

Articoli/3

Il jazzista è un eroe

di Massimo Donà

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 31/10/2014. Accettato il 20/11/2014

Abstract: The main difference between the classical and the jazz approach to music can be found in the respective conception of time and space. Classical music relies on the music page as philosophy has relied on universal concepts. In front of the static and silent “space” of the score, the interpreter can only try to get close to the perfection of written music. Jazz musician, however, gets rid of this subjection to space and rather plays a different equally valid truth every time he deals with the score: he is a hero against destiny, history and settled truths.

Potremmo cominciare col chiederci cosa distingue davvero lo spirito caratterizzante una tradizione così importante come quella della musica “colta” e quello del jazz. Perché credo che, solo chi si dimostri capace di chiarire questa differenza – ossia, solo chi sia in grado di mostrare con precisione la natura di una *ferita* che di fatto divide e distingue due fondamentali approcci musicali –, possa finanche riconoscere la ragione che sembra fare, del jazzista, l’unico vero e proprio *eroe* della tradizione musicale occidentale¹.

Il fatto è che la musica colta è sempre stata tormentata da un problema. Il musicista della tradizione occidentale, infatti – a partire da Bach e da Mozart... sino ai vari Berio e Nono –, ha sempre vissuto *il tempo* (quello in cui la musica, inevitabilmente, si dispiega) come un vero e proprio “inciampo”. Il tempo è sempre stato, per lui, una vera e propria maledizione. Perciò il suo sogno è sempre stato quello di poter eseguire tutti i suoni “in simultanea”; di potersi muovere, cioè, in una sorta di perfetta “sincronicità”... in modo tale che tutte le note possano manifestarsi in un medesimo e sempre identico “presente”. Insomma, egli ha sempre sognato una musica – da ultimo – ridotta a puro “spazio”.

D’altro canto, nel fare una qualsivoglia esperienza musicale (cioè, quando andiamo ad un concerto in veste di ascoltatori, o quando suoniamo), non possiamo fare a meno di rilevare come l’opera musicale “nella sua compiutezza” si dia solo quando la medesima non è più, ossia, quando la medesima, compiendosi, si sia fatta puro “passato”. Sì, perché – insistiamo

¹ Massimo Donà ha tenuto una conferenza su questo tema durante l’edizione del festival *Popsophia* dedicata al tema “Eroi e antieroi” tenutasi a Pesaro nel luglio 2013.

– l’opera sarà qui... davanti a noi, “tutta intera”, solo quando *avrà compiuto il suo svolgimento*. Quando, cioè, la sua esecuzione si sarà compiutamente realizzata.

Mentre la ascoltiamo o la suoniamo, infatti, essa è presente nella sua costitutiva “imperfezione”. Stante che, quando c’è e si lascia esperire, la medesima non è mai ancora compiuta. Perciò, nell’ascoltarla e nel suonarla, abbiamo a che fare con una semplice “parzialità”. Solo con una parte, cioè, dell’opera in questione.

La musica ha dunque questa caratteristica fondamentale: di lasciarsi esperire in modo ineludibilmente “astratto”. Ed è proprio questa natura originariamente *paradossale* della musica che i musicisti classici vivono come vera e propria “dannazione”. D’altro canto, anche per l’immaginario comune, la vera opera musicale non viene certo restituita dall’interpretazione di Toscanini, e neppure da quella di Barenboim – le cui esecuzioni esprimeranno sempre e comunque un punto di vista parziale, nonché soggettivo, sull’opera in questione; a partire dal quale, solamente, quest’ultima sembra lasciarsi comunque interpretare.

Perciò l’opera, o meglio la “vera” opera, nell’immaginario di chiunque, è piuttosto quella simbolizzata da determinati segni incisi sul foglio della partitura: che circoscrivono uno spazio essenzialmente funereo, morto e silente... che non suona affatto.

Ed è proprio assoggettandosi a tale “*perfectio*” – quella disegnata e custodita nel silenzio della partitura –, che i musicisti si sono sempre più decisamente trasformati in meri esecutori... ossia, in autori di una parzialissima e comunque sempre imperfetta “lettura” del testo.

Da qui inizia il dominio incontrastato dello “spazio”; entro i cui confini, di fatto, l’opera non suona mai. Ma vive, secondo verità, in una *scrittura essenzialmente muta* che esclude – come imperfette e parziali – tutte le sue possibili interpretazioni. Fermo restando che, escludendole, lo spazio della partitura esclude dall’opera sempre anche “il tempo” – quello stesso in virtù del quale, solamente, essa si rende concretamente riconoscibile (facendosi finalmente esperire come canto, ossia, come vera e propria armonia musicale).

D’altronde, solo in questa prospettiva, all’opera viene consentito di rivendicare una sorta di “assoluta univocità” – che nessuno potrà, con la propria interpretazione, esaurire davvero... o meglio, dire *vera-mente*, escludendo per l’appunto “il tempo”.

A questa visione della musica corrisponde peraltro una visione filosofica che è quella tipicamente occidentale; fondata *in primis* sul “principio di non contraddizione”. In rapporto al quale, sembra poter essere definita “verità” solo quella capace di *escludere* tutte le proprie “negazioni”, ossia, tutte le voci diverse o in qualche modo “alternative” rispetto alla medesima.

Una verità che si trasforma in mera “esclusione spaziale”, dunque; da cui un’idea di spazio concepito come semplice forma in relazione a cui il *principio di non contraddizione* sembra destinato a mostrare ed esibire una

natura originariamente “escludente”. Fermo restando che la forma spaziale, in quanto tale, *esclude* sempre anche il tempo.

D’altro canto, una verità come quella che nientifica tutte le proprie “negazioni”, perdendo finanche la semplice possibilità di identificarsi, non potrà mai avere nulla *al di fuori di sé*. Perciò la verità trionfa sì, ma si fa nello stesso tempo risolutamente impotente, non potendo “neppure identificarsi”... perché non v’è alcun errore che si trovi al di fuori della medesima. Che possa in qualche modo de-terminarla. E dunque non v’è voce alternativa. Il trionfo della verità coincide quindi con il suo originario e ineludibile inabissamento. Da cui una verità afona, che è poi l’*analogon* del “silenzio” della partitura musicale.

Trionfando, insomma, la verità naufraga; trasformandosi così in puro “silenzio”... d’altronde, la stessa musica diventa silenzio, nel farsi opera compiuta – sulla partitura.

Nel jazz, invece, le cose si danno in tutt’altro modo.

Per questo si può e si deve parlare di “eroismo” del jazzista; ché solo quest’ultimo si azzarda a consegnare l’opera musicale all’enigma del “tempo”. Il jazzista, infatti, non teme affatto il tempo, perché non lo concepisce come espressione di una “caduta”; anzi, egli si fa forte dell’*imperfezione* al medesimo costitutivamente connessa. Trasformando l’erranza temporale nella forma più alta e paradossale di verità.

Allo spazio della partitura, quindi, il jazzista si rapporta come ci si rapporterebbe ad un semplice “pretesto”... rispetto al quale venga appunto consentito di errare.

Ad esempio, c’è un brano molto famoso, composto da Charlie Parker, che si intitola *Ornithology*: ecco, vedete... se lo suonate traducendo correttamente quanto è scritto sul rigo, esercitandovi pazientemente sulla partitura, ne verrà fuori una banalissima marcetta.

Insomma, per suonarlo davvero “correttamente”, bisognerà di fatto violare il suo dettato, anticipando e posticipando le note del tema, in modo tale da deviarle dalla regolarità di un ritmo che risulterebbe assolutamente fatale.

Certo, il jazzista riconsegna lo spazio della partitura ad un *tempo sempre rigorosamente individuale*. Ma proprio così facendo, consente ai segni mortiferi e cimiteriali della partitura *di vivere*; proprio così egli *vivifica la musica*, consentendo a quest’ultima di consegnarsi *al tempo* suo proprio.

Il fatto è che la partitura funge da vero e proprio *universale*; quasi una sorta di “regola”... che il jazzista deve comunque sempre sforzarsi di confutare, cercando di smentirla, sino a violarne finanche *violentemente* il dettato. Se non la viola, da un certo punto di vista suona correttamente, ma dal punto di vista del “vero”, sbaglia. Sicuramente.

Ecco, dunque, il *paradosso dei paradossi*.

Il vero jazzista non vuole mai la perfezione dell’opera, perché non vuole la “compiutezza”, e dunque non vuole neppure la *totalità*.

Il jazzista vuole piuttosto l’*incompiutezza*, sperando che al prossimo passo *nuove cose* possano essere ancora fatte. Perciò egli non sarà mai

soddisfatto, e vorrà sempre tornare a suonare... cioè, vorrà sempre ancora poter continuare.

Insomma, egli riconsegna lo spazio ad un tempo che non si farà mai assoggettare e tantomeno inscrivere nel dominio della “storia” – stante che la storia viene di norma concepita come un vero e proprio, nonché rigoroso, “tempo spazializzato”; come una sorta di vero e proprio disegno del “destino”.

Ecco perché, nel presente, il jazzista suona quel che *non è ancora*, volgendo il passato ad un mai esauribile “futuro”; quello stesso che, peraltro, sta alla base di ogni forma di “speranza”. Sì, perché si è privi di speranze solo quando si finisce per incatenare il tempo alla roccia della “storia”, in conformità ad una visione come quella greca... che avrebbe consentito di trasformare la storia in “destino”, in accordo con una ciclicità che non poteva prospettare alcuna possibile irruzione “deviante” e nessuna erranza di sorta.

Si tratta cioè di reimparare a suonare... e di abbandonare questo assoggettamento supino nei confronti dello spazio, o del “destino”, ossia, della *storia* e della *scrittura*, a favore di una vivificante riacquisizione del “tempo”; di un tempo che sarà comunque sempre rigorosamente “individuale”.

Perciò la “verità” non può che risolversi nell'*individualissima* e irripetibile interpretazione di questo o quel musicista; ad esempio di Charlie Parker; che si farà “esemplare” (paradosso dei paradossi!) solo là dove l'allievo sia riuscito a confutarlo, proponendo un'*altra interpretazione di un determinato brano* – che... sarà a sua volta “vera” e corretta proprio in quanto *nuova* e “altra”; e capace di aprirsi anch'essa a sempre nuove interpretazioni... nessuna delle quali si ritroverà comunque costretta a dire *in modo semplicemente soggettivo* il “testo originario”. Se non altro perché un tale testo, di fatto, non c'è mai stato.

Da cui la *scrittura infinita*, quale modo d'essere indipendentemente dal quale, all'individuo – quello stesso che ognuno di noi sempre anche è –, sembra non restare altro che *disperazione*.