

Il più grande decompositore del novecento

di Marcello Piras

Miles Davis ha avuto, in vita, un destino assai più benigno di quello che di solito capita ai geni della sua statura. È stato famoso e ammirato fin da subito. Mentre per Scott Joplin o Domenico Scarlatti gli studiosi hanno sgobbato per raggranellare spiccioli di biografia sottratti al buio totale, Davis è sempre stato sotto i riflettori. La sua vita è stata biografata sul campo, raccontata in presa diretta, rivissuta alla moviola attraverso mille testimonianze e angolazioni. Su di lui ci si è accapigliati, ma sempre avendone un'idea ben precisa.

L'idea, formulata con la consueta apollinea chiarezza da Arrigo Polillo, è che Davis esercitò sempre la sua fantasia d'artista piazzandosi a ruota di movimenti di cui non era il promotore. Uno dopo l'altro si agganciò al carro del bebop, poi del cool, poi dell'hard bop, del modale, del jazz-rock, della fusion e da ultimo perfino del rap, diventando spesso la locomotiva capace di trainare quel movimento al di là degli orizzonti iniziali. In ogni stile fu il migliore, o tra i migliori. Ma dato che passò con disinvoltura da una scuola all'altra, la sua musica non mostra né costanti stilistiche — salvo la smorfia dolorosa della sua tromba — né coerenza interna.

La parabola di Davis appare così attraversare la vicenda del jazz sotto il segno del trasformismo, dell'agguato fulmineo al *dernier cri*, alla moda emergente. Strana scelta, per un uomo così scontroso e indipendente, orgoglioso e perfino ribelle, isolato dai comuni mortali e dimorante in una sua rarefatta ionosfera.

È chiaro che Miles lo scontroso isolato e Miles il pronto seguace delle mode altrui non collimano. C'è qualcosa di sbagliato da qualche parte.

Ebbene, l'errore sta esattamente là dove stanno tutti gli errori della storiografia jazz. Essa è scritta per lo più da appassionati dilettanti, digiuni di teoria, che un po' riescono a seguire a orecchio gli assolo, e si lasciano ipnotizzare dal carisma del performer, ma nulla sanno di cosa vi sia dietro. Come zingari incantati di fronte al Duomo di Milano, vedono solo una facciata meravigliosa, e non immaginano che essa nasconda solide travi e campate: una struttura matematica, invisibile ma indispensabile.

A chi non ignora l'architettura del jazz, le cose appaiono in un'altra luce. Vi è una limpida coerenza in tutta l'opera di Miles. Va solo cercata nel posto giusto: non — superficialmente — nei materiali adoperati per la facciata, bensì nel modo di redistribuire all'interno gli invisibili carichi di peso.

Anche il fedele del jazz, che non fa l'architetto, si orizzonta bene all'interno del suo tempio grazie ai pilastri che lo sorreggono: le cadenze. Come le colonne che in una chiesa separano le navate e reggono la volta, così le cadenze puntellano e scandiscono lo spazio musicale a distanze grosso modo uguali: di solito ogni 4, 8 o 16 battute. Il fedele non le conosce, ma le riconosce: tant'è vero che applaude quando sente che il pezzo è finito.

A Miles, queste colonne a distanza costante non sono mai andate giù. Già nella prima seduta a suo nome provò a disporle a zig-zag, nel brano *Milestones*. Si tratta di un tipico pezzo bop, dal tema lungo, inorecchiabile, e per nulla davisiano. Ma è un sistema macchinoso, e Davis stesso lo abbandonò subito.

Più interessante l'esperimento compiuto in *Deception*, inciso con il nonetto nel 1950. Qui Davis prende le mosse — come farà spesso poi — da un brano altrui, *Conception* di George Shearing. Il pezzo è già irregolare — ha periodi di 14 battute — ma Davis gli apporta modifiche ancor più disorientanti, che sono poi quelle che giustificano il titolo. *Deception* vuol dire infatti frode, inganno, raggiro. È un titolo-manifesto della poetica di Miles. Ti aspetti il ritornello, e arriva l'inciso. Ti aspetti l'inciso, e arriva il ritornello. Stai lì a chiederti se arriverà il ritornello o l'inciso, e non arriva più niente: perché il pezzo si scorcia a ogni giro, come un serpente che si morde la coda, finché da ultimo non rimane più nulla.

Deception ha un chorus di lunghezza variabile, e a decidere come varia è il compositore. In questo e altri brani, sempre per spostare le colonne, Davis semina anche battute soprannumerarie qua e là in punti arbitrari. Il fedele non nota nulla, ma avverte un vago spaesamento. Non a caso *Deception* è uno dei pezzi meno amati del nonetto Davis.

Ma questo è nulla in confronto a ciò che avverrà poco dopo. Nel classico quintetto con John Coltrane (1955-56) il solista di turno può allungare il suo ultimo chorus quanto gli pare: ovvero rinvia l'ultima colonna a data da destinarsi. Per far ciò occorre intendersi a cenni: ma i cenni sono nascosti dentro la musica. Un frammento della melodia del tema segnala: attenti, *da qui* rinviamo la conclusione. Un altro frammento significa: concludiamo *adesso*. Il fedele non lo sa: crede che il solista stia tra-