



Articolo: Électrique - Miles Davis 1968-1975

Autore: Laurent Cugny

Source: *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020

Pubblicato da: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/1657c7959e5ea8a7427d4ef08b5c519db0400d35>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha la forma di quattro Quaderni ("Cahiers"), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

Il set completo di Quaderni RJMA è disponibile in: <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

Come citare questo articolo:

CUGNY, Laurent, "Électrique – Miles Davis 1968-1975", *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020, pp. 1-15. Disponibile in:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/1657c7959e5ea8a7427d4ef08b5c519db0400d35>

Électrique – Miles Davis 1968-1975¹

Laurent Cugny

Contrariamente a *Las Vegas Tango – Una vita di Gil Evans*, il mio primo libro, pubblicato nel 1989 e ancora tuttora disponibile, *Électrique – Miles Davis 1968-1975* si è trovato assai presto fuori commercio. Per questo, durante gli anni, è capitato che mi chiedessero spesso di questo testo. Avevo la percezione che, di là dello specifico interesse letterario e critico, questi segnali persistenti potessero configurarsi come indicatori dell'interesse per quel «periodo», come si usa dire. Era stata anche ventilata l'idea da parte dell'editore originale, Christian Tartig (lo stesso di *Las Vegas Tango*), di una possibile riedizione: progetto risolto, però, in un nulla di fatto. Accolgo con piacere, quindi, la decisione di Philippe Gonin e delle Edizioni Universitarie di Digione di raccogliere il testimone, consentendomi di presentare oggi questa nuova edizione, e offrendomi al contempo l'occasione di tornare, a distanza di più di venticinque anni, sul «periodo».

Tutto comincia per me l'11 luglio 1973. Avevo appena superato l'esame di maturità, e un compagno di liceo mi propose di accompagnarlo ad un concerto di Miles Davis². La sua musica mi era sconosciuta, ma non il suo nome, che in quel momento mi evocava una qualche immagine sonora del tipo *Kind of Blue*. Seduto in un posto in tribuna sulla prima balconata, mi trovo così a strapiombo su di un trombettista dai grandi occhiali scuri, appoggiato su di un pedale wha-wha – lo stesso di Jimi Hendrix – con la tromba tenuta verticalmente, padiglione all'ingiù. Il resto, un fitto magma sonoro emanante da un gruppo di musicisti, comprensivo di grande asta che sorreggeva un basso Fender e un Buddha con occhiali altrettanto scuri seduto davanti ad un tavolino con una chitarra sulle ginocchia. All'uscita, il mio amico, che si piccava d'intendersi di Stockhausen e di musica contemporanea³, mi disse che gli era sembrata una musica formidabile, laddove dovetti invece ammettere a me stesso che mi aveva lasciato totalmente indifferente. Ma non ostile.

Non avevo il retroterra musicale degli ortodossi appassionati di jazz dell'epoca, che, da parte loro, hanno avuto grossi problemi a compenetrarsi in quella musica del Miles Davis 1973. La mia cultura musicale si è formata su di uno sfondo (discreto e senza una vera convinta adesione da parte mia) di musica colta, con mio padre e il suo religioso ascolto, il sabato, di Tchaikovsky, Beethoven, Rachmaninov e Bruckner, così come con i corsi settimanali di pianoforte frequentati per parecchi anni. Non conoscevo nulla, dunque, del jazz, ma in compenso la passione musicale era scaturita qualche anno prima con i Beatles (e in minor misura con i Rolling Stones). Poi erano seguiti gruppi fondatori dell'hard rock, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath e altri del tipo MC5, cui s'era venuto ad aggiungere un conglomerato pop-folk-soul in cui si potevano trovare, alla rinfusa, Creedence Clearwater Revival, Crosby, Stills, Nash & Young, Canned Heat, Leonard Cohen, Otis Redding, Booker T. & the MG's, ecc. Ma di jazz, niente.

15 novembre 1973, Parigi, Palais des Sports⁴: nuovo concerto del gruppo di Miles Davis (con gli stessi musicisti). Vi assisto, questa volta da solo, e la passione si dichiara. Nell'intervallo tra le

¹ Questo testo è la nuova prefazione per la riedizione eponima di Laurent Cugny, dedicata al primo periodo elettrico di Miles Davis: CUGNY, Laurent, *Électrique – Miles Davis 1968-1975*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/ Marseille, André Dimanche, 1993).

² Questo concerto è stato pubblicato in CD, Miles Davis, *Olympia 1973*, Trema 710460, 1999.

³ Ha scritto in seguito una tesi di dottorato dal titolo *Qu'est-ce que penser-en-musique?*

⁴ Una larga parte di questo concerto è su YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=NoeHrUIWPbE>. Inizia con un interessante commento introduttivo di Pierre Bouteiller, da citare *in extenso*: «La serata più insolita, più sconcertante, per alcuni più pesante del Festival Newport Jazz a Parigi è stato incontestabilmente il concerto di Miles

due date, avevo intanto scoperto John Coltrane e Ornette Coleman, *Porgy & Bess* e *In a Silent Way*: il conglomerato pop-rock-folk-soul s'allontana (pur non scomparendo dall'orizzonte d'ascolto); il jazz s'installa, definitivamente. E questa musica di Miles Davis del 1973 non solo non resterà una bizzarria da incontro occasionale, ma uno degli accessi privilegiati e costanti (con gli altri due musicisti menzionati) al mio pantheon personale.

Seguì il tempo dell'iniziazione. Rapidamente, cominciai a scoprire l'integralità della discografia davisiana, che finii per padroneggiare sufficientemente bene. Poi ci fu il periodo della regolare pubblicazione degli album doppi: *Big Fun*, *Get up/With It*, *Agharta*. *Pangaea* era già riservato al circolo dei fanatici, che avevo incrementato acquistandone a peso d'oro una copia «d'importazione giapponese», come si diceva all'epoca (avrei solo più tardi scoperto *Dark Magus*, con il magnifico *stop chorus* di saxofono tenore su «Moja» di David Liebman).

Poi il flusso s'interruppe, non si sa esattamente perché. I dischi continuarono ad uscire, sempre dei «doppi», ma erano delle curiose compilazioni di pezzi, certamente tutti inediti, ma risalenti a periodi passati (i più recenti datando del 1970, tra cui quel *Guinnevere* che doveva segnarmi soprattutto come fan dell'album-fonte eponimo *Crosby, Stills & Nash*): *Circle in the Round* et *Directions*. Alla fine, la sorgente si prosciugò completamente. Si diceva che Miles Davis fosse malato. Nel 1978 o 1979, *Jazz Hot* pubblicò una foto in cui si vedeva un Miles⁵ dimagrito, circondato, tra gli altri, da Larry Coryell e Masabumi Kikuchi con cui avrebbe realizzato una sessione di registrazione. Ma ancora niente di sonoro.

Luglio 1981. Un disco, uno vero, è annunciato. Arriva sui nostri giradischi (sempre «vinili», come ancora si diceva): *The Man with the Horn*. Mi rivedo, con gli amici (la fonografia è anche nel jazz un atto di socievolezza, fenomeno ampiamente descritto da allora), piazzare il braccetto all'inizio del solco, con una certa apprensione, bisogna ammetterlo. Si sente uscire quindi dalle casse questa ritmica, infinitamente flessibile, di Marcus Miller e Al Foster su «Fat Time» (la pulsazione binaria/ternaria era relativamente inedita all'epoca). Miles Davis suona la tromba, sordinata. Il fraseggio di «prima» è riapparso, forse un po' meno maestoso, ma lo charme aleggia sempre. Un'impressione di fondo emerge, che si confermerà: la violenza s'è assopita, il principe delle tenebre è ritornato alla luce: in una parola, s'è calmato. Una volta giunto il braccetto al centro della Facciata 2, si è felici di aver ritrovato un Miles Davis vivo, che però ci lascia un po' insoddisfatti.

Primavera 1982. Arriva la notizia: Miles suonerà a Parigi, al Théâtre du Châtelet, due sere di seguito. Mi precipito per la prima data, ma è già troppo tardi, tutti i posti della prima sera sono esauriti in due ore. Deciso a non farmi fregare di nuovo, mi apposto davanti alla biglietteria il giorno dopo all'apertura, e così riesco ad accaparrarmi il sesamo. Siamo al 3 maggio, sono in quinta fila,

Davis, che si ritrova qui mentre prova a suonare l'organo elettronico in mezzo alla sua formazione in cui gli strumenti a percussione sono in maggioranza schiacciante rispetto a quelli melodici. Vi è più di un dettaglio che converrebbe rilevare, poiché il Miles 74 [sic] sembra deliberatamente volto alla ricerca e all'esperimento, ad un ricercare e uno sperimentare tecnici. Miles rimette tutto in discussione, distrugge gli equilibri, e nei suoi concerti ci rende testimoni del suo lavoro di destrutturazione e ricostruzione, superando il dominio della musica per accedere a quello del suono. È per questo che ha elettrificato la sua tromba con un sistema di sordina (sic, N.d.T.) wha-wha, azionato da un pedale, un dispositivo che sembra abbia imposto anche al suo saxofonista, come potrete vedere e ascoltare tra poco. Miles non ha mai mutato indirizzo. Resta lo stesso di dieci, quindici o venti anni fa. La sua volontà di ricerca, il suo continuo mettersi in discussione, il suo lavoro esplorativo lo fanno apparire ancora oggi sempre così solitario, così doloroso, così affascinante.» Accanto all'acume interpretativo, questo commento testimonia del tenore critico dell'epoca. Inoltre, questo video, come numerosi altri di questo periodo, ci fa capire anche quanto l'immagine visuale possa essere preziosa per l'analisi della performance, ragguagliandoci, in questo caso, sul modo in cui Miles Davis dirige l'ensemble e la musica, ma anche sull'intensità e la concentrazione del suo ascolto, che si «vede» letteralmente.

⁵ Cederò anch'io qui al vezzo così diffuso di chiamare questo musicista con il suo solo nome, un uso spesso ridicolo per altri artisti, ma la cui pregnanza nel caso in oggetto è tale che occorrerà un giorno interrogarsi sul senso della sua «familiarità», tanto sembra tradurre un sentimento unanimemente condiviso, non solo di prossimità, ma dell'esistenza di un legame quasi carnale.

quasi a corte. L'orchestra attacca, Al Foster al centro, Marcus Miller affiancato, con Mike Stern, Bill Evans e Mino Cinelu. Miles Davis entra e si piazza... proprio alla mia altezza. Il padiglione della tromba si alza, a qualche metro, come se puntasse proprio me. Il suo suono mi arriva per la prima volta in diretta dopo nove anni di sola ricezione fonografica. Credo che me ricorderò per sempre. Si ha un bell'essere fautori d'una fonografia come principio stesso dell'audiotattilità⁶ e del jazz: il suono diretto, anche amplificato, non è la stessa cosa⁷.

In quel mentre, si produce l'inatteso. Nel mezzo di una ritmica granitica, Al Foster e Mino Cinelu si ritrovano forzatamente in duo: un guasto elettrico ha ridotto gli altri al silenzio. Un momento di disorientamento, e il batterista si ferma. Marcus Miller agguanta un clarinetto basso (o forse un saxofono tenore) e comincia a suonare una linea di basso. Al Foster riprende, con le spazzole, e Miles li raggiunge. Per alcuni secondi, questo trio improbabile (Mino Cinelu s'era unito a loro?) rivisita un jazz «acustico» che il leader non praticava da molto tempo. Pubblico alle stelle. Molto meno Miles a giudicare da un gesto del tutto esplicito in direzione delle quarzine alla fine dello spettacolo.

È dunque la formazione e il Miles Davis di *We Want Miles* che abbiamo ascoltato quella sera. Non è più questione di atmosfere crepuscolari del primo periodo elettrico – poiché ormai occorre chiamarlo così – anche se una certa raucità, se non un che di selvaggio, è ancora percettibile, che andrà stemperandosi con gli anni in questo secondo periodo elettrico. Ciò nonostante, ascolto ancora con inalterato piacere «My Man's Gone Now». La gestione delle intensità è al non plus ultra, l'inizio dell'assolo di Bill Evans è un grande momento d'improvvisazione, di groove, di jazz.

I concerti parigini andranno a succedersi, più o meno annualmente, allo stesso ritmo delle uscite dei dischi. Vi assisterò quasi sempre. John Scofield si unisce al gruppo nel 1983, dopodiché gradualmente le tastiere riprenderanno il sopravvento. Ma non si tratta più dei Fender Rhodes Piano più o meno (piuttosto «più») saturati di Keith Jarrett o Chick Corea, ma di sintetizzatori, maneggiati il più delle volte da Robert Irving III, con sonorità molto appropriate, attualmente definite *anni ottanta*, del tutto legittime all'epoca, e molto meno oggi⁸. *Star People* è ancora sul modello di *We Want Miles*, con un brillante John Scofield in più. *Decoy* è più morbido, alcuni tratti dispiacciono un po', ma vi sono sempre bei momenti. L'imbarazzo però si conferma con *You're*

⁶ L'audiotattilità è un concetto proposto da Vincenzo Caporaletti nel quadro della sua Teoria delle musiche audiotattili, la cui caratteristica principale è di considerare le musiche dette «popolari» sotto l'angolo della loro formatività, ossia del modo di dare luogo alla forma. È difficile definire questo concetto in poche parole; tuttavia, si può dire che designa una modalità di rappresentazione e di interiorizzazione della musica, passando per la cognitività corporea e l'audizione, e non per la visualizzazione, com'è il caso delle musiche fondate sul medium della partitura e della rappresentazione visualizzata del suono (musiche di scrittura). Questa modalità audiotattile è attiva nelle musiche che non utilizzano in maniera fondante questo medium, ma lo integrano con il regime fonografico, come il jazz, rock, pop, le world music in tutti i generi, ecc. Vedi i lavori di Vincenzo Caporaletti, e, in lingua francese, Caporaletti, Vincenzo & Cugny, Laurent & Givan, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotatilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016.

⁷ [N. d. T. Questa giusta e condivisibile affermazione non deve, però, essere interpretata nel senso di una differenziazione o gradazione valoriale tra ascolto dal vivo e fonografico operata dalla Teoria delle musiche audiotattili. Non a caso, questo modello teorico prevede una distinzione tra le nozioni di «fonografia» e quella di «codifica neo-auratica». I due concetti stanno tra loro nella stessa relazione che vi è tra le nozioni di *empiria* ed *esperienza*. La CNA è un medium cognitivo, l'esperienza mediologica della cristallizzazione del suono e dell'oggettivazione dell'opus audiotattile, quindi del vissuto individuale, che si determina dalla empirica intermediazione tecnica della registrazione fonografica. La CNA non pone quindi una differenza assiologica di valore tra ascolto dal vivo (che potenzialmente in ogni caso può essere oggi mediatizzato fonograficamente, anche tramite un semplice smartphone) e fonografico, ma individua di quest'ultimo la fatticità fenomenologica e mediologica, oltre alle conseguenze cognitive che induce sia in senso estetico, rispetto all'opera audiotattile, sia tassonomico, individuando la linea di demarcazione tra la fenomenologia delle musiche audiotattili e quella delle culture tradizionali orali.]

⁸ Miles, che regalerà un Oberheim Ob-x a Gil Evans, avrebbe detto a quest'ultimo a proposito dell'imitazione del suono della tromba: «hanno preso a modello quello dei bianchi».

Under Arrest e il simbolico passaggio della batteria di Al Foster, il solo sopravvissuto del primo periodo, al nipote, Vince Wilburn, batterista quadrato come non altri, e la conferma dell'effetto melassa di tastiere (dov'è l'organo Farfisa al vetriolo di *Agharta*?) e senza groove, così come la scomparsa in punta di piedi delle chitarre di Stern o Scofield. *Tutu* è una parentesi. In cui si ritrova la cesura studio-palco, così caratterizzante la fase precedente. Questa musica non può essere veramente suonata dal vivo (probabilmente come quella di *Bitches Brew* o *On the Corner*). Si sa la storia: Marcus Miller realizza una base a casa sua suonando tutti gli strumenti⁹. Miles decide che gli basta suonarci sopra per realizzare un disco, senza passare per la tappa logicamente successiva, facendo suonare la musica ad un gruppo vero dal vivo. E bisogna ammettere che il risultato è (sempre) convincente. Quel senso di obsolescenza accelerata delle sonorità dei sintetizzatori, che grava così duramente su una quantità di registrazioni degli anni '80 (*Weather Report* e Joe Zawinul eccettuati, ma Miles Davis compreso) qui non si manifesta. Gli è che il creativo ha gusto, e che è innegabilmente riuscito ad instillare un senso di grazia, attraverso le composizioni, il senso dell'arrangiamento, lo stile esecutivo sul basso elettrico, ad un ensemble che regge. La cosa si ripeterà più o meno con *Siesta*, e in parte *Amandla*, che sarà un esito minore, malgrado un grazioso «Mr. Pastorius».

Il caso di *Aura* è anch'esso particolare. Così come *Tutu* è ad opera di Marcus Miller, *Aura* si ascrive a Palle Mikkelborg, che tenta un'esperienza simile (concepire interamente un'opera per un musicista senza questo musicista), ma in maniera tutta europea, laddove il predecessore è all'interno del paradigma musicale afro-americano (con in meno la «nerezza», se si potesse dire). Il trombettista danese gioca su un registro del tutto differente, sui colori, la dissonanza, lo spessore d'ordito, piuttosto che sul groove, con una certa fluidità edonistica. Questo disco intrigava all'epoca, ma si può stimare che sia una riuscita dovuta in particolare al talento del suo creatore.

Perché bisogna arrendersi all'evidenza dell'ultima parte della carriera di Miles Davis: questi non concepisce più musica nel senso proprio del termine, ma si accontenta di griffare il suono della tromba su opere prodotte da altri autori. Ed in questo, non fa che riproporre tutto ciò che, in qualche modo, ha sempre fatto (vedere a questo proposito gli sviluppi nel presente libro¹⁰). Ma questa volta si tratta veramente di un tocco finale, anche se mantiene un innegabile fascino, documentato dagli interventi su brani di Shirley Horn («You Won't Forget Me») o John Lee Hooker (*Hot Spot*)¹¹. Un ultimo *Tutu* hip-hop, postumo (*doo-bop*), confermerà questo dato di fatto, conclusivo.

A partire dal 1987, le apparizioni sul palco lasciavano intendere qualcosa, come una coda di cometa dei gruppi dell'inizio del decennio precedente, o un piroscapo che perda progressivamente l'abbrivio, con i portelloni del boccaporto che comicamente fanno acqua da tutte le parti («Erin», «Kenny», «Foley»...), le sue sciropose versioni eternamente riproposte di «Time after Time», che non difettavano certamente di charme, ma che ci spingevano a ripiegare nostalgicamente su «Fat Time», senza nemmeno pensare di sognarci un «Calypso Frelimo» o un «If». Pertanto, in tutta onestà, mi sento di dire che ho provato molto piacere in quei concerti, forse per la presenza fisica di Miles (anche visto da lontano), ma che non ne provo affatto ad ascoltarlo oggi su disco (*Live Around the World*)¹².

Giugno 1991: si viene a sapere che Miles intende rivisitare la propria carriera, auspicando Quincy Jones. Ricevo anche una telefonata di Gil Goldstein, incaricato di integrare l'orchestra con musicisti europei (con l'intermediazione di George Gruntz). Questa volta prevale l'irritazione. Non sono mai

⁹ Cfr. a questo proposito, Gonin, Philippe, *Entretien avec Marcus Miller*, on line, https://www.academia.edu/34207457/Entretien_avec_Marcus_Miller.

¹⁰ Laurent Cugny, *Electrique – Miles Davis 1968-1975*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2019.

¹¹ Ma devo confessare che non ho mai cercato di ascoltare gli interventi per Paolo Rustichelli o Cameo, né la musica del fim *Dingo* (che non ho mai visto, non meno dell'episodio di *Miami Vice* in cui Miles appariva come attore).

¹² Anzi, devo registrare a volte anche un qualche fastidio.

stato entusiasta dell'idea di ricreare i dischi storici di Miles Davis con Gil Evans, poiché ritengo che si tratti di musica essenzialmente fonografica, e non scenica. Ma quando seppi che Quincy Jones voleva aumentare l'effettivo dell'orchestra, perfino raddoppiarlo, pensai che fosse una trovata puramente quantitativa, di uno *showman* più che di un musicista. Pertanto, non ho voluto nemmeno assistere a questo concerto a Montreux, né, due settimane dopo, a quello della Villette, peraltro a due passi da casa mia. Le videoregistrazioni di cui ho poi preso visione mi hanno purtroppo confortato sulla giustezza di questa decisione. L'immagine di Miles Davis non poteva più realmente eseguire «Boplicity», non tanto a causa di un minor livello tecnico ma semplicemente perché il suo cervello musicale aveva disertato questa musica da troppo tempo e non poteva ricrearla per miracolo, vedendosi di converso «spalleggiato» da un Wallace Roney all'apice della sua maestria in questo tipo di musica (somigliando anche fisicamente al Miles dell'epoca); tutto ciò mi risultava insopportabile. *Idem* con la sfilata dei veterani *sidemen* sul piazzale della Villette (con quell'Herbie Hancock ridanciano con la tastiera-chitarra tra le mani: ma soprattutto occorre tenersi lontano dal video del secondo quintetto ...). La cosa più dura da accettare era che Miles avesse ceduto, *in extremis*, a questa idea di *piacere al pubblico*, proprio lui che aveva fondato tutta la sua carriera sul rispetto del pubblico, agli antipodi delle blandizie.

Settembre 1991: il mondo apprende la notizia della scomparsa di Miles Davis. Questa sortita fallimentare dell'ultimo concerto non fa che aumentare la profonda tristezza. Amarezza raddoppiata da un insopportabile articolo di Serge Loupin in *Libération*, che non perdeva decisamente alcuna occasione per distinguersi. Eravamo diventati orfani. La nostalgia, però, non è di grande utilità musicologica. Si era, quindi, al viatico dell'ingresso nella storia – o nella teleologia –, cioè nella globale presa in conto non di una carriera ma ormai di un'intera opera. Quest'ultimo periodo elettrico, il solo che abbia vissuto personalmente giorno per giorno, con le sue reticenze e le sue delusioni, annunciava una rivalutazione di tutto ciò che l'aveva preceduto, implicando *de facto* che la fine del primo periodo elettrico fosse un punto culminante, tesi che mi parrebbe ancor oggi, a distanza di venticinque anni, difendibile.

Nel 1983 e 1985 appaiono i due tomi della biografia monumentale di Jack Chambers. La bibliografia su Miles Davis appariva allora ancora approssimativa. La sola vera biografia antecedente questo *opus magnum* era il libro di Bill Cole apparso nel 1974, dove si qualificava *On the Corner* come «un vituperio all'intelletto delle genti¹³». Si stabiliva così un paradigma, d'ispirazione barakiana¹⁴, destinato ad una diuturna fortuna, e tuttora coltivato da certi osservatori, che si può riassumerne nel modo seguente. Miles Davis e John Coltrane hanno scritto insieme tra le pagine più luminose della musica afroamericana. Poi le loro strade si sono divise, uno perseguendo una via formalista con il Secondo Quintetto, mentre l'altro approfondisce una ricerca spirituale culminante in *A Love Supreme*, *Ascension*, e interrotta dalla sua scomparsa nel 1967. È esattamente il momento in cui inizia la svolta di Miles verso l'elettrificazione, interpretata non nei termini di una scelta artistica, ma come capitolazione nei confronti delle lusinghe commerciali, della ricerca del successo presso un pubblico bianco, e, in definitiva, come tradimento dell'ideale afroamericano. Miles Davis, con i suoi abiti di sartoria italiana, le sue Ferrari, diventa così la forma simbolica antitetica al destino afroamericano, incarnato ai massimi vertici e nella sua più cristallina purezza da John Coltrane (e nella sua versione più politica, da Charles Mingus e Max Roach).

L'opera bipartita di Chambers appariva così come il primo lavoro di ampio respiro che mettesse da parte questioni etiche per analizzare dettagliatamente, giorno per giorno, l'opera davisiana, allora ancora in corso¹⁵. Ma ciò non gli impedisce di far affiorare questioni politiche,

¹³ Bill Cole, *Miles Davis – A Musical Biography*, New York, William Morrow, 1974, p. 165. La sola biografia, a mia scienza, anteriore a questa era apparsa tredici anni prima (Michael James, *Miles Davis*, New York, A.S. Barnes, 1961).

¹⁴ Mi riferisco a Amiri Baraka (alias LeRoi Jones).

¹⁵ Più tardi avrei scoperto *Round About Midnight* di Eric Nisenson, nella sua traduzione francese (Eric Nisenson, *Round About Midnight - Un portrait de Miles Davis*, Paris, Denoël, 1983, come la biografia davisiana di Ian Carr (Ian Carr, *Miles*

identitarie, di concerto con un'analisi minuziosa degli sviluppi musicali. Ho letteralmente divorato questi testi, e, avvalendomi della conoscenza dell'opera registrata, ho potuto giovarmene appieno, approfondendo la conoscenza del corpus, e apprezzandolo, così, maggiormente.

L'altro testo decisivo di cui disponevo al momento della redazione di *Électrique* era ovviamente l'autobiografia realizzata con Quincy Troupe, a mio giudizio uno dei testi più importanti della letteratura jazzistica¹⁶. Miles si diffonde sulla sua musica e sui musicisti che l'hanno realizzata. Non fornisce formule di pronto intervento, né parla da analista (come un André Hodeir, ad esempio), ma, novello Zarathustra, comunica un'atmosfera, insegnando attraverso stati d'animo, suggestioni spirituali, intuizioni, sensazioni. Questi aspetti ne fanno, a mio parere, il documento più prezioso su questa musica e la sua evoluzione, anche tra i libri di analisi musicale.

Innumerevoli opere sarebbero apparse dopo la sua scomparsa (e, di fatto, dopo la pubblicazione di *Électrique*). Devo confessare di non averle lette tutte, anche in ragione di mutamenti dell'orizzonte d'interesse. Bisogna notare, comunque, che Miles Davis è, assieme a Louis Armstrong, Duke Ellington o John Coltrane uno dei pochissimi musicisti di jazz oggetto di pubblicazioni ampio raggio, non solo biografico. Ulteriori biografie sono state pubblicate (di John Swedz e Ken Vail, senza dire della riedizione ampliata di Ian Carr), ma si sono visti anche testi con testimonianze, analisi musicologiche molto accurate, antologie di testi. Due discografie complete, e anche molte altre opere sui periodi elettrici, anche se le più notevoli sono le quattro referenze critiche di un album incomparabile, *Kind of Blue*¹⁷.

Nel 1985 avevo progettato una biografia di Gil Evans, mosso dal desiderio di trovare un pretesto per incontrarlo di nuovo. Questa idea avrebbe apportato frutti insperati, poiché il re-incontro non solo ebbe luogo – nel febbraio 1986, con un invito al concerto inaugurale dell'Orchestra Nazionale di Jazz da poco istituita e diretta da François Jeanneau –, ma ne seguirono molti altri, nel suo domicilio newyorkese a marzo dello stesso anno, in una serie di interviste che avrebbero costituito il materiale confluito poi, due anni dopo, in *Las Vegas Tango – Une vie de Gil Evans*. Nel corso di queste interviste si è fatto spesso riferimento a Miles Davis, ma non posso dire di aver conosciuto particolari inediti, né tali da modificare la mia visione critica del musicista. Una volta pubblicato il volume, nel 1989, ho sentito la necessità di fare il punto su questo famoso «periodo elettrico» tanto rilevante nella mia esperienza musicale. Certamente, come sempre, contava il fattore tempo: quindici anni erano trascorsi dagli ultimi bagliori di questa fase davisiana. Nel frattempo, il jazz si era molto evoluto: il jazz-rock, che traeva giustamente linfa da questa musica, s'era sviluppato nel decennio '70, esaurendosi nel corso del successivo. Negli anni '80 era emerso un neo-classicismo, sotto l'influsso particolarmente di Wynton Marsalis, ma nessun nuovo stile s'era realmente affermato a marcare indefettibilmente questo decennio.

Maggio 1996: seconda *Miles Davis Conference* organizzata dall'Università di Saint Louis (Missouri) dal professore di studi letterari Gerald Early. Due europei sono invitati, avendo entrambi lavorato sul periodo elettrico: Enrico Merlin e io. Non sono riuscito a ritrovare l'elenco completo degli interventi e degli argomenti, ma ricordo che erano presenti una delle compagne di Miles Davis, suo fratello e forse sua sorella, e il saxofonista *sideman* veterano Gary Bartz. Per quanto riguarda la parte scientifica, mi colpì che vi fosse un solo intervento da parte di un afroamericano. E ne risultò che, contrariamente agli altri, questi si era interessato molto poco alla musica *per se* per privilegiare

Davis – A Critical biography, London, Quartet, 1982).

¹⁶ Miles Davis & Quincy Troupe, *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989 (tr. it., Miles Davis & Quincy Troupe, *Miles–L'autobiografia*, Roma, Minimum Fax, 2007).

¹⁷ Vedi *infra* Bibliografia e anche quella del sito definitivo su Miles Davis, *Miles Ahead*, creato e mantenuto da Peter Losin : <http://www.plosin.com/milesahead/mdBibliography.aspx> .

i contesti, e soprattutto ciò che condannava come la «deriva» davisiana degli ultimi periodi. Illustrazione supplementare del paradigma «barakiano» di cui sopra.

Alla vigilia del convegno, c'è capitato nell'hotel dove alloggiava Teo Macero, che per scambiare quattro chiacchiere mi propone di cenare con lui. Si era nella fase aurorale della pubblicazione in serie dei reperti discografici che avrebbero consentito una visione integrale dell'opera di Davis, riformulandone la prospettiva critica. Al momento, solo *Complete Live at Plugged Nickel* era stato pubblicato dalla giapponese Sony, che non si era però riferita a Teo Macero per la produzione. Appena seduto, questi mi fa due domande a bruciapelo, in tono un po' provocatorio: «Hai visto il cofanetto *Plugged Nickel*? Che te ne sembra?» Capisco immediatamente che l'atmosfera della cena sarebbe stata ineludibilmente condizionata dal tenore della mia replica. Perciò, abbozzo lì per lì prudentemente una risposta del tipo «Sì, l'ho sentito un po', ma non approfonditamente...», affermazione che lui tronca in modo perentorio, con la tranciante conclusione: «Sono d'accordo, non vale niente!». Cosa trovava, dunque, di così negativo in questa pubblicazione? Non tanto che Miles non fosse al meglio della forma¹⁸, ma la concezione generale, manifestata nell'assenza di montaggio e di elaborazione del suono, perseguendo, quindi, l'ideale del «suono intonso». Questa estetica era del tutto opposta alla sua, fondata invece sulla rielaborazione di un materiale originario da ricondurre ad uno status di materia da trasformare, per pervenire ad un nuovo risultato da pubblicare¹⁹.

Al momento di congedarci, mi dà un lettore DAT (si era ancora nella breve stagione in cui questo dispositivo digitale era uno standard professionale) con una cassetta. «Ascolta questo, domattina me lo restituisci». Appena ritirato nella mia camera, ascolto il nastro, e non riesco a credere alle mie orecchie. Vi è incisa una suite sontuosa, della durata di una dozzina di minuti, di un'orchestra arrangiata da Gil Evans con Miles Davis solista. Nulla sino allora era apparso di tale portata storica, dalle registrazioni del 1962 e *Quiet Nights*. Il giorno dopo, gli rendo l'apparecchio e la cassetta, senza riuscire più a fare mente locale su quel che Macero mi aveva detto delle registrazioni, se non che si trattasse di musica di Miles e Gil. L'anno seguente esce il primo cofanetto della serie Columbia (con il numero 2), l'integrale delle incisioni in studio di Miles Davis con Gil Evans. I soli titoli post-1962 sono quattro tracce di un pezzo intitolato «Falling Water», incise il 16 febbraio 1968 (questa «composizione» è in realtà un assemblaggio di diversi frammenti, di cui alcuni erano certamente apparsi sotto diverse forme in registrazioni anteriori di Gil). Ebbi subito la netta sensazione che ciò che avevo ascoltato quella notte fosse un montaggio di queste registrazioni. La delusione si rivelò, però, direttamente proporzionale al rapimento provato a Saint Louis. Questo materiale, offerto stavolta nella sua forma sonora non trattata, mostrò di essere tutt'altro che entusiasmante, anche se, come sempre, non mancavano momenti di grazia dovuti alla scrittura dell'uno e all'esecuzione dell'altro. Tutto il talento artistico di Macero s'era estrinsecato proprio nel trasformare questa materia greggia in un gioiello, un dato confermato dalla pubblicazione dei cofanetti ulteriori, *Complete Bitches Brew* o *Complete Jack Johnson*, per esempio, che mancano, essenzialmente, della potenza delle pubblicazioni originarie realizzate con montaggio (anche se anche qui si possono rinvenire, negli inediti, magnifici passaggi).

Infine, nel 1997 apparve *Panthalassa*: i nastri di *In a Silent Way* erano stati messi a disposizione di Bill Laswell, che aveva proceduto ad una propria interpretazione, attraverso montaggi e un lavoro di post-produzione innovativo e personale. Qui, di nuovo, relativa delusione, e conferma che Teo Macero era stato non soltanto un attore di primo piano degli album del «suo» periodo, ma anche un artigiano geniale. Era la dimostrazione di come non fosse sufficiente utilizzare il principio del

¹⁸ Nell'anno Miles Davis fu afflitto da gravi problemi di salute, a seguito di due operazioni all'anca (John Swedz, *So What: The Life of Miles Davis*, London, Random House, 2003 (1a ed., New York, Simon & Schuster, 2002, pp. 248-254).

¹⁹ Teo Macero aveva pubblicato degli estratti di questa serie del *Plugged Nickel* in un solo album dal titolo *Cookin' at the Plugged Nickel*. Lo spazio sonoro è trattato qui in maniera totalmente differente, specialmente con l'aggiunta di una riverberazione molto accentuata.

montaggio e di trattamento della materia sonora, ma che occorre anche farlo in una certa maniera: la sua, unica (o forse questo era un effetto regressivo, di qualcosa che si può qualificare come autenticità: cioè, bisognava farlo anche *in quel dato momento*, cosa evidentemente impossibile per Bill Laswell).

Quale lezione trarre, *a posteriori*, dalla pubblicazione di cinque cofanetti²⁰ sul lavoro in studio di questo primo periodo elettrico? Bisogna innanzitutto notare con Philip Freeman²¹ che non si tratta veramente di un'integrale di registrazioni, come spesso asserito. Tuttavia, in queste occasioni è stata prodotta una grande quantità di materiale inedito. Da un lato, le tracce, se non possono definirsi complete, sono in ogni caso più estese delle versioni originariamente pubblicate. Dall'altro, vi sono pezzi che non erano stati prescelti. Per le prime, occorre prodursi nell'equivalente del lavoro intrapreso da Enrico Merlin sul funzionamento dell'orchestra di Miles Davis nelle registrazioni in presa diretta di questo periodo. Laddove questi ha cercato meticolosamente di capire come un sistema di segnali permettesse al musicista di passare da un motivo all'altro, e quindi di sviluppare la sua musica dal vivo²², occorrerebbe per il lavoro in studio partire dalle prese di registrazione grezze e studiare come è stato effettuato il lavoro di montaggio, vale a dire sottomettere il lavoro di Teo Macero ad uno scrutinio comparativo.

Prima ancora di conoscere il risultato di questo lavoro di ricerca, a mia scienza ancora tutto da intraprendere, ci si può arrischiare a qualche considerazione. Per riassumere, dirò che l'ascolto cronologico di tutto questo materiale induce, più che a rivelazioni, a conferme. Tra queste, la fondamentale è data dalla constatazione che questa musica è il prodotto di un particolare processo generato dalla scelta dei musicisti e degli strumenti. Dal momento in cui Miles Davis comincia a prendere le distanze dal formato del quintetto – ossia dai primi tentativi d'inserimento della chitarra elettrica, alla fine del 1967, ma soprattutto a partire dalla proliferazione delle tastiere, da inizio '69, con l'aumento del numero dei musicisti –, il suono d'insieme è già prefigurato a priori. A seconda che si convochino uno, due o tre tastieristi, che si distribuiscano tra di essi in vario modo il Fender Rhodes Piano, l'organo, il sintetizzatore e altre tastiere, che si scelga il contrabbasso o basso elettrico, eventualmente accoppiati, a seconda che si ingaggino uno o due batteristi, scortati da uno, due o tre percussionisti, che si faccia appello o meno a dei suonatori di tabla e di sitar, il suono è forzatamente predeterminato da queste scelte preliminari.

Uno dei paradigmi più operativi consiste nell'accoppiata chitarra-tastiera. Le tastiere hanno dapprima occupato la scena all'inizio del processo, con il trio Hancock/Corea/Zawinul di *In a Silent Way*. È anche il momento in cui arriva John McLaughlin, anche se questi disponeva ancora del suono raffinato, jazzistico – che fa ascoltare nel suo album, *Extrapolation* – che era ancora *grosso modo* quello dei primi tentativi di inserimento della chitarra, con George Benson o Joe Beck. Poi il processo si evolve con la cancellazione completa delle tastiere a partire dal 1973, ma soprattutto con l'irruvidimento e l'alterata distorsione del timbro chitarristico richiesta da Miles Davis a John McLaughlin (o forse questi ne disponeva già nel proprio *carnet* sonoro?). Altra opposizione: se i tastieristi sono una moltitudine – se ne sentono non meno di otto, Davis compreso, tra il 1968 e il 1974²³ – lo scranno della chitarra è appannaggio del solo John McLaughlin, dalla sua apparizione

²⁰ Cfr. *infra*, *Discografia*.

²¹ Philip Freeman, *Running the Voodoo Down: The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005, p. 216.

²² Enrico Merlin e Veniero Rizzardi, *Bitches brew: genesi del capolavoro di Miles Davis*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

²³ Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Larry Young, Keith Jarrett, Harold I. Williams, Lonnie Liston Smith, Cedric Lawson.

fino all'unica sessione (6 giugno 1972) in cui si vede doppiato da quella di David Creamer²⁴, segno precorritore di ciò che può considerarsi l'epilogo, con l'apparizione dell'accoppiata Reggie Lucas-Pete Cosey²⁵ e l'instaurarsi dei ruoli importati dalla soul music tra chitarra ritmica e solista – con la sparizione definitiva delle tastiere da mani che non fossero dello stesso Davis.

La seconda fase del processo è quella della pre-composizione, che sappiamo essere piuttosto ridotta (ma soprattutto differente) riguardo alle pratiche canoniche del jazz. Al più, si tratta di una linea melodica con qualche accordo, ma generalmente piuttosto l'una o gli altri soltanto, o anche un semplice motivo di basso. Il terzo momento è quello della navigazione a vista («ad orecchio», se l'espressione esistesse), quello dell'ascolto del materiale vivente, nel suo farsi, che si modifica per tocchi successivi o, di converso, per dismissione. È qui che l'intuizione la fa da padrona, illustrazione dell'idea della formatività de Luigi Pareyson, forma formante e forma formata²⁶. La quarta ed ultima fase è quella della post-produzione: scelta del materiale, trattamento sonoro e montaggio.

Conferma dunque di questo processo, di cui è autorizzata una nuova visione dal materiale nuovamente pubblicato. Conferma anche del carattere indispensabile di ciascuna delle quattro fasi del processo, in particolare della quarta: le prese di registrazione (più o meno) integrali sono spesso un po' uggiose all'ascolto, fatto che non deve sorprendere. Le prime tre fasi richiedono necessariamente la quarta, imponendosi un certo smistamento. Il fastidio a volte deriva dal fatto che ci si trova di fronte ad un processo bloccato alla sua fase 3, ossia incompleto. Oppure, si tratterebbe di un effetto retroattivo del prodotto sul processo: ci siamo abituati ai brani così come sono stati pubblicati, ascoltati e riascoltati. Questo ascolto ha anche conformato quelle opere così come ci erano state inizialmente presentate. Questa sarebbe una quinta fase (dopo la scelta degli strumenti e dei musicisti, la pre-composizione, la gestione della registrazione in tempo reale e la post-produzione), che si può intendere anche come un terzo momento, oggi ben noto alla musicologia: dopo la forma formante e la forma formata, viene la forma costituita della ricezione. Ritornare ad un materiale anteriore, perfino generatore, rende difficile o impossibile la sua concezione come opera, nemmeno «originale» o originaria ma semplicemente alternativa, poiché lo statuto estetico è già stato assegnato. «On the Corner» o «Go Ahead John» sono le opere pubblicate, rispettivamente, nel 1972 su *On the Corner* e nel 1974 su *Big Fun*. È molto difficile sostituirvi le prese di registrazione più estese o i differenti frammenti montati. E se si può considerare l'ipotesi che in regime fonografico ogni frammento, dal momento che è stato pubblicato, acceda allo status di opera, resta il fatto che la storia stessa della pubblicazione abbia configurato tale status²⁷.

Occorre spendere alcune parole a questo punto sulla questione processo-prodotto. Fondamentalmente, due posizioni si fronteggiano in proposito, privilegiando l'uno o l'altro termine della coppia. Alcuni sostenitori della cosiddetta improvvisazione libera, ad esempio, danno esclusiva preminenza al processo. L'altra posizione, di cui avevo già trattato a suo tempo in *Analyser le jazz*, sostiene che, da un lato, è impossibile, in regime di oralità o audiotattilità, accedere al processo senza passare per il prodotto, e che dunque è indispensabile volgersi al secondo per aver contezza del primo, e dall'altro che la dismissione del prodotto, inteso come un'appendice più o meno accessoria, non ha senso né musicalmente né dalla prospettiva della ricezione. Da questi due punti di vista discendono persino alcune prese di posizione rispetto all'analisi musicale. L'approccio che sostengo valorizza l'analisi come mezzo per conoscere il prodotto passando per una parte del processo, e viceversa, mentre l'altro privilegia, ad esempio, un'analisi processuale, come nel caso di

²⁴ Sarà l'ultima sessione di McLaughlin con Davis fino al 1985.

²⁵ Reggie Lucas appare in studio dal 23 agosto 1972. Occorrerà attendere il 5 giugno 1973 per l'arrivo di Pete Cosey.

²⁶ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli editore, 1960, p. 59.

²⁷ Il che ci rimanda alla discussione ontologica sulla definizione dell'opera jazz, in Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure, 2009, pp. 44-90.

Clément Canonne²⁸ o giunge addirittura a negare ogni pertinenza all'esercizio analitico stesso (Derek Bailey). Cosa ci dicono dunque su questi aspetti queste riedizioni integrate dell'opera di Miles Davis di cui stiamo trattando? A seconda del punto di vista, sia una conferma che soltanto il processo rileva, sia una nuova prospezione dell'articolazione tra processo e prodotto attraverso un'oggettivazione differente (o diversamente presentata).

Non bisogna quindi sottovalutare i brani inediti apparsi con la pubblicazione dei cinque cofanetti. Un'altra questione si pone in questa nuova luce, relativa al processo di selezione operato dai produttori di queste edizioni. Difficile a dirsi (anche qui uno studio più esaustivo ci darebbe certamente delle risposte). Sussiste l'apprezzamento personale, questa valorizzazione estetica intuitiva che permane malgrado tutto all'origine del processo ricettivo. Tanto si ha talvolta l'impressione che certi pezzi "non funzionano", come discende da questa affermazione indimostrabile ma ben sensibile, quanto in altri casi si può stimare che gli esclusi del momento avrebbero potuto vantaggiosamente essere rimaneggiati. Nel mio *pantheon* personale, avrei tenuto «Early Minor», «Feio», «Recollections», «Big Fun/Holly-wuud» e «Mr. Foster».

Fatto che ci conduce ad un'ultima considerazione su questa questione del materiale inedito. Un'altra conferma è quella dell'evoluzione nel corso di questo periodo. Si è talvolta sostenuto che la coppia *In a Silent Way - Bitches Brew* corrispondeva, a distanza di dieci anni, a quella composta da *Kind of Blue* e *Sketches of Spain*, con un primo termine piuttosto impressionista cui succedeva un altro più solare. Idea niente affatto peregrina. Ma considerando teleologicamente la questione, il primo paio si presenta come l'abbrivio del periodo elettrico, condividendo entrambi gli album l'impressione di un tratto acustico se paragonati all'elettrificazione devastante che si sente in *On the Corner* e che culminerà con la lava incandescente di *Agharta* e *Pangaea*. È quasi una discesa agli inferi sonori, con un incedere inesorabile verso la tenebra e l'elettrificazione ferina che ritroviamo in questa progressione, per cui, alla fine, la nozione di impressionismo connessa alla *Stimmung* eterea di un «In a Silent Way», «Ascent» o «Recollections», e forse anche di «Sanctuary» in *Bitches Brew*, è del tutto inadeguata. Anche all'ascolto di quel capolavoro d'interiorità che è «He Loved Him Madly» del 1974, anche se in più di 32 minuti l'escursione dinamica passa dal quadruplo piano al mezzo piano, qui non troviamo più luce, sia pure soffusa, ma una acidità acustica estranea a ogni volontà impressionista²⁹.

Rimane la questione, continuamente riproposta, della differenza tra le musiche davisiane in studio e in scena. Probabilmente, è sempre esistita. Il trombettista associa a questi contesti performativi diversificate dinamiche esecutive e di gruppo. Quando si è trattato di liquidare il contratto con la Prestige nel 1956, per aver le mani libere con la Columbia, registra tre album in un

²⁸ «Analizzare l'improvvisazione significa, dunque, analizzare un rapporto, una relazione tra una certa struttura sonora e le strategie euristiche adottate da uno o più musicisti per pervenire a questa data struttura. Una tale analisi processuale dell'improvvisazione si fonderebbe probabilmente su due principi: 1) innanzitutto, appena si esamina la sequenza sonora effettivamente prodotta, occorre ricorrere sistematicamente all'analisi lineare, che potrebbe sembrare pleonasticamente descrittiva in altri contesti. [...] 2) in seguito, si tratta di farsi carico di questo strato "intenzionale" di cui si sostanzia l'improvvisazione. Ciò è vero nel caso dell'improvvisazione individuale, in cui lo scarto tra intenzione e realizzazione consente di restituire alla nozione di accidente tutta la sua fecondità; è naturalmente ancora più cruciale nell'improvvisazione collettiva, in cui non ci si può limitare a considerare solo il contenuto acustico e musicale del segnale» (Canonne, Clément : «Sur l'ontologie de l'improvisation», in Arbo, Alessandro & Ruta, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, p. 319). Bisogna tuttavia precisare che questo passo s'inscrive, e dunque si comprende, all'interno di una introspezione molto approfondita sull'ontologia dell'improvvisazione.

²⁹ Si paragoni l'entrata della tromba, di una tristezza straziante, a 17'32, con un altro ingresso differito, in «Ascent» (9'44).

solo giorno, una sola presa per pezzo, tutti standard. Come sul palco, si potrebbe dire. Ma è tuttavia altra cosa, in cui non rileva lo scambio con il pubblico, assente nella situazione di studio. Sono secondo me preminenti questioni di dinamica temporale. Alcuni pezzi si prestano alla temporalità estesa della concreta vita musicale, nella sua teoria di ingaggi saltuari, di serate nei club e concerti. La musica evolve da un *gig* all'altro, tanto più quanto la frequenza è sostenuta. È esattamente in funzione di questa vita che si forgiavano (essi stessi, per così dire) i repertori. Alcuni pezzi necessitano di essere maneggiati tutte le sere o quasi. A seconda dei periodi, questi saranno «Round About Midnight», «So What», «Seven Steps to Heaven», «Footprints», «Turnaroundphrase». Al contrario, altri non conosceranno che l'aria viziata dello studio di registrazione: «Flamenco Sketches», «Iris», «Water Babies». La tendenza s'accelera con la rarefazione tematica iniziata al tempo del primo periodo elettrico. I gruppi post «Lost Quintet» suonano sempre meno composizioni e sempre più dei *groove*. Non deve stupire, allora, che si vedono apparire titoli come «Untitled Original» o quel «Call It Anythin'» che è tutto dire, in risposta alla domanda, che si suppone angosciata da parte del produttore, su cosa scrivere sull'etichetta del nastro del concerto appena registrato (vedi quello all'Isola di Wight del 29 agosto 1970). Peraltro, la stessa rivoluzione si è verificata in studio (sarebbe piuttosto arduo cantare i temi di *Big Fun*). In ogni caso, si tratta sempre di spazi differenti finalizzati a tipi di lavori differenti. A mio giudizio è sì una questione di temporalità, come si diceva, ma anche di suono. Il lavoro sul suono, in studio, ha le sue specificità. Il suono di quello stesso *Big Fun* non si ritrova mai sulla scena. Lo stesso, simmetricamente, vale per il suono dei gruppi di *Agharta* e *Pangaea*, che non si ritroverà mai in alcuno dei suoi album. È una sonorità di scena. E non è solo l'intenso lavoro di post-produzione di Teo Macero³⁰ che marca la differenza. Se, come in effetti sembra, i concerti pubblicati (*At Fillmore, In Concert, Dark Magus, Agharta, Pangaea*) non paiono recare tracce di montaggio, il suono è pur tuttavia incontestabilmente più grezzo, la testura del tutto differente dall'acidità di *On the Corner*, dalla fluidità dei rapidi passaggi di «Calypso Frelimo» o dalla metafisica di «He Loved Him Madly».

Che cosa hanno in definitiva chiarito, su questo aspetto, gli anni trascorsi dalle pubblicazioni originali? Numerose registrazioni inedite, cui ci siamo riferiti, sia in studio sia dal vivo, sono venute ad aggiungersi alla lista. Non sono peraltro sicuro che il mistero relativo a questo dualismo, di cui certamente non si trova un equivalente presso i congeneri di Miles, si sia potuto chiarire. Ma forse approcci differenti o nuovi studi ci mostreranno aspetti ancora insospettati.

Due cose ancora. Come si è potuto scambiare questa musica per rock? In genere si risponde facendo riferimento al suono delle chitarre e al ritmo. Quanto alle prime, è innegabile che il suono di John McLaughlin – non quello del 1969 in *In a Silent Way* e *Bitches Brew* ma del 1970 (*Jack Johnson* e *Live-Evil*) – è di una novità radicale, la cui provenienza è senz'altro da ascrivere al paradigma chitarristico rock, ovviamente quello di Jimi Hendrix, ma anche di Jimmy Page o Eric Clapton³¹. Questo è vero per il suono, ma molto meno per il fraseggio, più destrutturato e meno tributario del blues. Le cose si complicano già con Peter Cosey, la cui leggibilità (sarebbe meglio “illeggibilità”) melodica avrebbe fatto scappare qualsiasi amante del rock. Quanto a Reggie Lucas, è nettamente assimilato allo stile chitarristico del R&B e della soul music. Per quanto concerne la batteria, in effetti, il volume sonoro (anche qui a partire dal 1970, ma non nei due album del 1969) e l'abbandono quasi totale della pronuncia basata sulla divisione ternaria del tempo, cui si aggiunge la pregnanza di un *backbeat* assestato pesantemente sul rullante piuttosto che dai pedali del charleston e dai piatti felpati dello *chabada* jazzistico, possono accreditare la tesi del rock. Ma i contro-argomenti sono anch'essi molto probanti. Come per le chitarre, è nel *coté* delle musiche

³⁰ Producendo ciò che Vincenzo Caporaletti chiama CNA (codifica neo-auratica) secondaria.

³¹ Si potrebbe anche parlare di antecedenti nel blues con, per esempio, John Lee Hooker o B.B. King.

afroamericane – R&B, soul music – che Miles cerca (e trova). Ma soprattutto, il paradigma rock implica in modo quasi ineluttabile la vocalità e – progressive rock eccettuato (quello dei Genesis, Yes, che privilegiano, all’inizio, le forme estese) – la forma canzone, cosa che ovviamente non sarà affatto agevole reperire nel Miles Davis di questo periodo.

A questo punto occorre esaminare il corollario praticamente inscindibile della tesi del rock. Miles l'avrebbe fatto per acquisire nuovo pubblico, di giovani (in maggioranza bianchi). Argomento imbastito in forma nettamente accusatoria: avrebbe svenduto la propria integrità musicale per la peggiore delle motivazioni: guadagnare più soldi. È innegabile che il rapporto del trombettista con il denaro non sia lo stesso della maggioranza dei musicisti di jazz. Ne ha bisogno in sé, per lo stile di vita che questo permette, ma anche in ragione della sua dipendenza dalle droghe (cui la disintossicazione «cold turkey» del 1953 non ha in realtà mai posto fine, anzi³²) e per ragioni simboliche, forse ancora più rilevanti: è il mezzo per mostrare ai bianchi che gli afroamericani hanno anch'essi giurisdizione su questo dominio. Quel che potrebbe definirsi come «Sindrome Jack Johnson». Tutta la complessità del legame tra denaro e musica in Miles Davis è riassunta in queste due dichiarazioni, a una pagina di distanza l'una dall'altra, nella sua autobiografia.

Nineteen sixty nine was the year rock and funk were selling like hotcakes and all this was on display on Woodstock. There were over 400.000 people at the concert. That many people at a concert makes everybody go crazy, and especially people who make records. The only thing in their mind is How can we sell records to that many people all the time? If we haven't been doing that, then how can we do it? That was the atmosphere all around the record companies. At the same time, people were packing stadiums to hear and see stars in person. And jazz music seemed to be withering on the vine, in records sales and in live performances. It was the first time on a long time that I didn't sell out crowds everywhere I played. In Europe I always had sellouts, but in the United States we played in a lot of half-empty clubs in 1969. That told me something. Compared to what my records used to sell, when you put them beside what Bob Dylan or Sly Stone sold, it was non contest³³.

E giusto per aggiungere:

So this was the climate with Columbia and me just before I went into the studio to record *Bitches Brew*. What they didn't understand was that I wasn't prepared to be a memory yet, wasn't prepared to be listed only on Columbia so-called classical list. I had seen the way to the future with my music, and I was going for it like I had always done. Not for Columbia and their record sales, and not for trying to get to some young white record buyers. I was going for it for myself, for what I wanted and needed in my own music. I wanted to change course, *had* to change course for me to continue to believe in and love what I was playing³⁴.

³² Cfr. le descrizioni apocalittiche in Szwed, *op. cit.* e Davis & Troupe, *op. cit.*

³³ Davis & Troupe, *op. cit.*, p. 297. («1969: il rock e il funk si vendevano come noccioline, e la vetrina era Woodstock. Più di 400.000 persone al concerto. Tutta quella gente ad un concerto avrebbe fatto girare la testa a chiunque, specialmente ai discografici. Loro hanno in testa una cosa sola: come vendere a rotta di collo dischi a tutta questa gente? Se non ci siamo già arrivati da soli, bisogna capire come farlo. Questa era l'aria che tirava nelle case discografiche. Nello stesso tempo, le persone si ammassavano negli stadi per sentire e vedere le loro star in carne e ossa. E la musica jazz sembrava battere la fiacca in vendite discografiche e concerti. Era la prima volta da molto tempo che non vedevo folla di pubblico ai miei spettacoli. In Europa facevo ancora il tutto esaurito, ma negli US ci fu una serie di club semivuoti nel 1969. Questo mi fece riflettere. Non c'era partita se si paragonavano le mie vendite a quelle di Dylan o Sly Stone.»)

³⁴ Ivi, p. 298. («Questo era dunque il clima tra la Columbia e me mentre stavo per entrare in studio per registrare *Bitches Brew*. Ciò che loro non sapevano è che non ero ancora pronto per essere nient'altro che un ricordo, o a entrare a far parte della lista dei classici della Columbia. Avevo intravisto la via del futuro con la mia musica, e ci stavo provando, come avevo sempre fatto. Non per la Columbia e le loro vendite discografiche, non per cercare di acchiappare qualche giovane acquirente bianco. Ci stavo provando per me stesso, per ciò che volevo e di cui avevo bisogno per la mia musica. *Volevo* cambiare strada, *dovevo* cambiarla per continuare ad amare e credere in ciò che suonavo.»)

Presupporre così che il denaro sia stato il movente della mutazione del 1969-1970 è un errore. Bisogna innanzitutto notare che l'operazione è stata un relativo fallimento. Il successo di *Bitches Brew*, venduto fulmineamente in 5000.000 copie, è eccezionale in tutti i sensi del termine. È stato un fuoco di paglia. Le biografie sono molto esplicite su questo punto. Dal 1970 il trombettista non fa altro che lamentarsi con la Columbia perché la sua musica non ha la promozione che dovrebbe, e si mostra per lo meno irritato per il successo che arride alle sue creature, Herbie Hancock con *Headhunters*, Joe Zawinul e Wayne Shorter con *Weather Report*, John McLaughlin con *Mahavishnu Orchestra* o Chick Corea con *Return to Forever*. Ma se questa tesi dell'anima venduta al mercato non regge è perché in ultima analisi semplicemente non tiene conto dell'evoluzione della musica di Miles Davis durante questo periodo, da *Filles de Kilimanjaro* fino a *Pangaea*. Nonostante non fosse progettata preliminarmente, essa procede con una logica interamente musicale. Miles Davis è l'incarnazione perfetta della formatività di Luigi Pareyson e dei suoi correlati, la forma formante e la forma formata³⁵. Lui non sa (esattamente) dove dirigersi, ma inventa il modo di fare nel suo farsi. Quante volte i *sidemen* dell'epoca hanno testimoniato che le sessioni di registrazione erano erratiche al più alto grado, dove nessuno, Miles compreso, sapeva veramente ciò che succedeva, ciò che bisognava fare e in che ordine³⁶. E d'altro lato, sembravano mosse da una forza soprannaturale, come da stella del pastore che indica il cammino, che conferisce la logica, forza incarnata dal solo Miles Davis³⁷, costantemente all'ascolto di una voce interiore, *Prince of Darkness* della formatività musicale.

Infine, bisogna ricorrere alla ricezione per riconnettere i termini della condanna, rock e commercialità. Verrebbe da dire che l'operazione commerciale si è risolta in uno scacco a dispetto del lampo di *Bitches Brew*. La cosa è ancora più evidente se si perviene alla questione del gusto. Mi permetto di tornare ancora all'esperienza mia personale. Passando, per semplificare, da «Communication Breakdown» e *Led Zeppelin II* a *Bitches Brew* e *Jack Johnson*, sentivo molto bene, dall'alto della mia adolescenza appena trascorsa, che questa mutazione aveva più dell'addio al rock (o almeno, un arrivederci) in forma di non-ritorno, che ad un'oasi trovata nel cuore stesso del jazz. Ma soprattutto, era lampante l'indifferenza assoluta, per non dire noia profonda, dei miei compagni di rock quando gli passavo il minimo estratto davisiano, di cui mi si diceva peraltro che era un veduto al marketing bianco. Dalla parte afroamericana, non è affatto certo che la gioventù dei ghetti neri statunitensi si sia unanimemente orientata verso un relativamente nuovo venuto e l'abbia d'*emblée* assimilato alla famiglia di James Brown e Sly & The Family Stone, e che in fatto di novità non gli abbia preferito Little Stevie (Wonder). Le apparizioni al Fillmore o all'isola di Wight, i

³⁵ «Se questa è la natura del processo artistico, bisognerà dire che la forma, oltre che esistere come formata al termine della produzione, già agisce come formante nel corso di essa. La forma è attiva prima ancora che esistente prima ancora che conclusiva e appagante; tutta in movimento prima di poggiare su di sé, raccolta intorno al proprio centro. Durante il processo di produzione la forma, dunque, c'è e non c'è: non c'è, perché come formata esisterà solo a processo concluso; c'è, perché come formante già agisce a processo iniziato. Né la forma formante è qualcosa di diverso dalla forma formata, perché la sua presenza nel processo non è come la presenza del fine in un'azione che vuol raggiungere uno scopo: se il valore di tale azione risiede nella sua adeguazione al fine prestabilito, invece il valore della forma consiste nella sua adeguazione con sé stessa. E, infatti, la formazione riesce quando riesce, né c'è altro criterio per valutarne l'esito che la riuscita, e solo a opera compiuta si vede come il processo fosse orientato dal suo stesso risultato di là da venire.» (L. Pareyson, *op. cit.*, p. 59).

³⁶ Numerosi sono i musicisti che parlano di prove piuttosto che di sessioni di registrazione, ignorando il più delle volte che ciò che prendevano per abbozzi era invece registrato. Come al solito, è Wayne Shorter che riassume meglio la situazione. «A volte, quando Miles faceva qualcosa noi dicevamo "adesso s'incasina". Ma non s'incasinava affatto. Cercava di distruggere qualcosa, una cosa che aveva imparato o che aveva fatto prima o ripetuto. E come se andasse a sbattere contro qualcosa. E subito, questo urto diventava magnifico. Ma non stava in realtà sbattendo. Lo faceva e non lo faceva allo stesso tempo. Era una continuità senza alcuna soluzione.»

³⁷ Il ruolo di Teo Macero, pur fondamentale, deve essere circostanziato. Macero è l'artigiano – l'artista – della post-produzione, ma nel corso delle sessioni propriamente dette è Miles, altrettanto indiscutibilmente, che dirige, che all'occasione può anche contrastare i suggerimenti del suo produttore (in particolare quando si tratta di denominare gli estratti, vedi il preludio a «Corrado» nella seduta del 19 novembre 1969, a 0'09). Ma può anche scherzare con lui («Feio» 28 gennaio 1970, 11'13-11'48).

costumi di scena, i capelli lunghi di Dave Holland, le fasce su quelli di Chick Corea, non possono nascondere il fatto, crudo, che il pubblico del rock non abbia mai aderito a questa musica, troppo distante dalle sue abitudini d'ascolto. Hai voglia ad entrare un po' forzatamente nei templi pop dei Fillmore (Est e Ovest) il successo di *Bitches Brew* est piuttosto un accidente storico in questo periodo psichedelico iniziato con una certa *Summer of Love* e ossessionato da una *débâcle* vietnamita annunciata. Anche in questo caso, la distanza temporale non ha fatto che accentuare l'impressione di una certa incongruenza nella ricezione dell'epoca.

E infine, abbiamo forse la grande impresa: «*I don't play rock, I play black*³⁸». È ovviamente banale attenersi al senso primario, evidente ... Miles Davis è, tra numerosi altri musicisti di jazz, uno strenuo denunciatore del razzismo, il portavoce per eccellenza del «*I'm black and I'm proud*» browniano. E più che ogni altro, questo primo periodo elettrico suona «nero», nel senso di «musica nera» (un'etichetta più difficile da attribuire, come si è detto, al secondo periodo elettrico, quello degli anni '80).

Ma vi è un senso ulteriore in questa designazione. La galleria degli orrori della vita privata di Miles Davis – la droga, le dipendenze di vario tipo, la violenza, in particolare sulle donne (a cominciare dalle sue), la malattia, il corpo martirizzato, il disordine cronico – come illustrato nelle diverse biografie³⁹ non cessa di stupire. E non si può fare a meno di chiedersi: da dove viene questa tenebrosità, quale forza preme verso l'oscurità? Si è tentati di ricorrere ad una teoria del riflesso, non più socio-politico (Miles Davis suona una musica nera, una musica afroamericana) ma psico-esistenziale (Miles Davis suona la musica dell'oscurità vitale). Ora, gli è che le teorie del riflesso non riscuotano, oggidi, molto credito. Ascoltando e riascoltando indefessamente questa musica, io sento con chiarezza un musicista, straziato, tormentato, ossessionato, alla ricerca in effetti di una *blackness*, sia politica, razziale, antropologica, psicologica, esistenziale, o altro ancora. Ma prima di tutto io sento un musicista eccezionale----- (per dirla con un eufemismo), torturato innanzitutto dal divenire della propria musica.

It's so breathtaking. You can't know how terrifying it is to be in the middle of all that. It's endless sound. Music is a curse. I'm so into it that that I have to have other things to get away from it⁴⁰.

E siamo pronti a scommettere, per la verità in modo poco post-moderno, che la posterità considererà opere quali «*Ascend*», «*Shhh/Peaceful*», «*Bitches Brew*», «*Guinnevere*», «*Konda*», «*Nem Um Talvez*», «*Black Satin*», «*Calypso Frelimo*», «*He Loved Him Madly*», «*Mtume*», «*Prelude*», come dei capolavori. Degli autentici capolavori.

Laurent Cugny

Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr

Sorbonne Université - Faculté des Lettres

Institut de Recherche en Musicologie (IReMus)

(Traduzione di Vincenzo Caporaletti)

³⁸ Szwed, *op. cit.*, p. 287.

³⁹ Quella di John Szwed è particolarmente istruttiva in proposito (Szwed, *op. cit.*). L'autobiografia, comunque, non cerca di occultare questi aspetti.

⁴⁰ Szwed, *op. cit.*, p. 339. («È qualcosa che ti mozza il fiato. Non puoi sapere quanto sia terrificante stare in mezzo a tutto ciò. È un suono senza fine. La musica è una maledizione. Vi sono talmente dentro che devo avere altre cose per allontanarmene.»).

Bibliografia

- ARBO, Alessandro & RUTA, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014.
- CANONNE, Clément, « Sur l'ontologie de l'improvisation », in Arbo, Alessandro & Ruta, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014
- CAPORALETTI, Vincenzo & CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016.
- CARR, Ian, *Miles Davis – A Critical biography*, London, Quartet, 1982.
- COLE, Bill, *Miles Davis – A Musical Biography*, New York, William Morrow, 1974.
- CUGNY, Laurent, *Électrique – Miles Davis 1968-1975*, Marseille, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/ Marseille, André Dimanche, 1993).
- DAVIS, Miles & Troupe, Quincy, *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989. Traduction française : *Miles – L'autobiographie*, traduction Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
- FREEMAN, Philip, *Running the Voodoo Down: The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005.
- GASPARINI, Stéphane, *Qu'est-ce que penser-en-musique ?*, thèse de doctorat, sous la direction de Roger Pouivet, Université de Lorraine, 2013.
- JAMES, Michael, *Miles Davis*, New York, A.S. Barnes, 1961.
- MERLIN, Enrico & RIZZARDI, Veniero, *Bitches brew: genesi del capolavoro di Miles Davis*, Milano, Il saggiatore, 2009.
- NIENSON, Eric, *Round About Midnight – Un portrait de Miles Davis*, Paris, Denoël, 1983 (1/ *Round About Midnight – A Portrait of Miles Davis*, New York, Da Capo, 1996).
- PAREYSON, Luigi, *Esthétique – Théorie de la formativité*, trad. Gilles Tiberghien, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007 (1/1954, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia).
- SZWED, John, *So What: The Life of Miles Davis*, London, Random House, 2003 (1/ New York, Simon & Schuster, 2002).