

1. GIOVINEZZA

Thelonious Monk è cresciuto nel quartiere di San Juan Hill, con sua madre Barbara Sphere Batts, la sorella maggiore Marion e il fratello minore Thomas. Suo padre, Thelonious senior, ritornò nel Sud qualche anno dopo che si erano stabiliti a New York, si dice in seguito a una grave malattia, e scomparve dalla circolazione fino alla sua morte nel 1969 in un ospedale di Long Island, a due passi dal posto in cui abitava suo figlio, che non sapeva nulla di questa ultima vicinanza. In quest'epoca, il quartiere ha una delle maggiori densità di popolazione nera a New York, molto più di Harlem, che resterà un quartiere di lusso fino alla fine della prima guerra mondiale. Come non sarebbe potuto non succedere, numerose e notevoli rivolte scossero nel 1905 quelle poche dozzine di isolati nei quali si stipavano più di ventimila neri in condizioni particolarmente sordide.

A seguito di quelle sommosse, e anche in ricordo del nome

di San Juan Hill, collina conquistata a caro prezzo dalle truppe nere dell'armata americana che lottarono per l'indipendenza dell'isola di Cuba e che ora popolavano quell'angolo di Manhattan, il presidente Theodore Roosevelt decise di lanciare un vasto programma di riabilitazione del quartiere, e vi fece costruire caseggiati ad affitto modesto che rispondessero ai moderni standard di comodità dell'epoca. Fu così, al pianterreno di uno di questi caseggiati, che la famiglia Monk trovò un appartamento. Felice beneficiario di uno dei rari soprassalti democratici del mercato immobiliare new-yorkese, Thelonious visse dunque molto presto in un isolotto di dignità e di comodità modesto ma gradito che lo sollevava leggermente al disopra della miseria generalmente condivisa dai suoi fratelli di pelle. Precisiamo infine che questo quartiere di New York ha rappresentato a lungo un centro di attività essenziale nella lotta dei neri per i loro diritti civili e, quindi, per il riconoscimento della loro cultura come parte integrante della vita americana.

Spirito brillante, Monk è un bravo studente, un ottimo studente, in particolare in matematica e in fisica (cosa che capita spesso con i musicisti), e questo gli permetterà di essere uno dei pochi neri che proseguano gli studi superiori nell'assai competitiva Peter Stuyvesant High School. Lui lì si sente un po' in disparte. Va detto che chiamarsi Thelonious, come il padre, avere come secondo nome quello della madre, Sphere, e zii e zie paterni che rispondono agli strani nomi di Lorenzo o Squalillian non predestina all'anonimato. Si saranno sbellicati dalle risate, durante la ricreazione. Comunque, è presto conosciuto nella piccola comunità dei dintorni e resterà molto a lungo, momenti di gloria compresi, una figura popolare di San Juan Hill. Affascinato dai camion dei pompieri, nei suoi anni più giovani è la mascotte della caserma accanto. Te-

mibile giocatore di pallacanestro, dettaglio importante in una città in cui questo sport si pratica a ogni angolo di strada. Secondo le testimonianze, abbiamo dunque a che fare con un ragazzino perfettamente integrato nella vita del suo quartiere, nel quale incontrerà ben presto i suoi primi amori nella persona di Ruby, la migliore amica di sua sorella («Ruby, My Dear»...), e poi, molto giovane, quella che diventerà sua moglie e compagna di tutta una vita, Nellie.

Si sa che imparò un po' di tromba, poi cambiò strumento quando un piano meccanico fece irruzione in casa. Fascinazione di un bimbetto di cinque anni davanti a tasti che si abbassano da soli. Ma anche il miglior professore di pianoforte, poiché si ascolta la musica vedendo nel contempo la tastiera che la esegue sotto i propri occhi, alla velocità che si vuole. La leggenda vuole che sia così che Art Tatum abbia imparato a suonare, applicandosi a riprodurre a due mani delle musiche per pianola meccanica concepite per quattro. Come in tutte le famiglie rispettabili, la sorella maggiore fa un po' di pianoforte, e il fratellino impara approfittando dell'occasione. Monk dirà in seguito che è così che ha imparato a leggere la musica: da sopra le spalle della sorella.

Verso gli undici anni, accede all'insegnamento personalizzato del professore di Marion, il signor Wolff, e completa il proprio apprendistato con alcuni corsi di teoria al conservatorio di quartiere. Ci si rende rapidamente conto allora che al ragazzino basta ascoltare una melodia una volta sola per riprodurla senza sforzo sul pianoforte. Il dono. Lo si sa bene, ci sono persone che ci nascono e Thelonious è indubbiamente fra queste. Rapidamente, mette a profitto le proprie conoscenze per suonare a certe feste di quartiere, dove familiarizza col mestiere di cui sa già, dice, che più avanti sarà il suo. Questo è per il profano. Per il sacro, sono le domeniche al-

l'organo della chiesa battista di St. Cyprien, verso l'età di nove anni, accompagnando sua madre che canta nel coro.

La sola allusione diretta che si trova a proposito di queste domeniche in chiesa nella musica di Monk è un pezzettino di 53 secondi inserito, non a caso, in uno degli album che più devono al suo passato: *Monk's Music* (Riverside 1957). Sulla copertina si vede Thelonious, seduto con superba disinvoltura in uno di quegli intramontabili carrettini per bambini. Tra i musicisti che figurano in questa registrazione, il sassofonista Coleman Hawkins, prima grande figura del jazz ad avergli messo il piede nella staffa, quattordici anni prima. Come non vedere in quest'album un omaggio di Monk al proprio passato? Spingiamo l'idea più lontano: questo piccolo cantico, orchestrato senza pianoforte con un rigore contrappuntistico del tutto convincente, si intitola «Abide with me» (è anche il preferito di Fats Waller). Chi ne è l'autore? Un compositore del XIX secolo di nome... Monk.

Questi inizi all'organo potrebbero peraltro spiegare molte cose sull'incredibile gioco di piedi di Thelonious. Questa abitudine di suonare delle note sulla pedaliera, presa molto presto, mi sembra essere parte integrante e irreversibile del suo linguaggio corporeo, anche quando è al pianoforte. (Ascoltare questa voce grave supplementare, quando si vedono le scarpe di Monk disegnare complicate volute sotto uno strumento che non ha, quando va bene, che tre miserabili pedali detti «d'espressione»! Cosa sta suonando? Un fa? Un si?)

Lo ritroviamo verso i diciassette anni deciso, con l'appoggio fiducioso sebbene preoccupato di sua madre, ad abbracciare una carriera di musicista. Ancora il sacro: parte per un giro degli Stati Uniti di quasi due anni con un'evangelista itinerante. Tromba, sassofono, batteria e piano (niente contrabbasso, troppo ingombrante) formano questo gruppo che sot-

tolinea le preghiere dell'apostola ambulante. Come Monk stesso dice con laconico umorismo: «Facevamo del rock'n'roll, o del rhythm'n'blues, ma all'epoca lo chiamavano in un altro modo. Lei pregava e guariva, e noi suonavamo».

Debutto musicale piuttosto atipico per chi diventerà uno degli istigatori della rivoluzione bebop. Con tutta evidenza, Monk non sogna di arrivare a New York (dato che c'è già), non punta gli occhi sulle grandi orchestre che potrebbero offrirgli un posto al sole. In Monk, nessun arrivismo, e soprattutto nessuna impazienza.

Questo episodio del suo apprendistato mi sembra essenziale. Il fatto che abbia iniziato la propria carriera in chiesa non ha nulla di veramente sorprendente. Per i musicisti neri americani il luogo di culto è spesso una fonte alla quale attingono la loro prima ispirazione musicale. Possiamo anche tentare un'analisi musicologica sullo stile di Monk, e il suo riallacciarsi a questo tronco comune che è la musica di chiesa: la semplicità se posso dire biblica dei suoi accordi (i suoi *voicings*), le cui voci si dislocano seguendo regole nuove e ciononostante familiari. E anche l'obbedienza infallibile dei suoi accordi a melodie imperiali, spesso tiranniche nei confronti dell'armonia...

Ma partire per una tournée così lunga con un'evangelista, questo è più raro. Sono già state scritte molte cose su questo genere di musica classificato alternativamente, secondo la strumentazione, sotto le voci «soul music», «gospel» o «negro spirituals», e più comodamente riuniti sotto il genere, più vasto e più eloquente, di «church music». Musica di chiesa. Gli europei con questa espressione intendono qualcosa di molto differente: nel peggiore dei casi, «Resta con noi, Signore», nel migliore il *Requiem* di Mozart. In una chiesa battista, in particolare, la musica è un'esperienza mol-

to più intensa, più fisica. Comanda la danza, il movimento. È la colla che salda anime e corpi tra loro per elevarsi a Dio. È il ritmo dell'estasi mistica.

E per un musicista jazz, l'esecuzione di questa musica solleva un gran numero di questioni interessanti, anche se non sono enunciate come tali. E in particolare: *per chi* la si suona? Domanda innocente la cui risposta condiziona un intero mondo di atteggiamenti, di estetica, di vita. Nella misura in cui il jazzista è un improvvisatore, in questo si distingue dalla maggior parte degli altri musicisti, classic, pop, rock o tradizionali che si attaccano a *una* versione di un brano e si accontentano di rieseguirlo tale e quale di concerto in concerto. Quando poi si lasciassero tentare a cambiare nel corso di un concerto qualcosa di questa routine musicale, verrebbero richiamati all'ordine da un pubblico insoddisfatto, che non gradisce essere toccato nelle sue certezze. Invece, il musicista classico si porrà il delicato problema dell'interpretazione, che comporta un numero infinito di casi di coscienza; il musicista di hard rock si porrà quello dell'energia (i cui segreti possono estendersi dalla dietetica alla numerologia, secondo la serietà delle convinzioni); e così via. Ma tutti sono liberi da questo peso che esige dall'improvvisatore di jazz, in ciascuno dei suoi concerti, un'eccellenza costante e un rinnovamento incessante dei mezzi per raggiungerla. Essere sempre nuovo, sempre bravo, è il problema dell'improvvisazione.

E poi, la maggior parte del tempo, un musicista suonerà musica *per* qualcun altro: la fossa dell'orchestra per la cantante, il turnista di musica leggera per un cantante, l'orchestra da ballo per i ballerini ecc. Ma il jazz come sta per essere suonato all'epoca di Monk e del bebop non è *per nessuno*. È sempre meno una musica da ballo. Non rinvia che a se stesso. O piuttosto a tutti nello stesso tempo: il jazzista suona

per sé, poiché è in se stesso che troverà quest'invenzione necessaria a ogni istante. Suona anche per gli altri componenti della band, perché il flusso che imprime al resto del gruppo lo spinge in una o nell'altra direzione. Suona infine per il pubblico, che, per raggiungere un sufficiente livello di concentrazione, vi pone un'attenzione primordiale e il cui entusiasmo è indice di un piacere condiviso.

Si obietterà: stesso problema con la musica classica detta «da camera». Ma in quella, il musicista è asservito fin dall'inizio a una sorta di versione ideale davanti alla quale si inchina e alla quale tende. Riproverà una frase a casa propria venti volte per darle la dinamica, la precisione e l'emozione volute. Nel jazz non c'è una versione ideale, non si ha neanche la minima idea del modo in cui questa versione si stia trasformando. Eccetto qualche convenzione di base, in un assolo niente è previsto. Si lascia che vada, e si vede cosa succede. I soli riferimenti ai quali ci si possa attaccare sono se stessi, il resto dell'orchestra, ed eventualmente il pubblico. Il pericolo consiste dunque nel chiudersi in uno di questi riferimenti. Il jazzista che non suona che per sé si isola dal gruppo e diventa ermetico. Chi suona solo per gli altri diventa scialbo e impersonale. Quanto a chi non suona che per il pubblico, si escluderà lentamente ma inesorabilmente dalla propria arte, perché così si sarà venduto l'anima per via.

Ora, quando si suona della musica di chiesa, questo tipo di problema non si pone. In effetti, l'orchestra è là per illustrare con la musica questo o quell'enunciato della preghiera. Ma la cosa più bella è che essa *diventa* la preghiera, è lei che incarna la fede, lo spirito. Non c'è più un problema di gruppo, di sé, di pubblico. Tutto è fuso in una sola emozione. Certo, questo tipo di musica non incoraggia improvvisazioni di grande audacia. Ma esige da ciascun musicista un

approccio istintivo, improvvisato, al cantico scelto. Sta a ciascuno trovare, sul campo, l'espressione più conveniente a questa esperienza comune.

Si capisce quindi perché questa musica abbia un'influenza tanto importante nella formazione musicale di un jazzista. Essa risveglia in effetti quel senso della comunità che solo permette di evitare le trappole menzionate più sopra. Permette di chiarire fin dall'inizio la domanda fondamentale del sapere per chi si suona. Risana l'ego, apre al mondo, risveglia la mistica. Impone per la sua stessa natura questo equilibrio così difficile da trovare nel jazz tra l'ermetismo, le convenzioni e l'esibizionismo.

E io sento molta chiesa nella musica di Thelonious. Non nel senso superficiale, stilistico, di un accordo un po' *churchy*, o di un ritmo scandito *alla maniera di*, come Horace Silver o Bobby Timmons sapranno fare così bene. No, in un senso molto più profondo, più radicale: questo modo di saldare un'orchestra con una sola delle sue note, o di farla parlare con uno dei suoi silenzi. O ancora le sue melodie, semplici e cantabili, ripetute venti volte, come un inno malizioso. Da non confondere con la frase tradizionale di Milt Jackson: «Tutti vogliono sapere da dove ho tratto il mio stile. Ebbene, viene dalla chiesa». Dalla chiesa, Thelonious non ha tratto il suo *stile*, ma piuttosto *l'anima* della sua musica. Ha misurato gli Stati Uniti con la sua evangelista per vedere, sempre rinnovato, lo spettacolo del linguaggio della fede portato, vestito, abitato dalla musica. Musica che parla. Musica che fa ballare. Musica che trascina le orecchie verso regioni in cui l'anima è più alta, più selvaggia, più serena. La musica di Thelonious. Una fede incrollabile in se stesso, nel proprio lavoro e in una forza che lo guida, che lui trasuda ogni volta che si siede al piano. Un potere d'attrazione strano e caratteristico, un mo-

do di esigere attenzione con una sola nota. Tutto ciò evoca ai miei occhi una credenza mistica nella propria arte che avrà dovuto assumere molto giovane, perché essa emerge perfetta, secondo ogni testimonianza, fin dalla sua adolescenza.

Tanto più che di religione ne vedo molta attorno a lui: prima di tutto sua madre, Barbara, che diventa negli anni Quaranta testimone di Geova. Poi suo fratello minore, Thomas, che dopo aver flirtato con una carriera di pugile, e poi indossato l'uniforme blu della polizia di New York, la lascia per paura di dover uccidere un essere umano, come capita prima o poi nella vita di un piedipiatti: diventerà a sua volta, convertito dalla madre, testimone di Geova. Da una parte, dunque, la fede incrollabile nei testi sacri, dall'altra una malattia oscura di suo padre, accuratamente dissimulata dalla famiglia (la follia?), che lo obbliga ben presto a sparire semplicemente dall'orizzonte familiare. Ancora oggi, questa sparizione del padre nelle famiglie nere di modesta condizione è moneta corrente. Ma lo schema è spesso, purtroppo, più semplice: papà è in prigione, oppure è andato a comprare le sigarette e non è più tornato. Nel caso della famiglia Monk, il cui rigore morale e la fede nella propria dignità sono un punto fermo, l'assenza del padre è un punto interrogativo. E i bambini indovinano, attraverso i silenzi imbarazzati degli zii e delle zie, che c'è in quest'assenza un mistero che pesa sul loro destino.

(traduzione di Michele Mannucci)