

chiarire il perché di certe sue scelte essenziali, il perché di un'estetica ispirata all'elettricità. Davis aveva trovato il modo di semplificare al massimo i materiali musicali di base, realizzando una nuova complessità nel modo in cui li trattava: ne è prova il fatto che con pochi moduli di due o quattro battute articolava composizioni che potevano durare mezz'ora.

Ma questo suo lavoro di semplificazione fondava la sua ragione in un parallelo lavoro di *amplificazione*. La tecnologia sonora ha dato a questo termine un'affascinante polisemia, che Davis ha ricondotto ad un'unica cifra semantica. Miles Davis trattava i suoi materiali musicali amplificandoli elettricamente: cioè dandogli innanzitutto *volume*.

È questo il fattore destinato a sfuggire a qualsiasi tecnica di analisi basata sulla considerazione dell'opera musicale (di qualsiasi genere, anche improvvisata) come un "testo" da sezionare. Il jazz è un linguaggio eminentemente performativo: in esso i modi di produzione sonora non costituiscono mai un dato banale. Quest'affermazione è di particolare validità nel caso del jazz-rock, un genere di jazz che realizza in pieno i suoi significati solo se suonato e ascoltato a un volume sostenuto. È questo, in fondo, ad avvicinarlo – più di tante altre cose – al rock.

Ma che cos'è il volume? Definirlo è difficile. La possibilità tecnica, o tecnologica, di suonare più o meno forte? Ciò non ha nessuna rilevanza musicale. Il concetto di *volume* non va confuso con quello di *dinamiche*, con cui non ha molto da spartire. Non è un parametro che entri direttamente nelle prassi del compositore o dell'interprete: è solo un valore virtuale, la risultante di una serie di caratteristiche fisiche di uno strumento acustico. In sé e per sé, il volume teoricamente sviluppabile da uno strumento musicale non possiede alcun significato artistico. L'orchestrazione di un brano ne terrà conto, ma fino a un certo punto. Quanto alla semiografia musicale, i valori dinamici convenzionali (dal *ppp* al *fff*, ad esempio) vengono assegnati allo stesso modo a qualsiasi strumento o gruppo di strumenti, perché si tratta comunque di valori relativi. La questione rimane pressoché indifferente.

Ma non è sempre stato così. Una delle distinzioni correnti nella pratica medievale era quella tra musica *haut* e *bas*: alta e bassa, ovviamente, quanto a volume. Tradizionalmente, gli strumenti a fiato tendevano a rientrare nella prima categoria, quelli a corde pizzicate nella seconda. Da un punto di vista strettamente musicale, la distinzione rimaneva in sé e per sé alquanto banale: ma influenzava moltissimo, invece, significati e funzioni della musica. Uno studio dell'iconografia sacra degli strumenti

musicali dal Medioevo al Rinascimento mostrerebbe statisticamente che, nelle raffigurazioni dei cori angelici, difficilmente gli strumenti *haut* – ottoni, ance, percussioni – sono quelli più vicini al Padreterno. Al cospetto di Dio si suonino musiche gentili. Ci pensarono i vari Concilii ad escludere prima le percussioni, poi gli strumenti a fiato, dalla funzione liturgica. L'iconografia mostra però che l'uso figurativo e simbolico rimaneva più eclettico, benché regolato da rigide prescrizioni prossemiche. Dio accetta benignamente l'idea di un'orchestra angelica ben assortita. Ma, in un certo senso, l'orecchio di Dio si comporta con la stessa selettività spaziale di un microfono: la distanza relativa a cui sono posti gli strumenti più gentili e quelli più fragorosi funziona come una sorta di orchestrazione per dislocazione spaziale. Lo spazio cosmico, con il suo galateo prossemico, funge da mistico mixer: anche gli strumenti più fragorosi sono figli di Dio, purché si tengano a rispettosa distanza.

Nell'immaginario jazzistico, invece, la potenza del suono ha rivestito grande importanza, specie nei primi sviluppi di questa musica da arte "folk" a cultura urbana. Il primato della tromba, nel jazz di New Orleans, si deve anche alla debordante presenza sonora dello strumento. Le vecchie battaglie di bande e di orchestre, dove il cimento sonoro era un lavoro di squadra, bene illustrano la natura competitiva e perfino intimidatoria (anche in questo ancora "folklorica", come nelle *dirty dozens*, nel virtuosismo acrobatico della danza, o in certe arti marziali tradizionali) del jazz delle origini. La dicotomia tra lo stile hawkinsiano e quello di Lester Young, negli anni Trenta, si pone appunto su un terreno di scontro fra tradizione radicata, *etnica*, e innovazione aperta ed interetnica. I primordi del jazz moderno, grazie a una certa memoria tradizionale dei "provinciali" Parker e Gillespie, riterranno questo senso di una sonorità espressionistica e virulenta anche all'interno di un discorso più "pensato". Ma basta il salto di una generazione e da lì, fino all'entrata in scena delle avanguardie free postcoltraniane e del Miles Davis elettrico, nella storia del jazz le innovazioni avranno sempre un suono più *soft*, meno viscerale.

È possibile che questa qualità tradizionale, etnica, della potenza sonora abbia una radice africana. Per capirlo, bisogna cominciare a considerare il volume problematicamente, ad esempio in senso *qualitativo*. Ad un maggior volume, infatti, può essere assegnato un maggior grado di personalità del suono, un elemento di distinzione che ha ricadute estetiche e perfino etiche. Ancora fino a Coleman Hawkins, per la musica afroamericana, un gran suono non è nulla senza un gran volume, mentre un gran volume può da solo bastare a distinguersi, quanto meno agli orecchi della comunità di riferimento. La questione del volume e della sonorità quali fattori di individuazione e di riconosci-

bilità è essenziale per avvicinarsi alla pregnanza simbolica del *sound*. Un'amica etnomusicologa, che ha lunga familiarità con l'area culturale bantu, chiese una volta a un liutista perché gli strumenti africani portassero spesso quelle appendici libere (anelli, piccole lastre di alluminio, etc.) atte a produrre suoni sussidiari indefiniti, una specie di rumore di fondo parassitario. La risposta, più o meno, fu che "così il suono è più grande". Questa "grandezza" del suono riveste un chiaro carattere simbolico. Qui il "più grande" è ovviamente "più forte", ma soprattutto "più ricco", dunque più personale. È evidente che, vuoi per una preghiera vuoi per un'affermazione virtuosistica individuale, un messaggio più forte e più ricco arriverà meglio a chi ascolta, in cielo o in terra: gli dèi africani sono, per natura, più casinisti.

Nella storia delle prime intuizioni "elettriche" di Davis il piano Fender Rhodes riveste un ruolo iniziatico. Sia Hancock che Corea furono riluttanti ad accettare il diktat davisiano del piano elettrico finché lo videro come una cattiva imitazione del pianoforte, ma cominciarono a interessarsi allo strumento – per loro stessa ammissione – quando si resero conto che con esso, per la prima volta, il pianista jazz poteva emergere alla pari con l'irruenza dei fiati e della batteria. Con il nuovo strumento ci si liberava da un handicap tipico dei pianisti di jazz al momento dell'assolo, che costringeva la sezione ritmica, dopo aver sorretto magari una scorribanda fiatistica, a mutare il clima dell'esecuzione per adeguarsi al diverso potenziale espressivo dello strumento. L'handicap faceva del piano jazz uno strumento inevitabilmente più "composto", in tutti i sensi. Ma dietro la tastiera del Fender Rhodes gli Hancock e i Corea potevano finalmente misurarsi ad armi pari con l'energia di tutti gli altri: *par condicio*, nella nuova democrazia dell'elettricità e dell'amplificazione.

Elettrico il piano, elettrificata la tromba, il contrabbasso che cedeva il passo al basso elettrico: ma l'ossessione di Davis era la chitarra, e non una chitarra qualsiasi: la chitarra di Jimi Hendrix. Quando racconto della passione di Davis per Hendrix, e di come, da McLaughlin in poi, Miles abbia sempre cercato un "suo" Hendrix, al riscontro degli ascolti i miei studenti – che Hendrix lo conoscono – si fanno scettici: che c'entrano, McLaughlin e gli altri, con lo stile hendrixiano? In senso stretto, niente. Miles, infatti, non aveva in mente uno "stile", ma una *presenza*. Il corpo fonico di Hendrix rappresentava molto di più del contenuto melodico dei suoi assoli, delle belle inflessioni blues quasi vocali, o dei suoi atonalismi post-psichedelici. La sua presenza chitarristica sembrava l'ipostasi sonora di quella *volontà di potenza* che per Nietzsche era anche tensione verso il nuovo, e a cui Freud trovò posto nella normalità (sia pu-