

Sembra impossibile; eppure sono già passati cent'anni dalla nascita di uno dei più grandi geni del Novecento, autore di una musica che sembra composta domani. Ne rileggiamo la poetica, azzardando una tassonomia

di Giuseppe Piacentino
foto di Herb Snitzer

CHI HA PAUR

24 - MUSICA JAZZ OTTOBRE 2017

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

COVER STORY



© HERB SNITZER/MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

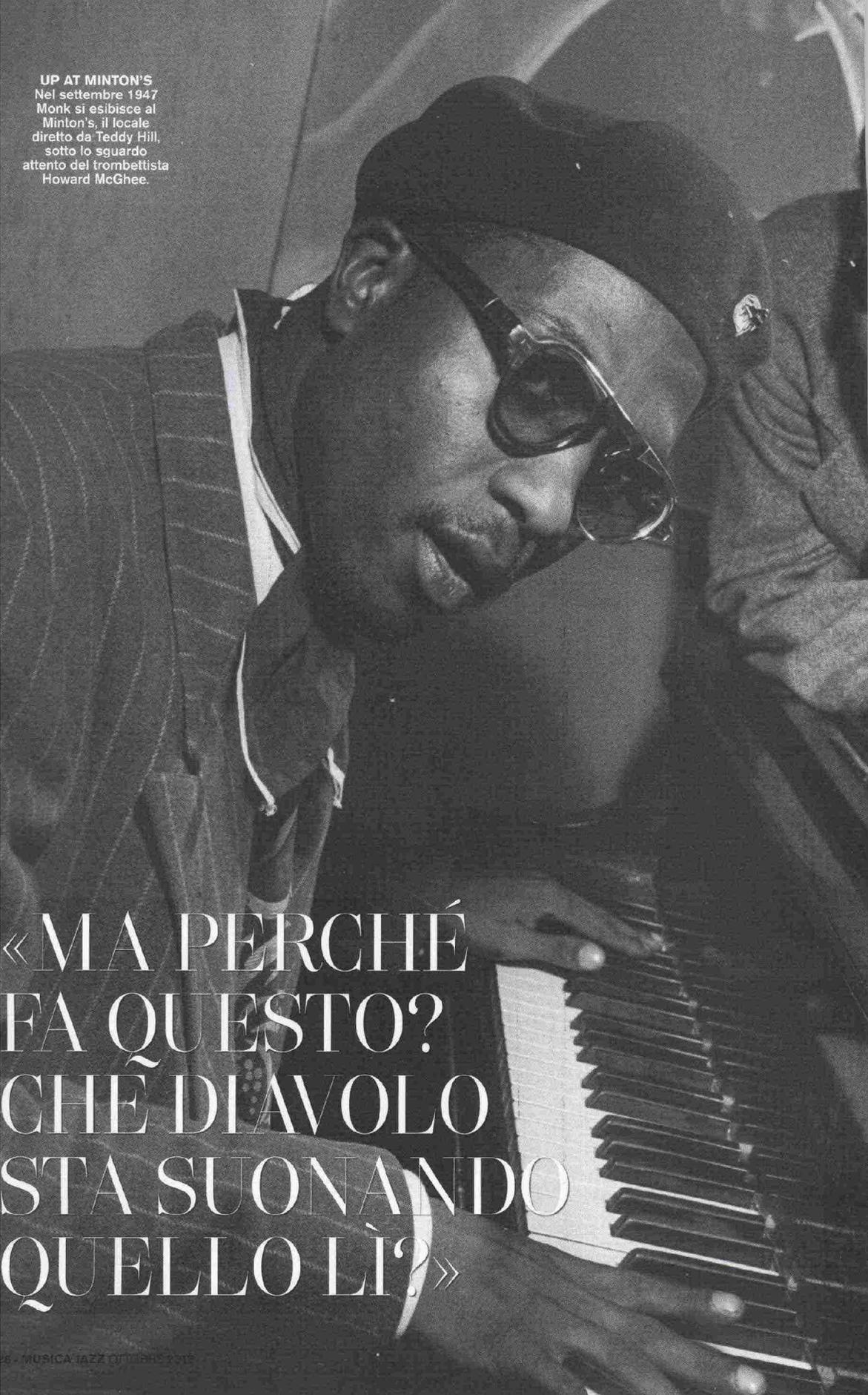
A DIT. MONK?

OTTOBRE 2017 MUSICA JAZZ - 25

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Codice abbonamento: 085285

UP AT MINTON'S
Nel settembre 1947
Monk si esibisce al
Minton's, il locale
diretto da Teddy Hill,
sotto lo sguardo
attento del trombettista
Howard McGhee.



«MA PERCHÉ
FA QUESTO?
CHÉ DIAVOLO
STA SUONANDO
QUELLO LÌ?»

16 - MUSICA JAZZ OTTOBRE 2017

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



© WILLIAM F. GOTTLEBERG AND LEONORE S. GERSHWIN FUND COLLECTION, MUSIC DIVISION, LIBRARY OF CONGRESS

COVER STORY

Ci risiamo: ogni volta che si prova a entrare nel mondo di Thelonious Monk si ha la sensazione che qualcosa comunque finirà per sfuggirci. Che lo si affronti con l'orecchio allenato del musicista, con quello dello studioso di jazz oppure con la curiosità dell'ascoltatore comune che vuol capirne di più, c'è sempre qualcosa di insondabile che costringe qualsiasi lettura a rivelarsi, alla fine, limitata e non risolutiva.

Ci siamo detti più o meno tutto di Coltrane o di Duke Ellington, non parliamo di Armstrong e Charlie Parker e Chet Baker, ma Monk è ancora lì che sfida la nostra elasticità di pensiero: come la Sfinge, ci pone delle domande. Questo è il motivo per cui fino agli anni Settanta la musica monkiana, a parte rarissime eccezioni, non ha avuto interpreti. Il problema che prima di allora si ponevano i jazzisti era più o meno in questi termini: come guardarla e reinterpretarla, quella musica, senza che la visione risulti distante, parziale e impoverita, come l'immagine ottenuta da una telecamera di sorveglianza? Appena qualche brano – si direbbe per «meriti» intrinseci – è sfuggito alla questione. *'Round Midnight* si dipana come una ballata talmente densa e orecchiabile che al suo fascino è impossibile sottrarsi, come a quello dei *Nighthawks* di Edward Hopper, istantanea della solitudine urbana della quale il brano sarebbe l'ideale colonna sonora; il pezzo conta ormai innumerevoli versioni, prima fra tutte quella penetrante di Miles Davis con John Coltrane. Eccezioni sono anche *Straight No Chaser* (in slang la frase indica una bevanda alcolica servita liscia, senza acqua d'accompagnamento) e *Blue Monk*: blues puri e semplici, lineari, privi di complicazioni, resi allettanti per un improvvisatore da quel ferreo senso della geometria che contraddistingueva il loro autore. Tutto il resto del *corpus* monkiano è materia, a seconda dei casi, più o meno complessa da maneggiare; e a rendere l'impresa ancor più impervia è il fatto che Monk ha interpretato le sue composizioni mettendovi il marchio inconfondibile del pianista: inconfondibile per il modo del tutto particolare nel quale veniva da lui amministrato lo strumento. Ma ha poi senso separare in Monk pianismo e scrittura, che paiono invece legati a filo doppio? Thelonious Monk non si finisce mai di scoprirlo, quindi di amarlo. Come Dostoevskij e Kafka, è una figura monolitica della quale approfondiamo la natura passo dopo passo, a mano a mano che procediamo nei nostri cambiamenti: si tratta di un formidabile acceleratore di emozioni e soprattutto di pensieri del quale cogliamo solamente quello che età ed esperienza ci permettono di cogliere. Dunque, ascoltarlo a vent'anni è diverso dal riascoltarlo a quaranta, e l'esperienza dell'ascolto può mutare ancora quando lo ritroviamo a settanta, ottanta, novanta...

La domanda che dovremmo porci ogni volta che esaminiamo un artista – «Perché fa questo?» – diventa inevitabile quando si affronta Monk, e non troviamo risposta nelle grigie analisi fatte dagli impiegatucci della musicologia. «Perché fa questo?» se lo chiedevano in molti già quando il pianista aveva incominciato a farsi conoscere nell'ambiente musicale. Raccontava Coleman Hawkins, che nel 1944 lo aveva scritturato nel suo complesso: «Una delle esperienze peggiori di quel periodo è stata quella con Monk quando lavorava nel mio gruppo. Ogni sera mi sentivo dire: "Perché non prendi un pianista?" oppure "Che diavolo sta suonando quello lì?"».

Così, per decenni la musica di Monk collezionò aggettivi come *strana, bizzarra, astrusa, stravagante, eccentrica* e così via: aggettivi di comodo, quando proprio non si riusciva a capire *che diavolo stesse suonando quello lì*. La pianista Mary Lou Williams, che lo aveva sentito suonare quando Thelonious non era nessuno, ricordava che qualcuno aveva addirittura definito il lavoro del giovanotto come *«zombie music»*. In realtà quella musica era fatta, come dicevo, per porre delle domande – in questo, dunque, suonava eminentemente novecentesca – la prima delle quali riguardava proprio la sua collocazione.

IL GRAN SACERDOTE. C'è da chiedersi, infatti: nella storia del jazz, dove mettiamo Thelonious Monk?

È questa la domanda-chiave che ci aiuta a inquadrare del punto di

OTTOBRE 2017 **MUSICA JAZZ** - 27

COVER STORY

vista storico la figura del jazzista di Rocky Mount, North Carolina, ma anche a identificarla.

Nelle storie del jazz Monk viene di regola inserito nel capitolo riguardante il bebop e, per la verità, non senza una qualche ragione. Anzitutto, l'anagrafe: Monk appartiene proprio alla generazione che ha portato a compimento il passaggio al jazz moderno già intuito e avviato da quella precedente, *in primis* da Lester Young. Era nato il 10 ottobre 1917 (per questo ora ne celebriamo il centenario), e tutti i padri fondatori del bebop ebbero i natali proprio nel decennio compreso fra il 1914 e il 1924 (con la sola eccezione di Miles Davis che era del 1926).

Una seconda ragione si può ravvisare nel fatto che agli inizi degli anni Quaranta Monk fece parte della *house band* della Minton's Playhouse, un quartetto messo assieme da Teddy Hill, che del locale - considerato la culla del bebop e situato al primo piano del Cecil Hotel a Harlem - era il direttore artistico. Lavorando lì, Monk ebbe modo di suonare con gli innovatori del jazz, dalle figure di passaggio come Charlie Christian fino ai giovani radicali del bebop. Ma anche in seguito, quando terminò il suo ingaggio al Minton's, le sue frequentazioni continuarono a essere quelle: ed è questa la terza ragione per la quale nelle storie del jazz viene trattato all'interno di quella cerchia. A tal punto che, quando cominciò l'attività da leader, venne soprannominato *The High Priest of Bop*, il Gran sacerdote del bop, giocando sulle sue frequentazioni e sul cognome (che significa «monaco»).

Ma se ci si astraie dai fatti, dalla mera aneddotica, e si va a guardare

statuarietà e il *sense of humour* della sua poetica).

Apriamo una parentesi. Il sassofonista Steve Lacy, che ha dedicato gran parte della sua vita a studiare e interpretare i temi di Monk, aveva dichiarato che suonare con lui era come frequentare cinque scuole contemporaneamente. Vediamone un paio. Rollins aveva imparato dal pianista come in uno stesso linguaggio possano essere combinate potenza espressiva e sobrietà di discorso. Per John Coltrane, altro musicista che crebbe enormemente durante l'ingaggio con Monk, la scuola fu diversa: accanto a Thelonious non sviluppò di certo la sobrietà bensì la ricerca del rischio - e senza rete di protezione - come impulso all'invenzione. Il commento di Coltrane era stato: «Lavorare con Monk è come precipitare nel condotto dell'ascensore»...

I *boppers* operano per accumulo, Monk per sottrazione: tratta la musica come Brancusi la pietra, eliminando ed eliminando fino a fare emergere l'idea in tutta la sua pienezza e concretezza (Gaslini la definiva con un termine azzeccatissimo: «materico»). Il che si osserva nitidamente nel suo stile pianistico.

Dunque, nella storia del jazz dove mettiamo Thelonious Monk? Forse la risposta più di buonsenso sarebbe: in un capitolo a sé.

UN PIANISMO IRRIPETIBILE. Al contrario di Bud Powell, Monk non ricevette mai una seria istruzione musicale. Crebbe in una famiglia dove la musica era di casa e manifestò molto presto interesse per il piano, ma a parte le lezioni private di un insegnante studiò soprattutto da autodidatta. Ciò che ne emer-

IL BOP LAVORAVA PER ACCUMULO, MONK PER SOTTRAZIONE

la musica, le cose ci appaiono molto diverse. Se da un lato Monk dà un contributo inestimabile al rinnovamento del jazz, dall'altro lo fa in termini che ben poco hanno in comune con quelli perseguiti da Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Bud Powell (del quale fu il mentore). Al Haig e via elencando.

Per dirla in breve, sono tempi nei quali il jazz, per proseguire il cammino, deve imporsi una svolta che lo distacchi dall'era dello Swing, e anche Monk ne percepisce la necessità; ma in lui non vi sono acrobazie, spericolatezze, tempi velocissimi, quelle montagne russe create dagli strumenti a fiato e dalla mano sinistra dei pianisti: tutti artifici che portano il jazz fuori dalle sale da ballo e allo stesso tempo danno vita a nuovi linguaggi. I *boppers* sono creature d'aria, volano. Parker viene soprannominato Bird, uccello. Invece Monk è creatura di terra, dal passo solido, e lo ribadisce con la sua predilezione per il *medium tempo*. Nessuno dei brani che ha inciso, fossero composti da lui o da altri, si spinge oltre, salvo rarissime eccezioni: come *Humph, Who Knows?* e *Suburban Eyes*, brani squisitamente boppistici, veloci, che però furono tra i suoi primi passi discografici da leader, nel 1947, e che non a caso eliminerà subito dal suo repertorio. E dire che per tutta la sua carriera la scaletta dei concerti comprendeva in prevalenza composizioni da lui scritte fra la metà degli anni Quaranta e i primi Cinquanta, periodo nel quale stile e repertorio erano nati praticamente già maturi. Con Monk non si vola, anzi: il suo mondo è quanto di più imponente sia stato espresso dal jazz (se si eccettua Sonny Rollins, che proprio lavorando nel gruppo di Monk definì la

se fu un modo assolutamente unico - e ormai leggendario - di suonare il pianoforte. Monk teneva le dita dritte, anziché arcuate come prescrive la didattica «ufficiale», e con quelle percuoteva la tastiera come se fosse quella di una macchina per scrivere. In più, all'anulare sinistro e al mignolo destro portava anelli pesanti. Quelle mani partivano dall'alto e sembrava si avventassero sui tasti, ottenendo un suono voluminoso; è l'energia sonora dei pianisti gospel, che in chiesa devono sostenere il canto di un intero coro, di una intera platea di fedeli, un mondo che Monk conosceva bene. In lui tutto il corpo sussultava in proporzione alla forza impiegata. Cercate su YouTube il sontuoso *piano solo* di *Don't Blame Me* e ve ne accorgete. Le dita avevano una scarsa «apertura alare». Non di rado Monk incrociava addirittura le mani sovrapponendo i polsi. Il suo modo di esaltare la natura percussiva del pianoforte guardava ai padri dello *stride piano*, sui quali si era formato, e lo si può verificare con facilità ascoltando *Dinah* (in «Solo Monk»). Per Duke Ellington aveva una sconfinata ammirazione. Secondo lo studioso Ron Drotos, che correda la sua opinione con argomentazioni tutto sommato condivisibili, la maggiore influenza pianistica su Monk l'avrebbe avuta nientemeno che Art Tatum, cioè quanto di più lontano dalla sua musica si potrebbe immaginare (*keyboardimprov.com*). Non escluderei nemmeno un'attenzione verso Lionel Hampton. Insomma, Monk portava nel jazz moderno questi illustri precedenti ma rimestandoli in un pianismo decisamente anti-accademico e anticipando il futuro: Cecil Taylor, Mal Waldron, Misha Mengelberg, Dollar Brand, Giorgio

© JAN PERSSON/PHOCUS AGENCY. © RICCARDO SCHWENHAL/PHOCUS AGENCY



**L'OCCHIO
DEL PADRONE**
24 gennaio 1964,
Milano, Teatro dell'Arte:
Monk osserva il suo
sassofonista Charlie
Rouse, assistito da
Butch Warren al
contrabbasso e Ben
Riley alla batteria.
In alto (e nella pagina
seguinte): Monk a
Copenaghen nel 1966.



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

COVER STORY

Gaslini, Geri Allen, Franco D'Andrea, Randy Weston, Ran Blake, Alexander von Schlippenbach, Matthew Shipp e altri si sarebbero confrontati in vario modo e misura con la sua arte. Non fece propriamente scuola, fu irripetibile, ma da eccentrico che sembrava essere ha finito per diventare centrale nella evoluzione del piano jazz, anche perché la sua musica, nonostante le *stravaganze* (accordi e scale non convenzionali, dissonanze, insomma un'idea armonicamente imprevedibile della musica), era di così ampio pensiero da abbracciare il jazz di prima della Seconda guerra mondiale. «Perché suona accordi così strani, signor Monk?», gli fu chiesto da un disc-jockey. Risposta fulminante: «Al giorno d'oggi, gli accordi facili sono difficili da trovare».

È fin troppo ovvio che un simile approccio tutt'altro che convenzionale alla tastiera sarebbe stato per chiunque una palla al piede. Come si può suonare, per esempio, *April In Paris* con le mani pesanti, le dita poco agili e grandi anelli alle dita? Si può, evidentemente; perché la musica di Monk è stata quella che più nel jazz ha insegnato ad andare oltre i limiti, verso la libertà. Monk sosteneva che non esistono note sbagliate, e che ciò che può sembrare un errore va guardato invece come un'opportunità. Questo non vuol dire, ovviamente, che non occorran lo studio della teoria musicale e la pratica strumentale, ma che nel jazz (e tutto sommato, pure nelle altre arti) la cosa fondamentale è costruire giorno dopo giorno un mondo personale a partire dalla propria natura.

Sul piano poetico, la personalità pianistica di Thelonious Monk è più facile da cogliere nelle *ballads*. Ne scrisse egli stesso, e di

gestendone la quotidianità e una certa fanciullaggine con fatica, sacrifici e abnegazione: «Anche quando Thelonious era un ragazzo, sapeva esattamente chi era».

L'uomo aveva comportamenti illogici, o comunque con una logica tutta sua della quale mancava – o non si trovava – il bandolo. Tuttavia, bisognerebbe non lasciarsi fuorviare dagli aneddoti e dalle stravaganze che punteggiano la biografia: la foglia d'insalata all'occhiello, la mania dei copricapi – busta di agnellino, cono largo da *coolie* cinese, berretto alpino di lana, colbacco bianco, fez, zucchetto stile Chinatown –, e poi quel mettersi di tanto in tanto a girare su se stesso, gli aforismi arcani, eccetera. Qualcosa, però, va ricordato. A volte, nel bel mezzo di un concerto, lasciava proseguire il gruppo, si alzava e muoveva qualche piccolo e goffo passo di danza (lo scrittore Julio Cortázar descrisse questa sua pratica nel libro *Il giro del giorno in ottanta mondi*); a suo dire si trattava di verificare la bontà del pezzo, la musica ha un ancestrale legame con la danza. Vi furono anche episodi tutt'altro che divertenti, come quando arrivò a non difendersi allorché venne arrestato con un amico per detenzione di stupefacenti – ma era innocente – e privato per sei anni della *cabaret card*, un permesso necessario per lavorare nei locali con vendita di alcolici.

La sua condotta, il suo non essere considerato mentalmente «a posto» – il che gli costò vari ricoveri e terapie – insinuava dunque l'idea che la sua musica straordinaria fosse puro frutto dell'istinto: quel dono divino che avrebbero gli artisti naïf (e viene in mente Ligabue: intendo il pittore di Gualtieri, non il *rockeur* di Correggio).

LA MUSICA DI MONK HA INSEGNATO COME SUPERARE I LIMITI

bellissime, ma nutriva un amore profondo per quelle del classico *songbook* americano: *Everything Happens To Me*, *I Should Care*, *Smoke Gets In Your Eyes*, *These Foolish Things*, *The Way You Look Tonight*, *I'm Getting Sentimental Over You*... Le conosceva tutte, perfino le minori. Quello che si osserva è il suo modo di staccare la melodia dal facile sentimentalismo per restituirci quella che potremmo definire la verità ultima della canzone. C'è sempre un che di austero e – perché no? – di rivoluzionario nel modo in cui Monk maneggia quegli *slow* che negli anni dello Swing servivano a far ballare strette le coppie. La sua è sempre una lettura antiromantica, sghemba; la dinamica è quasi sempre la stessa, mezzoforte o forte.

Ma non c'erano soltanto le *ballads*. Un altro strato dell'arte di Monk sembra connettersi alle canzoni dei musical teatrali, perché in pezzi come *Let's Cool One* e *Hornin' In* se ne avverte il profumo. Del resto, che altro erano quei *glissando* con i quali spesso concludeva i brani, se non un calare il sipario?

IL DILEMMA DELL'INTUIZIONE. Della natura di Thelonious Monk c'è un aspetto sul quale si è indagato molto: quanto era consapevole di quello che faceva? Non parliamo dell'uomo, ovviamente: su di lui si trova parecchio materiale nella biografia scritta da Robin D.G. Kelley. Parliamo dell'artista. Tuttavia, un punto di partenza può essere quanto affermò l'amatissima moglie Nellie Smith, che lo aveva conosciuto quando lui aveva 16 anni e che sarebbe rimasta al suo fianco fino all'ultimo,

Va detto che quello della consapevolezza dell'artista è un tema fra i più sviscerati nella cultura del Novecento. Bill Evans, al quale la Columbia ebbe la brillante idea di affidare le note di copertina dell'album «*Monk*», non aveva dubbi: «Quest'uomo sa esattamente quello che fa su un piano teorico: organizzato con tutta probabilità con una terminologia personale, ma comunque fortemente organizzato». Molte prove sembrano dargli ragione. Nel bellissimo documentario che gli ha dedicato Charlotte Zwerin (*Thelonious Monk: Straight No Chaser*, 1989) vediamo Monk rispondere con sicurezza alle richieste di chiarimenti del sassofonista Charlie Rouse.

Sapeva quello che faceva. La sua presenza mentale non parve così compromessa neppure negli ultimi anni di vita che, come vedremo, non furono facili. Pannonica «Nica» de Koenigswarter, la baronessa protettrice dei *boppers* che lo aiutò anche facendogli passare gli ultimi anni di vita nella sua villa, raccontava: «Non è infelice e la sua mente lavora molto bene. Si è semplicemente ritirato (...). Monk non ha interesse a incontrare nessuno. La cosa strana è che appare in forma. Non ha mai detto che non suonerà mai più il pianoforte. È entrato all'improvviso in questa situazione e altrettanto all'improvviso forse ne uscirà».

Ancora una volta, però, a parlare è la sua musica, e da essa il pensatore emerge con prepotenza. Monk sembra una sequoia gigante con radici che affondano nel profondo del pianismo jazz tra le due guerre. Non è intuizione ma studio, pensiero, riflessione ciò che lo ha portato a scomporre e a ricomporre gli stili pianistici

© HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES



OTTOBRE 2017 MUSICA JAZZ - 31

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

COVER STORY

che lo hanno preceduto. È qualcosa che si può riscontrare quasi in ogni suo brano; e nel commovente incipit di *Carolina Moon* c'è tutto il suo amore per i padri della tastiera jazz. Si comprendono, così, certe accoglienze non proprio benevole che Monk ricevette nella prima parte del suo cammino artistico: a quelle orecchie non abituate doveva sembrare un uomo primitivo che suonava una musica vagamente familiare ma brutalizzandola. Il che ovviamente non era vero.

E poi c'era in lui questo modo di costruire i pezzi secondo una ferrea geometria che ben poco lasciava pensare all'istinto. Per quante «lollie» ci mettesse dentro – e *Skippy* ne è un esempio sconcertante – il risultato stava sempre in perfetto equilibrio. In *Walked Bud*, *Criss Cross*, *Evidence* (con i suoi inquietanti stop-time), *Well You Needn't*, *Off Minor*, *Epitaphy* sono temi governati da una logica matematica. Sotto questo aspetto spicca *Misterioso*, un blues di 12 battute trattato come fosse un esercizio di diteggiatura per studenti di pianoforte: nulla di ciò era mai esistito fino ad allora nella storia del jazz. Altro che naïf... C'è da aggiungere che, alla scientificità del Monk compositore, i primi gruppi da lui riuniti – quelli delle sedute Blue Note battezzate a posteriori con il titolo «*Genius Of Modern Music*» (Blue Note) – non erano in grado di adeguarsi fino in fondo: includevano alcuni musicisti non proprio a loro agio con la sua musica, quindi non di rado imprecisi o insignificanti. Comunque, quale che fosse il gruppo, quando abbiamo finito di ascoltare un pezzo di Monk, percepiamo con grande chiarezza che quel pezzo è una forma chiusa come un racconto, con un principio, uno svolgimento e una conclusione. Di moltissimi altri brani della storia del jazz possiamo dire all'incirca la stessa cosa, ma Monk è tra gli artisti che più si sono rivelati sensibili nei loro lavori all'esigenza di strutturare i brani.

In definitiva, a Monk potrebbero andar bene queste parole dello scultore Leoncillo: «È per stratificazioni che noi siamo, ed è per successive intuizioni, pentimenti, nuove decisioni che si arriva a compiere un lavoro».

SILENZI ELOQUENTI. Ci sarebbero mille altre cose da dire e non basterebbe tutta *Musica Jazz*. Ma c'è un aspetto sul quale non è possibile sorvolare; verrebbe da dire «un ultimo aspetto», dato che attiene anche alla vita di Monk, in particolare ai suoi anni finali: i silenzi.

Secondo quanto viene riferito da chi lo conobbe, il tratto che più colpiva di Monk era spesso il suo mutismo. Racconta Al McKibbin – suo bassista già nel 1951 – che durante i tre mesi dell'ultimo tour del pianista nel 1971 (quello con i leggendari Giants Of Jazz) non lo senti dire che un paio di parole: «Letteralmente: un paio di parole. Non diceva nemmeno *Buongiorno* o *Buonanotte* oppure *Che ora è...* Nulla. Il perché non lo so. Quando a tournée finita gli tornò la parola, spiegò che la ragione per la quale non poteva comunicare era che Art Blakey e io eravamo brutti...». Durante un lungo spostamento in auto in Australia, tutto quello che Monk disse fu: «Ma dove diavolo sono quei fottuti canguri?». Se queste furono stranezze, forse non altrettanto si può dire dei suoi incontri con Bud Powell, al quale Thelonious aveva fatto nel jazz da fratello maggiore. Bud a volte andava a trovarlo a casa. I due si ritiravano in una stanza e per un po' di tempo restavano lì, uno di fronte all'altro, senza aprir bocca, come se comunicassero soltanto per via telepatica.

Di questi silenzi è disseminata la sua musica. Lo stile pianistico intende le pause come fossero muri portanti; e sono pause spesso lunghe, davvero inimmaginabili nell'estetica bebop: Monk suona, a un certo punto solleva le mani dal pianoforte e lascia scorrere il tempo fino a che non ritiene di ripiombare sulla tastiera, sempre in battuta e magari con quegli accordi non convenzionali che fanno uscire dal pianoforte un suono da campana rotta. Questo modo di procedere obbliga chi ascolta a un continuo restare in attesa. Naturalmente, questo era possibile a Monk soprattutto quando aveva alle spalle una sezione ritmica che garantisse una certa continuità alla *performance*. Il massimo della reticenza credo che

Monk l'abbia toccato quando, nel 1957, registrò un album con i Jazz Messengers di Art Blakey. Quest'ultimo era stato uno dei suoi primi batteristi, e tutto sommato sarebbe rimasto – assieme al sassofonista Charlie Rouse – il musicista che al suo fianco dimostrò di capire meglio la sua musica.

La tournée dei Giants Of Jazz (Gillespie, Stitt, Winding, Blakey, McKibbin, Monk) ci aveva mostrato il solito gigante. Suonava come aveva sempre fatto, senza ombra di stanchezza, e lo stesso si può dire dei radi concerti che tenne in patria negli anni immediatamente successivi. Ne danno conto registrazioni di fortuna effettuate al Village Vanguard nel 1972 e al Lincoln Center nel 1975, con un quartetto che vedeva Paul Jeffrey al sax tenore. Al Village Vanguard il bassista era un giovane e vigoroso Dave Holland. Ancora una volta Monk dimostrava di essere tutt'altro che sorpassato; anzi, il suo pianismo continuava a stupire. Non v'era nulla che lasciasse presagire il futuro.

E qui arriviamo all'ultima domanda: perché Monk, pur essendo ancora un musicista brillante, intelligente e prodigo di sorprese, diradò drasticamente le sue esibizioni fino a ritirarsi definitivamente nel 1976? Andò via dalla casa dove aveva vissuto per una vita e si isolò a Weehawken, New Jersey, ospite nella magione della baronessa Nica de Koenigswarter. Lì c'era un pianoforte che però non toccò mai. Passava le giornate a letto, guardava la tivù (era informato su tutto), ma si concedeva qualche lunga passeggiata nei dintorni. A volte non riconosceva i visitatori, neppure la moglie Nellie, il figlio Thelonious junior o un collega come Barry Harris. Eppure Nica – come abbiamo visto – non escludeva un suo ritorno sulle scene. Invece Monk morirà d'infarto il 17 febbraio 1982.

Che cosa lo spinse verso questo silenzio finale? Di sicuro la sua salute mentale andava peggiorando, forse anche per colpa di certe pregresse terapie farmacologiche. E c'era dell'altro. Benché fosse un gigante del Novecento tuttora artisticamente vitale, gli ingaggi diminuivano, la sua casa discografica (Columbia) lo aveva scaricato, nel jazz imperava la *fusion*, ovvero quanto di più lontano da lui (anche se fu tentato senza successo un «abbinamento» con i Blood Sweat & Tears, dato che il manager di Monk Jules Colomby e il batterista dei BS&T – Bobby – erano fratelli). Vi erano, quindi, cause psicofisiche e, per così dire, ragioni di mercato. Di conseguenza, e in modo del tutto naturale, a un certo punto Thelonious Monk smise di suonare.

PER SAPERNE (E ASCOLTARNE) DI PIÙ

DISCHI. La recente politica dei cofanetti a prezzi irrisori consente ormai di mettersi in casa con estrema facilità le integrali (o quasi) dei grandi del jazz. Conviene, per esempio, approfittare del box di 16 cd «*All Monk: The Riverside Albums*», pubblicato nel 2010 da Universal Italia e appena rientrato in commercio. Vi è inclusa la totalità dei dischi monokiani da leader per l'etichetta di Orrin Keepnews (manca solo «*In Orbit*» di Clark Terry, una delle rare occasioni di Monk da *sideman*, ma vi sono capolavori come «*Brilliant Corners*», «*With John Coltrane*», «*At Town Hall*», «*Monk's Music*» e i due incredibili volumi al Five Spot con Johnny Griffin). La Columbia offre due box con l'integrale del quartetto con Rouse, uno in studio e l'altro dal vivo, più «*Monk Alone*» (due cd che raccolgono tutti i brani registrati in *solo piano* per l'etichetta).

LIBRI. La più recente e completa biografia è *Thelonious Monk: storia di un genio americano* di Robin D.G. Kelley, pubblicata in italiano nel 2016 da [Minimum Fax](#). Vale anche la pena di segnalare tre approfondimenti molto diversi fra loro: *Thelonious Monk*, di Giorgio Gaslini (Stampa Alternativa); *La filosofia di Monk*, di Arrigo Cappelletti e Giacomo Franzoso (Mimesis); e infine, tra monologo e musica, *Misterioso: Viaggio nel silenzio di Thelonious Monk*, di Stefano Benni e Umberto Petrin (libro+ dvd, Feltrinelli); lo spettacolo è visibile su YouTube ([youtube.com/watch?v=vDGU9UJvte4](https://www.youtube.com/watch?v=vDGU9UJvte4)).

VIDEO. Su YouTube si trovano molti filmati relativi a Monk. Per avere un ritratto a tutto tondo, comunque, è imperdibile *Thelonious Monk: Straight No Chaser* (1988), documentario di un'ora e mezza diretto da Charlotte Zwerin e realizzato dalla Malpas Productions di Clint Eastwood.

DISCOGRAFIA. La più esauriente (anche se con parecchi errori) si trova su jazzdisco.org/thelonious-monk/discography/.

© JAN PERSSON/PHOCUS AGENCY

QUANDO SMISE DI SUONARE, FU PER LUI UN FATTO NATURALE



OTTOBRE 2017 MUSICA JAZZ - 33

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.