questo è un altro argomento eccellente a favore dell’importanza di considerare la differenza di genere, insieme alla differenza di razza, di classe, religiosa, linguistica e così via, quando si esplora la storia del jazz. In che modo certe idee sul “suonare in modo femminile” o “in modo maschile” contribuiscono alla varietà timbrica nell’estetica jazz? In che modo i ruoli ricoperti più comunemente dalle donne – come cantanti, pianiste, educatrici – hanno contribuito all’estetica della “differenza” nel jazz? [...] Analisi complesse di differenze razziali, etniche, linguistiche, nazionali, religiose e di classe sono sempre più ritenute necessarie per la comprensione del [...] jazz. [...] La complessità di genere è una parte di una tale complessità culturale (Tucker 2004, pp. 10-11).

Quanto al primo studio, invece, esso prende le mosse dalla constatazione che “le donne, nel muoversi sulla scena jazz, hanno sperimentato pregiudizi legati non solo alla razza ma anche al genere”, e dopo aver cercato invano una qualche “connessione inestricabile fra l’idioma jazz e il femminismo” (Soules 2011, p. 2) l’autrice tenta di fare qualche passo avanti in questo tipo di ricerca assumendo Mary Lou Williams ed Ella Fitzgerald come oggetti di una sorta di *case study*. Sorvolando sui dettagli che emergono riguardo a queste due figure – in quanto certamente interessanti di per sé, ma troppo particolari per l’interesse invece più generale che anima il presente contributo –, quel che emerge è come anche la scena jazz, al pari di pressoché qualsiasi ambito della cultura, sia “un mondo molto dominato dagli uomini (*a very male-dominated world*)”; un “sistema patriarcale”, un mondo profondamente segnato anch’esso dal “dominio del potere maschile” e da un singolare e spesso tragico intreccio di “questioni razziali” e “questioni di genere” (ibid., pp. 3-4). Sotto questo punto di vista, Mary Lou Williams ed Ella Fitzgerald furono “donne capaci di vivere e operare come donne all’interno di un

mondo di uomini”; donne riguardo alle quali, come artiste, “gli uomini non si aspettavano che potesse[ro] avere capacità equivalenti a quelle di un uomo”, cioè di un *jazzman*; donne che, a dispetto della loro capacità di “acquire potere attraverso la [loro] abilità musicale”, rimasero comunque “vittime delle regole patriarcali dell’apparenza”, dell’avvenenza fisica come “altrettanto importante” per una *jazzwoman* che le sue doti canore o strumentali (ibid., pp. 5, 8, 15). Un problema, quest’ultimo, che del resto sembra essere purtroppo comune anche ad altri ambiti dell’arte e della cultura, dal cinema al teatro alla musica rock, ecc.

Oltre a tutto ciò, poi, come ulteriore esperimento di interpretazione smascherante e demistificante, mi è sembrato intrigante rileggere il già più volte citato *Free jazz. Black power* – che, lo ribadisco, viene assunto qui come esempio paradigmatico, come sorta di *case study*, perché, col suo approccio militante e politicizzato, è ancora più esplicito ed enfatico nell’espone ciò che, comunque, anche altre ricostruzioni/interpretazioni della storia del jazz ci presentano – al fine di far emergere ciò che in esso rimane taciuto, non detto, non affrontato, forse neppure pensato. Ovvero, per l’appunto, per far emergere la questione femminile, la questione del dominio maschile come parimenti rilevante accanto a quelle del potere bianco (a cui viene enfaticamente opposto il “black power”) e delle disuguaglianze del capitalismo. Se scopo del libro, infatti, è mostrare come “il ‘punto di vista nero’ oper[i] un evidente rovesciamento delle categorie e dei valori”, andando a contrastare “gli effetti della ideologia razzista del capitalismo bianco americano” (Carles e Comolli 1973, pp. 4-5), quel che sembra sfuggire agli autori – a dispetto della loro ottica fortemente orientata in senso progressista e finanche rivoluzionario – è il fatto che una tale ideologia razzista sia al contempo profondamente sessista, e che il “capitalismo americano bianco” o il “controllo commerciale bianco”, contro il cui “sistema di valori” essi prendono posizione (ibid., pp. 15, 38), siano sì “bianchi” ma in misura non minore anche “maschili”, cioè basati sull’oppressione della donna da parte dell’uomo. Com’è stato notato, “razzismo e sessismo [sono] questioni inseparabili” (Soules 2011, p. 6).

Procedendo in una tale lettura “contrappelo” di *Free jazz. Black power* (per riprendere l’espressione di Benjamin citata nel paragrafo precedente), incontriamo un gran numero di passaggi sul valore del jazz per una “presa di coscienza della ‘istanza ideologica’ [...] attraverso la lotta di classe”, per una demolizione della “storia e [della] estetica bianche” e dell’“ideologia dominante della società [e] della civiltà ‘nella quale viviamo’” (ibid., pp. 7-9), ma sempre muovendosi sul piano della razza e della classe (per riprendere due delle tre categorie che compaiono nel titolo del succitato libro di Angela Davis). Vale a dire, senza mai sospettare che, se “la critica occidentale è condizionata da pregiudizi culturali” e viziata da “implicazioni ideologiche, culturali ed estetiche” (ibid., p. 51), in tale

condizionamento giocano un ruolo importante anche i fattori sessuali o di genere. Non a caso, nel corso di *Free jazz. Black power* ricorrono spesso termini come razzismo, capitalismo, colonialismo, imperialismo, sfruttamento economico, schiavitù, segregazione, “pregiudizi dei bianchi contro i Neri” ecc. come bersaglio di una critica dura e spesso implacabile giocata sul terreno del rapporto musica/politica, ma non compaiono mai riferimenti al sessismo, alla discriminazione di genere, ai pregiudizi maschili contro le donne, come fattori che in misura non minore “dominano la vita della gente [...] in tutto il mondo” (ibid., p. 24; cfr. anche pp. 28, 50, 67, 70). Si tratta di uno schema di pensiero sotterraneo, per così dire, in cui ci si imbatte ogni volta che Carles e Comolli prendono posizione “contro gli insegnamenti e i pregiudizi inculcati ai Neri dal sistema bianco”, contro “un modo di pensare e una scala di valori che sistematicamente disprezza tutto quello che è nero” (ibid., p. 20), senza mai nemmeno accennare agli insegnamenti e ai pregiudizi inculcati alle donne da un sistema patriarcale che, col suo modo di pensare e la sua scala di valori, sistematicamente disprezza tutto quello che è differente o non-identico rispetto al potere maschile (ovvero il femminile). Vale a dire, qualcosa che forse neanche “il passaggio [...] dal nazionalismo negro all'internazionalismo proletario [...] nella storia delle lotte nere” (ibid., pp. 22-23) ha tutelato o valorizzato appieno, e che del resto neanche il jazz, sulla base di quanto è emerso fin qui, forse ha tutelato o valorizzato del tutto, di modo che, se si può dire che “la carriera del musicista è negli USA quella dove il Nero”, il *jazzman*, “incontra i minori ostacoli sociali e razziali” (ibid., p. 27), ciò non appare egualmente vero nel caso degli ostacoli incontrati dalle *jazzwomen*.

Così, se i versi di LeRoi Jones citati da Carles e Comolli, “Uomo nero, uomo nero, l'uomo bianco ti possiede”, sono certamente forti ed efficaci nel cogliere e denunciare un “razzismo culturale” che “si è propagato in tutti i campi della cultura”, che “imperversa ancora oggi nel campo del jazz” e che “è un prodotto ideologico” scaturito dall'idea che la “dominazione nasce da un 'ordine naturale delle cose” (ibid., pp. 35-36, 41), tali versi possono apparire persino più potenti qualora si sostituisca “donna” a “uomo” come soggetto e si tenga a mente la massima lennoniana “woman is the nigger of the world”. Così, se Carles e Comolli mostrano di nutrire un legittimo sospetto verso l'apparentemente positivo “riconoscimento subito concesso al musicista [nero] come ‘soggetto” – evidenziando come tale riconoscimento “mett[a] fuori causa la condizione sociale” e nasconda “la relatività della nozione di soggetto” e, dunque, la sua attaccabilità a partire da “strutture ideologiche e culturali non-occidentali” (ibid., p. 53) –, essi non sembrano però sospettare che anche la condizione di genere, e le strutture o modalità di vita non-maschili, possano concorrere a pari titolo a incrinare la presunta universalità e nobiltà

del “soggetto”, con tutte le conseguenze anche estetiche che ne derivano. Così, la stessa sessualità così frequentemente associata al jazz fin dalle sue origini (“to jazz: fornicare”; *ibid.*, p. 33), lo stesso “ricorso alla terminologia dell’‘eccitamento’ (il jazz riscalda, brucia, muove, ha swing, ecc.)” (*ibid.*, p. 62), non sembrano contraddistinguersi per un’ enfasi sulla parità di diritti e opportunità anche in tal senso, ma sembrano semmai spesso orientati a una definizione standardizzata, e tendenzialmente maschilista, dei ruoli dell’uomo e della donna (si pensi banalmente al fatto che “nei circoli jazz lo stile ‘hot’ sia stato ampiamente associato alla mascolinità, e quello ‘sweet’ alla femminilità”: Tucker 2004, p. 9). Così, ancora una volta, se l’indagine degli autori risulta quanto mai efficace e potente nell’individuazione delle “implicazioni sociali e razziali” (*ibid.*, p. 70) presenti sia nella teoria e nella critica jazz, sia nella prassi stessa del jazz perlomeno in molte sue epoche di sviluppo, stupisce la pressoché completa mancanza di attenzione per implicazioni di altro tipo, come quelle sessuali o di genere (tenuto anche conto del contesto culturale e dell’epoca storica in cui nasce il libro, pubblicato nel 1971).

Uno dei pochissimi riferimenti espliciti alla comunanza di uomini e donne di colore nella condizione di oppressione si trova in occasione di una lunga citazione dal discorso di Malcom X del 28 giugno 1964 durante una riunione dell’Organizzazione dell’Unità Afroamericana (*ibid.*, p. 30), ma all’enfatico *incipit* “fratelli miei, sorelle mie” segue subito un riferimento a “il musicista nero” (che, come dicevamo prima, è per antonomasia un *jazzman*, un *man*) che, a differenza del “musicista bianco [che] può suonare se ha uno spartito davanti”, secondo Malcom X “improvvisa, crea, [a partire] dalla sua interiorità. È la sua anima, è la musica della sua anima”. Un’anima genuinamente “nera”, senza dubbio, ma altrettanto indubbiamente “maschile”, perlomeno nella maggior parte dei casi e sulla base di pregiudizi che non sempre il jazz, almeno fino a una certa epoca, ha saputo combattere con eguale efficacia rispetto ai pregiudizi etnico-razziali. Perciò, la magnifica citazione da *The Souls of Black Folk* di W. W. Du Bois che recita “I canti e i ritornelli di quel tempo erano un grido solo: Libertà” (citazione con cui Carles e Comolli aprono l’importante capitolo “Il significato del blues” del loro libro; *ibid.*, p. 77) cattura probabilmente in maniera esemplare lo spirito delle musiche da cui è scaturito e si è progressivamente generato ciò che oggi siamo soliti individuare come jazz; ma forse, e purtroppo, essa si applica maggiormente al modo in cui hanno trovato (parziale) realizzazione le legittime aspirazioni di emancipazione di determinati individui e gruppi, e non a tutti i soggetti (sia uomini che donne) coinvolti in un tale cammino di libertà.

3. Incursione nella contemporaneità: intervista a Maria Pia De Vito

Ad ogni modo, *Free jazz. Black power*, su cui è stata condotta una parte dell'indagine fin qui tentata del rapporto fra jazz, libertà ed emancipazione femminile, è del 1971 e prende soprattutto in considerazione la stagione del free jazz, pur procedendo poi a una contro storia del jazz dalle sue origini nel blues fino allo swing, il be-bop e appunto il free. E le testimonianze, i materiali, la documentazione e le analisi presenti nei lavori poc'anzi citati di Tucker (2004) e Soules (2011) facevano principalmente – ancorché non esclusivamente – alla scena originaria di New Orleans e alle figure esemplari di due *jazzwomen* del passato, Mary Lou Williams ed Ella Fitzgerald. Perciò, spostandoci sia temporalmente (dal passato al presente), sia geograficamente e contestualmente (dagli USA all'Europa, anzi all'Italia), e sia culturalmente (dal piano della riflessione filosofica e della teoria a quello della prassi, cioè di chi il jazz lo vive e lo incarna con i propri dischi e i propri concerti), ho pensato di concludere questo contributo con una piccola appendice, consistente di una mia intervista a una delle protagoniste attuali della scena jazz italiana, la cantante e compositrice Maria Pia De Vito.

D. Per prima cosa, Maria Pia, grazie per avere accettato il nostro invito a rispondere ad alcune domande sul tema “jazz, libertà ed emancipazione femminile”. Trattandosi di una formulazione un po' generale e, dunque, bisognosa di qualche chiarimento ulteriore, specifico subito che, usando il concetto di emancipazione, faccio in primo luogo riferimento al fatto che, sia secondo numerose ricostruzioni storico-interpretative da parte di importanti studiosi e sia secondo il senso comune e un po' nell'immaginario collettivo, il jazz può essere considerato come musica di emancipazione *par excellence*, tanto sul piano squisitamente musicale quanto sul piano etico-politico e più in generale sociale. Nel primo caso, per le sue connaturate caratteristiche di sperimentazione, di fedeltà alle origini ma in costante sviluppo e quindi anche allontanamento da esse, e infine di apertura pressoché illimitata alla contaminazione, comunicazione e fusione di orizzonti diversi. E nel secondo caso, ancora una volta, per la sua vicinanza e al contempo lontananza dalle origini: ovvero, per il suo radicamento nella civiltà musicale afro-americana, nell'accezione più ampia del termine, e al contempo per la sua capacità di “sradicarsi” da tali origini, che come ogni origine o radice serbano in sé il rischio della fissità e dunque della staticità, facendosi così forza promotrice di integrazione ed emancipazione ma mai al prezzo del tradimento di sé, di ciò che si sente come più autenticamente proprio. Come prima domanda, dunque, ti chiedo se condividi una tale visione diffusa del jazz come musica emancipatrice e liberatrice, soprattutto in relazione ai neri e alle culture e comunità afro-americane.

R. Che il jazz sia stato e sia ancora una musica liberatrice ed emancipatrice in relazione ai neri e alle culture afroamericane, lo dice la storia e sanno dirlo storici più avveduti di me, ma è comunque evidente che con lo spiritual e il gospel da una parte, ma soprattutto con i meno beneducati blues e jazz, la cultura nera emerge dai terreni della schiavitù e impone la sua bellezza. L'incontro fra la multiforme cultura africana, una "cultura a maglie larghe" come dice il nostro Marcello Piras, e la "rigida" cultura europea, produce dei frutti di per sé mutanti, per metà a trasmissione orale, corporea, e per metà scritti, sistematizzati. Terreni porosi per loro natura. Quindi, come la scala maggiore settima di dominante "s'impiglia" alla pentatonica generando le *blue notes*, le poliritmie e gli scarti ritmici s'impigliano nel sistema binario europeo generando lo swing, generando danze e una musica che in poco più di un secolo si evolve vertiginosamente nelle forme grazie alla forza propulsiva dell'improvvisazione, una pratica del qui ed ora, che attinge al presente, vive della modernità. Il jazz è destinato a rimanere una musica che evolve, attraverso il rischio della trasformazione. In qualche decennio la musica nera esce dai ghetti, viene assorbita dall'industria bianca, diventando oggetto di mercato ed intrattenimento. Ma nei club e nei piccoli *gathering* dei musicisti l'evoluzione continua e a fine anni Quaranta nasce il bebop, una spontanea risposta a un desiderio di riappropriazione della propria cultura, di rispetto e individuazione rispetto allo strapotere della cultura bianca. La rivoluzione si compie nei club, in un contesto libero da pressioni di mercato: il rito della *jam session*, dell'improvvisazione, produce un meccanismo evolutivo nei musicisti: è una sfida tra solisti, ma anche il raccogliersi delle forze migliori intorno alla musica. C'è un forte senso del lignaggio, una venerazione per i maestri. Il jazz è una musica che si suona *peer to peer*, da pari a pari: esiste una cosa che si chiama *interplay*, il musicista fa esercizio di indipendenza e autoperfezionamento mentre è in dialogo continuo con gli altri elementi del combo. Così, con il bebop si va verso un virtuosismo estremo come sfida sociale, come rito di ammissione (Charlie Parker, Dizzy Gillespie propongono un modo di improvvisare che è rivoluzionario per i tempi e che diventa un terreno di sfida, in cui bisogna essere ammessi come nelle notorie *jam session* in cui poteva accadere che un solista non capace di capire al volo il brano staccato dal leader – spesso senza preavviso né indicazione di tonalità – venisse buttato fuori dal palco), e in questa natura interconnessa, di elementi paritari che dialogano fra loro, nasce fondamentalmente il grande potenziale evolutivo del jazz, anche nel sociale. Dal bebop in poi il jazz prende un'accelerazione incredibile, in soli vent'anni gli input si ramificano e si consolidano esperienze come il *cool jazz*, l'*hard bop*, il jazz modale, il soul jazz, con l'avvento del rock 'n' roll vedremo primi esempi di rock jazz, il free jazz che dirà la sua in momenti di contrasti sociali, i suoi cortocircuiti

con la classica contemporanea e l'incontro con le "musiche del mondo". Seguirà lo sviluppo della scena europea del jazz dagli anni Settanta in avanti. Quindi la metodologia dell'improvvisazione "allarga", si espande inevitabilmente e produce grandi mutazioni: la matrice è senz'altro afro-americana, le propaggini arrivano dappertutto. È proprio questo senso di "pratica" del jazz come possibilità di elaborazione e integrazione di matrici culturali diverse attraverso l'improvvisazione che mi ha consentito una piccola personale rivoluzione quando, dopo i miei quattordici anni di apprendistato nel jazz, moltissimo bebop, tanti concerti in club, qualche festival, qualche disco e molte collaborazioni tra Roma e New York, nel 1994 produssi *Nauplia* insieme a Rita Marcotulli, iniziando un lavoro sulle mie radici napoletane e i miei interessi musicali per i ritmi dell'Est europeo, dell'India, la musica barocca. Mi si sono aperte delle porte, e si è anche creata una scissione nella mia vita e carriera musicale: come due fiumi, uno legato alla tradizione afroamericana e all'evoluzione della forma-canzone anglofona, e un altro che è una sorta di "archeologia all'incontrario" – come argutamente Vincenzo Martorella definì allora il lavoro di *Nauplia* – che dalla cultura napoletana si diparte per incontrare... altro. Mi si sono aperti enormi terreni di ricerca grazie alla pratica improvvisativa. Questo è il "grande poder transformador" (come dice Caetano parlando del samba, altro prodotto africano) del jazz. Può essere una pratica spirituale, come in Coltrane. È sempre una pratica spirituale, il jazz, e l'improvvisazione una potentissima forma di meditazione.

D. Cominciando ora a spostare il focus della nostra attenzione dal tema "jazz ed emancipazione", in generale, a quello più specifico e particolare che dà il titolo alla nostra conversazione, ovvero "jazz ed emancipazione femminile", mi piacerebbe far presente come in determinati ambienti musicali la discriminazione verso le donne, un certo sessismo apertamente e orgogliosamente rivendicato come legame di fondo tra i fan (e dunque come valore di appartenenza), e una misoginia esibita in modi a volte sconcertanti nei testi delle canzoni e negli atteggiamenti nei videoclip o sul palco, siano fenomeni ben noti. Anzi, siano fenomeni quasi costitutivi e caratterizzanti delle frange più estreme di tali generi, purtroppo. Nel dir questo, penso ad esempio a certe forme di "cultura" ed a certi modi di vivere un senso di comunità in alcuni ambiti dell'heavy metal o del rap, seppur naturalmente senza volere generalizzare e fare di tutta tua l'erba un fascio. Alla luce di ciò, ti chiedo: come stanno le cose nell'ambiente del jazz riguardo al tema dell'emancipazione femminile? Per esempio, nella comunità jazzistica (intesa in senso ampio e complessivo) trovi che la pianista, contrabbassista, batterista, sassofonista o cantante donna goda di pari opportunità rispetto ai colleghi uomini, goda di pari riconoscimento del proprio valore e del proprio talento? Oppure,

rimanendo sempre in un'ottica femminista ma, diciamo, capovolgendo il punto di vista (ovvero, passando dall'ideale dell'"inclusività" su base di identità uomo/donna, che conduce all'obiettivo finale della cosiddetta parità, all'ideale invece della propria "esclusività", specificità e diversità), trovi che la jazzista donna goda di un autentico riconoscimento della propria differenza rispetto al jazzista uomo, intendendo qui per l'appunto la differenza come valore anziché come disvalore?

R. Restando ancora per un attimo su un'impostazione storica del discorso, direi sicuramente che grandi cantanti blues degli anni Venti-Trenta come Bessie Smith, per esempio, fecero letteralmente nascere un'industria: Bessie Smith vendeva milioni di dischi, cantò con grandi come Armstrong e Goodman, salvò da sola un'etichetta discografica (la Columbia). I cantanti avevano un certo peso all'epoca! E poi penso a Ella Fitzgerald che, orfana, molestata, a volte *homeless*, arriva al Teatro Apollo ad Harlem dove si fa notare alle serate per dilettanti, viene assunta nell'orchestra di Chick Webb e alla morte di quest'ultimo prende le redini dell'orchestra (e, a quanto pare, aveva un certo "polso" da leader): una cosa straordinaria per l'epoca, un esempio per le donne di come una persona dalle origini più che umili e con la propria arte potesse arrivare a essere una leader. Ma perché questo? Perché Ella rispondeva al *peer to peer*, come dicevamo, era alla pari con gli altri musicisti per il suo talento musicale. Billie Holiday, Ella, erano riconosciute, amate dai loro musicisti anche se autodidatte, perché profondamente indipendenti e capaci di essere "dentro" il tessuto della musica, non solo "stelle" davanti a una ritmica. Piccolo aneddoto: Ella si beccava una certa quantità di rimproveri da Norman Granz, il grande produttore di suoi dischi di *songbooks* con grande orchestra che le aprirono la strada alla grande fama, perché adorava raggiungere Gillespie a tarda notte per fare jam nei club, mettendo a suo parere a rischio la voce e l'immagine rassicurante da *jazz star*. Più avanti altre grandi, come Sara Vaughan o Carmen McRae, furono cantanti ma anche pianiste e compositrici, cioè delle musiciste complete non relegabili a un ruolo di cantante "carina", "rassicurante", che esegue musica d'ascolto senza troppi sussulti. Quelle appena citate sono invece musiciste che, con il loro esempio, tracciano una strada; così come nella cultura africana non esiste un modello unico di "perfezione vocale", esse si affermano via via con delle vocalità peculiari, fino ad arrivare, sempre nell'ambito del jazz afroamericano, a una figura come Betty Carter che è tutto tranne che una voce gradevole e rassicurante: una grandissima improvvisatrice, incredibile leader, direttrice e compositrice, che porta il bebop da un'altra parte, quasi in un luogo d'avanguardia, dirigendo i musicisti con un piglio e un carisma assolutamente eccezionali. In tutto questo, a queste donne non veniva richiesta e imposta "forma fisica",

cura dell'immagine; la potenza della loro arte (e un buon contratto discografico) le metteva al riparo dal peggio. Un ottimo risultato, dal punto di vista di emancipazione professionale femminile. Degli esempi luminosi, ma non indicativi della situazione femminile in generale! Il privato di queste grandi stelle molto spesso è un campo di battaglia, o un deserto. Ma questo è un altro discorso, o no? La storia del jazz indica una strada alle donne; una strada che, comunque, è tracciata in un mondo che era maschilista ai tempi, continua a essere maschilista oggi, ma per me – come musicista che ha deciso di cantare jazz per via dell'improvvisazione di Ella Fitzgerald, quindi con il desiderio di essere “ad armi pari” con gli altri musicisti come massima forma di espressione – questo modello è quello che ha diretto il mio agire, che mi ha ispirato e che mi ha fatta sentire “alla pari” con i miei colleghi, vivendo un rispetto e un'amichevolezza da parte loro (tranne in qualche raro caso non degno di nota) che sono stati la mia spina dorsale in tutta la mia vita artistica. Dopodiché, poiché non viviamo in una bolla separata dalla società (anche se l'artista vive in una strana collocazione, tra i margini e la visibilità), ovviamente nella realtà che viviamo quando scendiamo dal palco ci scontriamo con cose diverse... Per quel che riguarda il codice linguistico di ambiti come heavy metal, rap e pop, diciamo che l'ipnosi dei media, del mercato, gli effetti negativi della rete (di contro a quanto di meraviglioso c'è nel sapere tanto ed essere esposti a tanto) espandono a macchia d'olio queste sacche di subcultura sessista, nelle quali la cosa più triste è vedere l'animale-donna consenziente a essere semplicemente quotata in quanto oggetto di sollazzo, e questa dovrebbe essere un modello di autodeterminazione. Questi sono “mali” che da noi sono nati “televisivi”, prima ancora dell'espansione globale di *smartphones* e web. La televisione ha fatto molto male all'Italia, in particolare. Io avevo 16 anni nel '76 e il modo in cui vivevamo il nostro femminile, e il senso della libertà rispetto a quel che si è visto negli anni berlusconiani, e rispetto a quello che ci ritroviamo oggi con gli attuali rigurgiti postfascisti, mi fa sentire amaramente la differenza. Credo che ci sarà sempre da lottare, in questo senso.

D. Rimanendo su questo stesso terreno, nel corso della tua carriera, che ti ha portata a collaborare con musicisti di ogni provenienza, estrazione e formazione, ti è sembrato di poter scorgere differenze significative, sotto questo specifico aspetto, fra ciò che accade nella comunità jazzistica del nostro paese e ciò che caratterizza invece le comunità di altre nazioni dove il jazz è molto presente e diffuso ormai da decenni? Ovvero, ad esempio, oltre ovviamente agli Stati Uniti, in nazioni europee come la Francia o anche la Danimarca, la Norvegia e la Svezia, che possono vantare ormai da tempo le proprie specificità nell'elaborazione di idiomi jazz non poco originali?

R. Nel jazz la presenza di donne strumentiste è sempre stata più rara, ampiamente più rara, rispetto alla presenza maschile. Per una musica come il jazz, che era ai confini della decenza ed era chiamata “musica del diavolo”, sicuramente c'erano meno opportunità per le strumentiste donne. E poche ancora oggi riescono a conciliare la vita da madri e da artiste. Ma tutto questo sta cambiando e oggi ci sono musiciste meravigliose, compositrici o soliste meravigliose in giro per il mondo, e anche in Italia, perché anche socialmente si sta anche ridiscutendo la questione dei ruoli. In Italia vedo sempre più strumentiste e cantanti preparate, e sono testimone del fatto che di fronte a una musicista brava non esiste un limite “perché si è donna”. Penso a Rita Marcotulli, con la quale ci siamo conosciute quando avevamo poco più di vent'anni, che per me è stata una grande ispirazione perché circondata da un rispetto che invece spesso non c'era verso i cantanti. Altro è il passaggio successivo, il rapporto con il mondo del lavoro, con organizzatori pubblici e privati: lì conta anche quanto siano colti ed educati i tuoi interlocutori. Non è stata e non sarà mai una passeggiata, se non riesci ad avere la rete “protettiva” di un agente o del tuo stesso ambiente. In quanto donna, ho vissuto le piccole penose cose quotidiane che hanno vissuto tutte. Posso dire che c'è una forma di “sotto-razzismo” molto presente ancora oggi verso i cantanti: l'ho riscontrata in tutto il mondo, nelle *jam session*, andando in giro, tanti anni fa, perché c'è una presunzione di ignoranza, come se il cantante fosse ancora visto come il fortunato o la fortunata con la bella voce che sa solo cantare il proprio tema ma poi non sa andare oltre. Ecco, questo accadeva molto spesso in passato, ma ancora oggi ci sono pregiudizi da parte di persone che pensano che la musica jazz sia solo strumentale, o che il cantante debba solo intrattenere. Più che legittimo da un punto di vista del gusto, che non discuto! Comunque, sono testimone di questo fenomeno e ho sempre furiosamente insegnato ai miei allievi che bisognava essere musicisti-cantanti; per fortuna i giovani nascono già evoluti rispetto a noi: vedo delle giovani cantanti e musiciste sempre più indipendenti e colte, capaci di individuazione di un proprio stile e di un rapporto pienamente integrato con i musicisti. Mentre, ripeto, per quanto riguarda l'emancipazione femminile, al pari della possibilità di raggiungere certi ambienti e di ricoprire ruoli “alti” nella politica, nell'industria, così come nella musica, in Italia i livelli dirigenziali vedono percentuali bassissime di donne in carica rispetto agli uomini: questa è un'evoluzione che deve avvenire tutta insieme, se mai avverrà... e non avviene grazie alle “quote rosa”, che sono irritanti. In paesi come Norvegia, Svezia, Danimarca, Olanda, ma anche Germania e Francia, paesi più ricchi e più colti, vi sono pari opportunità di genere, perché ci sono sostegni alla cultura e sostegni alle donne e alle famiglie! Nei paesi scandinavi la situazione è esemplare e si riflette anche nel modo di stare insieme fra musicisti e

condividere progetti, il modo in cui il mondo del jazz, la produzione e promozione culturale, l'insegnamento nelle scuole e nei conservatori è tutto un gran mondo che insieme va avanti, ben supportato dallo Stato e con un'impresaria collegata con un occhio ben rivolto al futuro dei propri giovani. Hanno donne che possono avere una carriera e una famiglia, e dei giovani che hanno la sensazione di avere un futuro davanti a loro. Beati loro.

D. Dopo aver toccato nelle precedenti domande il tema del contributo specificamente femminile al jazz, e del suo avvenuto o mancato riconoscimento da parte della comunità jazzistica, vorrei adesso intrecciare, da un lato, questioni e aspetti di appartenenza etnico-culturale, sociale e razziale (se è lecito usare senza questo termine equivoci, di fatto molto usato nella letteratura sul jazz), e, dall'altro lato, questioni e aspetti relativi invece all'appartenenza di sesso e di genere. La domanda mi è stata suggerita dalla lettura, mentre preparavo questa intervista, l'ascolto di un brano di John Lennon che, lo confesso, non conoscevo e che, pur non essendo mai stato un fan o un estimatore eccessivo della carriera solista dell'ex-Beatles, mi ha colpito davvero molto; e poi la lettura di un'intervista con la studiosa di femminismo Cinzia Arruzza apparsa poco tempo fa proprio su "Scenari" Il brano di Lennon è "Woman is the Nigger of the World" (dall'album *Some Time in New York City*, 1972) e, come si può facilmente vedere fin dal titolo, intreccia in modo certamente provocatorio ma anche intelligente e, soprattutto, finalizzato all'emancipazione femminile anziché al mantenimento di una condizione di subordinazione, i suddetti aspetti etnico-culturali, sociali e razziali, da un lato, e quelli di sesso e di genere, dall'altro. Quanto all'intervista, invece, la succitata studiosa di femminismo Cinzia Arruzza, la quale, rispondendo a una domanda sulla celebre filosofa e attivista politica Angela Davis¹¹, ha spiegato: "persino quando rappresentano momenti di rottura della continuità storica, i movimenti sociali e politici non rompono magicamente con i pregiudizi, le dinamiche psicologiche, il senso comune e le gerarchie esistenti al livello dei rapporti sociali. Questo vuol dire, molto concretamente, che sono

¹¹ Per completezza e precisione riporto la domanda dell'intervistatrice, Ginestra Bacchio, la quale chiedeva: "gli 'avversari' teorico-politici della Davis sembrano essere [spesso] gli stessi attivisti neri [...]. La battaglia femminista, in quegli anni di forti rivendicazioni civili, si doveva scontrare insomma con altre istanze ritenute più 'urgenti' dai compagni di lotta uomini. Chiunque abbia frequentato ambienti politici, non solo negli anni '60-'70, sa quanto paradossalmente molto spesso proprio ambienti progressisti siano concretamente ostili alle battaglie femministe. Sembra quasi, oggi come ieri, che il primo vero nemico sia 'in casa'". Come ho già detto, l'intervista in questione a Cinzia Arruzza, curatrice della traduzione italiana, verte fondamentalmente sulla nuova edizione del famoso libro di Angela Davis *Donne, razza e classe* (2018).

tendenzialmente contraddittori: le Black Panthers, ad esempio, sono state giustamente criticate per le loro tendenze e pratiche sessiste, incluse istanze di violenza sessuale, ma al contempo portarono avanti parole d'ordine avanzate in termini di liberazione di genere e videro il protagonismo di decine di donne nella direzione di progetti e sezioni locali. [...] Il conflitto anche all'interno dei movimenti sociali e delle organizzazioni politiche di cui si fa parte è spesso l'unico modo efficace per avviare un processo di trasformazione interna che porti a superare il più possibile atteggiamenti e pratiche sessiste o razziste" (cfr. Bacchio 2018). Alla luce di ciò, vorrei sapere se tu, da jazzista, da cittadina impegnata su un piano etico-politico e, in generale, da donna, hai mai avuto l'impressione che, anche all'interno della comunità musicale, ci si ritrovi talvolta a dover constatare con amarezza che "il primo vero nemico è in casa" (nel senso specificato nell'intervista che ho appena citato). Ovvero, l'impressione che a volte i primi a opporre un muro o una barriera al giusto riconoscimento delle proprie rivendicazioni di emancipazione femminile possano essere paradossalmente i propri colleghi e amici con cui, sul piano musicale, si condividono magari momenti irrinunciabili e indimenticabili, e che, sul piano etico-politico, soprattutto nel caso di jazzisti di colore o appartenenti a gruppi soggetti a discriminazioni, sollevano giustamente le proprie pretese e rivendicazioni, ma che non sembrano disposti a sposare la medesima causa quando si tratta di spostare il discorso dalla variante etnico-culturale o razziale a quella di genere o sessuale.

R. In parte ho già risposto prima, dicendo che nella mia esperienza di musicista che ha suonato tanto anche all'estero, tra i musicisti ho quasi sempre riscontrato un'attitudine aperta, corretta, attenta e sensibile a questo tipo di tematiche. Poi, è chiaro, ci sono singoli casi, sacche di machismo qui e là, ma sono delle tristi eccezioni che mi disgustano abbastanza. D'altra parte, invece, in posti "duri" come New York fui testimone di un senso notevole di comunità e di protezione da parte dei musicisti nei confronti delle proprie colleghe. Mi colpì molto. In Italia al tempo eravamo molto più "cani sciolti"... Ad ogni modo, il mondo dei musicisti jazz, seppur con tutti i suoi difetti, si evolve, ha dai suoi giovani gli esempi migliori, è un'isola felice paragonata ad altri ambiti. Pensiamo al movimento #metoo (che in me provoca *mixed feelings*, ma questa è un'altra storia...) che, partito dal mondo del cinema, si sta espandendo ai piani alti... Non potrebbe accadere nel jazz, non in quella misura. Una musicista mediocre non potrebbe mai per raccomandazione o altro ritrovarsi su un palco insieme a Sonny Rollins o Wayne Shorter... Confesso che mi sembra di stare parlando al passato. Stiamo vivendo un momento storico difficile, terribilmente confuso, di ipnosi collettiva, ispirata alla più bieca "cultura del nemico". Può capitare di vedere sui social un jazzista leghista o sovranista, un ossimoro

vivente. È un momento di grandi contrapposizioni, anche nel nostro paese, in cui le forze che portano il “nuovo” mettono addirittura in dubbio la legge sull’aborto e tutta una serie di conquiste delle donne degli scorsi decenni. Si tratta di fenomeni che fanno abbastanza impressione e che credo richiederanno ai noi donne tutte, ma a quelle impegnate nella cultura in particolare, di essere presenti: chi ha la visibilità dia l’esempio. Questi anni caotici ci hanno fatto danno da tanti punti di vista: c’è nel nostro paese, più che negli altri paesi europei senz’altro, una decrescita per mancanza di ricambio nel pubblico; i giovani non ci sono più tanto ai concerti e un tipo di cultura nazionalpopolare che sembra avanzare a grandi passi in Italia mi fa temere molto. In molti paesi nel mondo la donna è ancora “the nigger of the world” e in quelli dove l’analfabetismo è pesante i rischi per le donne aumentano in modo esponenziale. Il cosiddetto femminicidio fa vittime in famiglia. In questo caso, il nemico può essere in casa.

D. Come ultima domanda, infine, ti dico che, all’interno della tua vasta e poliedrica produzione musicale, mi ha sempre colpito in maniera particolare e, invero, fortemente impressionato per efficacia e intensità delle interpretazioni, il tuo disco *So Right* del 2007 (con partner del calibro di Enzo Pietropaoli, Aldo Romano e Danilo Rea). Un disco, *So Right*, dedicato interamente a riletture in chiave jazz di alcuni classici di una protagonista indiscussa del Novecento musicale come Joni Mitchell (senza distinzioni di generi, in questo caso, fra musica “seria” o “colta”, musica jazz, e musica *popular*, data la qualità assoluta dell’artista). Tenuto conto di ciò, vorrei sapere se, per una jazzista come te, confrontarsi con la rilettera di uno standard (in un senso ampio del termine) o di un repertorio “maschili” o “femminili” quanto alla loro composizione comporta delle differenze oppure no, per esempio sul piano delle emozioni ricevute dai brani e ritrasmesse poi, mediante l’esecuzione, al pubblico. Puoi dirci qualcosa, in generale, su ciò che è in gioco (per così dire) sul piano espressivo, emotivo e comunicativo in un’operazione musicale e culturale interamente “al femminile”, come quella di *So Right* o altre analoghe?

R. Non ci sono assolutamente differenze, nel senso che la bellezza vince! Scelgo brani che sento profondamente e chiaramente amo l’opera di Joni Mitchell, sono attratta profondamente da lei come artista, come penna, ma così come sono attratta dalla scrittura poetica di Leonard Cohen o Bob Dylan. Su questo piano, non sento particolarmente questa tematica; né la sento particolarmente rispetto a un testo, a meno che non parli di qualcosa che è esclusivamente maschile; e, comunque, nell’interpretazione c’è sempre l’entrare in contatto con i sentimenti, i pensieri, le istanze che si stanno narrando. Tutto quello che pertiene all’umano è cantabile e interpretabile. Diciamo che nei miei lavori come *So Right* il rapporto

con la penna di Joni Mitchell è un rapporto di interesse per il suo essere un'artista quasi rinascimentale: poetessa, dove la poesia governa la forma musicale, perché alcune sue strutture asimmetriche mi suggeriscono proprio questo; e la sua capacità di incontrare musicisti come Jaco Pastorius o Wayne Shorter, e di esporsi al cambiamento dopo l'incontro con questi musicisti, mi parlano di una musicista che in fondo, anche se non lo dice, procede come una musicista jazz. I *soundpaintings* da lei ricercati nella realizzazione del disco *Mingus* sono un manifesto di *interplay*, di interrelazione estrema nel fornire una tessitura mobile, pulsante, alle strutture delle sue composizioni e a quelle di Mingus. Essere una musicista jazz per me significa agire in questo ambito di relazione viva con i musicisti con un ascolto reciproco basato sulla fiducia. Il mio femminile è parte del mio strumento, del mio bagaglio, questo è tutto. Non vi è stata in me differenza di sentimento o approccio ai testi di Joni Mitchell e quelli di Chico Buarque nel mio disco *Core / Coração*. È una domanda che non mi pongo.

Bibliografia

Adorno Th. W.

2006 *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino.

2009 *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

2018 *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine.

Antoinette, H.D.

1998 *Black Women in American Bands and Orchestras*, Scarecrow Press, Lantham (MA)-Kent.

Arruzza C.

2018 Prefazione ad A. Davis, *Donne, razza e classe*, Edizioni Alegre, Roma, pp. 9-17.

Bacchio G.

2018 *Donne, razza e classe. Intervista a Cinzia Arruzza*, in "Scenari. Il settimanale di approfondimento culturale di Mimesis", 31 maggio 2018: <http://mimesis-scenari.it/2018/05/31/donne-razza-e-classe-intervista-a-cinzia-arruzza>.

Benjamin W.

1995 *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino, pp. 75-86.

Calvin S.

1975 *Missing Women: On the Voodoo Trail to Jazz*, in "Journal of Jazz Studies", vol. 3, n. 1, pp. 4-27.

Carles P. e Comolli J.-L.

1973 *Free Jazz. Black Power*, Einaudi, Torino.

- Cavavero A. e Restaino F.
2002 *Le filosofie femministe*, Bruno Mondadori, Milano.
- Cerchiari L.
1997 *Il Jazz. Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Bompiani, Milano.
- Dahl L.
1989 *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*, Lighthouse Editions, New York.
- Davis A.
2018 *Donne, razza e classe*, Edizioni Alegre, Roma.
- DiFranco A.
2004 *self evident. poesie e disegni*, minimum fax, Roma.
- Fayenz F.
1997 *Il secolo del jazz*, in A. Polillo, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afroamericana*, Mondadori, Milano, pp. 825-835.
- Gatto G.
2018 *L'altra metà del jazz. Voci di donne nella musica jazz*, Kappa Vu, Udine.
- Gioia T.
2007 *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*, excelsior 1881, Milano.
- Hancock H., Shorter W. e Ikeda D.
2018 *Storie di vita, jazz e buddismo*, Esperia, Milano.
- Horkheimer M. e Adorno Th. W.
1997 *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- Marino S.
2018 *Adorno e l'estetica del jazz come pseudos*, Postfazione a Th. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 115-143.
- Mauro W.
1997 *La storia del jazz*, Newton Compton, Roma.
- Merighi G.
1973 Prefazione a P. Carles e J.-L. Comolli, *Free Jazz. Black Power*, Einaudi, Torino, pp. IX-XXIX.
- Placksin S.
1982 *American Women in Jazz: 1900 to the Present. Their Words, Lives, and Music*, Wideview Books, New York.
- Polillo A.
1997 *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afroamericana*, Mondadori, Milano.
- Russino R. e Oliva V.
2014 *John Lennon. You May Say I'm a Dreamer. Testi commentati*, Arcana, Roma.

Sabbatucci G. e Vidotto V.

2002 *Storia contemporanea. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

Salvati M.

1997 *Il Novecento*, in C. Pavone (a cura di), *Novecento. I tempi della storia*, Donzelli, Roma, pp. 18-44.

Shipton A.

2011 *Nuova storia del jazz*, Einaudi, Torino.

Soules K.

2011 *"Playing Like a Man": The Struggle of Black Women in Jazz and the Feminist Movement*, Cedarville University. Music Senior Capstone Projects.

Tucker S.

2004 *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen. A NOJNHP Research Study*, New Orleans Jazz National History Park-University of Kansas.

Vittolo P.

2002 *Guida al jazz. Gli autori e le musiche dal bebop alla creative music*, Bruno Mondadori, Milano.

Jazz, libertà ed emancipazione femminile (con un'intervista a Maria Pia De Vito)

Il jazz è stato spesso, se non sempre, considerato dagli storici, dai critici musicali e dagli stessi musicisti come un genere musicale collegato essenzialmente alla libertà e all'emancipazione. Da un punto di vista interno o squisitamente musicale, ciò è sempre stato associato ad aspetti fondamentali e qualità distintive di questo genere come l'improvvisazione (la quale, a sua volta, può essere intesa ovviamente in modi diversi) e l'interplay, il dialogo libero fra i musicisti durante la performance. Da un punto di vista esterno o extramusicale, ciò è sempre stato associato alle radici del jazz negli spiritual e nel blues, e nell'eredità e nello spirito "neri" che essi veicolano, includendo dunque la lotta per l'emancipazione da una condizione di schiavitù, razzismo, segregazione, soggiogamento ecc. In questo articolo dapprima analizzo alcuni aspetti di una tale connessione fra jazz, libertà ed emancipazione, e poi pongo la domanda se ciò che vale per la lotta per l'emancipazione dei neri espressa da questa musica nel corso del decenni (specialmente con "stili" o "correnti" del jazz come il be-bop o il free jazz) sia anche valido per la lotta per l'emancipazione femminile che ha caratterizzato in misura non minore il Novecento. L'articolo comprende anche un'intervista originale su questo tema a una delle cantanti jazz italiane più importanti e rinomate, Maria Pia De Vito, la quale contribuisce a far luce sulla domanda-guida se, quando e quanto il jazz abbia fornito un contributo alla libertà ed emancipazione femminile.

PAROLE CHIAVE: Jazz, libertà, femminismo, Angela Davis, lotta per l'emancipazione

Jazz, Freedom and Women's Emancipation

Jazz music has often, or always, been considered by historians, music critics and also musicians as a kind of music essentially connected to freedom and emancipation. From an inner or strictly musical point of view, this has always been associated to such fundamental features and distinctive qualities of this music as improvisation (which, of course, can be understood in turn in different ways) and interplay, the free dialogue or conversation between the musicians during the performance. From an outer or extra-musical point of view, this has always been associated to the roots of jazz music in the spirituals and the blues, and in the "black" heritage and spirit that they convey, thus including the struggle for emancipation from a condition slavery, racism, segregation, subjugation etc. In this article I first analyze some aspects of this connection between jazz,

freedom and emancipation, and then ask if what is true for the struggle for black emancipation that this music has expressed throughout the decades (especially with jazz “styles” or “currents” like be-bop and free jazz) also holds true for the struggle for women’s emancipation that has characterized to no less extent the history of the 20th century. The article also includes an original interview on the topic with one of the most important and celebrated Italian jazz singers, Maria Pia De Vito, who contributes to shed light on the guiding question if, when and how much jazz has contributed to women’s freedom and emancipation.

KEYWORDS: Jazz, freedom, feminism, Angela Davis, struggle for emancipation