

PAOLO FRESU

KIND OF MILES

Cogliamo l'occasione dell'uscita del suo nuovo album, un doppio cd dedicato a due diverse facce di Miles Davis e, di conseguenza, suonato con due diverse band, per tornare a intervistare dopo molto tempo il trombettista. Tanta carne al fuoco, quindi, come leggerete

di **PAOLO ROMANO** foto di **ROBERTO CIFARELLI**



nseguendo sulla mappa fantastica del jazz il corso del Missouri, a duecentocinquanta miglia da Kansas City, passando a nord di Saint Louis si arriverebbe ad Alton, dove quasi cento anni fa, in Milnor Street, viveva un bimbetto che avevano chiamato Miles Dewey Davis III. Oggi quella strada è ancora quasi un tratturo, asfalto cretato, interrotto da villette monofamiliari a destinazione d'uso popolare; giusto una breve passeggiata da lì e si arriva nella parte di città più viva e creativa, dove, a dar le spalle al fiume, si vedrebbe la bella statua del 2015 dedicata a Miles da Preston Jackson (soltanto omonimo del trombonista di Satchmo) su commissione dell'Alton Museum of History and Art. La città l'ha dedicata al suo mito, per quanto la parola – pur solo nell'etimo – sia più riconducibile alla trasmissione di una conoscenza, di una narrazione messa lì a disposizione per essere condivisa. Più che la fisicità della statuarità, dunque (antica questione) è proprio dei miti l'esser celebrati attraverso la prosecuzione organica e disponibile delle proprie gesta. Che Miles Davis sia un mito in questa ultima accezione lo sa più che bene Paolo Fresu, che da anni (per non dir da sempre) c'è messo in una sorta di triangolo isoscele, la cui base AB è formata da Chet e da Miles e al cui vertice ha posto, sia solo per ragioni cronologiche, il suo amore per quei due maestri così lontani, ma –

Tempus, un'improvvisazione collettiva, che allude quantomeno al titolo del famoso brano di Bud Powell (*Tempus fugit*) senza averne affatto le atmosfere. O ancora *Summertime* e *Bess, You Is My Woman Now* che fanno da doppio cartiato: da Gershwin a Miles e da Miles a Fresu.

Già, perché «*Kind of Miles*» è un doppio album costruito con due gruppi diversi, *Shadow* / *Lights*, come il *live* di Joni Mitchell che mai ha fatto mistero di avere Miles nel proprio colorimetro espressivo: se *Shadow* è in formato acustico (con Dino Rubino al piano, Marco Bardoscia al contrabbasso e Stefano Bagnoli alla batteria), *Lights* è composto con undici brani in set elettrico (Bebo Ferra chitarra, Filippo Vignato trombone ed elettronica, Federico Malaman, basso elettrico, Christian Meyer, batteria). Ed è con questa prima fila di complici che Fresu, a completamento dell'opera, non si è limitato a registrare due album complessi, ambiziosi e ben rotondi, ma ha costruito uno spettacolo teatrale che va a chiudere la trilogia iniziata con «*Tempo di Chet*» e «*Tango Macondo*» (sul realismo magico letterario tra Sardegna e Argentina). Settantacinque minuti in cui alla musica saranno accostati racconti e momenti personali di vita, che finiscono per essere una cavalcata tra lo sviluppo del linguaggio jazz personale tra i fiorenti anni Settanta e Ottanta e la parallela fiorita aneddotica su Davis e dintorni, contribuendo a disarticolare due rette parallele tra il Missouri

poi difficile. Per provare, mi diedero una cassetta da ascoltare con la versione del Miles del 1963, con George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter: io per una settimana la ascoltai e mi sembrava il pezzo sbagliato. Dal non aver neanche riconosciuto il tema, capii infine che si suonava in modo libero e creativo, che il jazz era una magnifica occasione espressiva, capace di prendere anche una canzone semplice come le *Foglie Morte* e farne qualcosa di incredibile. **Autumn Leaves torna anche nel tuo «Kind of Miles».**

E non è un caso, proprio perché è partito tutto da lì. Subito dopo è arrivata la scoperta di «*Round Midnight*», la trascrizione dell'assolo (sentendomi quasi con Miles mentre suonava, nella 30th Street), l'acquisto di un microfono e di una sordina. Non riuscivo a capire come facesse Miles ad avere quella voce umana, con quella potenza straordinaria e ho iniziato a studiarlo con maggiore attenzione (pur restando Chet nei miei pensieri e nelle orecchie). E infatti, nella parte acustica del disco, troverai anche una versione di «*Round Midnight*», che porta un po' del clima del 1963. Invece, nella versione in vinile, diversa dal cd, c'è una versione di *Autumn Leaves*, che si avvicina a quella del 1958 in cui Miles suona con Cannonball Adderley, bellissima, con l'intro quasi alla Ahmad Jamal, misteriosa. In effetti, nel disco ci sono una serie di rimandi, di ritorni.

CHET È STATO UN POETA DELLA TROMBA E DELLA VOCE, MILES È STATO UNO SPERIMENTATORE, HA CAMBIATO PELLE

come spiegherà – così vicini, per linguaggio e musicalità. E così, il musicista di Berchidda, ricorre ad una citazione di Albert Camus: «I miti sono fatti perché l'immaginazione li animi», per presentare «*Kind of Miles*» (Tuk Music), personalissimo viaggio all'interno dei linguaggi jazz esplorati da Davis, che esce a pochi mesi di distanza dall'ambizioso triplo *Legacy*, definito come una eredità da tramandare perché, scrive, «Se la musica ci muove verso la luce, sono le relazioni a disegnarne lo spiraglio libertario che oggi sembra mancare». Il 2024 di Fresu è, discograficamente parlando, l'anno della libertà e del trionfo del dialogo attraverso l'arte del ben improvvisare.

E allora, per avvicinare questo «*Kind of Miles*», sarà meglio procedere per apofasi e dire ciò che non è e cosa non aspettarsi. Non è un omaggio né una rilettura di pezzi a far da standard, ché di quelli abbonda sciaguratamente il web. Una ricerca di adiacenze, piuttosto, di collateralità che per centri concentrici mettono a fuoco l'idea musicale, il linguaggio di Miles Davis attraverso un fitto rimando di citazioni musicali, giochi di parole, evocazioni di atmosfere e suoni. Tanto per fare un esempio, non si trova alcun brano di *Kind of Blue*, si inciampa invece in brani come *Call It Nothing* e dopo *Call It Something*, che richiamano il famoso *Call It Anything*, catturato dal live all'Isola di Wight del 1970, ecco i paraggi in cui si muove Fresu, che suona

e il Logudoro, che con immaginario tramestrio trovano il punto di convergenza in «*Kind of Miles*», motore della ricca conversazione con cui Fresu torna sulle pagine del nostro giornale.

Dopo «Tempo di Chet» del 2018 si può dire che con la musica di Davis sei arrivato al centro del vulcano.

Certo: loro sono alla base del mio apprendistato, quando non conoscevo il jazz pur venendo da tanti ascolti (suonavano con la banda, ma mi spingeva fino ai Nucleus di Ian Carr). In quegli anni, avevo un amico pianista, con un padre dentista e melomane, appassionato di jazz, che mi registrava per il mangianastri un mucchio di cassette: le consumavo, pur capendo pochissimo di quella musica. Poi, col primo impianto arrivato a casa e i primi soldi guadagnati come insegnante alle scuole medie, mi comprai un album di Chet, «*Coming On*» (Prestige, 1967, ndr), con una bellissima copertina colorata, e subito dopo sono arrivato a Miles, che mi ha folgorato. Questo amico pianista una volta mi invitò a suonare con il suo gruppo jazz, io neanche ero consapevole di suonare blues, figurati, e allora mi dissi: vabbè, vengo, vediamo che succede. Quel giorno provavano *Autumn Leaves*: me andata bene, perché suonavo con un gruppo da ballo che si chiamava Le foglie morte e facevamo i carnevali, i matrimoni, le feste patronali, e mi convinsi che il jazz non era così

C'è un filo rosso che lega Chet Baker a Miles Davis?

C'è, sì, assolutamente. Quello che li collega è che entrambi lavorano (Chet sempre, Miles soprattutto tra i Cinquanta e i Sessanta) con la tromba sulla costruzione della frase nell'aspetto melodico, quasi diatonico: una nota dietro l'altra, mentre questo non avveniva con gente come Freddie Hubbard o altri *boppers* più complessi nella costruzione, per non parlare di Dizzy Gillespie, che ha un modo tutto suo, un mondo a parte. Anzi, ti dirò: se dovessi trascrivere un assolo di Diz ci metterei un anno, perché non c'è la linearità della musica di Chet e Miles, e più che nella musica, nello sviluppo della frase. Se vogliamo dirla in modo semplice, il modo di suonare di Parker o Gillespie è l'esatta antitesi di «*Kind of Blues*», dove Davis ha svuotato completamente la struttura armonica complessa del bop e ha tirato fuori due accordi, in cui l'*interplay* e lo spazio avessero un ruolo tutto nuovo. Non è questione, ovvio, di linguaggio sia migliore, sono semplicemente linguaggi diversi. Tra l'altro Chet e Miles sono legati, nell'uso della tromba, da un'idea di canto interiore: Chet, si sa, lo faceva effettivamente, Miles no, ma sono certo, lo dico come trombettista, che cantava tutte le note, pur senza usare la voce. C'è, però, una grande differenza tra Chet e Miles: il primo è stato un poeta della tromba e della voce, Miles è stato uno sperimentatore,



DUE BAND IN UNA

Da sinistra, i protagonisti riuniti: Dino Rubino, Marco Bardoscia, Stefano Bagnoli, Filippo Vignato, Paolo Fresu, Federico Malaman, Christian Meyer, Bebo Ferra.

che ha scovato i talenti, che ha cambiato tante volte pelle a sé stesso e alla musica. C'è chi diceva che avesse venduto l'anima al diavolo ma, lo dico da trombettista, se sento il Miles degli anni Cinquanta o quello di «*Tutu*» o «*Decoy*», per me il suono dello strumento è esattamente lo stesso. La differenza sta nell'abito diverso. Miles è stato spugnoso, coraggioso, visionario e poi pretendeva molto da sé stesso e dagli altri. Chet non ha mai avuto mai ambizioni di nessun tipo: era un uomo povero. Povero perché si accontentava di sbarcare il lunario e portare a casa la sera il cachet, suonando in modo magnifico, ma conducendo una vita opposta a Miles e questo torna nella loro musica. Anche per queste ragioni avevo deciso di allestire uno spettacolo teatrale con otto attori su Chet, perché c'era da raccontare una storia umana più complessa, se vuoi, era un'indagine nella vita personale, nei luoghi, nelle mogli, nella musica. Mi fa oggi un grande piacere poter chiudere il cerchio con un progetto teatrale su Miles, un artista che a un certo punto si allontana da chiunque, non ha più paragoni possibili.

A proposito di «Kind of Blue», in questo tuo doppio album c'è molto della sua produzione, ma non brani presi da quel disco così seminale.

Hai ragione, però ci sono due riferimenti negativi interstiziali. C'è un brano nella parte elettrica che si chiama *Malamis*, scritto da Federico Malaman, dove il giro armonico su cui io improvviso è lo stesso di *So What*, proprio Reminore e Mi bemolle minore (è ovviamente

voluta) e poi c'è un riferimento al tema di quel brano verso la fine di *Summertime*. Quindi nel disco ci sono questi piccoli rimandi, perché sarebbe stato impossibile ricostruire la storia stilistica di Miles, sarebbe stata una rincorsa perenne. C'è anche un brano mio, *Back In*, dove provo a rimandare all'idea di «*Birth of the Cool*», ed è suonato dal quartetto acustico in cui si inseriscono Filippo Vignato e Bebo Ferra. Così come anche il titolo del brano *Venere* l'ho dato pensando a *Venus de Milo*: insomma sono richiami a volte storico-stilistici, altre volte sono semplicemente titoli. Non volevo che l'effetto fosse quello di una *cover band*.

Come hai spiegato ai musicisti quello che avresti voluto come risultato?

Un po' come sto facendo con te, ma secondo me non hanno ancora capito. Non parlo del disco, ma dello spettacolo che stiamo per intraprendere. A loro ho detto di fare come faccio sempre: ognuno porti quello che ha, anche dal punto di vista compositivo, che è un modo importante per condividere la musica. C'era un'unica certezza: il disco acustico poteva ricomprendere anche degli standard, mentre in quello elettrico l'unico standard doveva essere *Time After Time*, con il resto fatto da musica originale scritta da noi. Poi in studio sono nate anche improvvisazioni radicali: abbiamo fatto tre sedute con

questa libertà espressiva, da cui ho ricavato le tracce. Non ci sono direzioni e non è casuale perché «*Bitches Brew*» è stato costruito esattamente in questa maniera, con la differenza che Teo Macero ha preso i vari pezzi, li ha tagliati, spostati, cambiati di sequenza, mentre io ho preso solo delle parti da un punto all'altro senza togliere o aggiungere nulla; quindi ciò che si sente è ciò che è stato registrato.

Il disco è dedicato a Jon Hassell, un tuo grande mentore. Che importanza ha per te?

Lavorando sui testi teatrali, iniziai a scrivere qualcosa sul mito. Mi piaceva partire dall'idea del mito nel Mediterraneo per poi arrivare al mito contemporaneo e dire che oggi i miti si accendono e si spengono come stelle cadenti, lasciano una scia fugace, veloce e poi spariscono. Ecco perché ho voluto dedicare questo progetto alla memoria di Jon: sono convinto che in tanto trombettismo contemporaneo (penso agli scandinavi, ma non solo) lui sia molto più presente di quanto non sembri. Eppure, purtroppo, oggi in pochi sanno chi è. Ho avuto la fortuna di suonarci insieme e di averlo come amico. Quando era in Europa ci vedevamo, facevamo anche qualche concerto insieme. C'è un pezzo a chiusura del disco elettrico, *Invention*, che è totalmente improvvisato: ho preso testa e coda di una cosa che durava trenta minuti e l'ho ridotta; in quell'idea di utilizzare l'elettronica con gli accordi lunghi Jon Hassell è molto presente. C'è la sua capacità di inventare un linguaggio, quindi i sonori che prima di lui non esistevano, semplicemente; lui ha lavorato con grande se-

rietà, era rigoroso verso sé stesso e verso gli altri. Pensa che tempo fa lo invitavi a Berchidda; non suonava da alcuni anni ed è stato fatidicissimo convincerlo, perché non voleva venire, non se la sentiva, non sapeva cosa fare perché era fermo da tempo. Arrivò, portò una cosa su Fellini che fu una delle cose più belle del Festival, e quando si fece un disco antologico delle rassegne (un brano ogni anno, «Time in Jazz 1998/2007») io misi un pezzo suo e, siccome non aveva un titolo, abbiamo dovuto sceglierlo. Mi disse: «Mi hai convinto con la cocchiaggine dei sardi a venire da Los Angeles a Berchidda in quel paese in mezzo al nulla, quindi l'unico titolo può essere *Then and now*». Mi piace l'idea di questo movimento temporale, del fatto di restare fermi alcuni momenti nella vita e poi riprendere il movimento. In un disco su Miles, mi sono detto, ricordarlo è doveroso.

Quest'anno con la tua etichetta Tuk Music hai dato alla luce ben cinque album: «Legacy», che è un triplo che è una summa del tuo lavoro con Uri Caine, poi il quintetto e il quartetto e «Kind of Miles che è un doppio. Un anno fecondo. Quali sono i vantaggi di governare il processo creativo, sfuggendo alle logiche delle major?

I lati positivi sono molti, perché puoi gestire tutto l'iter di un disco dall'inizio alla fine: dalle parole da scrivere agli aforismi (che abbiamo in ogni prodotto), alla copertina, lavorando con il-

di fiume. Storicamente è così, aggiungo. Non si tratta solo di creare bellezza, dedicarsi all'estetica, che è come mettersi in un luogo intoccabile: la bellezza sta anche nella bruttezza (per dirla con De André), mettere i piedi nei terreni sponchi. Poi tradizionalmente il jazz è quello, non aveva una valenza solo estetica.

Questo ricade anche su un'idea a volte scalena di successo. Da un lato gli artisti si lamentano di quanto il mercato li trascuri, dall'altro l'idea del top player che ha successo suscita fastidio e partono gli a priori del pregiudizio. È esattamente così. C'è una sorta di compiacimento in quel: «non ci si fila nessuno», poi appena arriva un musicista che ha un po' di riscontro per motivi di diversa natura (per la bravura, ma anche per la capacità imprenditoriale o una visione diversa) allora la conclusione è che si è venduto l'anima al diavolo. Il sogno di ogni musicista jazz è fare un concerto in un teatro pieno, non vuoto, e per avere questo risultato non basta fare buona musica, bisogna avere un'apertura verso altro. Questo è un aspetto che ha a che fare con il lavoro che facciamo in senso stretto. Poi c'è un discorso più ampio che ha a che fare con la nostra responsabilità sociale ed è importante. Alcuni forse hanno anche paura di mettersi troppo «davanti», perché temono di perdere una fetta di pubblico o cose del genere. Io lo trovo fuori luogo, perché quando mi è capitato di schierarmi tante volte su temi

questi decenni è che noi che facciamo jazz ma non solo (anche le musiche parallele, di nicchia) abbiamo continuato a lamentare e lamentarci che non c'erano soldi, attenzione e così via, puntando poi il dito contro chi ce la faceva. Anziché farsi la vera domanda: come mai lui ce l'ha fatta e io no? Non è solo capacità musicale.

La trasmissione di Stefano Bollani su questo è stata molto divisiva tra appassionati e musicisti di jazz, eppure ha portato in tv artisti che in pochi conoscevano.

Stefano ha fatto un gran lavoro su questo, è stato bravo perché ha creato un contenitore in cui si parla di musica, di jazz; anzi, forse l'errore è proprio continuare a parlare della nostra musica specifica anziché di *musiche* che non sono quelle già sostenute dalla televisione, come il pop. Non è una questione giudicante, in ogni musica ci sono cose straordinarie e brutte (anche nel jazz, ovvio, ce ne sono di bruttissime); il problema allora non è la battaglia sulla propria parrocchia ma su quello che oggi la musica dovrebbe rappresentare in senso totale, senza processare quelli che ce l'hanno fatta. Pensa al rap che è, bene o male, la musica del presente: venticinque anni fa era esattamente come il jazz oggi, forse anche peggio, eppure si è riuscito a fare un lavoro straordinario per far in modo che arrivasse a tutti e che diventasse la musica che ascolta mio figlio. Loro sono stati molto bravi, hanno intercettato in modo corretto il mercato



LA BELLA MUSICA È IN CONNESSIONE CON QUELLO CHE SI VIVE E SI SENTE, E TUTTO CONFLUISCE IN UN UNICO LETTO DI FIUME

lustratori di tutto il mondo. Sei il vero guidatore della macchina e questo è importante sul piano creativo, ma anche per quello che il disco deve raccontare all'esterno. Non solo una questione di buona musica all'interno, che diciamo è il presupposto, ma anche di ciò che avviene intorno. Pensa solo al fatto che noi scegliamo le carte ecologiche delle copertine, non abbiamo mai utilizzato plastica, per esempio. Il disco è la rappresentazione di quello che sono e la mia etichetta risponde anche a una responsabilità sociale rispetto al mondo che stiamo vivendo. Provo a fare, in alcuni casi, anche un prodotto che abbia natura politica, sociale, perché la musica deve avere anche questa responsabilità: non tutte le etichette sarebbero d'accordo, perché significa assumersi rischi esterni al processo musicale.

Su questo ti fermo un attimo, per chiederti se non credi che talvolta i musicisti contemporanei di jazz abbiano la tendenza a staccarsi troppo dall'attualità che vivono, per auto collocarsi in un empirico che si presume puro e svincolato dalla realtà politica

Sfondi una porta aperta con me. Pur non potendosi generalizzare, in tanti, anche nel jazz, hanno meno interesse a mettersi in gioco, quasi come se bastasse essere nell'Olimpo dove preoccuparsi di fare bella musica e basta. Ma la bella musica è in connessione con quello che si vive e si sente, e tutto confluisce in un unico letto

spinoso come lo *ius soli* o altro sono stato ripreso con i peggiori insulti (ci ho fatto anche un concorso per premiare il «migliore» dileggiato), c'era chi diceva che non avrebbe più comprato i miei dischi, chi li avrebbe buttati. Questa responsabilità di perdere un certo «lettorato», per così dire, va messa in conto, perché poi ti premia in termini di libertà d'espressione con lo strumento che conosci meglio, con il tuo linguaggio musicale, cioè con l'unico obiettivo che da musicisti di jazz dobbiamo avere. Negli anni Settanta, come ti raccontavo prima, ho sentito *Autumn Leaves* di Miles e non ci ho capito niente: mi ha affascinato l'idea di libertà dentro quel gruppo, e la libertà è la porta che mi ha fatto innamorare del jazz; è questa idea che va difesa con i denti, soprattutto oggi (tanti paesi nel mondo hanno musicisti straordinari come i nostri ma che hanno il divieto di esprimersi). Noi dobbiamo non solo difendere questo principio ma anche denunciarne l'assenza, abbiamo un ruolo importante. Non conta quanto siamo conosciuti: tutti abbiamo questo dovere, perché abbiamo uno strumento potentissimo, la musica, che è capace di arrivare velocemente dappertutto e quindi va usato.

Andrà pur detto che la televisione e la radio non sono propri vettori ideali, specie negli ultimi decenni.

E questa è un'altra battaglia che dobbiamo condurre anche noi musicisti. Il problema vero di

facendolo spostare; certo, il rap, cioè la parola, è di suo più potente come messaggio, ma il jazz non sarebbe da meno, perché negli anni Trenta e per parte dei Quaranta era la pop music americana. La situazione, per mia esperienza, non riguarda solo l'Italia ma anche gli Stati Uniti, per cui bisogna saper guardare con attenzione alla globalità del fenomeno.

Non avevo avuto questa impressione, interessante.

Eppure è così. Ti racconto un aneddoto. Nella mia tournée con Uri Caine abbiamo suonato in diversi festival all'aperto negli Stati Uniti e ti rendi conto che quel pubblico lì di jazz non ne sa niente: va a questi festival, in questi parchi con un casino assurdo e tu non capisci se sei lì per suonare o se sei finito alla sagra della porchetta. Uri a un certo punto era disperato, perché siamo abituati in Europa ad avere teatri magnifici pieni di gente, e c'è soprattutto qualcosa di fondamentale: il rispetto per la musica e l'artista che negli Stati Uniti non c'è praticamente più. Quindi il jazz, che da loro era popolare, è diventato un condimento per la pasta scotta. Non generalizzo, ovviamente, ma l'impressione è che si sia svuotato del significato originario. Il jazz è passato dall'essere una responsabilità sociale e politica a musica di consumo quale invece non è. Ma tu sai che al mio festival Time in Jazz alcune volte facciamo difficoltà a riempire una piazza per

musicisti americani straordinari, mentre italiani ed europei non hanno questo problema? Non è una vittoria, è una grave sconfitta. Te ne dico un'altra: eravamo a Washington, in un parco dove a tre metri attraccavano gli yacht, con la gente che scendeva in costume da bagno urlando; sono andato a sentire Bell Frisell che suonava con un gruppo senza contrabbasso, era una musica magnifica e fragile come lui sa fare, molto eterea, ma non si sentiva niente; ero, credimi, imbarazzato per lui. Non era musica adatta per quel luogo, perché il luogo non era adatto, è anche iniziato un viavai con i sacchi dell'immondizia e le bottiglie che si

e si vede bene anche nel mancato rinnovo del pubblico, che è fatto di gente vecchia. In Nord Europa, a parte le cose elettroniche, è lo stesso, e allora la domanda è: cosa abbiamo fatto di male? Qualcosa l'abbiamo sbagliato tutti, noi artisti (mi ci metto io per primo) e programmatori (mi ci rimetto io per primo). Serve un reset per capire dove vogliamo che si collochi questa musica, facendo una sorta di fotografia della situazione per vedere se «jazz» è una parola che ha ancora un significato o no. **E allora, tornando a Miles per chiudere il cerchio: in un'intervista degli anni Ottanta diceva che il jazz è una parola inventata dai**

bianchi. Che non ha senso in sé ascoltare Armstrong o Ellington, ma avere la percezione del presente.

Lui aveva il suo sarcasmo feroce, il senso della provocazione. Secondo me bisogna ascoltare e praticare il jazz, appena possibile. Mia moglie, che è un'insegnante, mi chiede: come fanno i bambini di cinque anni a suonare Ellington? Non serve quello, ovvio, ma serve portarli a capire che la musica improvvisata è bella, fa bene, ci permette di conoscerci più a fondo. Ecco, io credo che occorra un lavoro più complesso, conoscere tutto, se conosci

Satchmo capisci quello che è accaduto dopo. Altrimenti succede che ascolti Pat Metheny e Louis Armstrong e neghi che stiano suonando la stessa musica, ma sappiamo che c'è una relazione precisa nell'evoluzione del linguaggio ed è quello che abbiamo potuto fare negli anni Ottanta e che oggi non si fa perché è tutto molto diverso, più veloce. Prendi un giovane sassofonista: il suo primo riferimento è Michael Brecker e magari non sa chi è Coltrane. Io credo che bisognerebbe conoscere la storia del jazz e ricollocarla nel presente. Non è facile, perché è una storia complessa, nata all'inizio del Novecento e che si è evoluta rapidissima in cento anni. In questo è molto diversa dal rock. Il jazz, essendo di suo spugnoso, curioso, adattabile, si è arricchito di tutto quello che si muoveva intorno. Nelle scuole, quindi, occorrerebbe un corso di musica improvvisata o jazz o come vuoi chiamarla e anche i festival devono essere attenti all'infanzia. Questo l'ho imparato dalla Francia, dove c'era sempre un'attività per i bambini, cosa che in Italia non c'era. È molto importante non escludere una fascia di età con il presupposto che non è adatta; si può fare eccome, ma bisogna guardare anche al mercato. Insomma, ognuno deve fare ciò che pensa di essere in grado di fare, contribuire con le proprie risorse: solo dall'aggiunta delle buone pratiche si riuscirà a riportare oggi il jazz a un ruolo diverso, ammesso che – come diceva Miles – questa parola abbia ancora un senso compiuto in un tempo come il nostro. **✚**



SHADOWS / LIGHTS

La copertina di «Kind of Miles», il nuovo, doppio album di Paolo Fresu da poco uscito per la propria etichetta Tuk Music e che presenta due diverse band con vecchi e nuovi collaboratori.