

Angelo Lanati

Alcune considerazioni di un antroposofo sul jazz

Ogni ricerca critica dell'uomo sulle proprie esperienze, può essere fruttuosa nella misura in cui si fonda su solide basi. Ciascun settore della ricerca dovrebbe avere una propria metodologia in relazione all'oggetto indagato. Dalla mancata osservazione di tale principio dipendono tra l'altro gli errori e le mistificazioni della scienza ufficiale attuale, che applica sostanzialmente una metodologia matematico-meccanicistica anche in campi come la biologia, la medicina, la psicologia ecc., che richiederebbero ciascuna un diverso e specifico approccio. A parte però tutte le specificità necessarie in ogni campo di indagine, è necessario rilevare l'imprescindibilità di alcuni principi fondamentali, postulati da una sana visione del mondo.

Tale metodologia è stata in sostanza elaborata da Goethe e da Rudolf Steiner nelle sue opere scientifico-filosofiche. Se è vero che in ogni fase storica e su qualsiasi argomento all'uomo è dato di scoprire soltanto una parte della Verità, per cui è spesso meglio parlare di affermazioni sane o non sane anziché giuste o non giuste in assoluto, allora si può cercare di individuare quali siano e siano state storicamente le linee di pensiero e gli atteggiamenti culturali che si possono giudicare con tali criteri. La cultura planetaria attuale alla base di ogni scienza, religione, filosofia ed atteggiamenti comportamentali inconsci, potrebbe essere definita: *uniformista-dualista-quantitativa*.

Il grande merito di Goethe e di Rudolf Steiner è invece quello di avere dato al mondo una visione *unitaria-dialettica-trinitaria-qualitativa* applicabile flessibilmente in tutti i settori della ricerca. La cultura oggi dominante è chiaramente *dualista* in quanto divide nettamente il bene dal male come due entità ontologiche inconciliabili; per esempio le religioni pongono l'opposizione Dio — demonio, paradiso — inferno ecc. Tale visione è poi visibile anche nelle ideologie politiche e in molti altri campi. L'*uniformismo*, che è falso monismo (tendenza a concepire un'unità indifferenziata) consiste poi nell'ideale della costruzione del mondo in cui dominano un'unica religione, un'unica organizzazione sociale, un'unica scienza e così via, cioè al superamento di ogni dialettica.

In altri termini anche chi sostiene a parole la necessità di una dialettica delle idee quasi sempre si limita in fondo a tollerare per necessità uno stato di fatto che vorrebbe eliminare. La visione del mondo *quantitativa* è evidente nell'idea di felicità sociale che contraddistingue la civiltà dei consumi. Tutto ciò però trae concettualmente origine dall'errato postulato di base dell'attuale concezione matematica, per cui ogni numero e ogni oggetto esistente sarebbe una monade a se stante e in sostanza esisterebbero infinite unità.

Immaginativamente, consciamente o inconsciamente,

l'uomo di oggi vede tutti questi numeri, questi oggetti del mondo come intervallati ed avvolti dal "vuoto", concepito astrattamente come qualcosa avente una realtà in sé. In tutto ciò vi è un'evidente debolezza dello spirito umano, un sentirsi separato dalle proprie origini divine primigenie. In realtà dall'approccio steineriano desumiamo che all'origine di tutto vi è l'Unità (che possiamo chiamare Dio, Natura o in altri modi), e che ogni molteplicità esiste solo in quanto divisione, differenziazione interna all'unità. Tale differenziazione avviene in base a un principio dialettico, ad una polarità che possiamo vedere ovunque nell'universo, ma che è poi sempre riassorbibile in un'unità superiore. Sul rapporto tra qualità e quantità si potrebbe veramente meditare una vita, ma al nostro scopo ci limitiamo a rilevare come ogni manifestazione particolare del divenire abbia un senso non solo riconducibile a quelle che astrattamente si chiamano leggi scientifiche, ma fa capo a un "essere", ad un'entità che è divenuta tale in seguito all'azione di una precedente polarità.

Alla base di ogni essere vi è un'eterna unità con il Creatore, ed un "divenire" che, passando attraverso la polarità, o contrapposizione a qualcosa di diverso da sé, prende coscienza di sé ed apporta così alla Realtà cosmica un terzo elemento che si ricongiunge al principio creatore originario. In tal modo qualcosa di *qualitativamente* diverso si aggiunge all'Essere originario e ai singoli esseri dell'universo, sedimentando in una dimensione di eternità. Inoltre secondo la visione scientifico-spirituale non esiste il vuoto assoluto, ma ciò che a noi appare o teorizziamo tale è in realtà ricolmo di luce invisibile e in ultima analisi di spirito. Secondo l'antroposofia esistono poi due correnti del tempo, che trovano la loro sintesi unitaria nel permanere indiviso della coscienza. Da tutta la visione del mondo suesposta in forma massimamente concisa si può percepire l'armonia cosmica tra l'unità, la polarità e la trinità.

Se queste sono le basi concettuali con cui ritengo si debba procedere all'esame di ogni fenomeno, e quindi anche del nostro assunto, ci occorre però anche qualcos'altro che ci permetta di usare in modo sano questi "strumenti" fondamentali di lettura. Ciò che ci occorre si situa in un ambito sottilmente "morale" (non moralistico!), normalmente trascurato dalla metodologia scientifica, dichiaratamente (e orgogliosamente) 'amorale'. Si tratta cioè di alcuni "atteggiamenti dell'anima" che possiamo desumere da quelli che R. Steiner designa come "esercizi complementari", chiamati anche in altri modi, e che in base all'esperienza sarebbe giusto chiamare fondamentali, sulla via dell'iniziazione alle conoscenze e alle percezioni spirituali superiori. Si tratta dell'*obiettività* (o 'spregiudicatezza' nel senso di mancanza di pregiudizi), dell'*equanimità* (equilibrio

del sentimento) e della *positività* (saper vedere il lato positivo di ogni cosa).

Chiunque venga interpellato nel merito, è sempre disposto a dichiarare la propria obiettività, la mancanza di pregiudizi. In realtà l'esercizio di questa disposizione d'animo è tutt'altro che fucile. Si tratta, di fronte ad ogni notizia o esperienza che ci viene dal mondo esteriore o interiore, di fare come una "tabula rasa" nell'anima, di porci cioè di fronte all'evento come farebbe un bambino che ne avesse esperienza per la prima volta e che ne desse poi un giudizio non in base a criteri che gli sono stati insegnati, ma in modo che potremmo definire intuitivo, spontaneo e sincero. Per l'adulto si tratta cioè di sviluppare un'attenzione a tutto campo rivolta all'evento e di formulare poi un giudizio prescindendo da ogni ragionamento, o meglio partendo da un sentimento intuitivo che solo successivamente si traduca in pensieri coerenti. Ciò implica non solo la temporanea rimozione di ogni giudizio e convincimento intellettuale precedente all'esperienza che si vuole giudicare, ma anche lo sforzo di tenere in equilibrio il senso di simpatia o di antipatia sviluppato da precedenti esperienze. Tale aspetto dell'obiettività si collega strettamente all'altra disposizione animica necessaria, cioè all'equanimità. Si può comprendere come l'esercizio dell'obiettività e dell'equanimità comportino una momentanea liberazione dall'egoismo personale ed una sottile sofferenza, almeno finché non sia diventato una attitudine permanente all'anima. Con un'immagine possiamo dire che deve scomparire l'ego personale inzuppato di passionalità e pre-giudizi, e al suo posto deve restare solo l'io, come un 'auriga che tiene a bada due cavalli tendenti ad opposte direzioni. Strettamente collegata a queste due attitudini sta poi la ricerca della positività. In qualsiasi evento apparentemente negativo vi è sempre, sia pure profondamente nascosto, un elemento di positività. Per portarlo alla luce occorre uno sforzo di pura volontà che si innesta sull'obiettività e sull'equanimità.

Per arrivare finalmente al nostro assunto, si potrebbe dire: il giudizio artistico si basa su di una metodologia ben diversa da quella delle varie scienze. Mentre nella scienza dalla percezione dei sensi si passa direttamente al pensiero che formula il giudizio, e il sentimento interviene solo occasionalmente in una situazione di incertezza, per indirizzare il pensiero verso una teoria, nell'esperienza artistica la percezione dei sensi passa subito al sentimento, il quale solo successivamente può anche tradursi in giudizio espresso in pensieri razionali. Tutto ciò è perfettamente coerente con i suddetti esercizi o atteggiamenti animici di base.

L'errore metodologico sta invece nel minimizzare, nel comprimere il sentimento spontaneo provocato dall'esperienza artistica per dare la precedenza ad una struttura di teorie gratificanti in cui l'esperienza viene incasellata e ciò che rimane fuori dalle caselle viene dimenticato o sottovalutato. Tale procedimento rende omaggio al culto di una malintesa idea di "oggettività" che serpeggia di tanto in tanto anche nel movimento

antroposofico. L'interpretazione che si dà all'idea dell'oggettività consiste nel fatto che dell'esperienza artistica si possa dare una spiegazione in base ad astratti schemi concettuali preesistenti e che l'arte si possa interpretare razionalmente con gli stessi criteri con cui si spiega la natura, in quanto essa non è altro che la continuazione della natura (come noi normalmente la concepiamo).

In realtà da un accenno di R. Steiner si può anche desumere che l'arte è continuazione della natura, ma ne è al contempo un superamento; e il punto fondamentale è che tra le leggi naturali e le leggi introdotte dalla libertà dell'uomo nell'opera d'arte vi sia *armonia nella diversità*.

Da ciò si può vedere che la valutazione dell'opera d'arte non si può fare a priori in base alla conformità o meno a presunte 'leggi della natura' (o leggi cosmiche), ma, con procedimento rovesciato, soltanto partendo da un giudizio sintetico del sentimento si può determinare quali leggi fanno sì che un'opera sia bella, brutta, discreta ecc.

Ma allora cosa significano "oggettività" e "soggettività" nell'arte? Ci può aiutare nella risposta il genio del linguaggio. L'etimologia di "soggettività" deriva dal latino "sub iacere": giacere sotto, essere sotto – posto, sottomesso. "Oggettività", al contrario, significa giacere fuori da sé, nel mondo. Non dobbiamo però confondere "soggettivo" con "personale". Alla luce dell'antroposofia potremmo dire: "soggettivo" è ciò che soggiace ad altre forze, cioè ad altri esseri diversi da sé; ma a chi altri se non alle "Forze di Opposizione", ad Arimane e Lucifero? Ecco allora che possiamo misurare l'oggettività dell'opera d'arte non in base a leggi astratte, una al fatto di contenere un equilibrio (e vi sono tanti tipi di equilibrio) tra l'influenza luciferica e quella arimantica, *rapportato al tempo e alla situazione esistenziale in cui il fruitore dell'opera stessa si trova, e in armonia con un sano impulso evolutivo*.

In tal caso l'opera non è più soggettiva ma è semplicemente "personalizzata", e si situa nella dimensione oggettiva dell'io che pur essendo incarnato si sottrae allo spazio - tempo naturale e vive in un altro mondo oggettivo da cui può ricevere le ispirazioni. Tale problematica meriterebbe certo una lunga discussione, ma questo ci porterebbe oltre l'assunto del presente scritto. L'esperienza artistica, per essere completa, necessita però anche di un'altra disposizione fondamentale dell'io: la totale partecipazione e fusione con l'evento che ci interessa, senza che venga comunque meno lo stato di veglia, di 'presenza di spirito'. R. Steiner ci dice che nel rapportarci con gli altri uomini dovremmo farci di essi delle "immagini"; questo non significa lasciarci guidare dall'aspetto e dagli atteggiamenti esteriori, ma lasciare agire interiormente ciò che ci viene dall'altro, senza barriere. Immagine, dal latino "imus" e "agere", significa appunto ciò che agisce nel profondo. In ultima analisi si tratta esattamente dello stesso atteggiamento che dobbiamo avere di fronte all'esperienza artistica.

Per quanto forma e sostanza appaiano nell'arte come un tutt'uno (con varie sfumature secondo le varie arti), in realtà in tempi di diffuso materialismo come il nostro è facile lasciarci abbagliare o ingannare dalle apparenze, dalle forme

esteriori delle comunicazioni artistiche, senza lasciare che il loro vero contenuto umano si manifesti coscientemente in fondo all'anima.

Può accadere di comportarci come chi, stando nel chiuso della propria stanza, osservi dai vetri della finestra il treno passare in distanza, ne scorga le persone all'interno degli scompartimenti e pretenda di darne un giudizio psicologico o addirittura morale senza mai averle incontrate personalmente. Quante barriere erigiamo tra noi e l'esperienza autentica a protezione del nostro ego! Perché ogni esperienza porta in sé, in modo più o meno facile a decifrarsi, un'immagine del divenire universale che è un pungolo inquietante per la nostra fantasia morale. Sperimentare compiutamente un evento musicale non può mai lasciare il tempo che trova; ci può trasformare positivamente se si tratta di vera arte, o ci può danneggiare se esso è negativo, soprattutto *nella misura in cui ciò venga subito passivamente*. Questo spiega la riluttanza inconscia a lasciarsi coinvolgere veramente in nuove esperienze artistiche.

Venendo finalmente al jazz, possiamo dire: quante barriere oggettive e soggettive si ergono ed erigono tra questa musica e la comprensione dell'uomo d'oggi!

Le barriere soggettive si desumono da quanto si è appena detto; ma non dobbiamo dimenticare quelle esteriori che vengono erette dalle forze di opposizione. E' sintomatico che un antroposofa quale Fabio Tombari definisse il jazz come "la musica più ricca e più propria del nostro secolo", aggiungendo però: "ma è buona per i sensi". Lasciando la seconda affermazione ad un esame successivo (in un eventuale scritto futuro - qui ci limitiamo ad osservare come anche con i sensi vi possa essere un rapporto sano o malsano), se ne accettiamo la prima parte, in quanto proveniente da chi non amava particolarmente questa musica, comprendiamo come Arimane e Lucifero abbiano ogni interesse a minimizzare l'impatto di tale musica sull'umanità contemporanea.

La principale azione delle forze di opposizione consiste nel far sì che il jazz rimanga il più possibile un oggetto strano e sconosciuto, oppure, quando ciò non è possibile, venga presentato sotto una luce farsa e deformata. Sta di fatto che a livello mondiale la quantità di "consumo" di tale musica in campo discografico, nei concerti, nella copertura radiotelevisiva e mediatica in genere, se paragonata a quella della musica leggera, rock e anche classica, è come una goccia in mezzo al mare.

Eppure si tratta di un linguaggio musicale universale; diffuso a tutte le latitudini. Nel nostro paese poi, a fronte dell'ennesima proposizione televisiva della Traviata, la trasmissione di un concerto di jazz è cosa piuttosto rara, e rarissima in orari di 'prima fascia'. Quando poi i mass media presentano il jazz fanno di tutto per mostrarne gli esempi più pacchiani, vicine al rock o ad altre musiche di consumo, oppure lo fanno in base a criteri ideologici, raramente privilegiando la pura qualità. A volte esponenti della musica leggera che ben poco hanno a che spartire con il jazz

sostengono di essere anche interpreti di questa musica, contribuendo ad alimentare la confusione in materia.

Tutto apparentemente obbedisce a criteri commerciali; ma in realtà alla base di questa politica culturale generalizzata vi sono sottili ingredienti mistificanti, come strascichi di razzismo, la presunzione di superiorità della musica di origine europea e la pigrizia animica di fronte al 'nuovo' sostanziale (non certo a quello superficiale e apparente tanto diffuso nelle varie mostre d'arte contemporanea).

Altre difficoltà per chi si accosti per la prima volta a questa musica sono date dall'abituale scadente (quando non pessima) amplificazione dei concerti, dall'esibizione di molti gruppi in locali notturni dove si mangia, si beve e con un orecchio si ascolta 'anche' la musica, e l'obiettiva grande differenziazione di livello artistico tra i vari musicisti.

La musica classica (o almeno quella più diffusa) è quanto dai tempi passati ci è pervenuto dopo essere stato passato al setaccio della critica e del gusto popolare. Oltretutto abbiamo avuto in passato tutto il tempo di assimilare tale musica: o direttamente in passate incarnazioni (secondo l'antroposofia), o forse anche negli intermezzi spirituali tra le varie vite. Insomma, la musica classica, e ancora più le varie musiche 'leggere' sono "nell'aria" che si può respirare facilmente, mentre il jazz, se non lo si cerca coscientemente, ci può sfiorare come una brezza inavvertita o irritante. Certo anche in passato ci sarà stata cattiva musica, ma sarà stata al massimo noiosa, un po' stucchevole. Nella musica di oggi invece c'è un po' di tutto: dai capolavori alle cacofonie torcibudella (questo naturalmente vale anche per il jazz). Il problema per il jazz è di sapersi orientare in una musica la cui essenza, nonostante le sue origini popolari, è assolutamente non consumistica, anche se esso presenta una pletera di manifestazioni insipide, velleitarie o anche solo onestamente dilettantistiche non particolarmente creative. *E' troppo chiedere agli antroposofi (e a tutti) di non fare di ogni erba un fascio?*

Credo che il jazz sia la musica che più di ogni altra esprime *l'interiorità dell'uomo emancipata dalla natura*, ovvero, quando raggiunge un livello artistico, una musica ad un tempo equilibrata nella sua complessità (com'è la natura) e personalizzata. Come tale si può anche parlare di musica del "microcosmo" (con l'oggettività dell'uomo come microcosmo), in situazione dialettica con la musica classica che ha generalmente un'oggettività maggiormente "macrocosmica".

Se lasciamo agire lungamente sull'anima la musica classica, dalle origini fino ai nostri giorni, possiamo farci l'immagine di una musica che dalle sfere delle Gerarchie cosmiche e dalla circostante plana sull'ascoltatore, (anche se chi la propone ne è tramite interiormente), lo coinvolge nella sfera intellettuale ed emotiva, mentre nella sfera della volontà lo sfiora solo più o meno leggermente. E' come un'onda che dall'alto scende sull'uomo e lo afferra fino al diaframma, di modo che egli abbia sì l'impressione di poggiare sul terreno solido con le membra, ma sostanzialmente guardi innanzi a sé nel mondo della natura, della società umana o verso l'alto secondo i casi. Contemporaneamente si svolge nel corso dei

secoli un processo di interiorizzazione della musica. Dal cantico delle creature celesti proprio della musica di Bach si giunge al tumulto e alla forza dei sentimenti magistralmente controllati da Beethoven e all'intimismo del romanticismo. Fin qui, e anche nell'evoluzione della musica fino alle soglie della dodecafonìa, possiamo fare l'esperienza di sentimenti universali che scendono sempre più nell'interiorità dell'uomo e poi vengono restituiti al cosmo. Si può anche parlare di una corrente "apollinea" che realizza *l'equilibrio del bello in sé*: un equilibrio "lineare architettonico" in cui melodia, armonia e ritmo seguono una logica immediatamente percepibile, un ordine e un fluire del tempo che non sconvolge troppo certe simmetrie.

Con la dodecafonìa, la musica elettronica, concreta ecc., tale processo viene portato oltre il suo limite naturale, per cui il sentimento viene parzialmente svuotato o rarefatto in favore di un astratto intellettualismo o di una percezione fisico materica della musica; in entrambi i casi Lucifero e Arimane prevalgono sull'uomo. Ma prima che questo sviluppo della musica classica prendesse il sopravvento, all'alba della nuova "era luminosa" iniziata (secondo l'antroposofia, nonostante le apparenze) col nostro secolo, si manifesta proprio con il jazz un fenomeno musicale polare (nel tempo e nello spazio) a quanto ormai nel vecchio continente si è esaurito della corrente apollinea.

Con il jazz abbiamo in effetti una corrente "dionisiaca". E' appena il caso di rilevare come 'dionisiaco', in senso pratico e spirituale, sia tutt'altra cosa che "orgiastico", così come l'essenza del jazz non si può confondere con il rock (che di questo è semmai per certi versi una derivazione). Come la corrente apollinea è in fondo collegata con quella di Abele, così quella dionisiaca discende dall'impulso di Caino (il quale secondo l'antroposofia non è soltanto un simbolo del male): prendere possesso della terra e su di essa sviluppare appieno l'umanità. Lo stesso Socrate, incarnazione di Dioniso Minore, ha avuto il compito di sviluppare nell'uomo la saggezza attraverso la filosofia basata sulla logica e sull'osservazione, attraverso l'apprendimento delle scienze e delle arti partendo dall'esperienza del mondo sensibile, non più solo da una coscienza sognante. Tale spirito dionisiaco nel jazz è paragonabile a un'onda che partendo dalla terra e anche dal sottosuolo impregna la coscienza dell'uomo che, nel crogiolo del proprio cuore, cioè con il sentimento, la metamorfosa e la combina con le forze intellettive per restituirla al mondo esterno.

Va da sé che si tratta di schematizzazioni, semplificazioni e generalizzazioni di carattere puramente orientativo, da prendersi 'cum grano salis'. E' chiaro ad esempio che la Sagra della Primavera di Stravinski, nell'impatto emotivo generale, è molto più dionisiaca, pur trattandosi ancora in fondo di musica classica (nel senso ampio del termine), rispetto ad un qualsiasi brano pianistico del jazzista Bill Evans, John Lewis, Teddy Wilson e tanti altri che potremmo definire apollinei del jazz. Per inciso vorrei notare come in Stravinski e in altri musicisti del novecento svincolati dall'influsso dodecafonico le forze terrestri di volontà si manifestano in modo possente, e

sotto questo aspetto denotano un elemento dionisiaco che però *non giunge alla massima 'personalizzazione' del suono* che troviamo invece nei casi migliori nel jazz. Del resto è noto che Stravinski sentisse questo bisogno di andare oltre le radici classiche, in quanto amava il jazz ed ha composto anche opere parajazzistiche. Ma oltre a ciò, il carattere dionisiaco del jazz risiede ad un livello più sottile, anche nella musica dei jazzisti più apollinei. Non dobbiamo cercarlo solamente nella struttura complessiva dei brani musicali ma anche *nella qualità stessa del suono*.

Questo ci porta a sottolineare un'altra caratteristica essenziale del jazz. Il suo carattere microcosmico deriva da una certa 'compressione' del suono. Con la forza di volontà il musicista esprime o 'estrae' il suono dalle profondità, e da tale processo nasce come un alone di calore umanizzato con un riflesso di luce colorata più difficile da percepire. Nella musica classica il carattere del suono si manifesta con un calore meno concentrato (in compenso più diffuso) a cui si accompagna una sensazione di maggior leggerezza con una luce più 'descrittiva'. Questo suono classico è generalmente di più facile fruibilità (il che non è in nessun modo un giudizio di merito in un senso o nell'altro). Per fare coscientemente l'esperienza del suono jazzistico occorre invece una maggiore volontà introspettiva, in curioso contrasto con l'architettura generale del brano musicale, che appare normalmente più estroverso che nella musica classica: un buon campo di meditazione su 'forma e sostanza'. Per la musica classica vale ancora il detto di Rousseau: "le style c'est l'homme" (lo stile è l'uomo); la personalizzazione dei sentimenti è cioè legata allo stile del musicista che può essere trasmesso sul pentagramma e ricreato da qualunque esecutore lo sappia fedelmente interpretare.

Nel jazz al carattere del suono descritto si aggiunge l'improvvisazione (o la libera interpretazione del testo scritto) e lo spirito di libertà tendenzialmente assoluta che anima il musicista. Per questo non basta più la definizione di 'stile' per descrivere l'universo sentimentale di ogni musicista. E' il caso di coniare l'espressione: "the sound is man", il suono è l'uomo. Riassumendo sinteticamente, si può dire che il "suono" cioè l'essenza più intima della personalità del musicista, si compone di vari elementi: la libertà improvvisativa, il calore interiore (opposto ad una certa freddezza intellettuale di gran parte della musica contemporanea accademica), il timbro ottenuto sullo strumento; per cui per la prima volta nella musica è possibile fare un'esperienza intuitiva immediata, in un breve lasso temporale, della *sintesi di tutte le esperienze* passate dell'altro uomo (che propone la musica), comprese le sue vite precedenti, trasformate in archetipi musicali, nella misura in cui raggiungono un livello artistico. Per questo Duke Ellington, alla morte del suo sassofonista Johnny Hodges (forse la più bella voce strumentale mai espressa da un sax alto) ebbe a dire giustamente: la nostra orchestra non avrà mai più lo stesso suono. Questa personalizzazione del suono è naturalmente meno evidente e quasi assente nei musicisti dilettanti o poco creativi, ma vale certamente per quelli che

hanno scritto la storia del jazz. Molti critici a proposito di J. Hodges (e di tanti altri musicisti) parlano spesso di suono sensuale. A parte il fatto che molto spesso si confonde l'essenza delle cose con ciò che si cerca in esse, questo ci introduce ad esaminare il luogo comune per cui il jazz sarebbe musica sensuale, persino legata al sesso alla droga ecc. In realtà *nel jazz l'esperienza della fisicità del suono è solo un punto di partenza e non è fine a se stessa*; nella musica classica è un'esperienza tranquilla e moderata, e nella musica leggera, nel rock ecc. diventa normalmente vero compiacimento sensuale, più o meno grossolano o sottile secondo i casi. Se nella musica leggera (nell'accezione comprensiva del termine) il suono è qualcosa di cui ci si inebria, una coperta che ci si tira addosso per star bene nel proprio bozzolo, pensando magari ad un paradiso di delizie terrene, nel jazz il rapporto del musicista col proprio strumento e con quanto egli suona, è molto più simile a quello di un bambino rispetto agli oggetti del proprio gioco.

Non dimentichiamo che in alcune lingue (ad esempio in francese, inglese e tedesco) 'suonare' e 'giocare' si designano con lo stesso termine. Il jazzista parte spesso da un sano compiacimento per la fisicità del suono, ma poi vi aggiunge, oltre al calore ed alla personalizzazione di cui si è detto, un sottile "sense of wonder": un senso di meraviglia, di apertura del sentimento verso il mistero, molto simile a quel senso di meraviglia e venerazione indicato dall'antroposofia per il cammino iniziatico. Tra l'altro questo "sense of wonder" è anche uno dei principali elementi qualificanti dell'altra forma d'arte sviluppatasi nel continente americano, e cioè la fantascienza (considerata nelle sue espressioni migliori, non certo nei sottoprodotti che vanno per la maggiore sugli schermi). Laddove nella fantascienza il senso di meraviglia è apertamente rivolto all'universo fisico come ricettacolo di mistero e potenzialità per l'avventura umana, nel jazz questo parte dal suono prodotto sulla terra o proveniente dalla subnatura, e viene poi metamorfosato. *In sostanza più che di sensualità nel jazz (almeno nelle sue migliori espressioni) si tratta di fisicità e forze vitali metamorfosate*. Si tratta anche, sempre nei casi migliori, di sublimazione inconscia dell'elemento fisico materiale nel musicista e nell'ascoltatore, o anche cosciente in alcuni capolavori. A fronte di termini così impegnativi non deve sorprendere il carattere apparentemente scherzoso e disimpegnato che assume a volte il jazz: si tratta solo del prezzo che deve pagare ai costumi sociali del nostro tempo. Che il jazz sia nato anche nei bordelli e nei locali malfamati (da cui poi si è emancipato) è dipeso da uno stato di necessità, senza che vi sia un reale rapporto di causa ed effetto rispetto alla qualità musicale prodotta; non più di quanto vi sia tra la musica di Mozart e il fatto che venisse composta ed eseguita nei frivoli ambienti delle corti del settecento.

Che gli stessi musicisti ne abbiano coscienza lo può dire ad

esempio un richiamo di Charles Mingus agli spettatori di un locale notturno in cui si esibiva a non fare rumore: "Don't even take any drink" – non bevete neppure (per non far tintinnare i bicchieri). In quell'occasione nacque la registrazione di un capolavoro (*Meditation on Integration*). Irrilevante è poi l'assunzione di droghe, in una certa situazione socio temporale, da parte di alcuni jazzisti, sulla formazione di questa musica. Ne sia prova il fatto che Charly Parker si risentiva apertamente con quanti mettevano in relazione la sua musica con la droga, affermando invece di suonare bene solo nei momenti di sobrietà.

Si può anche tentare di dare un'immagine schematica del suono tipico dei vari generi musicali. Per la musica classica possiamo parlare di suono architettonico: il suono parte da un suo centro e giunge alla periferia con un processo razionale, raffigurabile in immagini che riempiono tutto il vuoto animico o comunque non ne fanno sentire lo smarrimento. Nella musica leggera (intesa in senso lato) anche se il suono parte sempre da un centro, l'esperienza del sentimento si concentra per così dire alla periferia, schiacciata 'sulla pelle dell'anima', dando un senso di pienezza più o meno ingannevole, che in realtà è principalmente seduzione. Dietro questa seduzione vi è però un vuoto, una certa 'tristezza irredenta' frutto di un'attitudine narcisista. Nel suono del jazz possiamo percepire un forte centro ed una periferia più o meno accentuata. Ma l'elemento caratteristico è dato da una certa dialettica tra i pieni e i vuoti, che si determina entro lo spazio sonoro. Laddove nella musica classica il senso del bello è dato dalla completa elaborazione descrittiva del sentimento, nel suono jazzistico gioca un ruolo importante *il sottinteso, l'elemento germinale non perfetto anelante alla perfezione*, in cui si nota lo sforzo del musicista di esprimere sinteticamente l'inesprimibile, coinvolgendo l'ascoltatore nello sviluppo dell'anelito iniziale. Se nella nona sinfonia di Beethoven al grande anelito macrocosmo finale si giunge con processo dettagliato, cartesiano quanto magistrale, nella suite "Black, brown and beige" di D. Ellington l'anelito intimistico si sviluppa in uno spazio microcosmico in cui possiamo trovare condensati i vari elementi jazzistici summenzionati e che richiede il massimo coinvolgimento animico per intuirne tutta la profondità.

Se in altre musiche il suono si sviluppa in modo puro e lineare, il procedere del suono jazzistico avviene spesso con una certa rugosità e con un suono "sporco" (forse aborrito dai teorici del suono "puro" previsto per i secoli a venire). Tale microscopica rugosità si può anche assimilare al timbro strumentale individualizzato, per cui gli stessi strumenti, specialmente quelli a flato, sembrano assumere sonorità molto differenti a seconda di chi li suona. Nuovamente si può dire: il suono è l'uomo.

Vediamo anche tale rugosità concentrata riecheggiare amplificata nel frequente procedere a zigzag delle improvvisazioni a cui possiamo dare anche un senso: pur procedendo in una data direzione, l'uomo nel suo cammino si guarda continuamente a destra e a sinistra, volendo fare del mondo un'esperienza completa senza troppo perdersi nel

fuggente attimo improvvisativo. Possiamo tentare un altro schema per la sonorità ed il fluire jazzistico.

In tale processo il jazzista rivela un altro carattere peculiare di questa musica: il bisogno della *ricerca nella libertà*. Su come questo elemento sia affine e strettamente legato agli altri descritti, si può riflettere. Alla forte componente volitiva del jazz s'accompagna poi spesso un costante ritmo di fondo, detto anche "swing" (oscillazione) che è anche la principale corrente jazzistica degli anni trenta. Già il fatto che la scansione ritmica sul piatto della batteria sia normalmente in tre tempi, e non in due come nel rock, dovrebbe far riflettere chi sbrigativamente trova monotono tale ritmo. Inoltre va notato che anche nella costanza della scansione ritmica, si può avvertire la presenza umana (essendo ogni tocco della stessa, sia pur infinitesimamente, diverso da quello precedente) diversamente che negli automatismi delle terribili batterie elettroniche di recente invenzione. Per poter comprendere lo swing e in genere ogni sottofondo ritmico jazzistico, fornito generalmente dal contrabbasso e dalla batteria, e saltuariamente anche dal pianoforte quando anche altri strumenti compongono il gruppo (allora l'insieme basso-batteria-pianoforte viene chiamato "sezione ritmica"), occorre da un lato fare attenzione alle minime variazioni, alle differenze di intensità sonora e di accenti nelle battute, agli sfasamenti temporali, ma d'altro canto si può spostare l'attenzione sul discorso solistico e armonico melodico dell'insieme. Il ritmo del jazz può essere paragonato ai ritmi più evidenti nel corpo umano: il contrabbasso pizzicato pulsa come il cuore, e la batteria con la profondità terrestre del suono delle pelli ed il suono aereo, penetrante e avvolgente dei piatti ricorda il ritmo della respirazione. A chi sostiene che il ritmo, la melodia e l'armonia del jazz non sono a misura d'uomo, come invece è il caso nella musica classica, si può osservare che i rapporti numerici tra il battito del cuore e la respirazione, i periodi di quiete e di riposo e gli altri ritmi umani hanno sì una precisa configurazione, ma non per questo si può dire che l'uomo sia sano o bello solo quando in ogni momento tali rapporti rispondono all'ideale teorico. Forse che l'uomo è meno sano quando corre che non quando passeggia tranquillamente?

In realtà in arte il problema non è di trovare un equilibrio ideale in cui varie componenti siano presenti secondo certe proporzioni, ma di realizzare qualunque tipo di equilibrio dinamico in cui, pur prevalendo una componente rispetto alle altre, si abbia comunque la sensazione di *un punto centrale di riferimento, di un Io che tenga in pugno il tutto e indirizzi, positivamente il flusso emotivo complessivo*. Una funzione del ritmo nel jazz è quella di sostanziare con forze eteriche vitali la spinta volitiva della musica, con un effetto rivitalizzante, per così dire "sintropico", opposto a quello dell'entropia (trasformazione dell'energia ad un livello più basso) propria delle musiche di consumo che danno un'ebbrezza temporanea ma lasciano poi privi di energie interiori creative. Un'altra funzione è anche quella di fornire una base di concentrazione, un'atmosfera ipnotica che aiuti la coscienza e calarsi *parzialmente* nell'inconscio, da cui provengono le migliori

ispirazioni (ma potenzialmente anche quelle negative). Si realizza così una dialettica tra conscio ed inconscio in cui l'arte evidenzia l'elemento onirico che le è proprio; ma il sogno non resta tale e diviene così *sogno cosciente*. Anche questo è un aspetto della cosiddetta magia del jazz. Vi è però anche un aspetto più cristianizzato di tale magia che consiste nell'*improvvisazione collettiva*, nella possibilità che hanno i musicisti nell'orchestra di esprimere liberamente se stessi dovendo al contempo armonizzarsi con l'espressione degli altri che devono ascoltare e stimolare, creando così una vera empatia. Si può così fare l'esperienza ad un tempo della creazione individuale e collettiva, di un'atmosfera di *libertà e disciplina*, che unitamente agli altri elementi di questa musica ci fanno sentire completamente immersi nel flusso emotivo del nostro tempo e contemporaneamente immersi in una dimensione ipostatica. Si provi ad immaginare che in questa dimensione tutti gli elementi jazzistici agiscano come in un grande crogiolo alchemico, in cui colore, calore e luce interiore formino un caleidoscopio vivente, e che tale crogiolo sia poi il nostro cuore. E' un po' triste pensare alle ricorrenti lamentele di freddezza, incomunicabilità e intellettualismo che circolano negli ambienti antroposofici, quando molto potrebbe giovare l'esperienza jazzistica, possibilmente vissuta in comune, per integrare una fruizione esclusiva della musica classica tranquillizzante e senza rischi. Si potrebbe anche pensare di fare una storiografia occulta del jazz in relazione allo sviluppo storico della musica e degli avvenimenti sociali del nostro secolo, ma vorrei limitarmi a riassumere il tutto con un'immagine e alcune date. Nella musica di Bach si raggiunge un vertice di apollineità che si condensa sempre più nella storia successiva verso il cuore umano. In questa musica possiamo sperimentare come un cantico delle creature celesti che scendono verso l'uomo. Ad un polo opposto ha agito la musica di Duke Ellington. Quest'ultimo è giustamente considerato il maggior esponente del jazz o, se vogliamo, il 'primus inter pares', per non far torto ai capolavori realizzati da tanti altri jazzisti. Ciò si può affermare sia per la qualità sia per la quantità delle opere composte e interpretate da Ellington con la sua orchestra nel corso di mezzo secolo. Un critico buontempone ha affermato che in fondo la sua musica non è jazz. In realtà tale musica è talmente unica e non riconducibile ad altre correnti che viene anche chiamata "ellingtonia" e può essere considerata come una summa di tutto il jazz; forse l'impressione di essere "beyond category" (al di là delle categorie) suscitata dalla sua musica ha ispirato il suddetto giudizio paradossale. I risultati a cui è pervenuta sono anche inscandibili dai musicisti che si sono avvicinati nell'orchestra, trasformandola in un'entità organica collettiva. In questa musica la spinta volitiva è notevole, ma non prevaricante, ed è armonizzata da un sentimento caldo e raffinato, mai convenzionale e di routine, per cui Ellington affermava: "I stop writing when I stop feeling" (smetto di scrivere musica quando smetto di sentire). Il tutto è intessuto di un pensiero musicale completo e ricco di sfumature che crea sapienti architetture sonore col minor numero di strumenti impiegati (per inciso, Ellington aveva anche

studiato arte grafica pubblicitaria).

Al canticò di creature cosmiche di Bach vengono così incontro le figurazioni di forze terrestri metamorfosate ed intrise di francescano amore per l'uomo e per il mondo proprie della musica di Ellington: la quintessenza della positività (anche nei motivi melanconici) tradotta in musica del ventesimo secolo.

Ellington nasce nel 1899, anno che secondo la tradizione indù cade ancora nell'epoca oscura del 'Kali Yuga' ma che secondo Rudolf Steiner segna l'inizio di una nuova epoca di luce. Negli anni '24—'25, in cui si spegneva R. Steiner sul piano fisico, lanciando sul vecchio continente un grande impulso di pensiero e aprendo nuove vie alle varie arti con precise indicazioni ma lasciando la piena libertà di inventiva in campo musicale, iniziava la sua carriera professionale D. Ellington, quasi a raccogliere la staffetta per un nuovo impulso nella musica insieme agli altri esponenti del jazz. Quando poi negli anni quaranta sul vecchio continente infuriavano i frastuoni devastanti della guerra, oltre atlantico la musica di Ellington raggiungeva la piena maturità culminante nel '43 con l'esecuzione pubblica integrale) della suite 'Black brown and beige' alla Carnegie hall di New York. Nelle sue note autobiografiche Ellington rivela di avere spesso avuto l'impressione che gli accadesse la cosa giusta al momento giusto e di incontrare il musicista giusto al momento giusto. Chi conosce la concezione antroposofica del destino ha di che meditare in proposito. Vorrei porre termine a queste considerazioni, anche se molto ci sarebbe ancora da dire, in quanto lo scopo di questo scritto non è di fare un trattato completo sul jazz alla luce dell'antroposofia, ma di mettere qualche pulce nell'orecchio, di gettare un sassolino in uno stagno di indifferenza, pregiudizi e disinformazione, nella speranza che il discorso possa avere più seguito in modo più pratico, naturale e conviviale. Per chi fosse interessato, ricordo anche che esiste una rivista mensile specializzata, con allegato un CD, dal titolo 'Musica Jazz' .

dicembre 2003

**TUTTI I MIEI SCRITTI SONO DISPONIBILI
SUL MIO SITO angelolanati.it** – Angelo Lanati
– Loc. Cascinetta 4 – 27040 borgo Priolo (PV) –
tel. 0383 / 872342

e-mail: **angelo.lanati@alice.it**
angelo.lanati@poste.it

