



INTRODUZIONE

Immaginiamo il jazz senza Miles Davis. Dimentichiamo tutti i suoi dischi e quelli in cui ha suonato: i grandi quintetti, le collaborazioni con Gil Evans, la sua tromba insieme al sax di Charlie «Bird» Parker, *Birth of the Cool*, *Relaxin'*, *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, *Milestones*, *Kind of Blue*, *Four & More*, *Porgy and Bess*, *Sketches of Spain*, *E.S.P.*, *Nefertiti*, *In a Silent Way*, *Bitches Brew*, *Jack Johnson*, *Live-Evil*, *On the Corner*, i live al Blackhawk e al Plugged Nickel, persino *Aura*. L'esperienza musicale del Novecento ne uscirebbe profondamente impoverita.

Non solo ci verrebbe negato l'intenso piacere di ascoltare quei dischi, ma la musica jazz, rock e pop si sarebbe evoluta in maniera straordinariamente diversa. Per dirla con Miles, «io devo cambiare, è come una maledizione»: ¹ se esagerava, non lo faceva di molto. Miles Dewey Davis III, bebopper adolescente,

1. Hollie West, «Black Tune», *The Washington Post*, 13 marzo 1969.

si trasformò in «Miles», iconoclasta e icona, padre del cool jazz, del jazz modale e del jazz-rock; e fra questi ultimi due stili, creatore dell'architettura fondamentale del jazz moderno post-avanguardia. Se da un lato possono distrarci dalla qualità e dall'importanza della sua produzione, dall'altro questi termini ci offrono utili etichette per identificare tutte le sue trasformazioni, con ognuna delle quali Miles traghettava altri musicisti, e la musica in quanto tale, verso mondi nuovi.

Nessuno stile artistico può rimanere statico, pena l'irrilevanza, un rischio non minore dell'inevitabile declino di uno stile che è arrivato al capolinea. Tuttavia i fan di questo o quel movimento o artista, critici compresi, tendono ad augurarsi che ciò che amano resti uguale, una regressione non verso la media, ma verso un passato idilliaco che in realtà non è mai esistito. Dal canto loro, la stragrande maggioranza degli artisti, anche i più grandi, sceglie una traiettoria stilistica da cesellare e rifinire anno dopo anno. Con buona pace delle innovazioni, che finiscono per essere assimilate a un sacrilegio.

Il Novecento, però, ha visto emergere un fenomeno inedito: l'artista che, dopo essere stato maestro di un particolare stile e di una particolare visione all'interno di un certo linguaggio espressivo, crea un altro stile capace di mutare storia e direzione di quel linguaggio, e poi lo fa ancora, affermandosi per giunta come *capostipite* di ogni nuovo stile e lasciandoci capolavori eterni ed esemplari. Basti pensare a Picasso o a Stravinskij. O a Miles, non inferiore ai primi due quanto a risultati artistici. Se per decenni non lo si è riconosciuto, la responsabilità è stata dell'establishment culturale, che considerava il jazz un linguaggio inferiore, pedestre e volgare nel senso peggiore dei termini. A Miles questo importava, ma al tempo stesso se ne sbatte-

va, perché come Picasso e Stravinskij riusciva con la sua arte a raggiungere un pubblico ben più vasto di quello tipicamente associato al suo genere. Ma del resto il suo genere era la musica.

La verità è che pittura moderna, musica classica e jazz sono impossibili da immaginare senza Picasso, Stravinskij e Miles. Nessun pittore, compositore o jazzista è mai stato costretto a convertirsi al cubismo, scrivere in stile neoclassico o abbandonare il bebop o l'hard bop per darsi alle armonie modali, ma cubismo, neoclassicismo e jazz modale erano all'avanguardia dei rispettivi linguaggi, le cui tradizioni contribuirono a innovare arricchendone il vocabolario. Per i colleghi che li circondavano, la vitalità ininterrotta che scaturiva dai tre artisti era una manna dal cielo.

Un'altra caratteristica che li accomunava era il fatto che tutti e tre concepivano le loro idee e mettevano a segno le loro disruptive innovazioni a livello non teorico, ma pratico, con la disciplina costante, nello sforzo di eliminare il superfluo per scoprire il senso della bellezza più pura. Per quanta raffinatezza mostrassero nelle loro concezioni artistiche, non erano dei filosofi, ma degli artigiani che vendevano ed esibivano le loro opere. Stravinskij descriveva un approccio che vale per tutti e tre: invece di affidarsi a una qualche idea di ispirazione, il compositore investiva tempo ed energie nella scrittura. Così facendo, non solo perfezionava la propria arte, ma finiva per produrre musica che non si sarebbe mai aspettato di scrivere, scoprendone il valore e sfruttandolo per realizzare capolavori, il tutto a partire dall'elaborazione dell'opera. Va detto che nelle carriere dei tre, e in ogni loro evoluzione stilistica, è facile individuare tecniche e valori estetici costanti: una passione sostanziale per la pittura figurativa in Picasso, ritmi vigorosi e brevi unità ripe-

titive in Stravinskij, uno sviluppo lineare e una ricerca ininterrotta della massima semplicità in Miles.

Quanto a storia e collocazione culturale, tuttavia, il jazz è profondamente diverso dalla pittura e dalla musica classica. Nato nel Novecento, ha costruito le proprie tradizioni sul campo e si è imposto come forma artistica insieme al modernismo. Il jazz, inoltre, è emerso e si è affermato come genere essenzialmente commerciale: per quanto possedesse un suo valore artistico e richiedesse da sempre doti strumentali straordinarie, il suo scopo era intrattenere il pubblico e farlo ballare. Nel bene e nel male, veniva suonato in sale da ballo, ristoranti, speakeasy e bordelli, salvo poi trasformarsi in genere artistico, paragonabile a un quartetto d'archi di Haydn quanto ad astrattezza formale, struttura e intenzione. Una metamorfosi senza precedenti.

Una collocazione storico-culturale che ha pro e contro. Tra i vantaggi, il fatto che Miles, come altri jazzisti, stava (inizialmente) sviluppando e ampliando la sua arte e i suoi valori per mezzo della lingua franca della cultura musicale popolare: le canzoni (ed eseguendo brani come «Someday My Prince Will Come» e «Bye Bye Blackbird», all'epoca poco apprezzati, giocò un ruolo fondamentale nel costruire quello che è il *Great American Songbook* di fatto). Poteva fare cose che in un primo tempo confondevano gli ascoltatori, come *Birth of the Cool*, oppure prendere cose che il pubblico già amava e rielaborarle in chiave quasi astratta, come *Porgy and Bess*: in ogni caso, il contesto e i contorni della sua produzione erano ancora abbastanza familiari e rassicuranti perché gli ascoltatori lo seguissero. Nel frattempo, l'imprevedibile Picasso lasciava perplessi e turbati numerosi amanti dell'arte. Quanto a Stravinskij, gli incidenti durante la prima della *Sagra della primavera* non erano certo im-

putabili alla musica, ma parecchi suoi contemporanei la trovavano di cattivo gusto, mentre intellettuali faziosi come Adorno (nella *Filosofia della musica moderna*) riuscirono per decenni a convincere critici e ascoltatori non imparziali che il reazionario Schönberg fosse il futuro e che il profondo rinnovamento della tradizione classica operato da Stravinskij nel Novecento fosse in qualche modo revanscista, se non addirittura socialmente e politicamente sospetto.

Tra gli svantaggi principali, il fatto che gli apostoli (di Bird-Gesù, in questo caso) si ritrovano sempre al centro di controversie esplosive, faziose e scismatiche. La chiesa si divide, entrambe le parti si proclamano uniche depositarie della vera fede, le reliquie vengono nascoste, Lucifero reclama il trono. Remando sempre controcorrente, Miles si dimostrava non soltanto una personalità libera, ma anche un apostata. Non che la cosa gli importasse, dato che era agnostico, ma importava al jazz.

Miles, inoltre, faceva musica nel pieno di una cultura consumistica di massa, utilizzando un linguaggio reso popolare dalle radio commerciali e dalle case discografiche. Ben prima dell'ascesa dell'hipsterismo materialista (una sottocultura consumistica fintamente ribelle che ambiva all'arricchimento finanziario tramite l'acquisto di oggetti di marche culturalmente approvate) degli anni Duemila, gli statunitensi identificavano il proprio status e la propria appartenenza, razziale e non, a partire da ciò che compravano: è il modello americano. Gli amanti della cultura pop e dei suoi prodotti – film di James Bond, portavivande vintage, accessori da bar, vinili, animali impagliati – tendono a continuare ad acquistarli finché rimangono fedeli alla stessa formula. La variazione genera disprezzo. Essere un artista nella cultura pop, un artista che cambia con l'aumentare degli an-

ni, dell'esperienza e auspicabilmente della maturità e della saggezza, significa perdere fan, delusi dal fatto che le opere successive non sono uguali a quelle di cui si sono innamorati, a qualunque periodo risalgano. Il che vale a maggior ragione per la musica pop, spesso ascoltata in gioventù e perciò legata a ricordi intensi radicati a fondo in una mente ancora in evoluzione. La musica esiste solo nel tempo e dura solo nella memoria, e la natura immateriale dell'esperienza musicale può provocare un bisogno disperato della ripetizione dello stesso stimolo, nella speranza che quel ricordo seducente possa riprendere forma. La macchina sforma-hit, anche nel jazz, è sempre ansiosa di colpire il bersaglio un'altra volta.

Miles affiancava un'acuta consapevolezza della questione – voleva fare soldi con la sua musica: quale artista non lo vuole? – alla capacità di non svendersi, perlomeno, forse, fino al suo breve e agrodolce ritorno sulle scene. Era riuscito a diventare non solo uno dei musicisti più grandi del Novecento, ma anche uno dei più profondi e complessi, il tutto senza mai scendere in classifica. Aveva il carattere ideale per raggiungere l'obiettivo: una mente geniale, un'arroganza alimentata dall'insicurezza, un orecchio e una mente critica per vagliare il lavoro non solo degli altri, ma anche il proprio, e un'indifferenza alle opinioni altrui, ma non al punto da non sapere quali fossero. Miles possedeva il carisma necessario a guidare formazioni composte da personalità diverse e ostiche, compresi alcuni dei nomi più illustri della storia del jazz: John Coltrane, Bill Evans, Cannonball Adderley, Tony Williams, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Dave Holland, Chick Corea, Joe Zawinul, John McLaughlin, Jack DeJohnette e Keith Jarrett. Il suo orecchio sapeva cogliere ciò di cui erano capaci i musicisti, anche quando erano loro stessi a non coglierlo.

Il suo sguardo, inoltre, era sempre rivolto al futuro. L'ultimo concerto, l'ultimo disco, l'ultimo stile, la musica che altri stavano suonando: quello era il passato, lui l'aveva già fatto, che senso aveva ripeterlo? C'erano tante altre cose da fare, tanti altri luoghi da visitare. C'era il percorso ininterrotto verso l'essenza più pura della sua musica, una meta dalla quale lo separavano sempre un altro disco o un altro suono, la musica verso cui lo conducevano tutte le ore di prove, tutti i concerti, tutti i chilometri di strada. Immaginiamo un'ostrica con tante conchiglie una dentro l'altra, come una matrioska, e una perla lucicante al centro. In venticinque anni di musica, Miles era riuscito a schiudere quelle conchiglie, una dopo l'altra. E la perla che lo aspettava era *Bitches Brew*.