

JOHN COLTRANE UN MUSICISTA PER I GIOVANI

ANTONIO DI DOMENICO

Non so esattamente ciò che sto cercando, qualcosa che non è stato ancora suonato. Non so che cosa è. So che lo sentirò nel momento in cui me ne impossesserò, ma anche allora continuerò a cercare.

John Coltrane

Appresi della morte di John Coltrane da un trafiletto apparso qualche giorno dopo sulla *Gazzetta del Mezzogiorno*. Era il mese di luglio del 1967: avevo da pochi mesi varcato la soglia della maggiore età e mi accingevo, espletato favorevolmente il concorso magistrale, ad entrare nel mondo del lavoro. Da qualche tempo, con alcuni amici orecchiavo musica jazz e, sempre più incuriosito, sfruttavo la competenza di uno di essi in particolare, che studiava clarinetto da un “maestro” del paese con l’obiettivo di passare, una volta sviluppata la tecnica di base, al sax tenore. Fu proprio lui, Aldo, a trasmettermi le prime istruzioni per l’uso e le prime conoscenze intorno alla storia, ai luoghi, agli strumenti, agli stili, ai personaggi di questa musica, facendomi anche ascoltare brani significativi di musicisti famosi e notare alcune peculiarità. Qualche volta, per dimostrazione, man mano che progrediva nella tecnica, si esibiva addirittura al clarinetto. E fu proprio lui a farmi leggere quella notizia, in quel caldo pomeriggio estivo, sul giornale che uno dei due bar del paese metteva a disposizione dei clienti. Poche righe per informare della scomparsa del musicista, etichettato come “sax arrabbiato”, avvenuta il 17 luglio. Incuriosito, chiesi al mio amico da dove scaturisse tale appellativo, ma egli non seppe darmi una risposta soddisfacente al di là, forse, di una generica adesione del sassofonista alla contestazione che montava in quegli anni da parte dei Neri d’America. Ma io volevo saperne di più perciò, su suggerimento dell’amico, decisi di comprare, presso l’edicola della stazione ferroviaria di Foggia, la rivista *Musica Jazz*, che sicuramente avrebbe ripreso la notizia con gli approfondimenti dovuti. Fu una scelta azzeccata: nella rivista, a cura dello stesso direttore Arrigo Polillo, era sinteticamente tracciata tutta la parabola musicale di John Coltrane, con

osservazioni critiche e indicazioni discografiche. Nacque subito in me l'ulteriore curiosità di ascoltare quella musica e, in particolare, il disco che nell'articolo veniva indicato come il capolavoro: *A Love Supreme*. Lo mandai a prendere per posta dalle Messaggerie Musicali di Milano in versione mono, poiché all'epoca non possedevo un giradischi stereo, ma soltanto un modesto, economico *Lesca*, che gli amici più intimi, consapevoli della mia passione, mi avevano regalato in occasione del diploma. Insieme al disco un numero arretrato della rivista, dedicato all'evoluzione della batteria (strumento che da qualche tempo strimpellavo), al cui apice, secondo l'esperto articolista Bruno Schiozzi, veniva posto proprio Elvin Jones, componente il quartetto che aveva inciso il capolavoro coltraniano. Il tutto al modico prezzo di 3.300 lire, comprese (se ben ricordo) le spese di spedizione. L'ascolto fu un'esperienza letteralmente sconvolgente! Mi aspettavo una musica difficile, inadatta a un neofita come me, da saggiare a più riprese e, invece, fui piacevolmente trasportato in un vortice di suoni e di emozioni senza inizio e senza fine, che mi stordì e mi appagò al tempo stesso, lasciandomi la sensazione di aver esplorato me stesso e il mondo fino ai meandri più riposti del mio sentire. Mi rendevo conto di aver vissuto, per qualità e intensità, un'esperienza irripetibile, non solo d'ascolto ma di vita, e di essere riuscito a proiettarmi in una dimensione ultrapersonale. Sentivo che quei temi, quei motivi, quelle escursioni sonore mi avrebbero segnato per sempre. Sentivo che sarebbero tornati quando ne avrei avuto bisogno, quando li avrei cercati, per annullarmi o per rinascere, per esaltarmi o per distruggermi, per morire o per vivere.

Da quel momento John Coltrane è stato un amico, un compagno, spesso un esempio, nel lavoro, nella vita sociale, negli affetti, nella fede per l'Uomo e per il Dio.

Sul piano musicale ho percorso, a distanza di luoghi e di tempo, tutta la sua parabola, cercando di condividere le emozioni da lui provate fino alla soglia della prematura scomparsa, quando, forse consapevole del suo stato di salute irrimediabilmente compromesso, aveva esplorato universi sonori imprevedibili, spesso impervi, per rappresentare il caos primordiale e l'ordine supremo, alla ricerca di quella estrema purezza di suono e di spirito che, sola, può condurre all'appagamento finale. Alla ricerca della *nota definitiva* o dell'*accordo universale*.

* * *

John William Coltrane era nato a Hamlet (North Carolina) il 23 settembre 1926¹. Il padre, John Robert, era sarto ed amava suonare il violino e l'ukulele;

¹ Per le notizie biografiche cfr. E. NISENSEN, *Ascension. Vita e musiche di John Coltrane*, Torino, Testò&immagine, 2002 e, soprattutto, L. PORTER, *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, Roma,

la madre, Alice, era figlia di un pastore metodista. A casa di questi la famiglia si trasferì quando John aveva tre anni; nella chiesa del nonno, da bravo ragazzo nero del Sud, egli frequentava le cerimonie religiose domenicali. Al liceo cominciò ad avere qualche problema, a causa della musica che gli sottraeva tempo allo studio. Tra le altre passioni: il fumetto e il baseball. Nella banda del Liceo suonò il clarinetto fino a quando, ascoltando alla radio l'orchestra di Duke Ellington, rimase affascinato dal sax alto di Johnny Hodges. Decise allora di cambiare strumento e, non potendo permettersi di comprare un sassofono (all'età di dieci anni aveva perso il padre e la situazione economica della famiglia non era proprio florida), se ne fece prestare uno da un amico. Nel frattempo, sempre ascoltando la radio, aveva trovato un nuovo idolo: Lester Young, il sax tenore dell'orchestra di Count Basie alla fine degli anni Trenta. Lester Young, soprannominato Pres (President), anticipò col suo stile il jazz moderno, influenzando schiere di musicisti. Al suo fascino e alla sua influenza non poté sottrarsi Coltrane, il quale, anzi, ne prese le mosse per sviluppare un personale linguaggio musicale. Dopo il diploma, nel 1943 si trasferì a Filadelfia, dove ebbe modo di ascoltare gli stili più diversi, tra i quali il *rhythm and blues*, molto diffuso. Intanto, come nota Eric Nisenson, "era diventato un bel ragazzo, come suo padre, alto un metro e ottanta".

Ciò che colpiva più in lui erano gli occhi, luminosi, che sembravano illuminati da una luce interiore e spesso fissi ai limiti più estremi dell'orizzonte. In quel periodo la sua passione per la musica si era trasformata in una vera ossessione².

La chiamata alle armi, nel 1945, lo costrinse a interrompere la frequenza della Ornstein School of Music, ma gli permise di far parte della banda della Marina, alle Hawaii, dove suonò il clarinetto. Tornò a casa nel 1946, deciso più che mai a diventare un musicista professionista. Si rese subito conto, però, che il clima era mutato e che un nuovo rivoluzionario linguaggio, il *be bop*³, aveva

minimum fax, 2006, di gran lunga il lavoro più ricco e documentato, una vera e propria 'enciclopedia' di circa 600 pagine, con la completa e meticolosa citazione e/o riproduzione delle fonti consultate (testi, atti, foto, ritagli di giornali, testimonianze, interviste, trascrizioni di assolo) e puntuali notazioni di ordine tecnico-musicale per gli addetti ai lavori. L'autore di quest'ultima opera, oltre a essere pianista professionista, è Direttore del Master in Jazz History and Research alla Rutgers University di Newark (New Jersey).

² E. NISENSEN, cit., p. 5.

³ Detto anche *bop* (e, all'inizio, *re-bop*), è il jazz moderno anni Quaranta. Il termine è di natura onomatopeica: la divisione ritmica fra due sillabe, o note, accentua la seconda. "In senso formale, si impiega il repertorio del song coevo e precedente, ma lo si modifica nelle armonie (estendendo e complicando accordi con seste, none, undicesime, tredicesime) e nelle conseguenti linee melodiche improvvisate. Il tutto sottolineando con forza il ruolo espressivo e artistico del solista e più in genere l'impegno di far musica, svincolato da considerazioni

reso il jazz più complesso sul piano armonico, ritmico e melodico, caricandolo anche di un messaggio di cambiamento sociale. Coltrane ne fu immediatamente attratto anche perché il principale artefice, Charlie Parker, suonava il sax alto come lui. Nota ancora Nisenson:

C'è una sorprendente fotografia riprodotta nel volume *Coltrane*, di C.O. Simpkins, nella quale il giovane Coltrane, sigaretta in mano, osserva, completamente paralizzato, Parker suonare. Alla fine la sigaretta deve avergli bruciato le dita. Era così ipnotizzato da Parker da non accorgersi né del calore né del dolore. L'idea della musica come trance caratterizzò tutta la carriera di Coltrane⁴.

Continuò a frequentare la scuola di musica e, soprattutto, cominciò a suonare regolarmente nelle più importanti band di rhythm and blues. Fu allora che, dietro l'insistenza di Eddy Vinson, leader di una delle band più in voga ed ottimo sassofonista, Coltrane passò al sax tenore. Com'egli stesso avrebbe detto più tardi, passando al sax tenore gli "si aprì un'area di ascolto più ampia". Si ispirò al fraseggio melodico di Lester Young, ma seppe, allo stesso tempo, mettere a frutto le idee armoniche di Coleman Hawkins, l'altro grande maestro del sax tenore. Chi lo conobbe in quel periodo lo ha descritto come "un uomo singolarmente devoto alla sua arte", che si esercitava incessantemente anche nei momenti di pausa, "una persona introversa in un mondo tutto apparenza e spettacolo". Coltrane non solo continuava a studiare, ma si dedicava anche ad ascoltare musica classica europea, per poterne applicare le conoscenze, soprattutto armoniche, alle sue improvvisazioni. Ma il periodo non era favorevole e non sempre si trovava lavoro. Probabilmente fu proprio allora che cadde, come tanti suoi colleghi jazzisti, nella trappola della droga. Nel 1949 ebbe, comunque, la grande occasione di entrare nella big band di Dizzy Gillespie, l'altro santone del bop. Successivamente suonò ancora con un'orchestra di rhythm and blues, capeggiata da Earl Bostic, e con quella di Johnny Hodges, idolo della prima ora. Nel frattempo aveva cominciato anche a bere. La duplice dipendenza da alcool e da eroina gli impedivano di esprimere tutte le sue potenzialità e spesso sul palco non era in grado di essere completamente lucido. Sia Gillespie che Hodges furono costretti a licenziarlo. Durante la permanenza con quest'ultimo aveva conosciuto, nel 1953, Naima, la quale, nonostante tutto, lo sposò, assicurandogli una certa stabilità affettiva. Sul piano professionale Coltrane, sempre avido di conoscenze, pronto a recepire insegnamenti e a

di ordine commerciale" (L. CERCHIARI, *Il Jazz. Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Milano, Bompiani, 1997, p. 300. Cerchiari è stato fondatore nel 1987 dei Corsi di jazz del Comune di Milano).

⁴ E. NISENSEN, cit., p. 5.

intraprendere nuove strade, faceva comunque progressi. Dopo una breve esperienza con Jimmy Smith, il primo, grande organista del jazz moderno, Coltrane ebbe l'occasione della vita: a fine settembre del 1955 fu chiamato a entrare in un quintetto di nuova formazione da Miles Davis, il giovane trombettista di scuola bop, già partner di Charlie Parker e compagno d'avventura di altri giovani talenti. Miles, che si affermerà come uno dei maggiori innovatori del jazz, era nel pieno delle sue energie creative dopo essersi autonomamente liberato dalla tossicodipendenza patita nei primi anni cinquanta. Coltrane accettò l'invito. Nisenson evidenzia con efficacia la bontà e le conseguenze di quella scelta:

Questa decisione avrebbe fatto diventare John Coltrane una star del jazz e, cosa più importante, lo avrebbe costretto a scavare nella sua mente e nel suo animo per affrontare il proprio genio. Suonare con il quintetto di Miles Davis permise a Coltrane di far parte di un gruppo che si trovava al centro di un momento fondamentale del jazz e della sua evoluzione. Fu con Miles che Coltrane cominciò a scoprire la vera natura del suo talento, a individuare i mezzi per svilupparlo. Perché Miles fu ben più di un grande musicista; egli fu, con il suo atteggiamento taciturno, quasi Zen, un grande filosofo e un grande insegnante di musica. Per Coltrane, la filosofia e gli insegnamenti di Miles sarebbero stati particolarmente importanti⁵.

Con Davis Coltrane realizzò alcune tra le incisioni storiche del jazz moderno. Egli ebbe la possibilità di interagire con una sezione ritmica molto stimolante, composta da Red Garland al pianoforte, Paul Chambers al contrabbasso, Philly Jo Jones alla batteria, e per la prima volta gli fu concesso lo spazio per avventurarsi in significativi assolo, tra i quali spicca, per struttura armonica e intensità melodica, quello prodotto in "Round Midnight", il brano composto dall'eccentrico pianista Thelonius Monk. Si tratta di un piccolo gioiello, in cui l'intervento del leader e quello di "Trane" (così lo appellarono confidenzialmente gli altri membri del gruppo) si completano e, in qualche modo, si contrappongono. Con l'attacco del tenore si avverte un improvviso cambiamento del clima esecutivo: alla lucida razionalità davisiana subentra l'esuberante carica emotiva di Coltrane⁶. In realtà tutti gli "attacchi" di Coltrane, d'ora in avanti, avranno

⁵ *Ivi*, p. 16.

⁶ Del brano esistono due versioni registrate in studio, una per la casa discografica Prestige, una per la Columbia; quella per la Columbia contiene l'assolo migliore di Coltrane. Interessanti sono le osservazioni di Lewis Porter: "L'assolo di Davis nella versione per la Columbia è sussurrato e confidenziale, ancora più intenso per il sound caldissimo dato dalla sordina Harmon. Dopo il break di Davis, Coltrane fa un assolo su un raddoppio della sezione ritmica: gli accordi procedono lenti quanto quelli di Davis, ma la batteria e il contrabbasso mettono l'accento fra un tempo e l'altro per dare più movimento. L'assolo di Coltrane è esotico, arditto. Ha un sound

la forza di catturare l'ascoltatore e di trascinarlo in escursioni sonore ogni volta sorprendenti. Il quintetto, composto - ad eccezione del leader - da musicisti pressoché sconosciuti, sarebbe passato alla storia del jazz. Fu, come ha affermato Bruno Schiozzi, "un gruppo raccolto con eccezionale raziocinio e con un superbo intuito (due doti spiccatissime in Miles)". Aggiunge il critico:

Un gruppo che avrebbe registrato una quarantina di matrici (pare che siano esattamente quarantaquattro) nel corso dei due anni che stette assieme. Una quarantina di piccoli capolavori che non solo precisano la concretizzazione della personalità di Miles e puntualizzano il particolare approccio tagliente e particolarmente lucido, al jazz corrente, ma anche puntualizzano l'inizio di una nuova stagione jazzistica. Coltrane, sebbene ancora un po' acerbo, era già convenientemente affrancato da tutto e da tutti⁷.

John Coltrane aveva già trent'anni ed era oggettivamente in ritardo rispetto all'età (in genere intorno ai venticinque anni) in cui i grandi solisti jazz riescono a precisare il loro stile. In realtà, come nota Frank Tenot, "John Coltrane si rivelò molto più tardi: soltanto a partire dal 1960, cioè a 34 anni, sarà in grado di dare libero sfogo alle forze che maturavano in lui"⁸. Secondo Nisenson, profondo indagatore e conoscitore della vita e della musica di John Coltrane, ascoltando le prime registrazioni con Miles, "è chiaro che sta ancora combattendo la sua battaglia con la musica, in particolare con le modulazioni degli accordi e la continuità melodica"⁹. In verità John stava combattendo anche un'altra, vitale battaglia, quella con la "bestia" che lo imprigionava e gli impediva di essere sempre all'altezza delle sue enormi potenzialità, soprattutto nelle prestazioni dal vivo. Miles, nonostante fosse convinto, come rivela nella sua autobiografia, che Coltrane era diventato "un diamante che risplendeva di luce propria", a un certo punto fu stanco di sopportare le sue "assenze"; in una circostanza addirittura lo schiaffeggiò e lo colpì con un pugno allo stomaco. Trane non reagì. Thelonius Monk, presente alla scena, lo incoraggiò, dichiarandosi disponibile ad accoglierlo nel suo gruppo. Alla fine del 1956 Miles lo licenziò e Trane, in profonda depressione, ritornò dalla madre a Filadelfia, con la moglie. Nella primavera del 1957 accadde qualcosa che avrebbe cambiato

appassionato e ornamenti insoliti. È un misto tra una parafrasi in forma di ballad - ovvero utilizzando note del tema di Monk - e passaggi tecnici (Op. cit., p. 168).

⁷ B. SCHIOZZI, "Guida al disco. Miles Davis", in P. CANDINI, *Miles Davis*, n. 09 de *I grandi del Jazz*, Collana diretta da Bruno Schiozzi, Coordinamento dei testi a cura di Pino Candini, Milano, Fabbri Editori, 1979, p. 8.

⁸ F. TENOT, *John Coltrane*, n. 10 de *I grandi del Jazz*, op. cit., p. 2.

⁹ E. NISENSEN, cit., p. 35.

definitivamente la vita del musicista¹⁰. Coltrane, com'egli stesso avrebbe dichiarato in seguito, ebbe una straordinaria esperienza religiosa. Un giorno decise di liberarsi finalmente della droga e dell'alcool: si chiuse in una stanza (così aveva fatto il suo leader Miles nel 1954), a casa della madre, ordinando alla moglie di portargli solo dell'acqua. L'esperienza fu terribile, ma alla fine ce la fece, contrariamente alle previsioni di tutti. In quella circostanza, avrebbe poi raccontato, aveva fatto un patto con Dio: se avesse superato quella sofferenza, a Lui avrebbe dedicato tutto il suo talento, creando musica che potesse indurre a compiere "esperienze rivelatrici". Commenta Nisenson:

Gli si può credere o meno, ma in ogni caso dopo quell'esperienza Coltrane fu in grado di attendere con calma la guarigione. Rimase tranquillo a letto, senza mangiare e bevendo solo acqua, esorcizzando i demoni che lo avevano tormentato per anni. Secondo la leggenda, in meno di due settimane era un uomo guarito, completamente libero dalla droga per la prima volta da anni (con una sola eccezione: non riuscì a smettere di fumare). Come in ogni leggenda - e Coltrane diventò una vera leggenda del jazz - la verità è più complessa del mito. Non c'è dubbio, tuttavia, che da quell'esperienza egli ricavò la nuova convinzione di avere uno scopo nella vita e una passione per il proprio lavoro ancora maggiore che in passato. In un certo senso, ora suona per Dio, e quantomeno era in procinto di abbandonare i demoni che avevano dominato così a lungo la sua esistenza¹¹.

Da quel momento Coltrane spiccò il volo, riuscendo a liberare ogni energia creatrice, come una sorta di *élan vital* bergsoniano. In realtà pare che occorra aspettare la fine del 1957 perché Trane smettesse definitivamente di assumere alcool ed eroina, ma da quella primavera la sua attività musicale e discografica ebbe un impulso inarrestabile¹²: firmò un contratto con la casa discografica Prestige incidendo il suo primo disco da leader (intitolato *Coltrane*); entrò nel quartetto di Thelonius Monk, facendo una delle esperienze fondamentali per la sua crescita musicale. Purtroppo di quest'ultima esperienza non esiste una sufficiente documentazione discografica, se non tre brani registrati in studio e alcune registrazioni di fortuna, di qualità tecnicamente scadente, effettuate dalla moglie Naima e pubblicate nel 1993. Ma da quella documentazione, e soprattutto dalla testimonianza di musicisti e critici che ebbero la ventura di

¹⁰ *Ivi* pp. 43 - 44. Cfr. anche L. PORTER, cit., pp. 169-175.

¹¹ *Ivi*, p. 41.

¹² È interessante la testimonianza di Arrigo Polillo, storico direttore di Musica Jazz, il quale conferma di aver personalmente verificato, in occasione di un concerto tenuto a Milano nel 1960, che il musicista facesse delle gigantesche bevute di acqua calda per mantenere disintossicato il suo organismo.

ascoltarlo dal vivo, si conferma che Coltrane suona in maniera stupefacente, decisamente avanti rispetto a tutti i sassofonisti allora presenti sulla scena. Merito personale, senza dubbio, ma anche merito di Monk, che gli costruisce il contesto favorevole per esprimersi, incoraggiandolo ad avventurarsi in lunghi assolo, anche senza l'accompagnamento del piano¹³. Tra un concerto e l'altro Coltrane ebbe modo di effettuare, da leader, una seduta di registrazione con un sestetto di giovani musicisti, presso gli studi dell'accreditata casa discografica Blue Note. Ne scaturì un LP, pubblicato l'anno successivo con il titolo di *Blue Train*, considerato il primo caposaldo della discografia coltraniana e uno dei dischi emblematici del jazz dell'epoca¹⁴. Trane è autore di quattro dei cinque brani e sfoggia tutto il suo bagaglio tecnico e artistico: velocità supersonica, lirismo, lucidità improvvisativa, fluidità esecutiva, profondo senso del blues. Il 1957 fu per il sassofonista l'anno più prolifico dal punto di vista discografico. Nelle diverse registrazioni per la Prestige, continuate regolarmente l'anno successivo, si può apprezzare la costante evoluzione della tecnica e della concezione musicale. Il critico americano Ira Gitler definì lo stile di Coltrane in quel periodo *sheets of sound* (cortine di suono)¹⁵. Alla fine del 1957 Monk sciolse il suo gruppo e Coltrane si potè finalmente aggiungere al quintetto che il suo "vecchio" leader Miles Davis aveva nel frattempo costituito. Miles, ammirato per gli ulteriori progressi compiuti dal musicista e per la maturità raggiunta dall'uomo, aveva cercato invano, fino a quel momento, di sottrarlo allo stravagante pianista. Il sestetto di Miles, in diverse formazioni ma con Trane quasi sempre presente, dal dicembre 1957 alla primavera del 1960 inanella una serie di incisioni e di concerti memorabili, quasi tutti, per fortuna, adeguatamente documentati. Ci restano alcune pietre miliari della storia del jazz (gli LP *Milestones* del 1958 e *Kind of Blue* del 1959) che attestano un ulteriore affinamento del linguaggio jazzistico. Nacque allora il cosiddetto "jazz modale" consistente, come spiega Luca Cerchiari, esperto musicologo,

in un recupero su base internazionale delle scale (o modi) delle tradizioni orali europee (Spagna), asiatiche (India, Persia) e africane, modi utilizzati nell'ambito dell'improvvisazione melodica, mentre le armonie,

¹³ Affermerà successivamente Coltrane: "Con Monk dovevo essere sempre al massimo della concentrazione, perché se non si seguiva continuamente ciò che stava accadendo si rischiava di avere improvvisamente la sensazione di cadere nella tromba di un ascensore" (riportato in E. NISENSEN, cit., p. 47). Da Monk, Coltrane apprese la "tecnica dei suoni multipli", com'egli stesso confermò in un'intervista rilasciata a Don DeMicheal il 29 settembre 1960 e pubblicata sulla rivista americana *Down Beat*: "È stato Monk uno dei primi a farmi vedere come suonare due o tre note col tenore". Il continuo esercizio gli permise di applicare quella tecnica alle sue improvvisazioni (cfr. L. PORTER, cit., pp. 192-193).

¹⁴ Cfr. R. VALENTINO, *John Coltrane*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 48.

¹⁵ Cfr. E. NISENSEN, cit., pp. 44-60.

ridotte al minimo, seguono l'impianto tonale tradizionale di origine europea fin lì utilizzato dal jazz. La sovrapposizione tonale-modale genera effetti di grande efficacia timbrica ed espressiva, e realizza a livello teorico e di prassi una sorta di sintesi di tutta la storia della musica, orale e scritta, occidentale e non; l'inizio è nel brano "So What" di Miles Davis, compreso nell'album *Kind of Blue*, mentre in *Milestones* (disco omonimo) la rarefazione accordale permette l'esplosione dell'orizzontalità¹⁶.

Ciò avvenne grazie all'interazione tra musicisti di prima grandezza: oltre ai "neri" Davis e Coltrane, il "bianco" Bill Evans, pianista dai toni impressionistici, colto e raffinato, profondo innovatore del pianismo jazz, apparentemente in contrasto con l'espressionismo coltraniano. In *Kind of Blue* (da moltissimi ritenuto il capolavoro discografico di Davis e uno dei capolavori in assoluto del jazz), Coltrane si produce in una serie di performance strepitose, in amichevole competizione con Cannonball Adderley, pirotecnico e passionale sassofonista contralto. Vale la pena riportare, ancora una volta, il commento di Nisenson, uno dei critici più appassionati:

Ebbene, gli assolo di Coltrane nei due brani lenti di *Kind of Blue*, "Flamenco Sketches" e "Blue in Green" sono fra i più straordinari esempi di lirismo nella storia del jazz. L'assolo di quest'ultimo brano è particolarmente impressionante; lungo solo alcune battute, è un esempio di perfetta improvvisazione, a un tempo profondo e compiuto, emozionante nella sua fragilità, nella sua brevità di *haiku*. In "All Blues", un brano tipico in 6/8 suonato su un ipnotico pedale, il suo assolo è talmente intenso, talmente esplosivo nella sua perfetta coesione fra idee e impeto strumentale, che non si può fare a meno di pensare a un predicatore battista che esprime con tutta la voce che ha in corpo il suo amore per Dio e il suo terrore dell'inferno.

Il suono di Coltrane, qui, è pienamente realizzato, pienamente originale. Le sue idee melodiche differiscono da tutto ciò che si era sentito fino ad allora, nel jazz e non solo, impregnate della tradizione blues, ma nello stesso tempo screziate da sapori arabi, orientali, indiani. Il John Coltrane del 1959, come musicista e come uomo, aveva compiuto una metamorfosi; grazie a un lavoro continuo, durissimo, e a una profonda introspezione, aveva infine scoperto davvero se stesso¹⁷.

Nel frattempo Coltrane incide, da leader, con una nuova casa discografica (Atlantic) una serie di LP, in particolare *Giant Steps* (1959, pubblicato 1960),

¹⁶ L. CERCHIARI, cit., p. 317. Tra coloro che hanno sviluppato il modalismo jazzistico, oltre a Miles Davis, John Coltrane e Bill Evans, vi sono il pianista Alfred McCoy Tyner e il sassofonista tenore Pharoah Sanders, futuri collaboratori di Coltrane.

¹⁷ E. NISENSEN, cit., p. 73.

che lo accrediterà definitivamente come uno degli esponenti della nuova stagione del jazz. Se il 1959 fu l'anno che cambiò il jazz¹⁸ - con la prepotente irruzione di Ornette Coleman, la definitiva affermazione di Charles Mingus, la rinnovata conferma di Miles Davis, il sound raffinato del quartetto di Dave Brubeck/Paul Desmond - John Coltrane vi partecipò da vero attore protagonista. *Giant Steps*, infatti, è unanimemente considerato una sorta di manifesto; la tecnica del *bop* (suonare in maniera melodica su complesse strutture armoniche) era stata portata alle sue estreme conseguenze. "Naima", una stupenda melodia dedicata alla moglie, diventerà il suo brano forse più famoso e sarà suonata fino agli ultimi concerti¹⁹. In "Countdown", un breve pezzo eseguito su tempo velocissimo, la sua abilità lascia letteralmente senza fiato. Ormai il gruppo di Miles Davis sta stretto a Trane, che sente di non riuscire a esprimersi in piena libertà. I suoi assolo sono diventati troppo lunghi e il leader gliene chiede conto. La risposta del sassofonista è emblematica: vuole farci entrare tutto. In realtà ogni assolo è un susseguirsi di idee musicali (ritmiche, armoniche e melodiche) che si sviluppano e si definiscono col prosieguo dell'assolo stesso. Nonostante tutto Coltrane accetta di partecipare con Miles, nella primavera del 1960, a una tournée in Europa, in quintetto, avendo Cannonball già lasciato il gruppo. Dalle registrazioni di due concerti dal vivo, a Stoccolma il 22 marzo e a Scheveningen (Olanda) il 9 aprile, si capisce che Coltrane suona ormai per conto suo, al di fuori dei canoni e dei tempi del gruppo. Ciò suscita le perplessità sia del leader sia del pubblico. Al Teatro Lirico di Milano si arriva alla contestazione aperta, quasi alla rissa. Come riferisce R. Valentino, le reazioni nei confronti del sassofonista sono diametralmente opposte: c'è chi lo accusa di essere responsabile di una imminente fine del jazz e chi lo elegge a nuovo santone. Dalla documentazione discografica pubblicata l'ascoltatore può riscontrare direttamente lo stridio tra le esecuzioni degli stessi brani (ad esempio "On Green Dolphin Street" e "So Wat") nel 1958/59 e nel 1960. Osserva Ian Carr, nella biografia di Miles Davis, che Coltrane stava portando «l'arte dell'improvvisazione in un mondo di valori completamente nuovo. Non si trattava più semplicemente di variare con gusto un tema melodico facile da "orecchiare"; con Trane si passava a un ampio, incessante flusso di idee originali, concepite tutte, ed espresse, al calor bianco»²⁰. John è maturo per costituire un

¹⁸ Cfr. "1959. L'anno che cambiò il Jazz", *Musica Jazz*, n. 9 speciale/2009.

¹⁹ Tra le esecuzioni dal vivo merita di essere ascoltata quella del 27 luglio 1965 al Festival di Juan Les Pins, Antibes -Francia, pubblicata nel doppio CD *John Coltrane Quartet, Live in France, July 27/28 1965. The Complete Concerts*, Gambit Records, 2009.

²⁰ Riportato in R. VALENTINO, cit., p. 22.

suo gruppo, che non può che essere un quartetto, formazione in grado di consentire al leader, unico fiato solista, di spaziare in lungo e in largo e di decollare al di là delle nuvole, alla ricerca di limpidi cieli e universali armonie. Al rientro in America recluta il pianista McCoy Tyner, il batterista Elvin Jones e, dopo alcune brevi collaborazioni con altri strumentisti, il bassista Jimmy Garrison. Da questo momento comincia un'altra storia, che durerà per cinque anni, i più intensi, e che condurrà la musica jazz a traguardi mai prima (e forse mai più) raggiunti. Sarà una scelta temeraria per un viaggio inarrestabile e non tutto il pubblico riuscirà a seguirlo. Ma nel Jazz, come afferma Nisenson, gli anni Sessanta furono il decennio di John Coltrane.

* * *

Negli ultimi tempi Coltrane, eternamente insoddisfatto dei traguardi raggiunti e sempre alla ricerca di nuove sonorità, aveva imbracciato un altro strumento, il sax soprano, che di tanto in tanto alternava al tenore. L'unico jazzista, tra i pochi che ci avevano provato, a domare in passato questo strumento "stonato e stridente" era stato Sidney Bechet, "Le Dieu" (come lo avevano appellato i Francesi), il quale lo aveva portato anche alla ribalta del grande pubblico (i più anziani ricorderanno il notissimo "Petit Fleur"). A suonare con regolarità il soprano nel jazz moderno era il giovane Steve Lacy, valentissimo solista, ma che all'epoca non aveva ancora una personalità sufficiente per imporsi; secondo qualcuno potrebbe essere stato lui il vero ispiratore di Trane. Sull'uso del sax soprano da parte di Coltrane circolano, per la verità, almeno altre tre versioni, tutte parimenti accreditabili, dalla più banale (un sax dimenticato da un altro musicista nel bagagliaio della sua macchina), alla più romantica (ammaliato dal suono di Bechet), alla più verosimile: sarebbe stato Miles a regalargli un sax soprano, ritenendo che tale strumento avrebbe "rivoluzionato" il suo modo di suonare il tenore. Dopo aver superato le non poche difficoltà tecniche, dall'imboccatura all'intonazione, Trane esordì ufficialmente al sax soprano, in sala d'incisione, con *The Avant-Garde*, registrato il 28 giugno e l'8 luglio 1960, ma pubblicato nel 1966. Dice Bruno Schiozzi:

In breve tempo la tradizione espressiva del soprano risulterà frantumata. La sonorità si irrobustirà incredibilmente, il fraseggio diverrà guizzante e fremente, il portamento si farà teso e penetrante. Il soprano "inventato" da Bechet diverrà con Coltrane la nuova voce del jazz moderno trovando finalmente, dopo oltre quattro decenni, la giusta collocazione²¹.

²¹ B. SCHIOZZI "Il sax soprano", in F. TENOT, *John Coltrane*, n. 10 de *I grandi del Jazz*, cit. p. 4.

Come lo stesso Coltrane avrebbe dichiarato in interviste successive, il sax soprano gli aprì nuovi mondi musicali e nuovi orizzonti di ricerca, provocando “il cambiamento o il desiderio di cambiamento” e inducendolo a suonare anche il sax tenore al massimo delle possibilità. Inoltre il soprano lo avvicinò alla musica araba e a quella indiana. Tuttavia, come nota Nisenson, “la ricerca dell’essenza della musica e della verità metafisica, la ricerca del nucleo essenziale della propria esistenza, Coltrane la realizzò suonando il sax tenore”²². Nel giro di pochi anni tutti i sax tenore avrebbero suonato il soprano e tutti i sax tenore e i sax soprano avrebbero suonato come Coltrane. Al sax soprano Coltrane incide, alla fine di ottobre del 1960, a New York, *My Favorite Things*, che viene pubblicato nel 1961. È un successo straordinario, che gli vale ampi riconoscimenti di pubblico e di critica, tanto da condurlo ai vertici nella popolarità e nei referendum promossi dalle riviste specializzate. “My Favorite Things”, il brano che dà il titolo all’album, è un’orecchiabile canzonetta - un valzerino - di Rodgers e Hammerstein, eseguita per circa 14 minuti, in cui il sassofonista, dopo una breve esposizione del tema e una lunga preparazione da parte del pianista McCoy Tyner attraverso un gioco ossessivo di accordi, si produce in una multiforme escursione sonora, dagli echi orientaleggianti. Coltrane è brioso e dimostra di trovarsi pienamente a suo agio con il nuovo quartetto. Secondo il critico francese Frank Tenot, egli realizza, in questo brano, la sintesi delle due tendenze divergenti del suo stile:

lo sviluppo ossessivo di linee melodiche, che egli avvolge e distende in ghirlande di note costruite su due o tre accordi di base, e le folli impennate ai limiti delle possibilità dello strumento, in una parossistica e prorompente esaltazione di inaudita violenza sonora. Come la farfalla che si brucia la ali alla fiamma eppure non smette di girarvi intorno, Coltrane dà l’impressione di voler continuamente muovere all’assalto del puro centro vitale della musica, distruggendo e ricreando frasi caratterizzate da una tragica intensità sonora²³.

In questo periodo Coltrane sta sviluppando un particolare interesse per la musica extraoccidentale: conosce la musica del maestro indiano di sitar Ravi Shankar (qualche anno dopo chiamerà Ravi il suo secondo figlio) e approfondisce quella della Madre-Africa attraverso il percussionista nigeriano Babatunde Olatunji. La sua ispirazione si traduce in alcune composizioni di grandissimo effetto: “Exotica”, un blues orientaleggiante eseguito al sax soprano; “Equinox”, un altro blues costruito su un tessuto ritmico di derivazione africana, con una

²² E. NISENSEN, cit., p. 84.

²³ F. TENOT, cit., p. 4.

lunga e toccante improvvisazione al sax tenore; “Liberia”, autentico inno alla libertà su un tappeto poliritmico; “India”, uno dei temi coltraniani più belli e suggestivi, di evidente influsso orientale. Un discorso a parte meritano *Africa/Brass* e *Olè*, due LP che segnano un’altra, importantissima tappa nella evoluzione musicale di Coltrane. *Africa/Brass* è il riuscitissimo tentativo di allargare ad un contesto orchestrale le sue idee musicali. Egli si avvale, per la circostanza, della collaborazione di Eric Dolphy, il polistrumentista col quale instaurerà un intenso, proficuo sodalizio. Roberto Valentino definisce “Africa”, il brano che dà il titolo all’album e che sarà pubblicato in due versioni differenti, “pagina di grande intensità e spessore. Col suo tenore Trane chiama a raccolta tutti gli spiriti dell’Africa più nera che c’è. L’orchestra lo avvolge con tessiture congegnate con acume da Dolphy”²⁴. Secondo Marcello Piras, profondo conoscitore di jazz e acutissimo critico musicale, “Africa” è:

Un grandioso affresco dai toni torvi e minacciosi, in cui Coltrane (al tenore), Tyner ed Elvin Jones prendono lunghi assolo circondati da un fondale di ritmi intrecciati, danzanti, animato da misteriose apparizioni sonore dell’orchestra: barriti animaleschi, cori ossessivi, urla lontane. - un pezzo di sconvolgente bellezza, e al tempo stesso un inquietante annuncio di cosa sarebbe stato il grande jazz del nuovo decennio: una musica profondamente, orgogliosamente nera, un canto di minaccia e di vendetta, uno schiaffo alla presunzione di superiorità dell’uomo bianco²⁵.

Tra gli altri brani spicca “Greensleeves”, un *folk song* inglese a tempo di valzer, dal sapore bucolico, che Coltrane esegue al soprano applicando le sue nuove concezioni musicali, efficacissime e opportunamente contestualizzate. Per Vittorio Giacomini in *Africa/Brass* “Trane e i suoi (più un compagno di strada pericoloso e irrequieto come Eric Dolphy) giocano a far saltare gli schemi e forzano i tempi”²⁶. E già! Dolphy era proprio un compagno pericoloso che poteva indurre a cattiva strada o, quanto meno, ad abbandonare quella maestra, tracciata dal *bop*, che i musicisti e il pubblico erano ormai abituati a percorrere. L’incontro con Dolphy fu particolarmente stimolante e contribuì oltremodo a liberare la sua creatività, ad alimentare la sua ricerca, a infondergli nuove energie. Con lui Coltrane tenne una serie di indimenticabili concerti, in America e in Europa, di cui, per fortuna, è stata recuperata ampia documentazione. Dolphy suonava, oltre al sax alto, il flauto e il clarinetto basso, strumenti

²⁴ R. VALENTINO, cit., p. 74.

²⁵ M. PIRAS, *John Coltrane. Un sax sulle vette e negli abissi dell’io*, Roma, Nuovi Equilibri/Stampa Alternativa, 1993, p. 47.

²⁶ V. GIACOPINI, *Al posto della libertà. Breve storia di John Coltrane*, Roma, Edizioni e/o, 2005, p. 51.

piuttosto inusuali nel jazz, ed era in grado, nei suoi assolo, di evocare le atmosfere più disparate, “come un colibrì pazzo che ora abbandona l’armonia, ora vi resta sospeso all’interno. Il suo modo di suonare pareva influenzato da fonti extramusicali: il linguaggio umano, il suono del vento, il canto e il cinguettio degli uccelli”²⁷. Non era musica atonale, com’egli stesso ebbe modo di spiegare, perché ogni nota aveva un riferimento agli accordi del brano, pur non appartenendo, normalmente, a una determinata tonalità. Con Dolphy (al flauto) Coltrane incise un altro disco fondamentale: *Ole*. Nel brano omonimo l’elaborazione della melodia tradizionale spagnola Venga Vallejo “divenne il pretesto per una lunga, estenuante escursione nel regno dei modi della musica spagnola, [...] e ne venne fuori un affresco torbido, canicolare, che lascia l’ascoltatore stordito ed esausto”²⁸. Dei concerti dal vivo, quelli del Village Vanguard di New York dall’1 al 5 novembre 1961 sono documentati dalla casa discografica Impulse, a cui Coltrane era passato²⁹. Il capolavoro della serie è “India”, “un brano impalpabile, fatto di nulla, con un temino-ameba di sole quattro note, che sprigiona però un incanto ipnotico”. I suoni “acutissimi, taglienti, guizzanti” del sax soprano di Coltrane contrastano con l’assolo “umile, implorante” di Dolphy al clarinetto basso³⁰. Intanto la ricerca continua: la melodia di “Impressions” è applicata ai due accordi di “So Wath”, il brano registrato con Davis che aveva avviato la sperimentazione del jazz modale. A volte l’improvvisazione si sviluppa, per una durata notevole, su un solo accordo (“Spiritual”) o su un semplice blues (“Chasin’ The Trane”). Per rendere l’atmosfera di quelle esibizioni vale la pena riportare quanto riferisce Marcello Piras a proposito dei concerti dal vivo:

Ogni concerto era così: lunghissime scariche solistiche, condotte fino ai limiti della resistenza fisica, con i musicisti che suonavano due o tre ore per sera, colando litri di sudore, mentre l’uditorio assisteva attonito, soverchiato, e infine sommerso dalla colata lavica di note. La cosa che più conta, per noi posteri, è comunque che queste opere, sebbene realizzate con apparente incoscienza, reggano benissimo sia l’ascolto ripetuto e analitico, sia il trascorrere del tempo. *Impressions*, soprattutto, è animato non solo da un’energia fisica infinita, ma da una logica musicale spavalda, incalzante. Uno dopo l’altro, Coltrane affronta una serie di spunti tecnici, di disegni ritmici e melodici: ne prende uno, lo sviscera, passa a un altro, lo sviscera, poi a un altro ancora, oppure torna a uno

²⁷ E. NISENSEN, cit., p. 107.

²⁸ M. PIRAS, cit., p. 48.

²⁹ Coltrane. *The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*, New York, Impulse, 1997. Nell’elegante cofanetto sono compresi quattro cd e un bellissimo booklet con testi e foto.

³⁰ M. PIRAS, cit., p. 49.



precedente e lo reillumina da altra angolazione, e così via. Il gioco sembra non avere una fine logica, se non nello sfinimento³¹.

Nella tournée europea con Dolphy del 1961 non furono realizzati nuovi brani; quelli noti venivano ripetuti in maniera e con durate differenti, al punto che l'ascoltatore, oggi, può dilettersi ad effettuare un confronto, privilegiando questa o quella soluzione. Il discorso vale soprattutto per "My Favorite Things", che rimase un cavallo di battaglia del gruppo. D'altronde, non si era avvicinato Coltrane alla musica indiana soprattutto perché desideroso di curare l'arte, la tecnica, i tempi dell'improvvisazione? Nel febbraio del 1962 Dolphy lascia il gruppo, ma Trane, dopo un iniziale contraccolpo, continua a percorrere la sua strada, prima di giungere all'esplosione mistica del 1964, con alcune soste inconsuete. Incide, per lo più al tenore, un disco con Duke Ellington (*Duke Ellington and John Coltrane*), uno di canzoni (*Ballads*), e uno con Johnny Hartmann, cantante di colore dalla voce calda e robusta (*John Coltrane & Johnny Hartmann*). In queste registrazioni si manifesta il lato più romantico del sassofonista che, pur se in contesti non sempre a lui congeniali, regala al pubblico alcune vere e proprie perle, nelle quali offre melodie senza eccessive contaminazioni, rinunciando alle abituali, estenuanti improvvisazioni. In alcuni critici e nella maggioranza dei fan suscita qualche perplessità, ma sollecita accenti di vera commozione in chi sa ascoltare con animo e orecchio sgombri. A proposito della *performance* con Ellington, Johnny Hodges, il leggendario contraltista che ne aveva saputo interpretare le più ispirate melodie, ebbe a dire di aver ascoltato da Coltrane la più bella interpretazione di "In a Sentimental Mood"³². Considerando che Hodges aveva suonato quel brano sin dalla prima esecuzione, il giudizio assume particolare valore. La scintilla per il nuovo corso scattò il 15 settembre 1963 quando, in una chiesa battista di Birmingham (Alabama), un attentato razzista uccise quattro ragazzine nere. Per l'occasione Trane, che nella chiesa metodista del nonno era cresciuto e si era formato, non inveì, ma pregò. "Alabama", incluso nell'album *Live at Birdland*, ha proprio l'incedere di una preghiera sommessa, "un *requiescant* in pace depositato sulle povere vittime con la grazia di un fiore"³³. *Crescent*,

³¹ *Ivi*, p. 50

³² Cfr., E. NISENSEN, cit., p. 139.

³³ M. PIRAS, cit., p. 52.

All'inizio degli anni Settanta, nella trasmissione radiofonica "Il Jazz: improvvisazione e creatività nella musica", il pianista inglese Martin Joseph, conduttore del programma, mi dedicò il brano al posto della suite "A Love Supreme", da me richiesta, proprio perché lo riteneva una sostanziale anticipazione, per il clima poetico-religioso e la struttura musicale, dell'opera maggiore. La registrazione del programma, da me effettuata all'epoca, purtroppo è andata persa, ma l'emozione è rimasta scolpita nel cuore e nella mente.

registrato tra aprile e giugno 1964, è un vero e proprio preludio a *A Love Supreme*: in esso si ascolta un Trane particolarmente lirico. Nell'ultimo brano, "The Drum Thing", eseguito in trio con l'assenza del pianoforte, è il batterista Elvin Jones a guidare le danze, facendo esplodere, in un impressionante, perfetto assolo, tutta l'Africa che ha nel retaggio; il sax di Trane si eleva a preghiera di ringraziamento. In quegli anni due avvenimenti cambiano la vita di Coltrane: la separazione da Naima (1963) e la morte improvvisa di Eric Dolphy, avvenuta a Berlino Ovest il 29 giugno 1964 per una crisi diabetica. John rimase molto addolorato per la morte dell'amico. I genitori di Eric gli regalarono il clarinetto basso e il flauto del figlio, che Coltrane, dopo essersi esercitato a lungo e seriamente com'era sua abitudine, utilizzò per incidere alcuni brani. Alcuni mesi dopo la separazione da Naima andò a vivere con Alice McLeod, una giovane e brava pianista nera conosciuta poco tempo prima. Con Alice, che poté sposare solo nell'agosto del 1966 dopo aver ottenuto il divorzio da Naima, John divenne padre di tre figli: John jr., Ravi, Oran³⁴. Dopo sei mesi di assoluto silenzio artistico, il 9 dicembre 1964, John Coltrane produce il suo vero capolavoro, *A Love Supreme*, una suite in quattro parti: "Acknowledgement" (Ammissione), "Resolution" (Decisione), "Pursuance" (Adempimento), "Psalm" (Salmo). Si racconta che quella musica gli sia risuonata nella mente, durante una meditazione yoga, come un messaggio divino. Consapevole di adempiere ad una "missione" curò personalmente la pubblicazione, anche nei dettagli. Scelse la grafica, le foto in bianco e nero e all'interno dell'album inserì un ringraziamento a Dio e una sua poesia dello stesso titolo della suite - vera e propria attestazione di fede³⁵. La struttura dell'opera è semplice (si pensi alla cellula

³⁴ Anche i figli di John e Alice si sono dati alla musica. John William Jr. (nato il 26 agosto 1964) ha suonato il contrabbasso fino alla tragica morte in un incidente d'auto nel 1982. Ravi John (nato il 6 agosto 1965) è un sassofonista tenore "formidabile: ha un tono caldo, una grande scioltezza tecnica" (Porter) ed ha suonato con musicisti di prim'ordine, tra cui Elvin Jones, il batterista del padre; a New York è diventato una sorta di "istituzione". Oranyan Olabisi, noto come Oran (nato il 19 marzo 1967) suona il sassofono contralto ma non ha mai raggiunto i livelli del fratello. Sia Ravi che Oran hanno suonato gli strumenti del padre. (Cfr. L. PORTER, cit., pp. 400-401, 430-431)

³⁵ «Io farò quanto è in mio potere per essere / degno di te, o Signore; / tutto dipende da te. / Grazie mio Dio, grazie. / Pace. / Non ce ne è un altro. / Dio è. È così bello. / Grazie mio Dio. Dio è tutto. / Aiutaci a superare le nostre paure e debolezze. / Grazie mio Dio. / In Te tutte le cose sono possibili. / Noi sappiamo. Dio ci ha fatti così. / Tieni l'occhio su Dio. / Dio è. È sempre stato. Sempre sarà. / Non importa che cosa... è Dio. / È mite e misericordioso. / È importante che io ti conosca... / Parole, suoni, discorsi, uomini, memoria, pensieri, / fame ed emozioni, / tempo, / tutto in relazione... / Un pensiero può produrre milioni di vibrazioni / e ognuna di esse riconduce a Dio... / Come ogni altra cosa... / Possa io essere meritevole della tua vista / noi tutti siamo nella tua grazia. / Cercalo ogni giorno. In qualunque maniera / cerca Dio ogni giorno... / Dio respira dentro di noi, così totalmente... / così discretamente che appena lo sentiamo... / Tuttavia è il nostro tutto. / Grazie mio Dio. EUFORIA - ELEGANZA - ESALTAZIONE - / Tutto da Dio. / Grazie mio Dio. / Amen». - Traduzione riportata in D. FABIANI, *John Coltrane. Il jazz e l'America*, Milano, Gammalibri, 1983, pp. 171-172.

del primo movimento, composta da quattro note: Fa - La bemolle - Fa - Si bemolle); non altrettanto semplice è il contenuto delle improvvisazioni. La sonorità è vibrante, enfatica; il fraseggio scarno e asciutto. Coltrane è perfetto in ogni nota e suona con assoluta sicurezza e una straordinaria carica emotiva. Si tratta di un vero e proprio itinerario mistico che va dalla confessione alla preghiera di ringraziamento, atto metafisico finale che sostiene lo spirito nell'ascesa celeste. Assolutamente pertinente è l'accompagnamento degli altri musicisti, tutti compartecipi dell'evento. L'album, la cui eco è viva ancora ai nostri giorni, riscosse un grande successo di pubblico e di critica diventando, probabilmente, il disco di Jazz più venduto al mondo. Precisa il batterista Elvin Jones:

Da un certo punto di vista non è neppure jazz. È un disco che ampliò il concetto di musica di quel periodo. Qualcosa di completamente spirituale, che possono apprezzare sia gli anziani sia i ragazzini senza la minima istruzione musicale. Ogni volta che questa musica viene riascoltata riesce in qualche modo a creare emozioni, persino in quelli che vanno in chiesa tutti i giorni e sono convinti che la musica popolare e il jazz siano ispirati dal diavolo. [...] *A Love Supreme* resta sempre un'esperienza spirituale ovunque lo si ascolti. In realtà, nel quartetto non parlavamo molto dell'aspetto spirituale. Non era una scelta decisa a tavolino: le cose accadevano e basta³⁶.

Lo stesso Jones confermò che i componenti del gruppo avevano preso visione delle partiture soltanto in sala d'incisione. Per Nisenson (ma certamente non solo per lui) *A Love Supreme* fa parte di quella lista di cose per cui vale la pena vivere. Uno dei vertici assoluti dell'arte era stato raggiunto, ma per Coltrane si trattava ancora di una tappa intermedia³⁷. Stava meditando un'ennesima sfida, ma questa volta diventava veramente difficile seguirlo. Con *A Love Supreme* si chiudeva un capitolo, il più fulgido, e se ne apriva un altro, il più doloroso. La sua insaziabile ansia di ricerca lo indusse ad aderire alla "New Thing", movimento di giovani musicisti che praticava il *free jazz*, un jazz libero da ogni regola, nel quale convogliavano spesso anche gli accenti della montante protesta nera³⁸. A

³⁶ Cfr. A. KAHN, *A Love Supreme. Storia del capolavoro di John Coltrane*, Prefazione di Elvin Jones, Milano, il Saggiatore, 2004, p. X. L'opera ripercorre la genesi del capolavoro coltraniano attraverso le testimonianze di musicisti, produttori e amici, compresi i protagonisti dell'incisione, ed è arricchita da un centinaio di preziose immagini in bianco e nero.

³⁷ "Dovremmo sempre sfidare noi stessi" ha detto Alice parlando del marito "è una cosa che ci rende più forti, ci dà una maggiore capacità di giudizio, una migliore capacità percettiva". *Ivi*, p. XIX.

³⁸ Stile "libero" (dai tradizionali vincoli armonici, melodici e ritmici) lo definisce Cerchiari, affermatosi alla fine degli anni Cinquanta con il sassofonista Ornette Coleman. «Sul piano stilistico il *free-jazz* prevede il frequente uso di sequenze non tonali, una ritualità fonico-espressiva quasi vicina alla trance, l'esaltazione di sassofoni e percussioni, la caratterizzazione per lo più "nera" dell'ispirazione» (L. CERCHIARI, cit., p. 308).

Love Supreme fu eseguita dal vivo al concerto di Antibes nell'estate del 1965, ultima tournée europea. Dopo una serie di nuovi piccoli capolavori – “Nature Boy”, “Welcome”, “Vigil” – contenuti negli LP *The John Coltrane Quartet Plays* (il primo) e *Transition* (gli altri due), il 28 giugno 1965 viene realizzato, con una formazione di undici elementi (soprattutto “fiati”), *Ascension*. Si tratta di un alternarsi di assolo e di improvvisazioni collettive: una vera e propria orgia sonora. Il risultato non è esaltante, ma rappresenta una importante pietra miliare della New Thing. Lo stesso Nisenson esprime un giudizio piuttosto drastico:

Ascension non è un grande disco; a differenza delle opere migliori di Coltrane appare datato, un tipico prodotto di un momento preciso della società americana. [...] Che piacesse o meno, quando fu pubblicato, si aveva la sensazione di doverlo ascoltare con attenzione, come una specie di rito di passaggio che semplicemente non si poteva ignorare³⁹.

“*Ascension*” fu eseguita dal vivo in Francia il 27 e 28 luglio, in versione per quartetto, decisamente più accessibile⁴⁰. L'esecuzione non sarebbe stata mai più replicata. Seguono alcune altre incisioni significative, tra le quali *Meditations*, un nuovo passo avanti per la sua incessante ricerca. Su questa strada, però, facevano fatica a seguirlo i suoi stessi fedeli compagni d'avventura: McCoy Tyner ed Elvin Jones subito dopo lo abbandonarono. Quest'ultimo aveva amaramente constatato che solo i poeti avrebbero potuto seguirlo. D'altronde lo stesso leader era alla ricerca di nuovi partner, più adeguati alle concezioni musicali che veniva sviluppando; li troverà, oltre che nel confermato bassista Jimmy Garrison, nella moglie Alice, nel batterista Rashied Ali, capace di dialogare al di fuori degli schemi e dei tempi/ritmi tradizionali e, saltuariamente, in Pharoah Sanders, poderoso sassofonista free, che aveva già partecipato all'incisione di *Ascension* ed era in grado di soffiare nello strumento con una irruenza impressionante. Qualche volta si avvarrà di altri strumentisti, soprattutto alle percussioni. Una trionfale tournée in Giappone (luglio 1966) è documentata in *Live in Japan*, pubblicato nel 1991, in cui si ascolta il nuovo quartetto con Alice Coltrane al piano e Rashied Ali alla batteria. *Cosmic Music* (2 febbraio 1966) in sestetto, *Stellar Regions* (15 febbraio 1967) in quartetto e *Interstellar Space* (22 febbraio 1967) in duetto con il batterista Ali ci introducono ad una dimensione stellare, in cui si fa strada un certo panteismo cosmico. A parte la pubblicazione, avvenuta nel 2001, del *The Olatunji Concert: The Last Live*

³⁹ E. NISENSEN, cit., pp. 177-178.

⁴⁰ I due concerti (Juan Les Pens - Antibes e Salle Pleyel - Paris) sono documentati nel doppio CD *John Coltrane Quartet, Live in France, July 27/28 1965. The Complete Concerts*, Gambit Records, 2009.

Recording (registrato all'Olatunji Center of African Culture di New York il 23 aprile 1967), l'ultimo capolavoro di Coltrane, vero testamento spirituale e testimonianza, forse, degli ultimi approdi della sua arte, è *Expression*, registrato in studio in più sedute (febbraio-marzo 1967), vale a dire poco prima della sua morte, e pubblicato postumo. Consapevole della fine imminente, Coltrane insegue atmosfere rarefatte o sta solo imboccando nuovi sentieri, meno impervi, per riconquistare quella comunione con l'ascoltatore, a cui tanto teneva? Oppure cerca l'approdo alla purezza assoluta che possa introdurlo alla visione definitiva del Dio implorato sulla terra? Tra i brani compresi nell'album stupisce la levigatezza di "Ogunde", un diamantino *haiku* di commiato, canto di fede e di speranza. Le considerazioni di Piras sono le più illuminanti rispetto a quanto sia stato scritto a commento del disco:

Esso contiene una musica ancora nuova e diversa, di sublime bellezza, in cui tutte le ricerche, le inquietudini, i conflitti, le violenze che segnano l'intera sua opera sembrano conciliarsi sotto il segno di una ritrovata serenità. È un Coltrane come sempre inaspettato, eppure a suo modo classico. Ha la classicità senza tempo di chi è ormai fuori della storia, perché è fuori di questo mondo⁴¹.

"To Be", in cui Coltrane suona eccezionalmente il flauto appartenuto a Eric Dolphy e dialoga con l'ottavino di Pharoah Sanders, appare "un misterioso reperto sonoro piovuto da un altro pianeta"⁴². E da altri pianeti era giunta la musica di *Interstellar Space*, uscito nel 1974, dove il tenore di Coltrane, duettando con la batteria di Rashied Ali in una sorta di sfida all'ultima nota, regala momenti di puro lirismo. La musica contenuta in *Expression* rappresenta l'ultimo approdo di Trane? Non tutti i critici concordano. Per Arrigo Polillo negli ultimi dischi (*Expression e Interstellar Space – Stellar Regions*, contenente registrazioni coeve, verrà pubblicato solo nel 1995) "si può addirittura parlare di musica da camera, profondamente nera, naturalmente"⁴³. Secondo Dino Fabiani la serena atmosfera delle ultime incisioni "non riesce a nascondere quell'angoscia profonda che ormai pervade l'animo del sassofonista"⁴⁴. E, infatti, nella esecuzione avvenuta al Centro di Cultura Africana di New York il 23 aprile 1967 (ultima esibizione del musicista) tale angoscia riemerge prepotentemente per stravolgere e contaminare quella purezza. Per Vittorio

⁴¹ M. PIRAS, cit., p. 67.

⁴² *Ivi*.

⁴³ A. POLILLO, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milano, Oscar Mondadori, 1991, p. 740.

⁴⁴ D. FABIANI, cit., p. 177.

Giacopini “l’ultimo Trane non è un mistico folle oppure un guru, e tutte le sue scelte essenziali vanno lette come opzioni sociali definitivamente oltre l’arte e dopo la musica”⁴⁵. Negli ultimi tempi al suo produttore Bob Thiele Coltrane aveva espresso la volontà di “aprire un posto suo” dove la gente potesse recarsi ad ascoltare gratuitamente la sua musica, “una musica contaminata”, continua Giacopini, “che si sporca col mondo e che si compromette”⁴⁶. Nell’ultimo concerto Trane sente, per l’incombere della fine coscientemente avvertita, di dover espiare le ultime colpe e allora, portando a compimento una pratica collaudata, deforma per l’ennesima volta “My Favorite Things”, “quella sua creatura troppo perbenino per distruggere un’idea di bello da cartolina e qualsiasi estetismo di maniera”. Conclude Giacopini:

In 35 minuti di esasperata intensità forse non c’è neanche un momento in cui sia possibile riconoscere quella canzoncina sdolcinata e non ci sono pause o citazioni sghembe. Stava per morire ma non aveva smesso di espiare. Continuava a punirsi e a reinventarsi⁴⁷.

Anche se, forse, le cose non stanno proprio così, è innegabile che Coltrane, fedele alla sua vocazione di ricercatore, a distanza di pochi giorni non si sentisse più soddisfatto della compiutezza e dell’equilibrio raggiunti con le ultime incisioni in studio. Secondo Nisenson “*Expression* è un disco che si inserisce nella tradizione dei suoi grandi album di transizione, *Giant Steps*, *Live at the Village Vanguard*, *Transition*. Purtroppo, Coltrane non visse abbastanza per esplorare i nuovi territori verso cui la sua musica si stava muovendo”⁴⁸. Lo stesso “To Be” è, per il critico statunitense, “un’anomalia discografica”, un brano che manca di forza, una semplice occasione per esplorare nuovi strumenti, il flauto per Coltrane, l’ottavino per Pharoah Sanders, il sassofonista scelto quale “rinforzo” nell’ultimo periodo. Ma forse la chiave di lettura di tutta l’opera di Coltrane, della sua vita e della sua musica, la fornisce proprio lui con la confessione resa a Nat Hentoff e dallo stesso riportata nella note di copertina di *Meditations*:

Non c’è mai fine. Ci sono sempre dei suoni nuovi da immaginare, nuovi sentimenti da sperimentare. E c’è la necessità di purificare sempre più questi sentimenti, questi suoni, per arrivare a immaginare allo stato puro ciò che abbiamo scoperto. In modo da riuscire a vedere con maggiore chiarezza ciò che siamo. Ma per farlo, in ogni momento,

⁴⁵ V. GIACOPINI, cit., p. 90.

⁴⁶ *Ivi*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 50.

⁴⁸ E. NISENSEN, cit., p. 200.

dobbiamo continuare a pulire lo specchio.

In fondo, come insinua Nisenson, tutti noi siamo John Coltrane; la sua è la nostra ricerca. Ma forse, si può aggiungere, mai nessuno come John Coltrane ha dovuto mutare tanto per capire se stesso. Personalmente ritengo che la nuova strada di Coltrane, condizione fisica permettendo, sarebbe stata quella di liberarsi innanzitutto dell'apporto di Pharoah Sanders (troppo legato al genere free), per esplorare sonorità più tenui, linguaggi più sofisticati ma non meno sperimentali. Ne sono un'anticipazione non solo i brani contenuti in *Expression*, ma anche quelli di *Interstellar Space* e *Stellar Regions*. Ormai un altro sax non gli era più di supporto ma di peso; forse il trio, senza il pianoforte e, più ancora, il duo con la batteria sembravano le formazioni più congeniali. Trane era sempre più attratto dall'arpa e da qualche tempo Alice lo accompagnava al pianoforte con cascanti arpeggi, come se avesse già cambiato strumento. Le mie affermazioni possono apparire in contrasto con quanto emerge dall'ultimo concerto al Centro di Cultura Africana, ma secondo me è questo concerto davvero un'anomalia, un episodio anacronistico, uno strappo - questo sì, illogico - nell'ultimo sviluppo coltraniano. La motivazione, nonostante Coltrane fosse animato da una smisurata fede religiosa, può essere cercata nella disperazione, nell'angoscia definitiva per il distacco dalle persone care, da una vita non ancora compiuta umanamente e artisticamente. Infatti, se "Ogunde" (titolo completo "Ogunde Varere" - La preghiera degli Dei - da una canzone afro-brasiliana) di *Expression* è un canto di pace, un inno alla vita di chi resta e di chi transita, "Ogunde" dell'ultima apparizione è uno straziante urlo di ribellione e di morte. Oppure il "vecchio" John stava interpretando per l'ultima volta, nel contesto adeguato, le angosce di un popolo, il popolo nero, il suo popolo, di cui sentiva scorrere il sangue e palpitare il cuore? Allora anche "My Favorite Things", da canzonetta d'intrattenimento di una società raffinata, si trasforma in canto tribale di una società primitiva. Non era forse l'Africanità uno dei motivi di riscatto del Black Power? E non era proprio John Coltrane col suo carisma a fare da scudo al free jazz, che ne rappresentava il veicolo maggiore di diffusione e propaganda?

All'insegna di quell'Africanità, il 21 luglio 1967, quattro giorni dopo la sua morte, a New York, nella St. Peter's Lutheran Church, si svolsero i funerali di John. Marcello Piras ci trasmette tutta l'emozione dell'evento:

Sulla bara fu disteso il *dashiki* - il caratteristico abito africano - che Naima aveva cucito per lui la notte precedente. All'inizio della funzione suonò Albert Ayler, che per due volte, nel corso dell'improvvisazione, si

tolse di bocca il sassofono per gridare, gridare con la voce. Uno dei vecchi amici di Filadelfia, Calvin Massey, suonò un frammento di *A Love Supreme*. Al termine, prima che la bara venisse portata via, il trio di Ornette Coleman eseguì *Holiday For A Graveyard*. L'esecuzione venne registrata; non è in commercio, ma chi scrive l'ha potuta ascoltare. Ornette suona in modo sublime e straziante, volando alto nel silenzio siderale della chiesa; ascoltandolo è difficile non essere presi da un groppo alla gola⁴⁹.

John Coltrane ha lasciato una pesante eredità per tutti, che si può condensare nelle parole del figlio Ravi, ottimo sassofonista, con esperienze musicali importanti:

Per un certo periodo sono stato il figlio che ascoltava la musica per cercare di capire il padre. Poi sono diventato un musicista che ascoltava John Coltrane per capire la musica⁵⁰.

Aggiunge Lewis Porter, autore, secondo lo stesso Ravi, della “storia di John Coltrane più affascinante e più meticolosamente documentata”:

Ravi studiò l'eredità di John come fanno i musicisti di tutto il mondo: non perché fosse suo padre, ma perché dopo Coltrane è impossibile essere un jazzista senza conoscere la sua musica. La sfida è imparare da Coltrane senza imitarlo. [...] La sua influenza però va ben oltre i sassofonisti: Coltrane ha avuto un impatto determinante sull'intero campo dell'improvvisazione jazzistica, ha influenzato il suono d'insieme dei gruppi jazz e posto le basi di un modo ben preciso di pensare a quello che è il jazz e a quello che potrebbe diventare⁵¹.

Quell'impatto non è stato solo di natura tecnica o musicale ma, come sottolinea Fabiani, anche di natura ontologica:

Con Coltrane l'improvvisazione, che tanta importanza riveste nel jazz, non è più la semplice affermazione del proprio “IO”, ma l'elevazione del proprio essere dal mondo sensibile, la ricerca di un diverso rapporto con la vita⁵².

E il pubblico? A distanza di circa nove lustri dalla morte ogni ritrovamento

⁴⁹ M. PIRAS, cit., p. 69.

⁵⁰ Citato in L. PORTER, cit., p. 431.

⁵¹ *Ivi*.

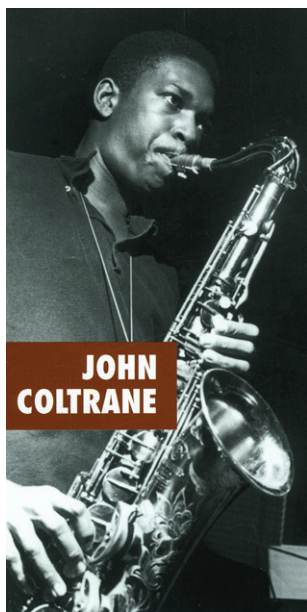
⁵² D. FABIANI, cit., p. 16.

o pubblicazione di registrazioni inedite sale ai primi posti nelle classifiche dei Top Jazz. Evidentemente il pubblico del jazz, anche quello più recente, riconosce a John Coltrane un posto privilegiato nella storia di questa musica⁵³.

Non a caso qualcuno ha paragonato l'apporto di Coltrane nella evoluzione del Jazz a quella di Wagner nella musica europea⁵⁴.

Di John Coltrane non resta solo il messaggio artistico-musicale, di portata incommensurabile. Ci resta anche la lezione di vita. Più volte aveva dichiarato di voler essere una forza per il bene. "E lo diventò davvero, proprio come voleva. Ispirò tanti più giovani di lui a condurre una vita migliore, e diede loro l'esempio"⁵⁵.

Thank you, John.



Musica Jazz,
n. 1/2006
Foto di copertina.



McCoy Tyner,
il pianista
del Classico
Quartetto
di J. Coltrane
(1960-1965).
Pescara Jazz
1986.

Foto A. Di Domenico.

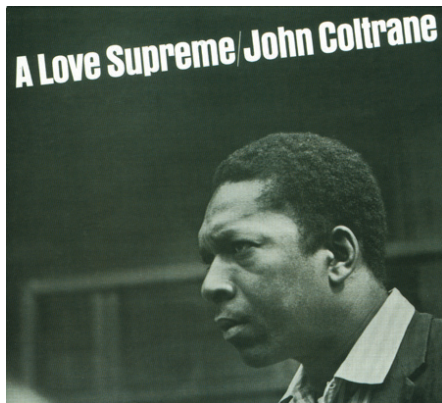
⁵³ Cfr. F. BIANCHI, "Il successo postumo di Monk e Trane", in *Musica Jazz*, n. 1, gennaio 2006, p. 4.

⁵⁴ Cfr. D. FABIANI, cit., p. 16.

⁵⁵ L. PORTER, cit., p. 427.

Tra tutte le opere scritte su John Coltrane nelle diverse lingue, solo alcune sono reperibili in traduzione italiana.

Molto interessante è la pubblicazione per bambini (utile anche agli adulti): R. PIUMINI - C. COMINI, *Le fiabe del Jazz. John Coltrane. Il treno per Paradise*, Illustrazioni di F. Magnasciutti, Voce recitante di R. Piumini, Musiche di Coltrane - Guarino, Libro + CD, Milano, Edizioni Curci, 2008.



Copertine delle riedizioni (Impulse) di due capolavori di John Coltrane: *Africa* (1995); *A Love Supreme* (2001).



Miles Davis a Pescara Jazz 1986.
(Foto A. Di Domenico)



Bill Evans a San Severo (FG) in uno dei suoi ultimi concerti - 11/8/1980. (Foto A. Lettera)



Antonio Di Domenico con Elvin Jones, il batterista del Classico Quartetto di J. Coltrane, a Comacchio (FE) nell'estate del 1997.