

Davide Sparti  
 Tea for two.

## L'ironia nel jazz di Thelonious Monk

### *Ironia e jazz*

‘Ironia’ è un termine difficile da applicare alla musica strumentale. Vi sono tuttavia almeno due modi di collegare il tema dell’ironia alla musica jazz. Il primo è quello dell’ironia *visibile* o meglio *esibita*, praticata a fini di intrattenimento, ben esemplificata da alcuni comportamenti da *show* o *stage men* più o meno eccentrici di Fats Waller, Louis Armstrong o Dizzy Gillespie. Ma come ha notato a suo tempo Adorno, dando prova delle loro doti clownesche, i musicisti (neri) rischiano di confermare il loro assoggettamento e la propria dipendenza dal pubblico bianco<sup>1</sup> (Adorno ne concludeva frettolosamente che il jazz, riflettendo la sottomissione dei neri, fosse cattiva musica,<sup>2</sup> una vera e propria parodia dell’imperialismo coloniale).<sup>3</sup>

Il secondo modo di collegare jazz e ironia è più complesso e rilevante in questa sede, e ha a che fare con la seguente circostanza: uno dei modi di fare jazz consiste nel ricontestualizzare la musica che si eredita dalla tradizione. Buona parte del jazz si basa infatti sulla rielaborazione di forme e brani precomposti, materiale tradizionale acquisito a cui – sebbene in modi di volta in volta diversificati, e per riattualizzarlo – si ricorre.<sup>4</sup> Come ha osservato Charles Mingus in un’occasione: «You can’t improvise on nothin’, man. You gotta improvise on somethin’». <sup>5</sup> Non ci si trova mai in un punto di inizio assoluto. Ci si trova piuttosto situati nel mezzo di qualcosa, e si innova dando nuove direzioni a delle linee che preesistevano. Pensiamo a tutti quei dispositivi che vincolano ma anche sostengono e facilitano la condotta improvvisata: oltre allo *stile* a cui ci si ispira (ad esempio

l'idioma del bebop),<sup>6</sup> consideriamo il repertorio di brani che il *performer* competente è tenuto a conoscere – detti perciò *standards*. Questo include brani tradizionali di patrimonio pubblico, i blues, le *songs* o ballate scritte da *songwriters* di professione fra gli anni Venti e i primi anni Cinquanta (l'età dell'oro di Tin Pan Alley, la zona di New York dove si raccoglievano gli uffici dell'industria editoriale musicale),<sup>7</sup> nonché pezzi di jazz divenuti comunque dei classici, e che rappresentano un test per comprovare l'abilità di chi improvvisa, come *Round midnight* di Thelonious Monk.<sup>8</sup>

Il corpo di brani da cui il jazzista trae ispirazione, così come le versioni precedenti autorevoli di tali brani da parte di altri jazzisti, nonché i vari dispositivi melodici, armonici e ritmici che costituiscono la grammatica di base di ciascun brano, rappresentano non un ostacolo o vincolo per chi suona, ma una struttura di riferimento che rende l'improvvisazione jazz una impresa più strutturata di quanto si creda.<sup>9</sup> In definitiva, il jazz (la variazione e l'improvvisazione) si confronta sempre con la tradizione e con il riconoscimento e la padronanza di un canone, e si configura per molti versi come una forma di messa alla prova della tradizione. E una delle forme che questa interrogazione provocatoria assume è proprio l'ironia. Prima di chiarire in che maniera l'ironia opera, è necessario sottolineare, in termini generali, come funziona quella che possiamo denominare la *destandardizzazione*.

### *Destandardizzare*

Fin qui abbiamo sostenuto che il jazz è una musica basata in larga misura sulla creatività secondaria, sulla capacità di riprendere e risemantizzare materiale tradizionale, un repertorio di brani, o anche dei motivi tematici – delle formule – da reimpiegare nel contesto di performance ulteriori.<sup>10</sup> Per non citare che un esempio, Monk ha preso uno standard come *I got rhythm* e – modificando il tempo e trasformando la melodia, o meglio rimuovendola e introducendone una sua, ma utilizzando la piattaforma data dalla struttura di accordi del brano – ne ha tirato fuori *Rhythm-a-Ning*.

Sbaglierebbe tuttavia chi pensasse che il jazz coincide con un mero assemblaggio di formule e brani tradizionali. È vero che il jazz

comprende specifici passaggi pre-arrangiati, nonché determinate formule, motivi o *licks*, frasi o segmenti di frasi elaborati in *performances* precedenti. Ma l'uso delle formule è molto più ambiguo e creativo di quanto possa sembrare. Al di là della difficoltà di stabilire i confini della formula (dove inizia? dove finisce? cosa è “formula” e cosa è una sua “variante?”), il punto è che una formula non va reificata, concependola esclusivamente come un *pattern* melodico (una frase fatta), sul modello della musica composta, ma inserita nel contesto del jazz improvvisato, dove il suo impiego si contraddistingue (distinguendosi da altri usi della stessa formula) per una certa inflessione e intensità sonora, per una particolare microritmica, e per la base armonica su cui si innesta, tutti fattori di variazione assai rilevanti se si vuole cogliere il modo in cui le formule effettivamente operano nelle improvvisazioni di, poniamo, Charlie Parker. L'improvvisazione jazz, allora, non consiste *soltanto* nella dislocazione e combinazione di un insieme di frasi e linee melodiche immagazzinate nella memoria del jazzista. Se davvero l'improvvisazione consistesse soltanto nell'assemblare frasi preconfezionate, se ciascun accordo costituisse un segnale di partenza per questa o quella figura melodica, la musica risulterebbe assai farraginoso e poco fluida, troppo “studiata”, come se il musicista dovesse di volta in volta consultare il catalogo delle sue frasi fatte e “tirare fuori dal sacco” ora *questa*, ora *quella*, ora *quell'altra* frase...<sup>11</sup> E poi bisogna sapere quando usare quali aspetti di tale bagaglio (sapere quali aspetti sono pertinenti proprio “ora”). Inoltre, si tratta di una rielaborazione *unica* e non nota in anticipo.

Per cogliere il punto in termini specifici, si consideri un dispositivo di variazione ironica a cui ricorre assai spesso Parker: la citazione. La citazione, in quanto prestito intertestuale, è un segno di conoscenza della tradizione (l'intertestualità, concetto derivato da Bachtin),<sup>12</sup> è la relazione fra il “testo” musicale suonato in un certo momento e il suo riferirsi ad altri testi affini o ad altre versioni dello stesso testo, circostanza che rende quel testo sempre una polifonia di testi, o quantomeno di voci, diverse.<sup>13</sup> Un musicista che volesse citare oggi un frammento di Parker, che volesse inserire di striscio un'allusione a *Now's the time*, ad esempio, deve produrre una sequenza di suoni simili a quelli di un brano di Parker, e deve farlo con l'in-

tenzione di imitare Parker. Ma non si tratta, come in musica classica, di presentare un'opera altrui eseguendola sotto forma di citazione prolungata e integrale. Si sta piuttosto usando Parker per asserire qualcosa. Ad esempio un debito, o un'abilità, che non è solo quella imitativa, ma quella di chi sa rendere logico – di chi sa giustificare musicalmente – un *non sequitur*, l'interpolazione di un motivo estraneo alla melodia. Un'abilità ironica (nel caso della citazione parodica). Di più: nel citare si sperimenta, poiché, seppure per un momento, si suona diversamente da come si stava suonando prima. Si intrattiene il pubblico (quella parte del pubblico che riconosce il riferimento, e batte le mani). E si sollecitano infine i co-musicisti, che sorridono e rispondono a quel gesto sonoro (mentre uno imita Parker, gli altri imitano lui: si imitano a vicenda).<sup>14</sup>

Insomma, se la mitologia della creazione spontanea va messa in discussione, nel jazz la capacità di fare qualcosa di nuovo o di unico appare altrettanto centrale, nel senso che la *jazz community* si aspetta una differenziazione del prodotto musicale; si attende da ciascun musicista la capacità di produrre qualcosa che venga fuori in modo distintivo rispetto a quanto prodotto fino a ora (l'originalità è uno dei contrassegni della musica improvvisata). Se un jazzista che pretende di improvvisare ripetesse un suo assolo, per quanto riuscito e gradevole questo assolo fosse, sarebbe sanzionato dalla comunità.<sup>15</sup> Un episodio relativo alla reazione di Mingus, durante un concerto, nei confronti della tendenza, da parte di un giovane sassofonista della sua band, al “playing safe”, come si dice in gergo per riferirsi a chi si compiace di suonare cliché troppo noti, è sotto questo profilo eloquente: «Suona qualcos'altro, accidenti, suona qualcos'altro. Questo è jazz, amico. Lo hai già suonato ieri sera, e la sera prima (Play something different, man, play something different. This is jazz, man. You played that last night, and the night before)».<sup>16</sup>

Pur prendendo le mosse da un repertorio di standards, allora, il jazz non ha come vocazione quella di presentare opere canoniche al pubblico. È piuttosto vero il contrario: gli standards esistono per offrire ai jazzisti l'opportunità di improvvisare, e il contesto performativo è più importante del testo musicale. Per questo un buon jazzista prevale sul brano: la musica surclassa le parole<sup>17</sup> (anche se non necessariamente le annulla), l'improvvisazione vince sulla me-

lodia. Certamente se si suona uno standard, si improvvisi *su* un brano. Eppure, la linea che separa il prodotto (il brano standard) e il processo (la performance improvvisata) può essere così sottile da farci dimenticare – o da impedirci di comprendere – se si sta ascoltando *Tea for two*, poniamo, o un'improvvisazione “libera” del quartetto di Monk. Chi esegue uno standard non lo riproduce, ma induce piuttosto uno stato di esitazione prolungata fra la riconoscibilità dello standard e la sua de-standardizzazione.<sup>18</sup> E come detto, il grado di scostamento dallo standard può essere così radicale da rendere difficile persino l'identificazione del brano. Così, pure quando il brano è annotato, *non lo si suona come annotato*, e l'improvvisazione investe non solo la parte non scritta ma anche quella annotata del brano. Sotto questo profilo nell'improvvisazione si incontrano il passato del musicista, e il suo futuro, il futuro di un insieme di atti musicali inediti.

Qualcuno potrebbe tuttavia obiettare che vi sono partiture di performance improvvisate. Certamente, solo che nel gergo del jazz queste sono chiamate non partiture ma piuttosto *trascrizioni*, e chiunque pretendesse di improvvisare eseguendo un brano in accordo alla trascrizione sarebbe oggetto di grave sospetto estetico, piuttosto che di ammirazione – come si direbbe nel contesto della musica classica –, per la sua competenza strumentale (questa caratteristica estetica è peraltro rispecchiata dalla pratica comune fra i jazzisti di usare non partiture ma *lead sheets* schematici (“fogli”), che si limitano a fornire l'ossatura armonica e la traccia del materiale melodico del brano). Un assolo improvvisato di Monk, poniamo, registrato e trascritto, non può essere ripetuto *come tale* da altri jazzisti in un concerto (e tanto meno dallo stesso Monk), pena la sconfessione e il rigetto della comunità, anche se alcuni frammenti o passaggi possono essere ripresi e immessi in altri contesti musicali, come nel caso sopra evocato della citazione (e la stessa trascrizione può essere usata in termini didattici, come una partitura, per apprendere certi modi di improvvisare). Naturalmente si può ben dare credito a chi suona *proprio come* Monk. Eppure, sarebbe strano per un musicista fermarsi lì, quasi fosse un epigono che emula, o un clone.

*Immagini del linguaggio*

Il jazz è un linguaggio radicato in una tradizione musicale, ma la riflessione sul suo statuto può indurre la «tentazione filosofica», per dirla con Wittgenstein, di concepirlo quale patrimonio di brani e regole indipendenti dagli usi che ne fanno i musicisti, un patrimonio che guiderebbe il loro agire. Un linguaggio che non fosse parlato da noi ma che funzionasse indipendentemente dai modi in cui viene usato, un linguaggio autofunzionante, sembrerebbe effettivamente un linguaggio ideale, puro e incorrotto. Ma si tratterebbe, al tempo stesso, di un linguaggio impraticabile, che nessuno può parlare. Per questo Wittgenstein è stato condotto a considerare ogni normatività esterna all'esercizio delle nostre pratiche una indebita reificazione. Lo scopo terapeutico della filosofia di Wittgenstein consiste proprio nel *mutare l'immagine del linguaggio*. Il tema chiave delle *Ricerche filosofiche* è infatti il linguaggio concepito *non* quale sistema semantico autofunzionante, ma come un campo di possibilità comunicative espresse da individui, un campo in cui trova posto – e anzi enfasi – anche l'aspetto personale del linguaggio, il fatto cioè che, laddove c'è linguaggio, lì siamo coinvolti *noi* parlanti. La circostanza che le parole debbano essere *dette* o enunciate, rappresenta allora la responsabilità individuale nei confronti della natura condivisa del linguaggio.

Tornando al jazz, abbiamo visto fino a che punto le risorse musicali del jazzista rendano più agevole la costruzione di certe strategie musicali piuttosto che altre – le rendono più *enactable*. Ora, tale agevolazione non è deterministica e impositiva, quanto facilitante. Non il materiale culturale come patrimonio di contenuti già dati (*cosa sta* nel repertorio) conta, ma il repertorio di brani attualizzato nel corso delle performance, ossia il modo in cui quei brani vengono “fatti significare” dal musicista. In sintesi, che si possa parlare di un repertorio tradizionale appare legittimato dalla circostanza che i musicisti attingono tutti allo stesso serbatoio di brani. Vi è tuttavia differenziazione individuale sia nei modi di attingere al repertorio, che nell'uso a cui quel segmento di cultura musicale sarà destinato. È questa la differenza fra chi sa *riprodurre* il jazz e chi sa dire qualcosa musicalmente, *bringing something to the music*. Decisivo è non tanto il

sostantivo quanto il verbo che designa un'attività: *to jazz* (o, visto in rapporto alla tradizione, *to jazz the material*). Per insistere su questo punto. Non si tratta, come in musica classica, di presentare un brano che *si sa* avere valore (e che perciò non va compromesso). È vero che nemmeno in musica classica vi è mai solo fedeltà esecutiva nell'offrire una versione ulteriore di un'opera, ma resta la differenza importante fra l'esecuzione come ripetizione imperfetta, e la destandardizzazione che utilizza un brano quale veicolo per far parlare diversamente un brano. La tradizione non è un patrimonio di brani duraturi (*timeless jazz*, come viene talvolta ambiguamente definito),<sup>19</sup> una collezione di brani (e di nomi) da coltivare con rispetto, ma un processo di ripresa e ricontestualizzazione, in cui l'ironia figura come uno dei dispositivi di tale ricontestualizzazione.

Questo uso non canonico (e spesso ironico) di materiali sonori tradizionali, ricorda la pratica del *bricoleur*, che impiega i materiali in modi diversi da come erano stati pensati e messi insieme la prima volta.<sup>20</sup> A differenza dell'ingegnere, il *bricoleur* non opera partendo da un piano concepito e lungamente maturato a tavolino, ma si rivolge, retrospettivamente, a un insieme già costituito di materiali previncolati a un uso specifico, impegnandosi con essi in un dialogo costruttivo. Il *bricoleur* non sa esattamente cosa produrrà, ma recupera quello che ha sottomano, assegnandovi una funzione nuova e non prevista, in modo da riorientarne la destinazione. Il suo risultato è dunque contingente, nel senso che dipende da quello che il *bricoleur* trova ma soprattutto dalle circostanze in cui avrà luogo la ricombinazione. Concludendo, affinché i materiali e le risorse della tradizione musicale possano essere selezionate, decontestualizzate e ricontestualizzate, la *resourcefulness* (ingegnosità) è più rilevante delle *resources*.

#### *Esame di un caso: Tea for two*

Abbiamo spiegato fino a che punto il jazz sia collegato alla capacità di situare in un altro contesto – di risituare – uno standard, formando delle linee improvvisate su (deformando) del materiale tradizionale. Mi rivolgo adesso a uno specifico esempio per suggerire in che misura l'ironia corrisponda a uno dei modi di risituare un brano.

A questo proposito Serge Lacasse<sup>21</sup> utilizza il concetto di transtilizazione per rilevare il grado di trasformazione di una pratica intertestuale. L'esecuzione di un brano di musica classica, così come un tributo, mirano al grado zero di transtilizazione. Diversamente, la pratica del jazz improvvisato si fonda sulla volontà (e la capacità) di sottoporre il brano a un intenso processo di transtilizazione. Ironia, allora, si riferisce allo stacco – ricercato o percepito – fra un testo musicale e il modo in cui viene reso, fra – se si vuole – il “detto” e quello che viene “inteso”, uno stacco che può essere enfatizzato con la parodia o la più maliziosa satira.<sup>22</sup> Un brano in cui tale stacco (sempre presente) risulta minimale (o non viene percepito, come se fosse reso trasparente), viene concepito come serio, contrassegnato dalla fedeltà riprodotiva. Nel jazz, invece, tale stacco tende a prevalere, come adesso vedremo esaminando la maniera in cui Monk “esegue” lo standard *Tea for two*.<sup>23</sup>

Può essere non inutile prendere le mosse da una breve descrizione di *Tea for two*. Si tratta di un brano composto nel 1925 da Vincent Youmans su testo di Irving Caesar, uno dei tanti immigranti ebrei – come i Gerswhin o Irving Berlin – che aveva un ufficio nel famoso Brill Building di Broadway e lavorava come *songwriter*, noto soprattutto per essere stato il paroliere di George Gershwin prima del fratello Ira. Il brano fu concepito per lo show “No, no, Nanette”, che ebbe una prima a Londra e fu poi rappresentato a Broadway. Dallo spettacolo furono tratti molti film, il più noto dei quali è il musical del 1950, con Doris Day protagonista (nel ruolo dell'aspirante cantante Nanette), dal titolo *Tea for two*.<sup>24</sup> Al successo popolare del brano, oltre a Doris Day, contribuì Frank Sinatra, il quale, a partire dalla metà degli anni Quaranta, ne ha cantate diverse versioni alla radio, anche in duetto con la stessa Doris Day.

Dal punto di vista musicale, si tratta di un brano dalla forma classica, scomponibile in quattro sezioni, le quali, nel complesso, formano un *chorus*, un modulo metrico di 32 battute, ossia quattro cicli di 8 battute: una parte, ripetuta due volte, in cui si espone il tema, una parte intermedia detta *bridge* o inciso, e una parte finale in cui il tema principale è ripreso. Abbiamo così AABA.<sup>25</sup>

Le parole della canzone raccontano del sogno di una vita amorosa a due al di fuori del contesto metropolitano («far from the cry of the

city»; «just me for you and you for me, alone!» – prima e seconda sezione), e poi (nella terza sezione) si rivolgono al futuro, delineando dei ruoli («you'll awake and start to bake») e la costituzione di una famiglia («we will raise a family, a boy for you, a girl for me»), segno della più assoluta felicità («can't you see how happy life would be»).

Monk ha suonato un repertorio tutto sommato limitato di brani standards, rimasto peraltro pressoché inalterato nel tempo. Fra questi standards vi è *Tea for two*, eseguito nella primavera del 1956 con Pettiford al basso e Blakey alla batteria (*The unique Thelonious Monk*, Riverside), e nel febbraio del 1963, sempre in trio, nell'album *Criss-Cross*, Columbia. Ai fini del presente saggio mi soffermerò sulla versione più vecchia.

Adorno ha per altri versi notato come la prima risposta all'opera d'arte è quella fisico-emotiva del “brivido”, una sensazione esteticamente vertiginosa che avverto quando qualcosa mi colpisce.<sup>26</sup> Ebbene, la prima cosa che colpisce l'ascoltatore di *Tea for two* di Monk è l'urto sonoro. A colpire è cioè la tensione fra il testo (che Monk ha ben presente) e la resa che Monk, fin dall'attacco, ne offre. Il tema principale, che all'epoca veniva ancora valorizzato e tenuto come riferimento per l'improvvisazione (nel senso che l'assolo improvvisato riprendeva, evocava e si sviluppava a partire dal motivo esposto nel *head*), viene ora decostruito e a tratti ridicolizzato, benché mai eluso. Più che una presentazione della linea melodica e del materiale tematico (che riemerge sempre, seppure in maniera frammentaria), si tratta di parodie delle frasi di cui il brano è composto, riproposte con differenze significative, tali da renderle ambigue o francamente buffe (Monk è un maestro delle piccole variazioni che si innestano su un nucleo melodico e lo modificano sviluppandolo fino alle conseguenze più estreme e grottesche – per questo, nonostante i versi e la melodia di *Tea for two* siano banali,<sup>27</sup> il cuore di chi ascolta batte). Egli può essere forse considerato un melodista, ma di un genere assai singolare. Ama le melodie rotte, spezzate, circondate dal silenzio, come se si sforzasse di suonare a memoria un brano che non ricorda molto bene, o stesse impegnandosi in un esercizio per pianoforte da principianti. L'esecuzione, infatti, non appare mai nella sua completezza, è sempre come imprecisa, disarticolata, sottoposta a un trattamento idiosincratico.

Quest'ultimo punto è rilevante poiché mette in discussione il vincolo della coerenza interna e dell'unità del brano (o dell'assolo improvvisato). Per l'estetica musicale tradizionale un'opera è buona quando massimizza il principio del giusto equilibrio e le qualità della compiutezza e completezza, per cui qualunque modifica che comprometta l'unità organica dell'opera, la peggiora).<sup>28</sup> Ebbene, basta un'improvvisazione di Monk per rendere implausibile il divieto, in nome dell'equilibrio formale e del senso di proporzione, di usare note considerate "fuori" dalla base armonica del brano – in aree che siano cioè poco pertinenti con il motivo tematico –, o di non rispettare i cambiamenti canonici di ritmo e di armonia. Monk anzi riarmonizza la struttura su cui il brano è costruito inserendo accordi di passaggio fra quelli previsti dalla sequenza, spezzando la progressione di accordi ricorrenti (gli accordi di Monk, comprendendo note estranee alla scala di riferimento, sembrano sovvertire la tonalità in cui il brano è stato scritto, generando un'estrema distorsione armonica e una spigolosità che costituisce uno dei contrassegni della sua musica fortemente anti-lirica).

A colpire chi ascolta, in secondo luogo, è la circostanza che il brano, più che lo stile di uno standard della *swing era*, evoca la musica – e la sonorità – di Monk, rivelando l'impronta e l'intenzionalità musicale dell'"esecutore" (ma essendo il confine fra esecuzione e creazione assai sottile, sarebbe più opportuno parlare di una forma di ri-composizione del brano). Monk, in altre parole, non adotta lo stile musicale in cui il brano è stato composto, ma lo metabolizza (cogliendone aspetti e potenzialità che si prestano bene a fungere da veicolo al tipo di improvvisazione che egli predilige),<sup>29</sup> rendendolo parte del proprio idioma,<sup>30</sup> un idioma caratterizzato da un suono quasi infantile, dalla tendenza a evitare sequenze ovvie e lineari, e da una peculiare economia sonora: i silenzi vengono accentuati,<sup>31</sup> e non solo fra una frase e l'altra, ma a metà di una frase, o a frase appena incominciata (e viceversa i silenzi mancano laddove uno se li aspetta: le consuete pause che consentono di "gustare" la risoluzione armonica di un tema sono spesso assenti), lasciando in sospeso l'ascoltatore, in attesa di attribuire una funzione armonica o un segmento melodico a ciò che verrà, se verrà.<sup>32</sup> Più che di derisione, si tratta di una trasposizione umoristica di materiale tradizionale nell'universo

sonoro di Monk, trasposizione tanto più marcata in quanto Monk non si scosta troppo dalla linea melodica, in maniera tale che l'ascoltatore tenga in mente il senso del contrasto.

Riassumendo, la sovversione ironica di Monk si basa sui seguenti aspetti: un forte uso della spaziatura e del silenzio; un uso giocoso del ritmo (accelerato o rallentato sensibilmente); una "ruvida" riarmonizzazione degli accordi, nonché una mano sinistra percussiva e ritmica in stile *stride* (uno stile praticato nella Harlem degli anni Venti); una (paradossale) lealtà alla melodia, a dispetto del grado di manipolazione a cui è sottoposta.

Vorrei infine attirare l'attenzione su un passaggio particolare della versione del 1956. Ogni volta che Monk esegue la terza sezione di *Tea for two*, ossia il bridge (rispettivamente ai minuti 1.45, 2.52, 4.01, 5.12), egli sembra suonare un brano sfilacciato, non solo spigoloso, ma evocativo di un senso di sfaldamento, o caduta regressiva. Ora, Monk ama inserire frasi del tutto svincolate da qualsiasi cosa le precede o le segue all'interno del brano. Ha il gusto del "fuori tempo", delle svolte repentine. Ma il fatto che la musica risulti più dissonante e sfaldata proprio nel passaggio del brano in cui si celebra la felice conciliazione familiare, dimostra – oltre alla consapevolezza del testo – il ricorso di Monk alla satira musicale. Non occorre essere politicamente impegnati per sapere che l'ideale del nucleo familiare ristretto non poteva valere per molte comunità nere. Il passaggio del *bridge* è come dissacrato, al fine di rivelare l'ipocrisia delle parole. Sotto questo profilo, l'interruzione di un momento lirico con un passaggio aspramente dissonante e quasi stonato esemplifica non tanto il ricorso alle cosiddette *blue notes* (l'alterazione di un semitono della terza e della settima), ma un gesto musicale dalla sfumatura sardonica e irridente che, in campo artistico, ha forse ascendenze dadaiste (non tanto nell'aggregazione di oggetti eteroclitici, quanto nell'idea di riprendere un "oggetto" popolare – ossia qualunque – e farlo parlare diversamente).<sup>33</sup>

In conclusione, mi sembra che questa microstoria ci dica come un brano possa diventarne un'altro; non si tratta più solo di un versione di *Tea for two*; è un brano di Monk.<sup>34</sup> Non solo. A me sembra che *Tea for two* rappresenti un esempio di satira e di trasformazione del *kitsch* estetico in un linguaggio musicale sperimentale, dove il ri-

corso all'ironia non implica alcuna ricaduta in una musica da intrattenimento. La musica è *comunque* impegnata se fatta *con l'intenzione* di suonarla ironicamente (pratica che implica un assoluto controllo di quanto trattato ironicamente).<sup>35</sup> Nei termini di Adorno, potremmo dire che grazie a Monk il carattere di merce del brano viene strappato via (il brano viene desentimentalizzato, spogliato dalle false emozioni e dalle prevedibili banalità), senza però tradire la promessa di felicità che si trova anche nel *kitsch*. In definitiva, se il jazz non ha mai negato le fonti commerciali come parte del proprio patrimonio (benché la tradizione del jazz e quella della *american popular song* siano distinte, fra esse vige una relazione simbiotica e di influenza reciproca), attraverso la resa ironica lo standard viene trasformato e de-standardizzato.<sup>36</sup>

### Conclusione

Data questa particolare miscela di ripresa e originalità, di tradizione e tradimento, come va intesa la relazione che intercorre fra il jazzista e la tradizione, ossia fra il jazzista e i suoi precursori? Con riferimento alla letteratura, sia Harold Bloom<sup>37</sup> che Richard Rorty<sup>38</sup> la riconducono all'ansia indotta dall'idea di risultare una mera replica, un epigono o l'istanza di qualcosa di già noto, e collegano pertanto il percorso creativo dell'artista alla capacità di *vincere* e così oltrepassare l'influenza dei propri predecessori, in modo da smettere di essere da questi condizionati e da iniziare a creare per proprio conto. Ma nel caso del jazzista non si riscontra solo una simile lotta per trascendere l'influenza altrui e distinguersi. Rilevante risulta piuttosto la *trasformazione* di un corpo di testi sonori (brani, temi, motivi, frammenti...), ossia la loro riconnotazione o significazione.<sup>39</sup> Rilevante – in altre parole –, non è il testo sonoro in sé, ma il modo in cui esso viene ripreso e “fatto significare”, contrassegnando con una marcatura personale quanto ereditato. Differenza *tramite* ripetizione – è questo lo stigma del jazz, uno stigma che evoca la categoria della ripetizione differente elaborata in sede filosofica da Gilles Deleuze.<sup>40</sup>

Sotto questo profilo, possiamo scomporre il linguaggio musicale del jazz in tre diversi registri. Vi è anzitutto lo sviluppo nel corso del

tempo della peculiare inflessione sonora che contraddistingue ciascun musicista. Bastano poche note di sax tenore per capire se si sta ascoltando Coleman Hawkins o Lester Young, Sonny Rollins o John Coltrane. Produrre suoni rivela un modo distintivo di usare – di muovere e far vibrare – il proprio corpo. Il jazz, sotto questo profilo, è paragonabile a una autobiografia sonora continuamente riscritta, o meglio, una intersezione di autobiografie: la propria, e quella dei musicisti con i quali si suona e dai quali si è influenzati.

Vi è poi la storia intertestuale della resa di un certo brano nel corso della tradizione. Si tratta del registro collocato nel versante comunitario, ossia di quello che è stato fatto del brano – cosa ne hanno fatto Parker o Monk o Miles Davis, trasformandolo ma anche lasciandovi un indelebile marchio personale. E esso caratterizza il modo in cui ci accostiamo a un brano per la prima volta. Proprio come nell'ascoltare un determinato brano, per esempio *Body and soul* nella versione di Coltrane dell'ottobre del 1960, vi sento le versioni precedenti (lo faccio interagire in un dialogo interno con i ricordi delle versioni precedenti che ho accumulato, le confronto), ossia mi avvalgo di un corpo di conoscenza sedimentata, così il musicista che *suona* quel brano si dispone almeno indirettamente in una relazione intertestuale con le versioni di Coleman Hawkins e di Coltrane, ossia con la storia delle contestualizzazioni e ricontestualizzazioni che si sono succedute nel corso del tempo, accompagnandone la trasmissione e caricandolo di sempre nuove interpretazioni. È così che si delinea una peculiare bibliografia (o una letteratura critica) sonora.

Vi è infine la storia interna all'improvvisazione sul brano stesso, alla specifica versione che se ne suona. È la dimensione in cui l'ironia emerge più chiaramente. Si tratta del modo particolare con cui, nel tempo che si ha a disposizione, si aggregano le note, si sfrutta il silenzio, si racconta musicalmente una propria storia.

Abbiamo iniziato con Adorno, e con Adorno mi piacerebbe concludere. Secondo Adorno l'arte non rispecchia la realtà sociale, ma neppure ne è del tutto affrancata: essa contiene necessariamente in sé l'impronta delle contraddizioni sociali (o di una società amministrata). Nondimeno, l'artista – come nei casi di Kafka o Beckett – può usare tale iscrizione ironicamente. In questo modo l'arte (e la musica) riesce ad alludere a – in forma di utopia negativa, come promessa che

tenta, fallendo, ma indicativamente, di realizzare – la “giusta vita”. Nell’estetica di Adorno il modo di darsi del contenuto di verità dell’opera d’arte è quello di una promessa di felicità differita e non mantenuta (trattenuta) – di qui la sua condizione utopica (promessa di ciò che non c’è). Ma l’utopia – ciò che ancora non è –, passando attraverso la mediazione di ciò che è stato, risulta per Adorno velata di nero. Pertanto l’arte non può che restare ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile (evocazione della libertà la quale, sotto il dominio della necessità, non è divenuta reale, e che forse mai lo diverrà); una sorta di risarcimento immaginario della catastrofe che è la storia del mondo. Così, dal punto di vista di Adorno, il jazz tradisce più di altre forme musicali tale tensione utopica, e non tanto perché l’arte vera e i beni prodotti dell’industria culturale – e dunque il jazz come sua istanza – sono due mondi inconciliabili, ma perché il jazz sarebbe adialettico e del tutto privo di una estetica della negatività (resterebbe, cioè, “incollato” all’identità, come osserva Adorno in *Dialettica negativa*), finendo per esibire una falsa promessa di riconciliazione (e anzi nutrendo l’illusione di una vita felice) invece di registrare e rendere conto della vita offesa.<sup>41</sup> D’altra parte, lo abbiamo osservato, Adorno non ha voluto o saputo riconoscere come in almeno alcune forme del jazz, ad esempio in quella di Monk, non si celebra affatto la rigida sottomissione dell’individuo alle norme dell’industria dell’intrattenimento, né si consente la regressione dell’ascoltatore, ma si rivelano e forse redimono proprio la frizione del non-identico e le dissonanze non dissipate, figure eccessive ed eterogenee, espunte come irrilevanti o nocive dalla supremazia della musica leggera o dall’ideologia culturale dominante, figure in cui Adorno riconosceva il tratto distintivo dell’avanguardia.

### Note

- 1 Occorre qui aggiungere che non solo in Adorno, ma anche presso una parte non trascurabile delle comunità afro-americane – risentite nei confronti di un atteggiamento considerato clownesco – si assiste al tentativo di voltare le spalle a *Uncle Tom*, a *Sambo*, *Mammy* e ad altri stereotipi da piantagione (come fece esplicitamente Mingus nel suo album *The Clown*, 1957), figure burlesche le quali, oltre a ratificare la propria condizione subordinata, corroboravano

almeno implicitamente l'immagine ridicola del nero veicolata dai *minstrel shows* del XIX secolo (da cui deriva, peraltro, il termine menestrello). Detto questo, non bisogna confondere qualità artistica e condotta personale, e nemmeno sorvolare sulla circostanza che talvolta quei comportamenti e atteggiamenti – apparentemente indirizzati al pubblico bianco – erano un espediente per salvaguardare margini di autonomia creativa. Non si trattava cioè necessariamente di un atteggiamento da clown vero e proprio, ma di un *make-believe* clown, un clown in senso elizabethiano (come attestano peraltro i successivi esempi di ironia esibita – mimica, scenografica, coreografica e farsesca – da parte dell'Art Ensemble of Chicago e di Sun Ra). Non a caso, in una conferenza stampa del 1957, proprio Armstrong protesterà contro Orvald Faubus, governatore dell'Arkansas, il quale disattese la decisione della corte suprema che aveva dichiarato incostituzionale la segregazione razziale nelle scuole, inviando la guardia nazionale affinché impedisse (per ben tre settimane) a nove bambini di entrare al liceo di Little Rock (l'episodio di Little Rock suscitò anche un brano derisorio di Mingus, *Fables of Faubus*, e un intervento controverso di Hannah Arendt). Otto anni dopo, quando una marcia condotta da Martin Luther King a Selma, Atlanta, fu brutalmente stroncata dalla polizia sul ponte che conduceva alla contea limitrofe (Edmund Pettus Bridge), Armstrong protesterà ancora pubblicamente, da Copenhagen.

- 2 Per Adorno il jazz è cattiva musica in quanto prostituita a un tempo (ritmo) meccanico, al commercio e al consumo (ma occorre aggiungere che Adorno, oltre a porsi metafisicamente al culmine dello sviluppo della musica d'occidente per sancire la validità di certe musiche a scapito di altre, ignora completamente la dimensione generativa – le pratiche di produzione del jazz – concentrandosi pressoché esclusivamente sulle forma della sua diffusione).
- 3 T. Adorno, *Gesammelte Schriften*, band 18, *Musikalische Schriften V*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982, p. 83.
- 4 Nelle parole dichiarate da Mingus alla (quarta) moglie Sue Graham Mingus, alludendo al lungo e faticoso apprendistato che porta alla formazione del jazzista («paying dues» nel gergo jazzistico): «Il guaio con i giovani di oggi è che nessuno guarda al passato. Si mettono a suonare come se prima non ci fosse stato nessuno. Non lo sanno che se vuoi suonare il basso, devi suonare come Jimmy Blanton? Devi suonare come Oscar Pettiford. Devi suonare come Charles Mingus. Devi suonare come tutti quelli prima di te, e poi, dopo, metterti a suonare alla tua maniera». Prestando fede a questa variante del “ritorno del rimosso” freudiano (quello che si è udito e si è sedimentato nel corso dell'esperienza musicale passata, ritorna trasformato e personalizzato), bisognerebbe concludere che nel jazz, per innovare, non è necessario “uccidere” (simbolicamente) un padre.
- 5 Sembra che la frase fosse indirizzata criticamente a Timothy Leary, ex professore di Harvard e uno dei più noti sostenitori dei benefici degli stati di al-

terazione mentale indotti da LSD. Nella sontuosa tenuta dell'amica Peggy Hitchcock a Millbrook, a nord dello Stato di New York, Mingus ebbe più occasioni di assistere alle performance di Leary. Quest'ultimo teneva corte ad artisti, poeti, musicisti, drogati, bohemien e miliardari, proponendo loro progetti di improvvisazione libera e spontanea basati sull'idea del completo svuotamento delle influenze storiche e culturali degli individui, in modo tale che questi potessero ripartire da zero e accedere a una nuova consapevolezza. Pur essendo la stessa musica di Mingus caratterizzata da una forma aperta, non più circoscritta da sezioni di lunghezza prestabilita e simmetriche rispetto a quella delle altre sezioni – una musica plastica e “instabile”, piena di sorprese ritmiche, armonie irrisolte, accelerazioni, dislocazioni, fini improvvise –, quando, in un'altra occasione, nel 1964, egli assisteva a un film sperimentale dalla struttura aleatoria di Stan Brakhage si infuriò a tal punto nei confronti dell'idea che improvvisare significasse abolire ogni vincolo da alzarsi in piedi e gridare “frode, frode” rivolto allo schermo.

- 6 Il *free jazz* è diventato solo per alcuni versi un nuovo paradigma stilistico di riferimento, finendo secondo molti su un «binario morto» e affissandosi da sé nel corso della storia del jazz. Certo, molte innovazioni sono state inizialmente derise in quanto non comprese né apprezzate. Solo che in certi casi l'uditorio ha smesso di ridere e ha iniziato ad applaudire.
- 7 Molti standard provengono dai musical di Broadway, una circostanza segnalata dalla presenza, nei brani, di un lungo *verse* introduttivo che aveva lo scopo di descrivere e preparare la scena, motivando le aspettative nei confronti dei personaggi in scena (la versione originale di *The Man I Love* dei Gershwin, ad esempio, *non* inizia con “Someday he'll come along, the man I love”). Di fatto, nel corso della storia del jazz, tale parte iniziale a carattere recitativo (una sorta di strofa) è stata lasciata cadere, riducendo il brano all'esposizione del tema – ripetuto due volte – e all'inciso.
- 8 Si consideri il cosiddetto *Fake book*, detto anche *Real book* (ne esistono ormai diversi volumi), pubblicazione – talvolta illegale – che contiene una rudimentale traccia melodica e i soli simboli degli accordi (spesso sbagliati) di centinaia di brani. Se sono compresi nella raccolta, significa che sono brani condivisi e utilizzati, ossia degli standard del jazz, ma la circostanza stessa di essere stati inclusi incoraggia il loro uso futuro nella pedagogia jazz.
- 9 Talvolta anche un elemento extramusicale come un'immagine o un colore può sollecitare chi improvvisa. Ci si può ad esempio sforzare di improvvisare “in rosso”, un aggancio referenziale tanto lecito quanto quello di improvvisare all'interno di un modulo metrico di 32 battute.
- 10 Quando udiamo, stupiti, la velocità sbalorditiva di un'improvvisazione di Charlie Parker, ci dimentichiamo della seguente circostanza: quello che ci colpisce come un insieme di, poniamo, trenta note distinte, può essere per Parker un grappolo integrato di note. A essere oggetto di funzione cognitiva

- sono non le singole note, ma unità sonore e temporali più ampie, un flusso sonoro (nel pensare per blocchi suono/durata Parker non necessariamente pensa *coscientemente* a tali strutture).
- 11 Cfr. P.N. Johnson-Laird, P., *Jazz improvisation. A theory on the computational level*, in P. Howell, R. Wert, I. Cross (a cura di), *Representing Musical Structures*, Academic Press, London 1991, pp. 291-325.
  - 12 M. Bachtin, *Il problema dei generi del discorso*, tr. it. in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988.
  - 13 Cfr. R. Walser, *Out of notes: signification, interpretation, and the problem of Miles Davis*, "The Musical Quarterly", 77, 2 (summer), 1993, pp. 343-65; ma anche K. Gabbard, *The quoter and his culture*, in S. Wieland (a cura di), *Music in Mind*, Wayne State University, Detroit 1991.
  - 14 Un'osservazione che ci obbliga a chiedere chi forma l'uditorio di un assolo. Il pubblico anonimo che circonda la ribalta? Gli altri musicisti sul palco? Un "altro" assente ma presente come ideale di riferimento (un maestro rispettato, o il portatore di una estetica musicale particolarmente attraente)?
  - 15 Come osserva per altri versi Deleuze ogni «arte produce [...] un che di inatteso, di non riconosciuto, di non riconoscibile. Non c'è arte commerciale, è un non-senso. Ci sono arti popolari, questo sì. Ci sono anche arti che necessitano più o meno di investimenti finanziari, c'è un commercio delle arti, ma non arte commerciale» (G. Deleuze, *Che cosa è l'atto di creazione*, tr. it. Cronopio, Napoli 2003, p. 33).
  - 16 Cit. in P. Berliner, *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*, Chicago University Press, Chicago 1994, p. 271.
  - 17 Il modo in cui Billy Holiday canta *Things are looking up* (1937), ad esempio – un brano «ottimista» dei Gershwin –, suscita più malinconia che incoraggiamento.
  - 18 La destandardizzazione è peraltro un processo contemporaneo all'assimilazione degli standard. Lester Young, ad esempio, già negli anni Trenta sottoponeva gli standard a una sottile deformazione, data dal tono soffiato e soffuso del suo sassofono, dall'enunciazione ellittica della melodia, nonché da un rapporto galleggiante con il beat, capace di manipolare ritmicamente la musica con motivi destinati a durare tre o cinque battute (invece delle canoniche quattro), o iniziando in luoghi insoliti rispetto alla struttura armonica e alla scansione ritmica primaria del brano.
  - 19 Senza dubbio uno standard come *What is this thing called love*, ad esempio, viene oggi preso in considerazione in rapporto alle versioni creative che di esso hanno offerto Miles Davis o Sonny Rollins, ossia intertestualmente. Ma non bisogna nemmeno occultare la sua origine non jazzistica (si tratta di una composizione di Cole Porter apparsa nello *show* di Broadway *Wake up and*

*Dream*, del 1929, e riapparsa nel film *Night and day*), come tende a fare ad esempio Wynton Marsalis, secondo il quale gli standards rifletterebbero una tradizione quasi esclusivamente afro-americana. Adottando questa prospettiva neo-classicista, centrata sui “grandi” modelli del passato, si rischia di abbracciare una forma di protezionismo culturale reificando la tradizione jazz, di dimenticare il fatto che gli standards sono appropriati in modi diversificati, e di eludere la circostanza che la maggior parte dei *songwriters* di Tin Pan Alley, da cui provengono la quasi totalità degli standards, erano ebrei (come osserva con il solito sarcasmo Miles Davis [M. Davis e. Q. Troupe, *Miles: The Autobiography*, Touchstone, New York 1990, pp. 360-361], «Wynton suonava pezzi di musica morta, [...] merda morta [e appassita]. [Per eseguire i quali] tutto ciò che devi fare è allenarti, allenarti, allenarti»). Si tratta di un vizio interpretativo simmetrico a quello in cui è incorso l'ebreo Mezz Mezzrow. La sua notissima autobiografia *Really the Blues* (M. Mezzrow e B. Wolfe, *Really the Blues*, Citadel Press, New York 1946), racconta la storia (romanzata) di un ebreo il quale, rinunciando alle proprie opzioni di successo nel mondo degli affari, per amore del jazz attraversa la linea del colore *a contrario*, “diventando” nero e discendendo volontariamente nell'*underworld* della famosa *South side* di Chicago. Pur essendo un testo che legittima i suoni della “musica nera”, *Really the Blues* finisce per ratificare la retorica del “primitivismo”: considerando il jazz uno stile di vita che non si impara nelle scuole ma nel ghetto, Mezzrow rifiuta il “meccanicismo” insito in ogni musica annotata e invita ad assimilare dai neri – in riformatori, galere, bordelli, locali notturni – quel jazz anarchico, spontaneo, istintivo e ribollente («a geyser of boiling emotions», p. 126) che sarebbe stato conferito loro da madre natura: «I never believed that you had to practice and study [...]. If you want to play real jazz, go live close to the Negro [...], laugh and cry with him, soak up his spirit [...], get back to the source» (p. 353). Nella Postfazione del 1947-1948, il co-autore Bernard Wolfe (intellettuale newyorkese, attivista trotskista negli anni Trenta, teorico del Bebop negli anni Quaranta, attivo sulle pagine della *Partisan Review*, noto per i suoi rapporti con Sartre e Fanon) decostruisce la retorica del nero che per risultare autentico deve semplicemente “essere se stesso”, darsi naturalmente, come se il suo comportamento (e la sua musica) non fosse situata in – e il frutto di – un campo di tensione storiche, geografiche e intersoggettive, un campo comprendente le aspettative del pubblico bianco circa l'aura esotica del nero quale soggetto spontaneo ed espressivo. Wolfe smonta anche il razzismo implicito nella negrofilia (dello stesso Mezzrow, ad esempio). Intanto l'infatuazione unilaterale per i neri (e la loro musica), tanto quanto l'odio nei loro confronti, sono atteggiamenti equivoci poiché orientati verso l'espressione generica e non personale della diversità. Inoltre, dietro la negrofilia si cela la tendenza a estetizzare la condizione del nero, dando a intendere che questi è “fortunato” a essere emarginato dalla società, poiché la pressione normativa al conformismo annichirebbe lo slancio

e il vigore della sua anima musicale. Ancora oggi capita di leggere, magari in modo elogiativo, della “naturalità” con cui il jazzista produce la sua musica, come se non avesse dovuto *imparare* a fare in modo che la sua musica risuonasse così, come se quei suoni rispecchiassero, o fossero l’espressione diretta, di un popolo, un popolo del sud (*folk music* – secondo il registro retorico del sud agreste ed esotico) – o di un’anima, come suggerisce il nome di un genere musicale successivo, «soul» –, e non implicassero disciplina, dei percorsi individuali all’interno di essa, e delle tecnologie di riproduzione del suono (Sidney Bechet, ad esempio, uno dei primi jazzisti, fu un pioniere nell’esplorare la registrazione multitraccia). Scrive ad esempio Marcuse nel 1969: «Nei ritmi sovversivi e dissonanti, piangenti e urlanti nati nel continente nero e nel profondo Sud della schiavitù e della miseria, gli oppressi rifiutano la Nona Sinfonia e danno all’arte una forma desublimata, sensuale, di spaventevole immediatezza, mobilitando, elettrizzando il corpo, e l’anima in esso materializzata» (H. Marcuse, *Saggio sulla Liberazione*, tr. it. Einaudi, Torino 1969, p. 60). D’altra parte bisogna riconoscere a Mezzrow il merito della coerenza: arrestato per “detenzione” di marijuana, insistette per farsi classificare come nero, venendo conseguentemente internato nella loro sezione. Di più: sposò – ed ebbe un figlio da – una donna di colore, con la quale visse a Harlem, circostanza oggi poco ragguardevole ma per nulla scontata settant’anni fa (e che peraltro gli permise di acquisire e padroneggiare il gergo intracomunitario dei jazzisti neri degli anni Trenta). Per un’analisi più distesa sul rapporto fra jazz e “razza”, volta a suggerire fino a che punto l’etnicità corrisponda non a una esperienza monodimensionale, ma implichi una relazione dinamica con numerosi altri aspetti volti a definire l’identità in rapporto a un gruppo, ad esempio la posizione sociale, il genere, lo stato civile, l’educazione, la professione, le credenze religiose, l’orientamento sessuale, l’età, la geografia e la coscienza politica... rimando a: D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2005, cap. 1; A. Floyd, Jr., *The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States*, Oxford University Press, New York 1995; I. Monson, *Doubleness and jazz improvisation. Irony, parody and ethnomusicology*, “Critical Inquire”, 20, 2, 1994, pp. 283-313; I. Monson, *The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse*, “Journal of the American Musicological Society”, 48, 3, fall, 1995, pp. 396-422; S. De Veaux, *What did we do to be so black and blue*, “Musical Quarterly”, 80, 1996, pp. 392-430; G. Lipsitz, *The possessive investment in whiteness: how people profit from identity politics*, Temple University Press, Philadelphia 2002; e G.P. Ramsey, Jr., *Race Music. Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*, University of California Press 2003.

- 20 Cfr. C. Levi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1964), tr. it. Il Saggiatore, Milano 1970<sup>2</sup>, pp. 29 sgg.

- 21 S. Lacasse, *Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music*, in M. Talbot (a cura di), *The musical work. Reality or invention?*, Liverpool University Press, Liverpool 2000.
- 22 Come osserva Northrop Frye (N. Frye *et al*, *The Harper Handbook to Literature*, Harper and Row Publishers, New York 1985), l'ironia corrisponde alla percezione (dell'effetto comico) di una collisione fra apparenza e realtà. Prendendo il caso dell'ironia verbale, posso dire "è stata una sera indimenticabile", intendendo una serata tediosa, e contando sul fatto che chi mi ascolta sia consapevole del contrasto; abbia cioè compreso sia me, che la situazione. In maniera non dissimile, Rorty (R. Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press 1989) parla dell'atteggiamento ironico come fondato su un tale tipo di distacco.
- 23 Per apprezzare l'ironia di Monk (ironia che anche l'"allievo" di Monk, Sonny Rollins, condividerà), si ascoltino le sue versioni/parodie di *These foolish things* o *Sweet and lovely*, rispettivamente del 15 ottobre e del 18 dicembre 1952.
- 24 Benché *Tea for two* sia diventata ormai un'espressione che designa l'incontro romantico a due, nella Londra di fine Ottocento era piuttosto un messaggio pubblicitario: «(a pot of) tea for two (pence)».
- 25 Di regola il jazzista esegue un *chorus* in cui enuncia tema/inciso/tema (esegue cioè quella che viene detta *the head*), poi improvvisa un assolo, e ritorna al *head*.
- 26 T. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1977, p. 172. Il jazz improvvisato appare in genere caratterizzato dalla capacità di sorprendere, di colpire.
- 27 La struttura armonica del brano, con il brusco slittamento di tonalità dal La bemolle al Do, è meno banale, e ha indotto persino un arrangiamento di Shostakovich.
- 28 Cfr. anche Aristotele, *Poetica*, 51a.
- 29 Non a caso dalla struttura armonica di *Tea for two* Monk «deriverà» il proprio brano *Skippy*.
- 30 Che Monk occupi una posizione anomala e singolare nella mappa del jazz, è una circostanza dovuta meno alla presunta natura anarchica e surreale del personaggio che non al rigore maniacale e quasi autistico con il quale Monk è rimasto fedele al proprio singolarissimo codice sonoro, un codice il quale, in effetti, non sembra avere avuto né dei "discendenti", né una evoluzione nel tempo.
- 31 Nella Prefazione a Fitterling (T. Fitterling, *Thelonious Monk: His life and music*, Berkely Hills Books, Berkeley California 1997), il soprannista Steve Lacy, allievo di Monk, ricorda uno dei consigli impartitigli dal pianista a proposito di questo invito a eliminare il superfluo: *dont play everything, let*

*things go by!* Anche il batterista Leroy Williams evoca un episodio eloquente relativo alla prima occasione che ebbe di suonare con Monk. Emozionato e mosso dal desiderio di strafare, si mise a suonare in modo febbrile e tendenzialmente accelerato. Monk si alzò dal piano e si diresse verso di lui. Non gli disse che era un incompetente, né di smettere di suonare, o di rallentare, nulla di tutto ciò. Gli disse semplicemente: «Abbiamo tutta la notte per suonare». A proposito di silenzio, vale la pena di notare quanto segue. Monk parteciperà a un'ultima sessione di registrazione a Londra nel novembre del 1971, offrirà qualche raro concerto a New York e poi, dal 1976 al 1982, si ritirerà nel medesimo silenzio che caratterizzava la sua estetica musicale (D. Labord, *Thelonious Monk, le sculpteur de silence*, "L'homme. Revue française d'anthropologie", 158-159, 2001 [numero monografico dedicato all'antropologia del jazz], pp. 139-178).

- 32 Cfr. J. Cortazar, *Le tour du piano par Thelonious Monk*, in Id., *Le Tour du jour en quatre-vingt mondes*, Gallimard, Paris 1980, pp. 82-84.
- 33 Fatte salve le differenze, può essere non inutile tracciare un paragone fra l'ironia a cui ricorre Monk nelle sue improvvisazioni, e lo stile spesso ironico, talvolta tragico e comunque grottesco esibito da Thomas Bernhard nei suoi romanzi. In essi – per fare un esempio – alcune affermazioni vengono ricalcate e riprese ossessivamente e parodisticamente, generando risvolti comici. Uso il termine comicità poiché, a dispetto dei molti lettori che ritengono non vi sia nulla da ridere in Bernhard, egli stesso confessa di aver sempre descritto situazioni comiche nei propri lavori (esattamente come Kafka ebbe a dire dei suoi racconti, nella testimonianza di Max Brod; cfr. T. Bernhard, *Un incontro. Conversazioni con Krista Fleischmann*, SE, Milano 1993, p. 26. Cfr. anche Meyerhofer N., 1988, *To laugh or not to laugh: humor in the world of Thomas Bernhard*, "Humor: International Journal of Humor Research", 1-3, 1988, pp. 269-277; e D. Sparti, *Bernhard e il retroscena della scrittura*, "Studi di estetica", III serie, a. XXIX, 2002).
- 34 Pure sul piano personale Monk può essere considerato un individuo indotto a vivere la propria situazione con una certa dose di ironia. Lo suggerisce il documentario su Monk montato da Charlotte Zwerin nel 1988, *Straight, no chaser*, nonché un episodio (uno dei tanti relativi alla vita di Monk) riferito da Nat Hentoff (N. Hentoff, *The jazz life*, The Capo Press, New York 19752, p. 19): nei primi anni Quaranta Coleman Hawkins si presenta a un club di Boston con un gruppo il cui (giovane) pianista è Monk. A fine concerto, al momento della chiusura, il gestore del locale si rende conto di non aver visto Monk uscire dal club. Manda un aiutante a cercarlo nello scantinato (dove si suona), ma questi non trova alcuna traccia di Monk. Poco dopo si sentono dei passi sulle scale e appare Monk. «Where have you been?!» domanda perplesso il gestore. Monk lo guarda, e con tono serafico dichiara «I was walking on the ceiling». Questo senso dell'umorismo (e talune sue eccentricità)

- possono essere legate alla circostanza che, per ragioni di “razza” e a causa di una musica ritenuta assai spesso *too far out* (e dunque ignorata se non derisa), Monk abbia dal 1988, condotto una esistenza ai margini del mondo della musica, e della vita pubblica in generale. Detto questo, occorre distinguere la propensione a isolarsi dal mondo di un Glenn Gould, il quale, abbandonata la scena musicale, si barricò nel proprio rifugio canadese, dalla tendenza di Monk a essere completamente assorbito dalla propria musica, al punto da risultare “distante” anche e soprattutto in presenza di altri (i co-musicisti, il pubblico...).
- 35 Anche per apprezzare (o meno) una barzelletta, occorre anzitutto comprendere l’enunciato che la descrive, nonché determinare la natura dell’incongruenza (o comunque di ciò che rende comico l’enunciato). Un insieme di processi cognitivi per nulla immediati.
- 36 Non sollevo qui la complessa questione del nesso fra l’ironia musicale e l’ironia verbale degli afro-americani, secondo alcuni collegata alla volontà di distanziarsi dall’inglese che fu loro imposto durante la schiavitù, in maniera tale da costruire un proprio codice semiotico (storicamente denominato “jive”). Ricordo qui anche la poesia orale di improvvisazione nota come *Dirty Dozens* (nello slang afro-americano l’espressione “to do the dirty dozens” significa scambiarsi in forma di sfida estemporanea insulti e accuse, di solito in rima e riguardanti la famiglia). Esso rappresenta una sorta di gioco assai popolare nelle sottoculture nere, e può essere considerato per certi versi un antecedente del rap successivamente fiorito nel paesaggio urbano del South Bronx. Si noti che anche in tali casi l’ironia coincide con la capacità di sovvertire (di riconnotare e piegare ironicamente) quanto assimilato (cfr. W. Labov, *Language in the InnerCity*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1972; J. Baugh, *Black street speech*, University of Texas Press, Austin 1983; H.J. Gates, jr., *Figures in black: words, signs and the ‘racial’ self*, Oxford University Press, Oxford 1986).
- 37 H. Bloom, *The anxiety of influence*, Oxford University Press, Oxford 1973, p. 80.
- 38 R. Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity*, cit., pp. 24 sgg.
- 39 Cfr. H.L. Gates, *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism*, Oxford University Press, New York 1988; J. Murphy, *Jazz improvisation: the joy of influence*, “The Black Perspective in Music.”, 18, nos. 1-2, 1990, pp. 7-19.
- 40 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1971.
- 41 Cfr. T. Adorno, *Gesammelte Schriften*, band 19, *Musikalische Schriften VI*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, p. 392.