

SONNY ROLLINS  
*Jazz vuol dire libertà*

---

Il volto e la curata barba bianca all'ombra della tesa di un berretto da cacciatore, Sonny Rollins è appena tornato dal dentista. Si può dire che sia il dentista l'unica ragione che può indurlo a intraprendere il viaggio di due ore e mezzo fino a New York, a parte uno dei suoi rari concerti.

Il sassofonista tenore (che per consenso ufficioso ma unanime delle fonti più autorevoli è il maggior improvvisatore jazz vivente) abita in una fattoria a Germantown, nella contea di Columbia, stato di New York, su una proprietà che comprò nel 1972 con sua moglie Lucille. Per un certo periodo i due hanno mantenuto anche un appartamento in Greenwich Street, nel quartiere di Lower Manhattan noto come TriBeCa, ma a sua moglie la città ha finito col piacere sempre meno, soprattutto dopo la distruzione delle torri gemelle del World Trade Center, che distavano solo sei isolati (al momento degli attentati Rollins era nel suo appartamen-

to al trentanovesimo piano). Lucille, che per Rollins fungeva anche da manager e da produttrice discografica, è morta nel novembre del 2004, quasi un anno prima del mio incontro del 2005 con lui, per le complicazioni di un infarto. Questo è per lui un momento di transizione.

L'umiltà che Rollins dimostra ha tutta l'aria di essere genuina, intima. Sotto l'alto soffitto della lobby della vecchia sede del *New York Times*, sulla Quarantatreesima Strada, un fotografo della redazione (che non lo conosce di persona ma l'ha già fotografato) lo saluta con il tono rispettoso ma amichevole che i fan di lunga data usano con i grandi jazzisti. Nell'andare per strada a Rollins non serve, come – per dire – a Keith Richards, un codazzo di accoliti. Eppure la devozione che ispira non è di genere molto diverso. Con aria di ammirazione, il fotografo posa una mano sulla spalla di Rollins, che si fa piccolo.

In ascensore gli chiedo notizie del suo concerto estivo al festival jazz di Montreal, tenutosi la settimana prima. «Be', non saprei», risponde con la sua voce gracchiante. «Io vedo le cose dall'interno, mi sa che fai meglio a domandare a qualcun altro». Indossa un foulard color vinaccia e, benché non si tolga poi per tutta la mattina l'impermeabile blu scuro pur stando al coperto, pare a suo agio. Quando non è così, lo dice senza problemi.

Per un musicista che è sempre vissuto sotto un carico di elogi quasi insostenibile, la tendenza di Rollins all'autocritica può essere una trappola: non si fida degli altri, non si fida di sé, e allora? Invece, parlando della musica altrui, le sue risposte sono lontane da dogmi, libere. E piuttosto insolite. Dice con aria contrita che da vent'anni ascolta poca musica, per proteggersi da un eccesso d'informazioni.

Ha da poco pubblicato un album dal vivo, *Without a Song*, registrazione di un concerto tenuto a Boston tre giorni dopo gli attentati dell'11 settembre. Si tratta della prima uscita di una possibile serie di dischi dal vivo. Carl Smith, un avvocato in pensione del Maine che è anche un collezionista di dischi jazz, ha individuato (e in alcuni casi, il concerto di Boston è uno di questi, ha registrato di nascosto) più di trecentocinquanta esibizioni di Rollins, la prima delle quali è un assolo di sax contralto della durata di tre minuti che risale al 1948. Se tutte queste esecuzioni dovessero venir rese disponibili, sarebbero prese molto sul serio nel mondo del jazz, dato che le incisioni in studio di Rollins degli ultimi trent'anni (o quaranta, secondo alcuni) non sono davvero rappresentative del suo talento.

Rollins, che è un improvvisatore possente, di respiro grandioso, ha spesso bisogno di mezz'ora o più per dire con lo strumento quello che vuole e raggiungere l'impeto ottimale. Una volta, ricorda, in un club aveva suonato un assolo di due ore e mezzo, perché si era completamente dimenticato della regola del posto, che prevedeva un secondo set con ricambio del pubblico (gli piace pensare a un'affinità vocazionale fra se stesso e i dervisci rotanti di Istanbul). Il suo stile improvvisativo è inoltre considerato un modello di struttura. Non c'è quasi musicista jazz odierno che non soccomba al fascino di Sonny Rollins.

Rollins, dopo che con Smith si era stabilito un rapporto di fiducia reciproca, nel 2007 si è lasciato persuadere a pubblicare dei nastri del concerto alla Carnegie Hall del 1957 per la propria etichetta, la Doxy. Ma pur avendo dichiarato l'intenzione di pubblicarli, non li ha mai ascoltati. E poco dopo ha annullato il progetto.

Non ama sentirsi suonare. E tuttavia, per tener fede a un accordo con la sua vecchia casa discografica, la Milestone,

ha dovuto farsi forza e ascoltare con attenzione il nastro del suo concerto del 14 settembre 2001, un'ordalia da lui descritta come «una specie di Abu Ghraib».

«Sì, può capitarmi di sentire qualcosa e di dire: “Va bene, questo mi piace”», concede Rollins, «ma è raro che sia un pezzo intero. Più facile che sia un singolo frammento, magari un assolo».

Rollins è nato nel 1930 a New York da genitori originari delle Isole Vergini. È cresciuto ad Harlem, prima nella zona a valle intorno alla Centotrentacinquesima e Lenox Avenue, poi, dai nove anni, nel quartiere di Sugar Hill, all'epoca residenza di molti jazzisti. Ha frequentato la Benjamin Franklin High School in una parte di East Harlem all'epoca popolata di italiani, trovandosi coinvolto in un precoce esperimento della città di New York che prevedeva il trasporto di studenti neri in quartieri bianchi; ricorda come i finestrini dell'autobus finissero bersaglio del lancio di oggetti. Si trattava di un caso d'integrazione scolastica di così alto profilo che Frank Sinatra e Nat King Cole diedero concerti per gli studenti nell'auditorium della scuola, per promuovere migliori relazioni razziali.

È ricordando l'infanzia che Rollins chiede di ascoltare un disco del 1934 di Fats Waller, «I'm Going to Sit Right Down and Write Myself a Letter» (primo di un elenco che mi ha fatto avere con efficienza quasi automatica con dieci settimane d'anticipo). Fin dall'inizio della canzone, Rollins assume l'espressione di chi si è appena immerso in un bagno caldo. Un clarinetista comincia a improvvisare un contrappunto al piano e alla voce di Waller.

«Chi è che suona il clarinetto?», chiede Rollins, uscendo dal suo sogno a occhi aperti.

È Rudy Powell. «Che roba, eh?», dice. «Sono andato a scuola con suo figlio». Rollins e Powell padre non si conoscevano, pur trovandosi a meno di un metro di distanza l'uno dall'altro nella famosa fotografia di Art Kane «Un gran giorno ad Harlem» del 1958.

«Ricordo di averla sentita in casa, questa canzone, ma anche alla radio, dappertutto», dice alla fine Rollins. «È una delle mie prime memorie jazzistiche. Io credo in cose come la reincarnazione, e questa canzone fa risuonare qualcosa in me, forse di una delle mie vite precedenti, chissà».

È molto riposante, dico mentre la riascoltiamo. È diverso dall'altro Fats Waller, quello esuberante. C'è un gioco di parole un po' spinto, ma lui non ci insiste troppo.

«Sì», conferma Rollins, «avrebbe potuto essere volgare, invece la fa molto, molto... mmm» (intanto Waller canta: «I'm gonna write words oh so sweet / they're gonna knock me off my feet / a lot of kisses on the bottom / I'll be glad I got 'em»).

«Sì», dice Rollins, ancora impressionato da Powell, dopo il secondo ascolto. «Ma quello che voglio sottolineare», dice, «è che questo disco è evocativo di tutta la scena di Harlem. Il posto dove sono nato, gli anni in cui sono nato. E poi il suo modo di suonare il piano, quello stile *stride* che naturalmente aveva preso da altri venuti prima di lui. Per me è una cosa irresistibile, davvero. Sento Fats Waller, ed è come se non ci fosse nient'altro da dire. Perché racchiude in sé il jazz, lo spirito del jazz. Nel modo più completo possibile».

Passiamo quindi a Coleman Hawkins. Se Waller è per Rollins l'infanzia, Hawkins ne rappresenta la maturazione (tra una fase e l'altra, una breve infatuazione per Louis Jordan). Più o meno quando Rollins, adolescente alla metà degli anni

Quaranta, cominciò ad appassionarsi al sassofono, Hawkins era in grande auge. Verso la fine del 1943, tolto il bando alle registrazioni discografiche commerciali imposto dall'American Federation of Musicians, Hawkins, sulla quarantina e molto competitivo, stava recuperando il tempo perso collaborando con i giovani bebop.

«The Man I Love», del dicembre 1943, è una delle più grandi esecuzioni jazzistiche di tutti i tempi, anche se messa in ombra da quella molto più famosa che Hawkins diede di «Body and Soul». Uscì su un 78 giri da dodici pollici, come Rollins ricorda con precisione, perché Hawkins aveva troppo da dire e attaccò un secondo chorus, finendo a cinque minuti e cinque secondi, troppi per il formato regolare da dieci pollici.

Quest'aspetto di Hawkins, il suo flusso d'idee, tocca le corde di Rollins in modo speciale. Intorno al 1957, per Rollins il jazz stava diventando uno specchio che ne rifletteva con precisione la mente al lavoro; la musica non era più solo intrattenimento mediato e circoscritto, ma diario dei suoi pensieri in un certo posto e a una certa ora, non escluso alcuno dei presentimenti, dei ripensamenti e delle ripetizioni che in ogni momento percorrono la nostra coscienza. Fu lui, come John Coltrane e simultaneamente a lui, a modificare la modalità d'ascolto del jazz; di colpo era possibile capire meglio il jazz dal punto di vista del musicista.

Ascoltiamo i due voluminosi chorus di Hawkins, ambiziosi fin dalla frase d'esordio: un accordo arpeggiato di mi naturale sovrapposto a uno di mi bemolle. «Sai, ne fa qui, di cose», dice poi Rollins. «Alcune anche molto audaci. A Coleman piaceva suonare le sequenze di accordi da cima a fondo. Cioè, enunciava ogni cambio d'accordo, per dire così. Per ogni successione di accordi lui escogitava una frase. Per-

ciò in quest'assolo non si limita a suonare gli accordi fondamentali, suona anche gli accordi di passaggio, altra cosa che per l'epoca era molto avanzata. E tutto ciò conservando l'intensità e la spinta in avanti del jazz, costruendo una cosa sopra l'altra sopra l'altra... Sì», annuisce, «è un'opera d'arte».

Quando ha scoperto Coleman Hawkins? «Be', "Body and Soul" ad Harlem si sentiva dappertutto, nei jukebox. L'avrò sentito per la prima volta lì. Quando traslocammo a Sugar Hill, dove abitavano molti musicisti, mi capitò anche di vederlo di persona, in macchina. Aveva una bellissima Cadillac. Sempre ben vestito. Bisogna dire che all'epoca c'erano altri musicisti che invece avevano un atteggiamento più da gente di spettacolo. C'è stato un periodo della mia vita in cui sono arrivato a pensare che Louis Armstrong avesse un po' troppo del *minstrel*, con tutti quei sorrisi. Ma ho cambiato subito idea, ero giovane. Comunque, quello che mi colpiva di Coleman era la dignità del suo portamento».

Molti degli eroi di Rollins vivevano nel suo stesso quartiere: Denzil Best, il batterista che suonava con Hawkins e autore di «Move», uno standard del bebop; Eddie Lockjaw Davis, il sassofonista; e Hawkins, Dio in persona. Ma era difficile richiamare la loro attenzione, riuscire a fargli domande di musica, o anche semplicemente avvicinarli. «C'era un grande fotografo, James J. Kriegsman», ricorda Rollins, «specializzato nei ritratti di musicisti, che aveva scattato una bellissima fotografia di Coleman. Io ne comprai una piccola riproduzione, e siccome sapevo dove abitava Hawkins, sulla Centocinquantatreesima, un giorno scoprii a che ora sarebbe rincasato e mi feci fare l'autografo. Fu una delle prime volte che parlai con lui. Avevo tredici o quattordici anni.

«Andavo a vederlo in centro, sulla Cinquantaduesima», continua. «Per sembrare più grandi ci disegnavamo i baffi

con la matita per gli occhi. Io ero un dilettante completo, non ero ancora al livello di suonare con quella gente.

«Da ragazzo ero un vero rompiscatole», conclude. «Quando venni a sapere che Denzil Best abitava vicino a noi e che mia mamma conosceva una che lo conosceva, iniziai ad andare a suonargli alla porta. Una volta mi attaccai al campanello e non mollai, perché sapevo che era in casa. Alla fine mi aprì mezzo addormentato. Gli feci una raffica di domande su com'era suonare con Coleman Hawkins. E lui», ruggisce, «“Toglietemi dai piedi questo moccioso”».

Circa vent'anni dopo, nel 1963, Rollins registrò con Hawkins uno dei dischi psicologicamente più complessi della storia del jazz. Sulla fiducia in se stesso di Rollins e su che razza di rispetto nutrì per il suo eroe la dice lunga il fatto che, nell'occasione, non si sia limitato a levarsi il cappello di fronte a Hawkins. Fa anzi proprio il contrario, suonandogli *intorno*.

«Avevamo suonato insieme a Newport, così il ghiaccio in qualche modo era già rotto. Ma al momento di fare il disco, misi un impegno particolare nel trovare un suono diverso. Ne avevo sentiti tanti suonare con Coleman, un sacco di sassofonisti tenori. C'era quel disco con Ben Webster, che aveva delle bellissime cose. Poi un altro con Webster e con Georgie Auld, tre sassofonisti. In ogni caso, io all'epoca avevo un gruppo modernissimo, con Paul Bley e Henry Grimes. A noi pareva di essere all'avanguardia, di fare la vera musica contemporanea», spiega. «Non avevo intenzione di cambiare questa impostazione suonando con Coleman. Volevo che fosse lui ad avvicinarsi a quello che facevamo noi, un'aspettativa del tutto legittima. Molti giovani musicisti – Miles Davis, Monk – avevano cominciato con Coleman. Per lui non sarebbe stata una novità».

Rollins ha chiesto di sentire «*Lover Man*» cantata da Billie Holiday. Io l'ho portata, ma non è la versione che aveva in mente lui. La mia è dal vivo, tratta da uno spettacolo televisivo del 1955; Rollins pensava a quella in studio del 1944, il suo ultimo successo. «In questa la voce è un po' più rovinata», dice dopo aver sentito la versione del 1955. «Ma rovinata o no, per me Billie Holiday è sempre grande. È soltanto che in quella prima “*Lover Man*” la voce aveva un timbro diverso, più chiaro, forse».

Col tempo, Billie Holiday è sembrata diventare quasi manieristica nella sua stilizzazione, dico. In precedenza la sua espressione aveva un senso di maggiore spontaneità.

«È successa la stessa cosa anche a me», ribatte Rollins. «Il pubblico si aspetta di sentirti suonare esattamente come hai fatto nel disco. Nel mio caso, non dovevo preoccuparmi perché tanto non suono mai una cosa due volte nello stesso modo. Ma nel caso di Billie, si vedeva bene quando cercava di cantare come nel disco. E mi rendo conto che poteva essere un problema, per lei. Capisci che cosa voglio dire?», mi chiede, come per precisare un punto in apparenza semplice e chiaro. «Cercava di rifare quello che aveva fatto sul disco, con più esattezza di quanto non avrebbe potuto fare un'altra».

Immagino che lui non abbia mai smesso di ammirarla, gli dico, anche nei dischi di fine carriera, quando la voce era ormai gravemente compromessa: dischi come *Lady in Satin*, che qualcuno giudica quasi morbosi.

«Oh, sì», risponde senza esitare. «Non potevo non ammirarla. Anche nell'ultimissimo periodo, perché sapevo che vita stava facendo. Semmai, la solidarietà che provavo per lei non dipendeva nemmeno più da considerazioni musicali; esistenziali, piuttosto.»

«Ho sempre amato Billie Holiday», dichiara. «Da giovane ne ero un po' invaghito. Era davvero una bella donna, e mi è capitato di incontrarla un paio di volte. Finché non abbiamo suonato insieme», poi si corregge subito, «no, anzi, in realtà con Billie Holiday non ci ho mai suonato. Ma ho suonato in un locale subito dopo di lei» (intende dire che il suo gruppo era sul medesimo cartellone). «Lavoravamo in un locale fuori città, nel New Jersey, forse il Cherry Hill Club, a Cherry Hill, e alloggiavamo al Walt Whitman Hotel, a Camden. Andavamo insieme in macchina al club ogni sera e così l'ho conosciuta. Una persona adorabile.

«Ah, che cosa triste». Sospira. «Per via dei suoi problemi con la droga, lo sapevano tutti che se la passava male. Di fatto, i proprietari dei club e gli agenti la maltrattavano. Doverli sentire che le gridavano contro perché arrivava in ritardo mi faceva veramente star male».

All'epoca Rollins non notò spacciatori intorno a lei (al momento dell'intervista non ci pensavo, ma quando conobbe Billie Holiday Rollins poteva essere nel periodo in cui gli spacciatori evitava persino di guardarli. Lui stesso aveva fatto uso di eroina e si era alla fine disintossicato nel 1955 all'ospedale federale per le tossicomanie di Lexington, in Kentucky). «Mi ricordo che stava traslocando in una di quelle vie dalle parti di Central Park West. Una volta l'ho accompagnata a casa ma non ho visto spacciatori. Per me comunque era una donna dolce, vulnerabile. Era gentile. Sempre pronta a prendere chiunque a male parole, ma dentro era tenera come un gattino».

Era inevitabile che nell'elenco di Rollins si trovasse Charlie Parker. Ma con una scelta insolita, «Another Hair Do», del 1947. Si tratta di un blues di dodici battute. All'inizio,

Parker e un giovanissimo Miles Davis eseguono per le prime quattro battute una melodia ripetuta. Poi Parker si lascia andare e improvvisa da solo a tempo doppio per cinque battute, prima che riprenda l'obbligato e il tema si concluda.

«Another Hair Do» non ha un posto nel canone storico del jazz, ma in quello di Rollins sì. «Il fatto è che la forma di questo pezzo era rivoluzionaria anche per il bop», mi dice.

Comincia dall'inizio. «Prima di tutto, la concezione ritmica di quest'uomo era veramente una cosa dell'altro mondo. Quel raddoppio del tempo, non si sente nessuno in grado di farlo così. Nella melodia c'è una quantità di improvvisazione libera» (con *melodia*, Rollins intende la prima sezione tematica di dodici battute).

Quando Parker rientra per la ripresa del tema, dico, non lo suona veloce come la prima volta. «No», dice Rollins, «lascia uno spazio aperto. Vedi, anche Miles ci prova un po'» – a improvvisare in tempo doppio sulla pulsazione regolare – «ma non ce la fa ancora. Però Miles era un genio. Suonava con Charlie Parker e certe cose, tecnicamente, non erano ancora alla sua portata, ma lui fa in modo comunque di sembrare allo stesso livello».

Fischietta e ride. «Non è un semplice computer che ti dice “quattro contro due”. È quello che Parker fa, in quel quattro contro due. Questa musica non si può trascrivere. Per tirarla fuori devi *sentirla*. Ma Charlie Parker qui fa di più, scrive un pezzo aperto che aperto non è. Il punto *non era* suonare la prima cosa che venisse in mente. Ma entro quei limiti si trovava poi tutta la libertà per suonare quel che si voleva. Eppure, fatto da lui, sembrava un blues regolare».

Anche Rollins ha scritto dei pezzi aperti, osservo. «The Bridge» o anche «Oleo». La melodia di «Oleo» segue gli accordi di «I Got Rhythm» ma nella sezione B non c'è una me-

lodia scritta; suonandola, ogni volta ci si trova davanti a una tela bianca.

«Be', è possibile che io abbia preso dal mio idolo», risponde. «Noi dobbiamo sforzarci di riprodurre quella libertà che è presente nel suo modo di suonare. Per suonare jazz bisogna cercare di capire da dove lui partiva, che cosa stava facendo, per emularlo e assorbirlo. Questo è il jazz: jazz vuol dire libertà. Non credo che sia obbligatorio andare sempre a tempo. Ma si può suonare in due modi diversi. Uno, senza pulsazione. L'altro, con una pulsazione fissa e si suona su quella. Ed è questo che io considero il *paradiso*, riuscire a essere così liberi, spirituali, musicali. Mi sembra di poter dire che è un'idea tuttora poco considerata».

A questo punto sembra accorgersi di essere entrato in un campo minato. «Voglio dire: non c'è niente di sbagliato nel suonare *free*, senza alcun vincolo di pulsazione regolare. Ma mi pare che... oddio, non so, ora mi procurerò i fischi da qualche musicista della nuova guardia, ma il nostro pubblico, per la maggior parte, è ancora legato alla pulsazione. E io appartengo ancora all'era in cui la pulsazione era una componente importante del jazz. Non ci posso fare niente».

Finalmente siamo arrivati a Lester Young. «Afternoon of a Basie-Ite» è un pezzo registrato nel 1943 – curiosamente, cinque giorni dopo «The Man I Love» di Hawkins – da un quartetto comprendente Johnny Guarnieri al piano, Slam Stewart al contrabbasso e Sid Catlett alla batteria. La diresti musica da sognatori, lieve e stupenda, fatta per far ballare. «Dammi retta», dice Rollins con un sorriso, «qui dentro c'è tutta la Savoy Ballroom.

«A sentirlo scorre senza problemi», continua Rollins. «Ma noi sappiamo che non è così, anzi sta dicendo cose

profonde come l'oceano. C'è un principio e una fine. Lungo tutto l'assolo racconta una storia. Per questo, la prima volta che l'ho sentito, caspita... era come sentirlo *parlare*».

Quando parli di raccontare improvvisando, gli chiedo, che cosa intendi veramente?

Ride di gusto. «Be', a me pare di sentire un discorso sensato. È come se usasse parole inventate, ma riuscendo a tirar fuori un discorso sensato. Questo, come prima cosa. Poi, naturalmente, è una bella storia, quella che racconta. Ti tira su di morale. Ha un effetto emotivo».

Per spiegare, comincia a citare quello che una volta un critico ha osservato a proposito del suo stile, ma subito si trattiene. «Non voglio che sembri che mi sto incensando. Col passare degli anni ho cercato di mettermi sempre meno in primo piano. Non voglio che sembri che sto parlando di chissà chi. Abbi pazienza, ho capito che cos'è la grandezza, credo proprio, e non intendo mettermi in quella categoria».

Intesi. «Comunque», prosegue, «qualcuno una volta ha scritto che in un certo pezzo io facevo così: prima ponevo una domanda, poi davo la risposta. Credo che si riferisse alle risoluzioni armoniche. Ecco, potrei dire che in un certo senso, per me, raccontare una storia significa proprio questo, completare un pensiero».

Gli domando se esistano dischi suoi che non gli causino imbarazzo, ascoltando i quali non gli venga in mente che avrebbe potuto fare di meglio. «Difficile dirlo, perché è un pezzo che non ascolto più roba mia. A meno che non passi per radio e per qualche motivo mi sia impossibile uscire dalla stanza. Ad ogni modo non mi dispiace “SonnyMoon for Two”, con Elvin Jones e Wilbur Ware» (in *A Night at the Village Vanguard*, 1957). «Non è il mio massimo, ma ci sono alcune cose che mi piacciono».

Gli chiedo se quel suo mettersi sempre meno in primo piano abbia avuto delle conseguenze musicali. Il suo lavoro ne ha risentito?

Rollins sembra a un tempo imbarazzato e solleticato dall'idea. Abbozza un sorriso e comincia a guardare negli angoli della stanza, quasi cercasse un'apertura per scappare. «Wow. Be', spero di sì, che si senta nel mio lavoro. Come, non saprei dire. Ma sono cose che vengono fuori». Si porta le mani al volto e attorciglia i fili bianchi di barba intorno alla bocca, facendo un largo sorriso.

### Scaletta

Fats Waller, «I'm Going to Sit Right Down and Write Myself a Letter», da *The Very Best of Fats Waller* (RCA/BMG), registrazione del 1934.

Coleman Hawkins, «The Man I Love», da *Coleman Hawkins 1943-1944* (Classics), registrazione del 1943.

Billie Holiday, «Lover Man», da *Billie Holiday: Rare Live Recordings 1934-1959* (ESP-Disk), registrazione del 1955.

Charlie Parker, «Another Hair Do», da *The Complete Savoy and Dial Studio Recordings 1944-1948* (Savoy Jazz), registrazione del 1947.

Lester Young, «Afternoon of a Basie-Ite», *The Complete Lester Young on Keynote* (Polygram), registrazione del 1943.