



HAL
open science

Di una ricezioni del jazz in Francia

Laurent Cugny

► **To cite this version:**

Laurent Cugny. Di una ricezioni del jazz in Francia. Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audio-tattili, 2018. hal-02099162

HAL Id: hal-02099162

<https://hal.science/hal-02099162>

Submitted on 17 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rivista
di studi sul
Jazz e sulle
Musiche
Audiantattili



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

Articolo: Di una ricezioni del jazz in Francia

Autore: Laurent Cugny

Source: *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiantattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, Aprile 2018

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

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/96e1fd3c>

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

La serie completa di Quaderni RJMA è disponibile in: <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiantactiles>

Come citare questo articolo:

CUGNY, Laurent, "Di una ricezioni del jazz in Francia", trad. di Vincenzo Caporaletti, *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiantattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Aprile 2018, pp. 1-29. Disponibile in: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/96e1fd3c>.

Di una ricezione del jazz in Francia

Laurent Cugny

Nel 2009, a seguito di un intervento presso l'Universidade Federal do Paraná (UFPR) a Curitiba (Brasile), avevo scritto un articolo dal titolo "A proposito di una deriva culturalista negli studi jazzistici", dapprima rifiutato da una rivista nord-americana e poi pubblicato in Francia ne "Les Cahiers du jazz"¹. Come indicato dal titolo, questo testo s'ingegnava a descrivere quelle che allora mi apparivano come derive d'un approccio culturalista divenuto dominante nella musicologia anglofona del jazz.

Peraltro, specialmente a partire dalla pubblicazione di *Making Jazz French* di Jeffrey H. Jackson nel 2003², una quantità di opere è apparsa sul jazz in Francia, come manifestazione di uno degli aspetti del generale interesse per il jazz praticato al di fuori dell'originario territorio statunitense. Poiché ho già lavorato sull'argomento, desidererei qui mostrare, a proposito di questo particolare campo d'indagine, come le criticità rilevate nell'articolo del 2010 si rivelino diffusamente endemiche, nell'intento di tracciare alcuni indirizzi di una futura musicologia del jazz.

L'argomento del saggio è indicizzato sulle finalità ideologiche di discorsi che hanno nel jazz il loro oggetto, e sul ruolo che in queste narrazioni gli è riservato in quanto prodotto musicale. In primo luogo, si vedrà come un fenomeno meta-musicale (costituito dai discorsi sul jazz di specialisti francofoni nel periodo tra le due Guerre) possa vedersi surrettiziamente interpretato, proprio nel marginalizzarne gli aspetti specificamente musicali. In seguito, ci dedicheremo all'analisi del film *Paris Blues* come caso di studio attinente alle differenti tematiche sollevate nelle argomentazioni precedenti, e, più generalmente, ad un modello diffuso d'approccio.

André, Robert, Hugues e gli altri

La trattazione della nascita della critica jazzistica francese tra le due Guerre, delineata da Jeremy F. Lane nel suo libro *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, "Race," and Intellectuals in France, 1918-1945*³, ci fornisce l'occasione per riflettere su quella che può apparire come una strumentalizzazione del *coté* musicale (e para-musicale) in funzione di obiettivi esterni alla musica.

To write about jazz was hence frequently also to reflect upon one or all of the defining characteristics of machine-age imperialism. The circumstances of its importation into France meant jazz became closely associated with the terrible destructive force of mechanized total war and with questions as to the significance for an older European civilization of such horrific destruction. Its disconcerting rhythms, which seemed to echo the rhythms of the machine age, sparked reflections on the nature of the relationship between old Europe and a newly ascendant, machine-age America. Under such circumstances, to elaborate an aesthetics of jazz was often to do more than simply seek to identify and codify the characteristics of a new musical form. The accounts of Duhamel, Le Corbusier, Vuillermoz, and Leiris all suggest that adapting oneself to the era of machine-age imperialism involved not simply coming to terms with its shocks and dislocations at the level of

¹ Laurent Cugny, "À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques", *Les Cahiers du jazz, nouvelle série*, n. 7, 2010, pp. 93-117.

² Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003.

³ Jeremy, Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, "Race", and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

the rational understanding but also accommodating one's body, sensibilities, and affects to its strange new rhythms and cadences.

Another way of putting this would be to say that adapting to the machine age or responding to the "heterogeneity of cultural forms" brought to Europe through imperial expansion were properly aesthetic processes relating to the realm of perception, of embodied sensibility, and affect. The "volupté" both Le Corbusier and Vuillermoz attributed to the jazz rhythms of the machine age was surely an expression of the almost erotic pleasure, the libidinal investment this process of affective or aesthetic adaptation could elicit. The ambivalent mix of fear and fascination underpinning Dubamel's apparent revulsion in the face of those rhythms suggested that even he was not entirely insensitive to such affective pleasures and libidinal investments. Once the properly aesthetic nature of adapting to the disruptive transformations of machine-age imperialism is acknowledged, it becomes easier to understand how a musical or aesthetic form such as jazz could come to serve as a powerful figure, a synecdoche, for those disruptions. (ivi, pp. 16-17)

In questo passaggio Jeremy Lane distingue due livelli: il primo, che definiremo "storico-culturale", e il secondo che lui stesso chiama "estetico", e che concerne in realtà la natura della ricezione, alludendo al suo versante sensuale, al tipo di sensazioni che provoca la nuova musica jazzistica, nella fattispecie, inerenti alla libido. Ed in effetti, Michel Leiris è uno dei campioni di questo tipo di linguaggio, che è tutt'altro rispetto a quello dei musicologi. Avrebbero potuto essere citati ugualmente Louis Aragon e Pierre Marcorlan, che si assestano sullo stesso registro, distanziandosi dalle implicazioni culturali e musicali per privilegiare quelle sensuali⁴. Ma cosa ci dice la fine del secondo paragrafo? «*Once the properly aesthetic nature of adapting to the disruptive transformations of machine-age imperialism is acknowledged, it becomes easier to understand how a musical or aesthetic form such as jazz could come to serve as a powerful figure, a synecdoche, for those disruptions.*».

Si noterà *in primis* come la componente estetica sia utilizzata in funzione di fattore preliminare indubbiamente necessario e tuttavia transitorio, per meglio attingere la vera posta in gioco. Ciò che manca, in ogni caso, è l'altro versante del musicale, quello della produzione, con gli addentellati propri di quest'ultima: compositivi, nazionalistici (una questione molto sentita all'epoca), e altri. Si può rilevare questo fatto anche nella rapidità con cui l'autore sorvola sull'intento di «*simply seek to identify and codify the characteristics of a new musical form*», un argomento che evidentemente non merita molta attenzione (tanto banale dev'essere), ma anche nell'omologazione che opera fra tre pionieri della critica jazz francese, André Schaeffner, Robert Goffin et Hugues Panassié, per tramite dei loro libri: rispettivamente, *Le Jazz* (1926)⁵; *Aux Frontières du jazz* (1932)⁶ et *Le Jazz hot* (1934)⁷.

André Schaeffner è il primo ad essere tacciato di primitivismo, a causa delle concezioni evoluzionista:

*Schaeffner's evolutionary account of the genesis of jazz thus rested on some profoundly demeaning, primitivistic assumptions about black African peoples and cultural forms. Indeed, his theory of the evolutionary "detours" undergone by jazz, as its apparent evolution was revealed ultimately to lead inexorably back to the realm of primitive African nature, seemed to represent merely a more intellectualized form of the assumptions behind Paul Morand's best-selling collection of short stories *Magie noire* (1928). [...] Schaeffner's analysis of jazz was thus profoundly ambiguous. As we have seen, on the one hand, his contention that the machine age, understood as the end product of Western rationalism, had provoked a return to a more primitive state seemed to undermine and invert conventional hierarchies between the West and Africa. On the other hand, his emphasis on the irredeemably primitive nature of jazz music and musicians appeared to reinforce those very racial hierarchies. (ivi, pp. 50-51)*

⁴ Cf. Laurent Cugny, *Une histoire du jazz en France – Tome 1: du début du XIXe siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014, pp. 404-520.

⁵ André Schaeffner, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.

⁶ Robert Goffin, *Aux frontières du jazz*, Paris, Sagittaire, 1932.

⁷ Hugues Panassié, *Le jazz hot*, Paris, Corrêa, 1934.

Poi è la volta di Robert Goffin:

[...] *Although it was fundamentally a matter of aesthetic categorization, the distinction between hot and straight jazz also had a political significance. For it was this distinction that allowed Goffin to articulate jazz to the broad surrealist anticolonial project, by suggesting that where straight jazz might indeed merit the accusations of degraded exoticism leveled at it by the French surrealists, hot jazz was an authentic expression of African-American identity and antiracist struggle. However, as we have seen, for all his attempts to champion jazz as the expression of a progressive, antiracist impulse, Goffin's own analyses of the music were not themselves devoid of exoticism and primitivism. Goffin's efforts to distinguish between hot and straight jazz, to identify an authentic core distinct from the music's commodified derivatives, thus epitomized the ambivalence of his approach to jazz. For, ironically, the very terms in which he sought to define hot jazz's authenticity rehearsed and reinforced the kinds of primitivism he was ostensibly seeking to banish.* (ivi, pp. 59-60)

Povero Robert Goffin! Non soltanto crede di occuparsi di estetica; non soltanto, pensando di combattere il conservatorismo, non fa che rinforzarlo con l'incoerenza del suo pensiero, ma in ragione di questa stessa inconseguenzialità, illudendosi di parlare di musica, finisce invece per esprimere involontariamente opinioni politiche opposte alle sue.

Quanto a Hugues Panassié, l'autore si ingegna a mostrare che «*the kind of essentialism and primitivism that characterized his later jazz criticism, alongside Panassié's questionable political affiliations, thus provide two reasons for questioning those accounts that claim his Le Jazz hot to be exemplary in its eschewal of racial stereotypes or ethnocentric assumptions.*» (ivi, p. 92) e, dunque, che essenzialismo e primitivismo sono già mappabili in *Le jazz hot*, contrariamente a quanto autori (evidentemente) inavvertiti come Ludovic Tournès abbiano potuto immaginare⁸.

Si potrebbe così ritenere che tutti e tre gli autori siano accomunati dalle stesse critiche di primitivismo e di etnocentrismo. Ma, in realtà, vediamo come Schaeffner e Goffin siano opposti a Panassié:

[...] *Both Schaeffner and Goffin championed jazz as an expression of the salutary shocks of machine-age modernity, drawing analogies between the primitive rhythms of jazz and the reduction of modern subjects to a primitive state when subjected to the repetitive rhythms of the mechanized factory or when dancing to the rhythms of jazz in the nightclubs of Brussels and Paris. [...] Jazz, for Panassié, was an antidote to modernity and, as such, could be attributed a significant role in his political project of rebuilding an organic French society, polity, and economy modeled on the medieval corporations.* (ivi, p.124)

Mi sembra che in tutto ciò vi sia un controsenso, fondamentale per omissione del risvolto musicale. Ideologicamente, Schaeffner e Goffin sono assimilabili al campo progressista (Schaeffner è qualificato da Lane come “etnomusicologo radicale” nel senso statunitense di “radical” [p. 30], e Goffin è associato al gruppo surrealista); Panassié a quello della destra conservatrice (persino all'estrema destra)⁹. I discorsi sulla musica sembrano allora naturalmente connotati in funzione di questa matrice ideologica, fatto che concorda con il presupposto fondativo del pensiero dell'autore: l'ideologia come infrastruttura del discorso musicale, che è ridotto ad una sovrastruttura, ad una sprezzatura, di per sé insignificante.

Ciò che questa ermeneutica del sospetto non può percepire – poiché programmaticamente *non vuole percepirlo* – è che, al di là del contesto epistemico di un'epoca coloniale (in cui primitivismo, esotismo, evolucionismo sono paradigmi forti, parte integrante del patrimonio comune del pensiero e della rappresentazione), al di là, quindi, delle ideologie degli attori, in questo caso si tratta di un dibattito di epistemologia musicale. André Schaeffner, nel suo intento progressista e anti-razzista di valorizzare l'Africa e i Neri in generale, affronta tuttavia questo

⁸ Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine – Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

⁹ Ho discusso questa assimilazione in Laurent Cugny, *Hugues Panassié – Le Jazz hot et la réception de l'œuvre panassiéenne*, Paris, Outre Mesure, 2017.

compito con gli schemi mentali della musica d'arte scritta (che fanno parte della sua cultura): gli stessi che il jazz va a sradicare. Il problema non è dunque tanto che il suo programma antirazzista sia inficiato da primitivismo, da etnocentrismo o da altra tara concettuale coloniale, ma sta nel fatto che egli, pur avendo colto l'importanza del jazz, non vede, non intende, non comprende la mutazione operante in questa musica, il paradigma innovativo che manifesta: un modo di produzione musicale differente, che non si riduce soltanto a questioni d'improvvisazione e di scrittura, ma che propone una formatività nuova (riformulando i termini di tale opposizione). Nello stesso tempo Robert Goffin e Hugues Panassié hanno, al contrario, l'intuizione, trasformata in convinzione molto forte, quasi messianica, di questo sconvolgimento e della sua rilevanza. Poco importa, allora, che essi l'abbiano espressa più o meno bene, che si ingarbugolino tra scrittura e improvvisazione, che parlino di "spontaneità" laddove la musicologia attuale utilizzerebbe altri termini¹⁰. È senza dubbio paradossale per Schaeffner, poiché la sua formazione da etnologo e la conoscenza delle musiche extra-europee avrebbero dovuto predisporlo alla percezione di un fenomeno di tal ordine. E tuttavia questo non avviene. Occorre che vi siano un giurista belga e un adolescente in larga parte incolto, né musicologi né musicisti, a concepire questa visione (ma in una certa misura abbisognava che fossero proprio di tal fatta – incolti musicologi e/o musicisti – per ripartire in qualche modo da zero e poter pensare altrimenti, fuori dagli schemi).

Un fenomeno largamente inesplicabile, se non postulando che vi sia in gioco un *habitus* mentale di tipo musicale. Goffin e Panassié, semplicemente, hanno avvertito qualcosa all'ascolto del jazz, nell'ordine di uno choc, che si attua interamente a livello musicale, sul piano della ricezione, della sensazione musicale (qualcosa che Schaeffner avrebbe potuto percepire a sua volta). Entrambi sono stati colpiti, affascinati all'ascolto di questa musica, per ragioni totalmente musicali, irriducibili ad un altro piano, più o meno ideologico. A sedici anni Panassié è inchiodato a letto dalla poliomielite che gli preclude immediatamente lo sport e il ballo, cui era legato, e che lo lascerà affetto da disabilità, emblematicizzata nella nota sagoma con il bastone. È durante questo periodo che ascolta il jazz per tramite della riproduzione discografica, e che la passione divorante si radicherà per sempre. Non si tratta di un intellettuale interesse musicologico per l'emergenza di una nuova forma di pratica musicale, e ancor meno dell'espressione estetica di una visione del mondo politica e sociale, ma di uno choc emozionale. Goffin, nelle illuminanti pagine iniziali di *Aux frontières du jazz* rivendicherà la stessa esperienza sensoriale con lo stile lirico che lo caratterizza: «Nego ad un cospicuo numero di ignoranti il diritto di parlare di cose che non conoscano se non per esperienza vissuta. Essi non hanno visto altro nel jazz se non una manifestazione musicale che invano hanno cercato di margottare sul passato africano; essi non hanno avvertito ciò che occorreva sentirvi. È stata coinvolta solo la loro ragione, poiché avevano il cuore impelagato nella musica d'anteguerra.» (Robert Goffin, *Aux frontières*, cit., p. 12), un passo in cui prende di mira Schaeffner e *Le Jazz* in modo lucidissimo, esattamente nei termini in cui ne stiamo presentemente trattando).

Solamente in seguito essi tenteranno di teorizzarlo, ciascuno con le proprie conoscenze, la propria cultura e capacità intellettuali, i personali quadri di riferimento ideologici, entrambi all'interno della struttura epistemica dell'epoca (e come avrebbe potuto essere altrimenti?). Jeremy Lane rileva, in via accessoria e ai margini di un'osservazione, che Schaeffner nel suo libro cita pochissimi musicisti e musiche, laddove Goffin e Panassié moltiplicano i riferimenti alle musiche ascoltate. È risaputo che Schaeffner non frequentasse i luoghi parigini del jazz. Semplicemente, non lo interessavano poiché questa musica altro non era per lui che una speculazione

¹⁰ Benché ancora non mi risulti che il dibattito sulla spontaneità sia stato colto da obsolescenza: vedere a questo riguardo alcuni lavori recenti sull'improvvisazione "libera", di Clément Canonne (*L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyses, expérimentations*, Tesi di Dottorato, Dir. Béatrice Ramaut-Chevassus e Sacha Bourgeois-Gironde], Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010). Mathias Rousselot (*Étude sur l'improvisation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2012) o Mathieu Saladin (*Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses du Réel, 2014).

(l'“esperienza” di cui parla Goffin, interamente cerebrale, opposta alla sua, sensuale,, un elemento, tra gli altri, di un dispositivo intellettuale e politico, con le sue sfide e le sue finalità specifiche. Quanto a Goffin e Panassié, la loro vera differenza sta nel fatto che il secondo è un vero paranoico, con tanto di aura e magnetismo che favoriscono questa patologia, il cui autoritarismo e terrore per la contraddizione andranno a manifestarsi ben presto, laddove il primo è un esteta più interessato al diritto e alla poesia che alla musicologia.

Si è detto delle motivazioni intellettuali e politiche di Schaeffner in assenza di uno *spunto*¹¹ musicale. Ma vi è un altro livello, meta-musicale, che separa gli approcci di Schaeffner, da una parte, e di Goffin e Panassié, dall'altra. Quest'aspetto è da rintracciarsi nel dibattito musicologico del tempo in Francia (che Lane occulta, anche in questo caso, totalmente). Un dibattito veemente che animava la sfera dei musicisti e musicologi della musica dotta, attorno all'ipotesi di una possibile rivitalizzazione, da parte de jazz, della musica d'arte. Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Pierre-Octave Ferroud, tutta un'avanguardia compositiva parigina dell'epoca dibatte ardentemente su questa questione nella prima metà degli anni '20 del XX secolo. *La Revue musicale*, fondata da Henry Prunières e André Cœuroy, considerata il *pendant* critico e musicologico di questa avanguardia, è il luogo deputato di questa discussione. Autori come André Schaeffner, André Cœuroy, Émile Vuillermoz, Arthur Hoérée, Marion Bauer, Jean Wiéner, Irwing Schwerké, Albert Jeanneret discutono di questo argomento ne *La revue musicale* e su altre testate, in un dialogo a volte in parallelo con i compositori¹². Un dibattito che si attenuerà nella seconda parte del decennio, per poi spegnersi quasi completamente nel successivo, nel preciso momento in cui il jazz riceverà in Francia una nuova spinta per la costituzione di un proprio mondo, con la fondazione dell'Hot Club de France, la moltiplicazione dei concerti, la creazione della rivista *Jazz Hot* e dell'etichetta *Swing*, la pubblicazione della discografia di Charles Delaunay, ecc. Ora, questo dibattito è intrinsecamente una discussione di musica colta, nella quale la questione dell'essenza del jazz, anche se vi appare come centrale, non si rivela altro che una mediazione per il vero nocciolo del problema, ossia l'evoluzione della musica dotta. Basti vedere il dibattito tra Schaeffner e Hoérée¹³ sprofondare nella irrealtà e nella incomunicabilità causata da un fraintendimento del soggetto, nel momento stesso in cui la musica si trasforma alla velocità della luce, e come invece altri osservatori abbiano l'intuizione dell'emergenza in atto di un nuovo paradigma musicale.

Non sorprende, dunque, che la maggioranza degli attori di questo dibattito non avverta il bisogno di ascoltare questa musica – il jazz come lo si può ascoltare a Parigi e attraverso i dischi, la cui disponibilità s'accresce rapidamente – ma lo categorizzi attraverso i criteri della musica e della musicologia dotte (ove notoriamente la nozione di musica nazionale è molto pregnante)¹⁴, mancando, però, in questo modo, la vera posta in gioco nel jazz, ossia la messa in questione dei fondamenti della musica d'arte/scritta occidentale. Schaeffner è uno dei principali protagonisti di questo dibattito, mentre Goffin e Panassié, naturalmente, lo ignorano completamente.

Alla fine, dunque, per l'autore tutti sono rei di primitivismo (alcuni con l'aggravante dell'etnocentrismo, e persino della perversità di loro desideri personali): André Schaeffner, Robert Goffin, Hugues Panassié, Paul Morand, Michel Leiris, Léopold Sedar Senghor (le sole

¹¹ L'autore si riferisce alla nozione di *spunto* nel senso tecnico che assume nella filosofia di Pareyson [N.d.T.].

¹² Voir Laurent Cugny et Martin Guerpin (dir.), *Une anthologie des textes en français sur le jazz, 1918-1929* (Paris, Outre mesure, (in public. 2018), et Laurent Cugny, *Une histoire du jazz en France*, cit.

¹³ Arthur Hoérée, *La Revue Musicale*, n. 12, 8^e année, octobre 1927, pp. 213-241; André Schaeffner, “Réflexions sur la musique : le jazz”, *La Revue musicale*, n. 1, novembre 1927, pp. 72-76.

¹⁴ Vedere ad esempio i discorsi tenuti da Maurice Ravel durante il suo viaggio negli Stati Uniti nel 1928: “Take Jazz Seriously!”, *Musical Digest*, n. 13, vol. 3, mars 1928, pp. 49-51, in *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 3, e “La musique contemporaine”, Conférence au Rice Institute (Houston), 7 avril 1928, *ivi.*, p. 55).

sorelle Nardal sfuggono a questa critica onni-direzionata). Leiris stesso, negli anni '80, come ricorda Lane, si è auto accusato di “razzismo inverso”. Ma nel momento stesso in cui l’ha fatto, proprio l’ultimo a poter essere sospettato di razzismo conferma come il primitivismo fosse il terreno condiviso all’epoca, vale a dire, facesse parte della rappresentazioni comuni della società francese, ciò cui nemmeno gli intellettuali più illuminati potevano sfuggire facilmente (le sorelle Nardal offrono comunque la prova di come ciò fosse possibile). Piuttosto che scorgere in questa dichiarazione una confessione di colpevolezza e di rinfocolare il *jeu au massacre*, sarebbe più interessante evidenziare, all’interno di questi schemi condivisi, i margini di scarto rispetto a questo “pensiero unico” dell’epoca, e di cercare chi ha recato il germe del sovvertimento degli stereotipi, contribuendo alla loro obsolescenza. Ciò presupporrebbe una differente attitudine critica, più aperta, meno ossessionata dalla condanna morale. Un frase dell’autore risuona curiosamente a questo proposito: «*the construction of non-European cultures as exotic, primitive, elemental, and hence authentic resulting from a process of ethnocentric projection that revealed more about these European thinkers’ damaged sense of self than it did about the realities of the cultures concerned*» (p. 52). Non si materializza proprio sotto i nostri occhi un altro «*dammaged sense of self*» in questa ossessione della ricerca dell’errore¹⁵?

Paris Blues

Alcuni recenti rilievi critici sul film di Martin Ritt del 1961 ci offrono il destro per una riflessione più generale sulle questioni evocate sinora, sul trattamento comparato del musicale e del meta-musicale (il discorso sulla musica). Si tratta questa volta di un’opera cinematografica di cui uno degli oggetti è la musica, e che imposta il discorso su quest’ultima.

Paris Blues è un film de Martin Ritt girato a Parigi, uscito nel 1961, la cui colonna sonora è stata affidata a Duke Ellington, che mette in scena musicisti di jazz e lo stesso jazz nella capitale francese. Accolto molto male dalla critica del tempo, è oggi largamente riabilitato, suscitando numerosi interventi critici nel corso degli anni, specialmente in un recente filone di letteratura jazzistica. Vi sono alcuni commenti che intenderei discutere a fondo, in quanto rivelatori di atteggiamenti significativi.

Due musicisti jazz statunitensi, un bianco, Ram Bowen (Paul Newman) e un afro-americano, Eddie Cook (Sidney Poitier) si sono stabiliti a Parigi, lavorando in un club gestito da una cantante, Marie Seoul (Barbara Laage). Nel treno che trasporta il celebre jazzista afro-americano Wild Man Moore (Louis Armstrong) si trovano anche due turiste statunitensi dirette a Parigi per alcuni giorni di vacanza, una bianca, Lilian Corning (Joanne Woodward) e una afro-americana, Connie Lampson (Diahann Carroll). Si formeranno due coppie, tra Ram e Lilian da una parte, ed Eddie e Connie dall’altra. Questo doppio intreccio sentimentale serve da sfondo ad una riflessione sui temi della musica, della questione razziale, dell’esilio e su ancora molte altre cose (specie la droga).

¹⁵ Nello stesso modo, in quest’altra citazione, «*However, Goffin’s descriptions of these brazen and sexually confident young women were marked by an unmistakable ambivalence. His characterization of jazz clubs as sites of “perdition” and of these women as “femmes fatales,” like his laments at the fate of their exclusively male victims, betrayed not merely an excited fascination but also a barely disavowed fear in the face of these developments*» (J. Lane, *Jazz and Machine-Age*, cit., p. 53), lo stesso effetto speculare non ci fa forse intravedere un simmetrico timore (e una fascinazione?) negli stessi autori, per le questioni del desiderio, dell’ordine e del disordine pulsionale, della sessualità, facendo approdare il moralismo alle rive del puritanismo? Per scongiurare questi timori il migliore antidoto resta l’accusa di razzismo: «*Goffin’s fixation on the physical and supposedly animalistic characteristics of these young women bore witness to the voyeuristic, objectifying, even racist nature of the gaze he was casting on this imagined scene of demonic revelry*» (ivi, p. 57). Non resta che un ultimo passo verso la riduzione del pensiero a fantasia personale: «*At such moments, any broader political significance Goffin attributed to the music risked being subsumed under and subordinated to the role he wanted jazz to play in his purely personal quest for sexual liberation and extreme experience*» (ibid.). La corte, in piena coscienza del lavoro svolto, può ritirarsi.

Esaminerò le pagine che Rashida Braggs e Andrew Fry hanno dedicato al film, rispettivamente in *Jazz Diasporas—Race, Music, and Migration in Post War II in Paris*¹⁶ e in un libro che ha tratto il titolo dal film (*Paris Blues—African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*)¹⁷. Questi due autori, a mio giudizio, tralasciano le numerose scene che trattano di musica, e che propongono un vero e proprio discorso sul jazz e sulla musica in generale. Al centro della narrazione cinematografica, compare verso la fine un dialogo tra Ram Bowen e il musicista colto (nella finzione) Raymond Bernard (André Luguet), in un incontro cui si era fatto fugace cenno nella scena d’inizio. La relazione tra queste due scene designa chiaramente questo scambio come la chiave della problematica musicale impostata dal film, come una delle vere questioni poste in gioco dal film, e non un attributo decorativo, puramente estrinseco.

Per cercare di comprendere questi elementi, occorre cominciare con il ricostruire la successione delle sequenze in cui la musica è al centro, quelle precisamente cui i nostri autori non accordano che un marginale rilievo.

Sequenza 1: Nel Club.

Dopo i titoli di testa che scorrono sullo sfondo del gruppo condotto da Ram Bowen che suona “Take The A Train” in un club affollato da un pubblico entusiasta¹⁸, la prima sequenza mostra Marie Seoul, gestore del Club 33, che rientra di corsa a tarda notte. Dopo la loro esibizione, vediamo ancora Ram e Eddie che lavorano su una musica di Ram. Questi esegue una melodia, ed Eddie, con una matita in bocca, l’ascolta, concentrato. Dopo aver completato l’esposizione della melodia, Ram si rivolge a Eddie con uno sguardo interrogativo. Silenzio. Eddie si protende lentamente verso il leggio del pianoforte e comincia a scrivere sulla partitura che vi è posta. Ram lo osserva.

Ram: *What do you think ?*

Eddie: *You know how I’m gonna score this part? For an oboe. Play it against your horn.*

R: *Well, how about it?*

E: *I’ll lighten up the melody and give it a nice effect.*

R: *Eddie, now, what do you think?*

E: *It’s good, man.*

R: *Just good, huh?*

E: *That’s better than bad.*

R: *But you don’t think it’s good enough to show?*

E: *I didn’t say that.*

R: *Well, you said the melody was heavy.*

E: *I didn’t say that either.*

R: *Eddie, I heard what you said. You said you had to score it for an oboe because the melody was too heavy.*

E: *Man, we been at this too long. We both need some shuteye.*

R: *If you don’t like it, why don’t you say so?*

E: *I said I liked it.*

R: *Yeab, I heard the way you said it.*

E: *What do you want me to say? It’s great? All right, you’re Gershwin, you’re Ravel and Debussy.*

¹⁶ Rashida Braggs, *Jazz Diasporas – Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*, Oakland, University of California Press, 2016.

¹⁷ Andy Fry, *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago & London, Chicago University Press, 2014.

¹⁸ La panoramica su questa folla, che mostra specialmente coppie interrazziali, etero e omosessuali, è molto esplicita sulla caratterizzazione da parte del film dei costumi della capitale francese.

R: *What's wrong with that?*

E: *Look, you're Ram Bowen. You write a piece of music, I listen to it, and that's what it says. Ram Bowen, all by itself. Now, what more than that do you want? Besides, what's my opinion, man? A court of law?*

R: *I don't want an oboe playing that melody. What do you think of that, man?*

E: *I think you're tired, you've been up all night.*

R: *I'm not giving that melody to an oboe.*

E: *So give it to a tuba.*

R: *Because it's so heavy.*

I due s'infervorano, alzando i toni. Furioso, Eddie getta per aria la partitura. Dopo una pausa, si riconciliano.

E: *I like the music, man. I like it fine.*

Disponiamo già di molte informazioni. In primo luogo, la presenza, centrale, della scrittura. La matita, la partitura, sono messe in scena in primo piano. Poi, l'opposizione scrittura/improvvisazione e musica colta/jazz. I ruoli sono invertiti rispetto allo stereotipo: è il musicista afro-americano a detenere il sapere scritturale, lui che s'incarica dell'orchestrazione (e forse dello sviluppo) di una melodia che Ram ha concepito. La prima affermazione di Eddie è che intende assegnare la melodia all'oboe, strumento colto per eccellenza, molto poco presente nel jazz. E farla suonare «*against your horn*», il trombone, uno degli strumenti jazzistici più emblematici.

È introdotto in seguito un nuovo dualismo, che avrà una funzione strutturante in tutto il discorso musicale del film: pesante (*heavy*) / leggero (*light*). Eddie va ad "alleggerire la melodia" (*lighten*), fatto che fa dedurre a Ram ch'egli la trovi pesante (*heavy*).

In tutta questa scena, Eddie è nella relatività: bene è meglio che male (anche se non è tanto bene come lo si vorrebbe), essere Ram Bowen non è essere Gershwin, Ravel o Debussy, ma è già un bene e soprattutto, è differente. Ram, lui, si situa in un assoluto unidimensionale. Non esiste che una musica: la musica. Non riconosce che un solo criterio: la qualità. La sola opposizione che ha valore per lui è buono/cattivo. Ed attraverso di lei si identifica con sicurezza un bisogno di riconoscimento cieco, primordiale, non specificato. Eddie si presta allora a rassicurarlo («*it's good, man; I like the music, man, I like it fine*»).

Sequenza 2: Gare Saint-Lazare

Ram Bowen ha accolto Wild Man Moore alla stazione. Segue un dialogo nel vano:

Wild Man: *Ram! Ram Bowen!*

Ram: *How are you?*

WM: *Knew you'd come and meet the Wild Man.*

R: *How are you there, Wild Man?*

WM: *Let me look at you. You're looking great boy, real great. Younger than me. This town agrees with you. What is it? The chicks or the wine?*

R: *Oh, it's both man.*

WM: *I hear you've taken the town right over. They tell me I got to blow real loud to put you down.*

R: *Oh yeah, sure.*

WM: *People's talkin about your playing, Ram. Nice, real nice. Be up there one night and blow you out of the joint.*

R: *Oh yeah, sure. Hey, I got a favor to ask you, Wild Man.*

Gli mostra una partitura.

WM: *What's this? You writing music? It ain't relaxing to write it, man, only to play it.*
 [Guarda la partitura] *Let's see what we got here.*

Sedendosi, sparisce dallo schermo e la sequenza termina.

Wild Man Moore è allo stesso tempo collega e figura di riferimento¹⁹. I due appartengono allo stesso mondo, quello dei musicisti di jazz, ma Ram Bowen ha un atteggiamento reverenziale nei confronti di un maestro, anche se questi mantiene un atteggiamento cameratesco («*They tell me I got to blow real loud to put you down*»).

Ma la frase-chiave è sicuramente: «*What's this? You writing music? It ain't relaxing to write it, man, only to play it*». Wild Man ricorda che scrivere non è lo stesso che suonare. E che noialtri musicisti di jazz non stiamo dalla parte della scrittura. Ciò nonostante, Wild Man accetta di dare un suo parere alla sola vista della partitura. Qui ancora, lo stereotipo è invertito: è l'afro-americano che è, non soltanto detentore del sapere, ma, in più, del sapere dello scritto.

Séquence 4: Nel club

La sequenza si apre con il trio piano/contrabbasso/ batteria (suonati rispettivamente da Aaron Bridgers, Guy Pedersen et Moustache) che esegue “Sophisticated Lady”.

Ram Bowen arriva al club e si dirige verso i musicisti, verosimilmente per provare i pezzi.

Ram: *Ok you guys...*

Eddie: *What happened with Wild Man?*

R: *He's giving it to René Bernard.*

E: *René Bernard?*

Nel momento preciso in cui Ram Bowen ha pronunciato il nome di René Bernard, i musicisti rimangono come impietriti, interdetti. Si capisce che la questione è scottante. Ma non se ne sa di più, Ram non vuole scoprirsi e passa immediatamente a fare altro. La narrazione cinematografica non dice nulla sul conto di Bernard, tranne farci intuire che è un personaggio molto importante, poiché è Wild Man Moore – lui stesso una referenza – che gli ha consegnato la partitura, verosimilmente per un parere di rilevanza ancora maggiore. La scena non è durata che una dozzina di secondi, ma è chiaro che è stato deposto un seme drammatico essenziale che germoglierà in seguito.

Il film è iniziato da 15 minuti. Tre sono gli intrecci principali: amoroso, identitario (statunitense, afro-americano/a, espatriato/a, donna) e musicale. Si intersecheranno tra di loro prima di sciogliersi. Nelle due relazioni amorose, che si dipanano parallelamente, la musica assume un ruolo opposto: quasi assente in quella degli amanti afro-americani, ma centrale in quella tra i bianchi. Si è subito compreso che Ram è ossessionato dalla musica e che ogni relazione amorosa è secondaria rispetto a questa totalizzante passione unidimensionale. Ma non è verificato il reciproco: Lilian non manca mai occasione di mostrargli che ama tanto la sua musica quanto lui, che lei non fa alcuna differenza.

¹⁹ Rashida Braggs assimila il personaggio di Wild Man Moore a Sidney Bechet. Ciò si giustifica considerando l'epoca: Bechet morì un anno prima che il film fosse girato, chiudendo così un decennio di gloriosi successi francesi. Successi e residenza, come non è il caso del personaggio Moore, che, al contrario, è di passaggio. Peraltro, l'entusiasmo dei fans sulla banchina della stazione ricorda piuttosto i primi arrivi di Ellington e Armstrong, nel 1939 e 1950 (quest'ultimo anno per una serie di otto concerti), di Count Basie nel 1956 (anche se Bechet vi ha suonato nel 1957). L'ipotesi più plausibile resta quella di Armstrong, anche se il nome del personaggio è stato cambiato (per la prima volta nella carriera attoriale di Armstrong).

Sequenza 6: Nella strada prospiciente il club

Lilian: *I just wanted to tell you how much your music meant to me.*

Ram: *Thank you very much.*

L: *I'm sure you hear that all the time.*

R: *No, actually, you never hear that enough.*

Sequenza 8: Camera di Ram (dopo aver fatto l'amore)

Ram: *You come on like this with all the guys?*

Lilian: *No, only with the special ones.*

R: *How many of those have you met?*

L: *One, yesterday.*

R: *Yeab, but you were probably pretty ripe for him. Two weeks in Paris on the loose. That's why you thought he was so special.*

L: *No, I don't know. I watched all those people last night while he was playing. They thought he was very special, too.*

R: *Yep, plays a good horn.*

L: *Yep, plays a good horn. It's much more than that. It's the way he feels when he plays it, and the way he made me feel. That's why I may have been ripe, but not just for anybody.*

Schermaglie galanti. Per lei la musica è legata al desiderio. In realtà, si confonde con il desiderio, non può esserne separata. Non è perché Ram è desiderabile che lei va ad ascoltarlo, ma perché lei lo “sente” desiderabile, interamente. È lei che insite a spiegargli che non è solo questione di suonare bene uno strumento, ma del «*way he feels when he plays it*», ciò che rinvia peraltro all'espressione utilizzata da Eddie davanti a Notre-Dame parlando di Parigi («*the way the place makes you feel*») (sequenza 6). Lilian sintetizza forse la sua posizione con la risposta che dà a Ram alla domanda sulla conoscenza della musica: «*I got a friend who says he knows everything about music, except what he likes, and I'm the opposite*».

Subito dopo vi è il dialogo in cui Ram esplicita ciò che si era intuito sin dall'inizio. Lilian guarda la partitura di *Paris Blues* sul pianoforte.

L: *What's Paris Blues?*

R: *Hey, you'd better get dressed.*

L: *Do you write music, too?*

R: *Honey, I live music. Morning, noon, the whole night. Everything else is just icing on the cake. You dig?*

La cosa è dunque detta, nella maniera più chiara: Ram vive la musica e non vive che per la musica²⁰. Fatto confermato più tardi a Lilian da Eddie, come avvertimento: «*Don't you let him fool you. He's as steady as a rock about the things that are important to him*»)

Sequenza 10: Sul battello

Lilian: *It's just a crazy life.*

²⁰ Rileviamo, a questo proposito, come sia importante la presenza della droga nel film. Ram impiega tutte le proprie forze nel tentativo di sottrarre Michel Devigne (Serge Reggiani) alla tossicodipendenza. Nella sua specifica prospettiva, questa rappresenta la massima alienazione: l'annichilamento del talento ricevuto in dono attraverso la distruzione fisica e morale data dalla droga. La scena con il chitarrista di flamenco totalmente abbruttito è significativa da questo punto di vista. Michel Devigne ricade nella dipendenza, e propone anche lui un discorso sulla libertà, declinato però diversamente da Ram (la metafora degli uccelli), che si conclude con questa frase: «*It's my way. I'm lucky. If I die, I'll be buried by friends*».

Eddie: *Yeah, well, that's because you're one of the day people. We are the night people, and it's a whole different world.*

L: *You don't think they can mix?*

E: *Well, I don't mind them going to public places together, but I certainly wouldn't want one of them to marry my sister.*

L: *Well, now, let me see. Connie's a day person.*

E: *You're telling me.*

L: *And I'm a day person.*

E: *Mh mh*

L: *But you know something? I think you are.*

E: *Nah.*

L: *Well, you're not like him.*

E: *Well, I'm taller than him.*

L: *No, you're steadier.*

E: *Don't you let him fool you. He's as steady as a rock about the things that are important to him.*

L: *Like music?*

E: *Like music.*

L: *Oh.*

E: *Oh. Oh, indeed.*

La scelta dell'immagine notte/giorno non è evidentemente casuale. Non soltanto fa riferimento alla metafora identitaria tra la penombra (nero) e la luce (bianco), ma la prima simboleggia il regno dei musicisti jazz e la seconda il momento delle *squares*. Lilian, ciononostante, elude queste assimilazioni. Ram è la *night person* per eccellenza. Per Eddie è lo stesso, ma Lilian avverte qualcosa in lui che lo spinge verso il giorno (*«you're steadier»*). Connie è la *day person* per eccellenza, Marie Séoul, la cantante e gestore del club è *night person*. E Lilian vorrebbe ben credere che si possa essere entrambe le cose. Quanto a Connie, lei pensa ma non sente (*«not just what you see but the way the place makes you feel»*): fatto che la colloca al più alto grado di *day person*. Lilian, lei, è sempre ciò che prova (*«makes me feel»*). Connie parla del dovere, delle radici, del focolare. Gli altri tre sono più rizomatici, fluidi (*«who needs it?»*).

Più tardi nella camera di Ram Lilian strimpella la melodia di *Paris Blues*. Ram pone la domanda, essenziale per lui, lancinante.

Sequenza 15: Camera di Ram

Ram: *You think that melody's heavy?*

Lilian: *Mh?*

R: *Oh, never mind.*

Lui consente, *in extremis*, di proporle un breve ascolto di “Paris Blues” suonato da un'orchestra. Su un altro registro, il dialogo sulla musica e il desiderio delle sequenze 6 e 8 si ripete.

L: *It's beautiful. Even if you hadn't told me, I'd know you wrote it, just from listening to you play, and from...*

R: *From what?*

L: *From the way you are with me.*

Il film segue il suo corso, e i diversi intrecci si andranno a sciogliere nei successivi venti minuti. Arriva infine la scena-chiave per quanto concerne la trama musicale. Ram Bowen è ricevuto da questo misterioso René Bernard, evocato con deferenza e apprensione nella sequenza

4. Non si sa chi sia esattamente, ma si scopre che ha un ufficio dirigenziale e una gentile segretaria che accoglie in un'anticamera i felici eletti (rari, di certo) che abbiano ottenuto udienza.

Sequenza 20: Nell'ufficio di René Bernard

René Bernard: *Mr. Bowen, so good of you to come.*

Ram: *How do you do, sir? Pleased to meet you.*

RB: *Please, have a chair. I have long been an admirer.*

R: *Thank you very much.*

RB: *But I know you didn't come here just to exchange pleasantries.*

R: *No, sir, I didn't.*

RB: *Mr. Bowen, I have read [the score you sent me] many times. You have a genuine gift for melody.*

R: *Well, what does that mean, Mr. Bernard?*

RB: *Simply what I said. You have a good melodic feel.*

R: *Mr. Bernard, I want to develop that theme into a piece to be played in concert. Now, what's the possibility?*

RB: *Mr. Bowen, you are a creative musician. Every time you put a horn to your mouth, you're composing. Your improvisations are highly personal. They give you a stamp as a musician. But there is a great deal of difference between that and an important piece of serious music.*

R (après un temps): *In other words, you're trying to tell me I'm just sort of a lightweight.*

RB: *I don't know what you are yet, Mr. Bowen, and neither do you. I'm only saying that you haven't yet given yourself a chance to find out.*

R: *Mr. Bernard, I've worked with musicians all my life. I know everything I can do.*

RB: *Perhaps you need to do something else now. Paris is a great city for an artist to work and study. Composition, harmony, theory, counterpoint. Perhaps you need to change your life for a couple of years in order to give yourself a chance to do what you wish.*

R: *Well, in other words, it's no good.*

RB: *On the contrary, I like it.*

R: *But it's not good enough to be played?*

RB: *Oh, I'm certain a record company...*

R: *But nothing more than that?*

RB: *It is what it is. A jazz piece of a certain charm and melody.*

R: *Yeah, well, "Jingle Bells" is a great tune. You can hum that the first time you hear it. Well, thanks for listening. I appreciate it very much.*

RB: *Mr. Bowen, what are you asking me? To say you are what you are not?*

R: *No. You just told me what I am.*

RB: *You have a talent. You wish to be a serious composer, perhaps you will be.*

R: *And perhaps I won't.*

RB: *Perhaps you won't.*

R: *Mmb. Thank you, really, very much, sir.*

Questo dialogo, a veramente largo raggio, cristallizza tutte le problematiche musicali impegnate dal film.

Chi è dunque René Bernard? Potrebbe essere un editore²¹. È in ogni caso un esperto di musica colta occidentale ed è plausibile ritenere che sia un compositore. Il riferimento potrebbe essere la figura di Nadia Boulanger che all'epoca aveva molti allievi – tra cui tanti statunitensi – tra cui anche musicisti jazz. Ma verosimilmente il personaggio può essere stato ispirato a Maurice Ravel, e lo stesso confronto all'incontro tra Ravel e George Gershwin²².

²¹ È ciò che suppone la voce in Wikipedia.fr.

²² Gershwin aveva deciso di incontrare i maestri europei di musica colta, Ravel a Parigi e Alban Berg a Vienna, cosa che farà nel 1928 (incontrerà egualmente Prokofiev, Kurt Weill et Franz Lehár). Le referenze alla melodia nel dialogo

Il primo livello di comprensione dell'intero dialogo è semplice: secondo René Bernard, Ram è un buon melodista ma nulla più, e non può pretendere alla nobiltà della pratica colta. Ma questa lettura è troppo riduttiva, questa versione è quella che capisce Ram, la sola che vuole intendere. Ne va, invece, di ciò che il film ci comunica in modo appena accennato. In effetti, in una replica dello schema della sequenza 1 tra Eddie e Ram, Bernard non dice mai che considera Ram un cattivo musicista, e afferma pure che non lo ritiene tale. Cosa sostiene allora? Qualcosa di più lineare: che i regimi musicali sono differenti e che non hanno le stesse implicazioni. Se Ram intende passare da un regime musicale in cui è esperto ad un altro, occorre che si doti dei mezzi, e che vada a studiare, ad esempio, con un'insegnante come Nadia Boulanger²³. Ligio a ciò che ha mostrato dall'inizio del film, Ram è totalmente impermeabile a questo discorso, non intendendo altro che l'unidimensionalità del buono o cattivo (con un nuovo ricorso alla metafora ponderale: «*I'm just sort of a lightweight*»). Cerca costantemente un sotto-testo, non volendo forse recepire altro che una cosa: di essere inadatto, di non avere le spalle abbastanza forti per passare ad un livello superiore. Mentre Bernard non fa che ripetere ciò che gli avevano già detto Eddie e Wild Man: sono musiche differenti e non si può operare creativamente, a cuor leggero, in entrambe²⁴. E ancora, che l'identità musicale si determina con le pratiche e con le scelte²⁵. La scrittura è in entrambi i domini, nella musica classica e nel jazz, ma ciò non implica una omologazione dei regimi musicali. Ma Ram ha interiorizzato l'inferiorità. È lui che pensa che il jazz, la melodia, siano inferiori alla musica colta e alla scrittura. È di converso il compositore dotto che si affanna a dirgli che non è questione di gerarchie ma di nature differenti di scrittura, di regime musicale. Ram non fa che interiorizzare la sua supposta inferiorità, imponendosela da se stesso.

Riconsideriamo adesso il quadrilatero umano al centro del film. Non si tratta solo di due afro-americani e due bianchi, ma di due uomini e due donne, da una parte, e due musicisti e due non musicisti, dall'altra.

Innanzitutto le due donne. Connie nella relazione prescinde totalmente dalla musica. È il lavoro di Eddie, ma potrebbe ben farne un altro. Per lei ciò che conta è la famiglia, le radici, l'impegno. Lui l'ha ben inteso («*I would say that you're one of them socially conscious chicks*»), ma non problematizza le questioni, sia dell'impegno sia della partenza, e dell'estraneità della musica nella loro relazione. Lilian, invece, integra la musica nella relazione. La musica è il desiderio, e il desiderio è la musica.

Adesso i due uomini. Ram è devastato dalla contraddizione musicale: la scrittura è nel jazz, ma la scrittura del jazz non è la scrittura dotta. Per lui non vi è che una scrittura; la scrittura (nello stesso modo in cui non vi è che una musica: la musica). I tre altri musicisti, Eddie, Wild Man e Bernard, gli suggeriscono che vi sono scritture distinte, cosa che non può e non vuole capire. Si può ipotizzare che questa contraddizione sia al di là delle possibilità di comprensione di Eddie (o che l'abbia saputa sempre aggirare).

del film ricordano un dialogo (vero o falso?) attribuito a Ravel e Gershwin. Alla domanda del secondo su quale fosse la chiave della musica, il primo risponde chiedendo allo statunitense l'ammontare delle sue royalties. Prendendo atto della risposta e del numero di zero connessi, il consiglio è di non cambiare nulla. Un altro indizio è probabilmente fornito nel dialogo della sequenza 4, dove Eddie, esasperato dall'insistenza di Ram a voler sentirsi dire di essere un genio, acconsente ai suoi desiderata dicendogli che lui è Gershwin, Ravel et Debussy.

²³ «*Perhaps you need to do something else now. Paris is a great city for an artist to work and study. Composition, harmony, theory, counterpoint. Perhaps you need to change your life for a couple of years in order to give yourself a chance to do what you wish*».

²⁴ «*Mr. Bowen, you are a creative musician. Every time you put a horn to your mouth, you're composing. Your improvisations are highly personal. They give you a stamp as a musician. But there is a great deal of difference between that and an important piece of serious music*».

²⁵ *I don't know what you are yet, Mr. Bowen, and neither do you. I'm only saying that you haven't yet given yourself a chance to find out.*

[...]

RB: *You have a talent. You wish to be a serious composer, perhaps you will be.*

R: *And perhaps I won't.*

RB: *Perhaps you won't.*

Questa specifica chiave di lettura appare nel dialogo tra Lilian e Eddie sul *bateau-mouche* (sequenza 10). Lei ha capito molto bene che i due uomini sono differenti. Certamente essi appartengono alla notte e le due donne al giorno²⁶, ma Eddie è differente da Ram. Il secondo è posseduto, il primo no («*You're steady*»). Da questo punto di vista Eddie appartiene anch'egli al giorno e solo Ram è della notte, della notte della musica, della notte della scrittura della musica.

Che dire infine dello scioglimento dell'intreccio (occorrerebbe dire “degli scioglimenti”)? Eddie torna negli Stati Uniti, Ram resta. Ci si può accontentare della spiegazione di primo grado: Eddie, l'afro-americano ritorna negli Stati Uniti rinunciando per amore ad un certo buon vivere parigino, Ram, il bianco, rimane per compiere il suo destino musicale, verosimilmente “colto”. Questa mi sembra troppo scontata, almeno per due ragioni. Per prima cosa, nelle due scene dopo l'incontro con René Bernard, i due uomini annunciano differenti intenzioni: Ram dice a Lilian che è pronto a ripartire con lei, Eddie a Connie, invece, che non la può seguire. Tutta la scena della festa nell'appartamento è ambigua da capo a fondo. Il confronto tra Ram e Michel Devigne, il chitarrista gitano drogato, è molto significativo. Ram si è speso per farlo smettere. Credeva di esserci riuscito, ma constata brutalmente che non se ne è fatto niente. Tenta un ultimo tentativo, ma il suo amico lo respinge. Proprio per il fatto di aver deciso di ripartire, di abbandonare il campo, viene destituito d'autorità («*You're leaving, Ram, why don't you leave?*»). Sono queste le opzioni, i dilemmi che il film mette in campo, attraverso i loro esiti.

Inoltre, anche se Ram e Eddie cambieranno entrambi d'avviso, *in extremis*, il finale appare più aperto di quanto si possa ritenere. Eddie decide di ripartire. Ma non sale sul treno con Connie, deve rimanere alcune settimane per liquidare gli affari in corso. Ma non si sa se prenderà definitivamente il treno (gli sguardi finali sono pesanti e gravati da pessimismo, e i due uomini si allontanano dai binari fianco a fianco). Quanto a Ram, certamente, ha preso la decisione di non partire con Lilian. Resta a Parigi, ma per fare cosa? Iniziare la grande muta e iscriversi al corso di Nadia Boulanger? O al contrario metter fine alle speranze della scrittura colta e riconoscersi come musicista jazz (che scrive il jazz)? Nei due casi, si può ritenere che sia il conflitto interiore ad essere messo in scena e che è stato necessario scegliere un finale, tra i vari a disposizione (tenendo conto anche dei condizionamenti esterni, in particolare hollywoodiani).

Veniamo adesso ai due commenti critici sollevati dal film.

Rashida Braggs dedica una dozzina di pagine a *Paris Blues* nel suo libro *Jazz Diasporas*, leggendo le quali ci si può stupire dell'insistenza a voler far passare il film come razzista (“*same old racism*”). È la scena in cui la coppia Eddie-Connie restituisce il pallone ad un ragazzino ad essere al centro della critica.

Sequenza 18: Nel chiosco

Ragazzo: Merci Monsieur Noir, merci Madame Noir.

Connie: *So you don't mind being called “Mr. Black Man”?*

Eddie: *Of course not. Why should I? That's what I am. A black man.*

C: *You don't mind because that's a French kid. If that were an American...*

E: *Baby. Do you want to have fun, or do you want to discuss the race question?*

C: *I can't separate them. Not with you. It's too important to me.*

²⁶ Se vi è una donna della notte, questa è Marie Séoul, che lo ricorda a Ram quando capisce che ha una relazione con Lilian:

R: *What are you trying to do? Tie me up?*

MS: *I'm trying to keep you untied.*

R: *I know what I need.*

MS: *You need your work, Ram. That's all. And me, or someone like me. Nothing else works for people like us.*

Le due donne peraltro sono persuase di rappresentare ciascuna il destino di Ram. Ma in modo opposto: Lilian permettendogli di diventare ciò che è, Marie essendo come lui.

E: *It's...*

C: *You.*

[Un tempo]

E: *Look. Here, nobody says "Eddie Cook, negro musician". They say "Eddie Cook, musician", period. And that's all I want to be.*

C: *And that's what you are.*

E: *That's what I am here. Musician, period. And I don't have to prove anything else.*

C: *Like what?*

E: *Like... Because I'm negro, I'm different, because I'm negro I'm not different. I'm different, I'm not different, who cares? Look, I don't have to prove either case. Can you understand that?*

C: *There isn't a place on the face of the Earth that isn't hell for somebody. Some race, some color, some sex.*

E: *For me, Paris is just fine.*

C: *Eddie, you're wrong. You're wrong! And I'm not denying what you feel, because it wouldn't be there if there wasn't a good reason. But things are much better than they were five years ago, and they're still be better next year. And not because negroes come to Paris. But because negroes stay home, and with millions of white people, they work to make things better for everybody everywhere in America.*

E: *Look, are we gonna stand here all day discussing this jazz²⁷?*

Scena che suscita il seguente commento: “Even Eddie’s comment that he doesn’t mind being called ‘Monsieur Noir’ suggests his subconscious awareness that attention to his blackness will never disappear” (R. Braggs, *Jazz Diasporas*, cit., p. 206). Nello stesso modo, il personaggio Eddie non può comprendere la portata delle sue affermazioni (dunque è alienato):

Eddie's belief that racialized difference in Paris does not matter and that he is only perceived as a musician is actually founded on perceptions of exoticism and primitivism – part of the French conception of African and African-diasporic art and music. This exotic, primitive perception of race masked a very different relationship between the French and its residents of African descent. Connie foregrounds what Eddie hides or is blind to. Connie draws attention to the treatment of other peoples of African descent in the French metropolises and colonies when she states, “There isn't a place on Earth that isn't hell for somebody, some race, some color, some sex.” (ivi, pp. 207-208)

Il riferimento ai francesi di ascendenza africana è tuttavia assente, tanto da questa scena tanto nel resto del film. La frase finale di Connie sembra piuttosto dire, mantenendosi sulle generali, che, in effetti, non vi è un paradiso su questa terra e che vi sono sempre tribolazioni per questa o quella categoria, un modo per soprassedere su ciò che lui dice della sua individuale condizione. Dedurne che Eddie sarebbe insensibile a questa condizione di sofferenza dei francesi d’origine africana in Francia è un altro passo che l’autrice non esita a fare. Quando Eddie dice che la situazione, così come si presenta a Parigi, per lui «*is just fine*», conviene che vi trovi un suo tornaconto. Questa risposta – «*For me, Paris is just fine*» – non è né “*Paris is just fine for any Afro-American*” né “*Paris is Paradise*”. Il senso è: Parigi è accettabile per me nella situazione in cui mi trovo in questo momento, *hic et nunc*. Il soggetto per lui non è rappresentato dagli altri ma da lui stesso, quali che siano i sotto-testi che vi si vogliono identificare. E la frase è ripetuta, come conclusione della scena del ragazzino con il pallone. Lei è nell’idealità, nella morale, nel Bene e il Male («*You're wrong! You're wrong*»). Nello stesso modo ci si può stupire che questa situazione sia messa in conto ad una concezione attinente all’esotismo e/o al primitivismo.

Si comprende soprattutto come Connie sia disposta a prendere atto “delle buone ragioni” di Eddie («*I'm not denying what you feel, because it wouldn't be there if there wasn't a good reason*») *sub specie* di un minor disagio identitario, ed anche di certe condizioni d’esercizio di ciò che è la sua ragion d’essere, la musica, ma lei considera tutto questo completamente secondario rispetto all’esigenza

²⁷ La scelta del termine non è evidentemente casuale. Il termine “jazz” è utilizzato qui come connotazione di pasticcio problematico, di nodo indistricabile.

di battersi sul vero terreno, quello della segregazione: il terreno statunitense. Doppio legame, dunque. 1. Lei comprende quel che lui sente senza però condividere questa esperienza; in linea generale, lei non è costitutivamente nella dimensione della sensazione bensì della riflessione, come Eddie aveva prima sostenuto: «*I would say that you're one of them socially conscious chicks*»). 2. La questione musicale non le interessa.

Ci si può anche chiedere se l'argomento della lotta necessaria dei Neri sul loro campo, gli Stati Uniti, ossia la tematica della colpevolizzazione, non sia l'argomento che lei utilizza per raggiungere il vero fine, meno rivoluzionario, di creare una famiglia e di avere dei bambini (e non uno o due, ma una quantità, vedi la sequenza 18). È paradossale, secondo me, accusare il film di trattare contraddittoriamente il carattere cosmopolita di Parigi e nello stesso tempo porre in esergo questa scena che precisamente tratta della questione (sarebbe stato molto più facile escludere questa scena dal film). Il dibattito che si instaura con Connie non fa che sintetizzarne un altro risalente molto più indietro nel tempo in seno alla comunità afro-americana, specificamente quello tra assimilazionismo e differenzialismo, con tutti i paradigmi impostati da Frederick Douglass, Booker T. Washington, W.E.B. DuBois, Marcus Garvey e la lunga linea dei loro continuatori tra i quali Martin Luther King, Malcolm X e tanti altri attivisti afro-americani. Anche qui, sarebbe stato molto facile per la produzione del film eludere puramente e semplicemente il soggetto.

Ma ciò che manca soprattutto nella direzionalità di questa critica è l'articolazione con la musica. Checché se ne pensi del discorso del film sulle questioni razziali e dell'ermeneutica che è opportuno porre in essere, il problema è in ultima analisi il rifiuto di farsi carico della dimensione propriamente musicale del film e del suo discorso. A questo proposito, vi è una frase che risuona come una confessione: «*Additionally, the film deemphasizes race relations as the core struggle of the story by foregrounding Ram Bowen's desire for his jazz compositions to be recognized by classical musicians*» (R. Braggs, *Jazz Diasporas*, cit., p. 209). In definitiva, è questo il problema: nello stesso modo in cui il personaggio di Eddie non dice ciò che si vorrebbe dicesse, così il film non tratta (solamente) del soggetto che si vorrebbe trattasse.

Anche Andy Fry dedica alcune pagine del suo libro eponimo al film di Martin Ritt, sotto forma di una requisitoria assai radicale.

Anche questo autore rimprovera al film di iscriversi «*in a long tradition of viewing the French capital as a hospitable city for African Americans compared to the harsh realities of home*» (p. 2). Tuttavia, il film sembrerebbe molto equilibrato su questo punto. Si è già detto di come la sequenza del ragazzino con il pallone metta in scena l'ambiguità della situazione (un fatto che doveva essere già sensibile per la ricezione dell'epoca). Il dialogo che segue tra Connie ed Eddie pone precisamente in esergo le modalità differenti attraverso cui questo tipo di situazione possa essere sperimentata e interpretata dagli interessati. Ed ancora, se questa "tradizione" può a giusto titolo essere posta in questione, essa non attiene mai ad un'invenzione di stampo hollywoodiano o altro. Le testimonianze abbondano di afro-americani che si sono espressi su questa differenza di ricezione, e sulle impressioni ricevute. La stessa Rashida Braggs cita il pianista Henry Crowder così come Richard Wright, ed Andy Fry ci riporta asserzioni di James Baldwin che vanno nello stesso senso. Si potrebbe contribuire a questo florilegio aggiungendo questo passaggio dell'autobiografia di James Weldon Johnson:

From the day I set foot in France, I became aware of the working of a miracle within me. I became aware of a quick readjustment to life and to environment. I recaptured for the first time since childhood the sense of being just a human being. I need not try to analyze this change for my colored readers; they will understand in a flash what took place. For my white readers... I am afraid that any analysis will be inadequate, perhaps futile. ... I was suddenly free; free from a sense of impending discomfort, insecurity, danger; free from the conflict within the Man-Negro dualism and the innumerable maneuvers in thought and behavior that it compels; free from the problem of the many obvious or subtle adjustments to a multitude of bans and taboos;

*free from special scorn, special tolerance, special condescension, special commiseration; free to be merely a man*²⁸.

Che ricorda la frase pronunciata nel film da Eddie nella sequenza 7, davanti a Notre Dame:

E: *Look at it. Look. And not just what you see, but the way the place makes you feel. I'll never forget the first day I walked down Avenue Champs-Élysées. Just like that, I knew I was here to stay.*

Prendere atto di ciò, ovviamente, non implica *ipso facto* accreditare una assenza di razzismo in Francia, sia nei confronti di afro-americani o di altre comunità, specialmente africane, d'Africa subsahariana o del Maghreb.

Ma qui ancora, il problema principale deriva dall'assenza della questione musicale. Questa non è approcciata che in un'occasione, per darcene un'interpretazione per lo meno tranciante, che va a perfezionare una condanna senza appello.

Jazz's evolving status as an art form had long been at stake in jazz films, as [Krin] Gabbard has shown. To take Louis Armstrong's movies alone, however, from New Orleans (1947) and A Star is Born (1948) to The Glenn Miller Story (1954) and The Five Pennies (1959), it is not the trumpeter himself who "elevates" jazz within the narrative. Rather, he confers his wisdom and authenticity – more, his "phallic power" – on a young white musician pushing him toward maturity, artistic or sexual. Armstrong brings greater range to this ancestral role in Paris Blues, not only jamming with Ram but also advising him on his compositions. Nevertheless, he is finally transcended – indeed, erased – as he always had been. The film's ending then, reasserts several distinctions that the story had sometimes placed in doubt: improvised jazz (black, feminized, commercial) is repatriated to the States; learned composition (white, masculine, artistic) remains in the capital of culture (pp. 266-267).

Se la storia del film ha potuto “qualche volta mettere in dubbio certe assunzioni”, il messaggio e la sua decodifica appaiono tuttavia semplici, binari. Da una parte si troverebbe il jazz, improvvisato, nero, femminilizzato, commerciale, dall'altro la “*learned composition*” – espressione che si può tradurre con musica occidentale di tradizione scritta – bianca, maschile e artistica. Tre coppie oppostive dunque – nero/bianco, femminile/maschile, commerciale/artistico –, che saturano le valenze distintive tra jazz improvvisato e musica di tradizione scritta. Louis Armstrong, da parte sua, sarebbe «*transcended – indeed, erased*». Se è vero che la sequenza finale vede il manifesto con Wild Man Moore-Louis Armstrong coperto da un'*affiche* pubblicitaria (di Larousse: simbolo dell'alta cultura francese?) ciò è dovuto semplicemente al fatto che era di passaggio a Parigi et che lui, contrariamente ai due personaggi principali, non è coinvolto nella problematica drammatica del film. È la sua vita di musicista riconosciuto che lo conduce nel mondo intero, in posti in cui non rimane, non in quanto costituzionalmente nomade, ma, al contrario, proprio in quanto impiantato in una carriera e in uno status che gli conferiscono la sua forza. La mobilità geografica non è affatto metafora di una precarietà statutaria, all'opposto di Ram e Eddie, per i quali la sedentarizzazione parigina è segno di un'incertezza nel posizionamento identitario e/o musicale.

D'altronde, l'assimilazione istituita dall'autore tra jazz improvvisato e l'Afro-americano da una parte e la scrittura e il Bianco dall'altra è surrettizia. Ram Bowen è musicista di jazz quanto Eddie Cook, ed è proprio questo il suo problema. Quanto ad Eddie l'afro-americano, è lui che ha la matita e che scrive sulla partitura. Non vedo affatto in cosa la figura di Eddie sia femminilizzata e quella di Ram mascolinizzata. Dal punto di vista della corporatura la virilità è nettamente dalla

²⁸ James Weldon Johnson, *Along This Way – The Autobiography of James Weldon Johnson*, New York, Da Capo, 2000 [1/1933], p. 209. James Weldon Johnson è uno dei principali leader della comunità afro-americana dagli anni '10 ai '30 del XX secolo, animatore della *Harlem Renaissance*. Entra a far parte nel 1916 della *National Association for Advancement of Colored People* (NAACP, fondata nel 1909) divenendone il primo segretario generale nero, dal 1920 al 1930. È scrittore e autore di canzoni.

parte dell'afro-americano (che dice d'altronde: «*I'm taller than him*»). Se avessero voluto mascolinizzare la figura di Ram, i produttori del film avrebbero senza dubbio potuto ingaggiare piuttosto un Marlon Brando o un Charles Bronson. Inoltre, a seguito della loro prima notte d'amore, Ram ci lascia capire in modo trasparente che è Lilian che ha condotto le danze. Il fine è senza dubbio la caratterizzazione della figura di Lilian, ma non sarebbe mancato modo di mascolinizzare la figura del musicista. Infine, l'assimilazione jazz/commerciale, musica scritta/artistica è egualmente problematica. La connotazione di prosperità è orientata verso la scrittura: se si osserva la camera di Ram, che pure gode di una certa notorietà, si vedrà come appaia abbastanza modesta, mentre l'ufficio e la segretaria di René Bernard sono emblematici di potere e ricchezza.

Paris Blues è dunque un film infarcito di stereotipi? Se il compito principale è quello di rintracciare stereotipi, li si troverà facilmente²⁹. Eddie riparte, Ram resta? È uno stereotipo:

On a romantic level, however, color coding is enforced. Connie (Carroll), a "socially conscious" African American, prefers saxophonist Eddie Cook (Poitier) to trombonist Ram Bowen (Newman). Although Eddie enjoys freedom and respect in Paris, he will eventually agree to return to a United States that Connie assures him is transforming. Ram, on the other hand, will disappoint Connie's white friend, Lillian (Woodward). An aspiring composer, whose quest to complete his Paris Blues is the film conceit, he decides at the last moment that he must remain in Paris for the sake of his Art (A. Fry, Paris Blues, cit., pp. 2-3).

Ma se il film avesse proposto la soluzione inversa – Eddie resta, Ram riparte? Sarebbe stato uno stereotipo: l'afro-americano non è libero, è alienato, è il bianco che, lui, ha sempre la libertà di lasciarsi tutto dietro, poiché i bianchi hanno sempre i mezzi per seguire le proprie aspirazioni. E allora perché non scorgere uno stereotipo nella donna nera che non pensa altro che al focolare e alla bianca che invece propone una relazione più libera? Ma che si sarebbe detto, all'inverso, di una donna nera che non avesse la coscienza politica che il film attribuisce a Connie, dimostrando per questo la sua alienazione? Per definizione lo stereotipo è sempre reversibile. Soprattutto se non si ha fiducia nella verità. Lo stereotipo sostituisce una rappresentazione alla realtà? Ma come continua a sussistere se non vi è realtà, né essenza³⁰? Gli stereotipi di *Paris Blues* sono gli stereotipi del 1961 e, nella fattispecie, quelli del cinema statunitense dell'epoca³¹. Cosa vi è di tanto stupefacente in un film hollywoodiano del 1961? Il film tende ad occultare i problemi di razzismo della Francia dell'epoca? Se si vuole. C'era bisogno di questo film per sapere che vi erano problemi di razzismo nella Francia del 1961 (e che ve ne sono ancora in quella di oggi?)

Ma ciò che a mio parere pone un reale problema è l'aspetto dicotomico, tranciante, delle conclusioni di Andy Fry³². Il film è tutto tranne questo, mostrando, al contrario, contrasti, situazioni aggrovigliate, che si traducono in casi di coscienza, dilemmi, lacerazioni. In definitiva qual è a mio giudizio il problema posto dalla posizione critica dei due scritti citati e dalle loro convergenze? Il film è colpevole, necessariamente colpevole, a priori colpevole. Questa non è una

²⁹ A proposito di donne certamente di più che sulla questione razziale. Ma si trovano anche degli stereotipi inversi come quelli degli afro-americani versati nella scrittura. E che pensare di questa frase pronunciata da Lilian: «*My God, how simple it is for them*» [riferendosi agli uomini] (sequenza 19)?

³⁰ È forse il senso della risposta di Ram a Connie nella sequenza sul bateau-mouche:
C: *Oh Ram, you make it sound like it's some kind of a game. But what you do if it's not a game?*
R: *Don't ask me honey. I only play games.*

³¹ Ma solo in parte. Martin Ritt è tutto salvo un puro prodotto hollywoodiano. Al contrario è piuttosto dalla parte degli indipendenti. Lo sforzo dei cineasti per imporre il loro punto di vista contro i codici hollywoodiani è una lunga storia, sia con l'opposizione frontale sia con l'apparente acquiescenza che invece introduceva elementi ambigui e a doppio senso nei film. Si pensi ad esempio all'ironia implicata nella risposta di Eddie Cook alla questione della possibilità di coesistenza della "gente del giorno e della notte": «*Well, I don't mind them going to public places together, but I certainly wouldn't want one of them to marry my sister*» (sequenza 10).

³² A partire dal verdetto apodittico, che si può anche non condividere: «*Sure enough, this tale of two American tourists (Joanne Woodward, Diabann Carroll) who fall for expatriate jazz musicians (Paul Newman, Sidney Poitier) is nobody's best effort: its plot is wayward, its dialogues clunky, its performances mixed*» (A. Fry, *Paris Blues*, cit., p. 2).

conclusione ma un presupposto, basato sulla coppia vittimizzazione/colpevolizzazione. Non soltanto il giudizio sul film è tendenziosamente distorto da questo presupposto ma il livello propriamente musicale è totalmente passato sotto silenzio, un fatto che è, a sua volta, sintomo e causa del problema.

Si può, in conclusione, tornare alla scena con René Bernard e immaginare che l'attitudine critica del cercare lo stereotipo, tralasciando le implicazioni musicali, è stata forse anticipata per metaforizzazione in questa scena. Ram vuol far dire costantemente agli altri (Eddie, René Bernard) proprio ciò che teme di ascoltare (ossia che è un pessimo musicista, che è una nullità) ma si finisce per pensare che è proprio questo che vuole sentirsi dire. Mentre sia Eddie sia René Bernard insistono, invece, nell'affermare che essi non hanno mai pensato ciò che Ram vuole intendere, che non vi sia un sotto-testo al loro testo. Questa situazione mi sembra offrire un parallelo con gli autori, che intendono far dire al film ciò che esso non dice, quasi volessero loro stessi che si manifestasse il negativo. E come se la posizione critica, analogamente a quanto accade per Ram Bowen, avesse interiorizzato la gerarchizzazione, imputando questa gerarchizzazione al film (a Bernard, a livello della finzione). Laddove, lo ripetiamo, loro (il film e René Bernard) non lo fanno, dicono altro, ricordando senza sosta che la via è complessa, che tutto è complesso, e che al di là delle loro determinazioni, di donna, di uomo, d'afro-americano, di bianco, di musicista, di non musicista, gli umani sono sede di passioni, di lacerazioni, disponendo del libero arbitrio relativo ed esercitando ognuno una libertà materializzata dai propri atti. Scrivere, non scrivere, restare, partire, iniziare una relazione, svilupparla, non svilupparla, avere figli, non averli, assumere contraddizioni, non assumerle. Ecc.

Bilancio e prospettive

Quali sono i problemi sollevati dagli esempi qui riportati, considerati non in se stessi, ma in quanto rappresentativi di un certo tipo di discorso "anglofono" attuale sulla musica, i fatti e i discorsi musicali? Se ne possono censire diversi, tali da formare un quadro rappresentativo.

1. *Il decentramento*. Quando il livello musicale non è puramente e semplicemente negato³³, è in ogni caso imperativo guardare altrove, al di là della sostanza propriamente musicale³⁴.

³³ «Because music and musicology both enter domains marked by performance acts and language about musical practice, boundaries between them become blurred, and assurances about how one is differentiated from the other collapse. The title of the present article ["Musicology as a Political Act"] is meant to decenter, to make us wonder, like Susan McClary, if we know what MUSIC is anymore. [...] There is no single way in which music becomes essentialized into the object of musicology's study. Indeed, each of the subdisciplines of musicology privileges different forms of essentializing, all of them, however, rallied with the intent of understanding something uncritically called "music". Music exists "out there". It has a metaphysical presence and ontological reality that the singularity of its name assures» (Philip V. Bohlman, "Musicology as a Political Act", *The Journal of Musicology*, vol. 11, n. 4, autunno 1993, pp. 411-436 [pp. 418-419]).

³⁴ «Rather than looking at musicians, except when they worked to affect how audiences perceived jazz, my story focuses on the audiences, their reactions, and the sense that they made out of jazz» (Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003, pp. 2-3).

«In that sense, this book is not about jazz, in the strictly musical sense meaning the notes that musicians played. Rather, it is about France, about what the arrival of a music that was being called jazz meant to people in the turbulent interwar period, and about how they used the concept of jazz to understand and remake their age» (ivi, pp. 10-11).

«This study makes no claim to offer an exhaustive account of the reception of jazz in the French-speaking world, nor does it seek to analyze the full range of contemporary discourse on jazz. It chooses instead to focus purely on those texts in which a coherent jazz aesthetic was worked out. It therefore works from the premise that such texts offer peculiarly condensed and sophisticated attempts not only to define the nature of jazz as a musical form but also to respond to the series of political and cultural challenges posed by jazz's arrival in the imperial metropolis, an arrival itself conditioned by the political, economic, and cultural logics of machine-age imperialism» (J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism*, cit., p. 31).

L'allargamento del campo oggettuale musicale è un fenomeno, ovviamente, attuato da tempo. È tutt'altra cosa, invece, quando conduce alla marginalizzazione della componente musicale. La modalità più corrente di questa marginalizzazione si può rinvenire nelle differenti varianti della teoria del riflesso³⁵. L'argomento di questa critica è la denuncia del positivismo in musica³⁶ e della fede nelle obiettività³⁷.

2. *L'ermeneutica del sospetto*³⁸. L'atteggiamento critico, la denuncia delle disuguaglianze divengono problematici quando si trasformano in accuse aprioristiche. La ricerca dei

«Technical descriptions alone evidently fail to do justice to these sorts of questions. An adequate historical account of any aspect of jazz therefore has to see how different assessments of the music relate to cultural, ideological, economic, and political matters. This leads to the following question. Are changes in jazz styles just secondary signs of the social changes that they accompany?» (A. Bowie, "Jazz", in *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J.P.E. and Samson, Jim (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 176-187 [p. 180]).

«The notes of a jazz solo, as they are coming into existence, exist as they do for reasons that are only concomitantly musical», in Amiri Baraka, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, Harris, William (ed.), New York, Thunder's Mouth Press, 1999 [1/1963, Down Beat, August 15, 1963], p. 182).

³⁵ «Musicians often mix elements of old and new styles, so that there is no necessary sense of a "linear progression" from one style to another. Indeed, the very notion of jazz "style" is questionable in this respect. The complexities of jazz history are apparent in such phenomena, and it is vital to be aware of how much assumptions about musical "progress", etc., will affect the writing of that history. [...] The move from collective improvisation to solo playing can be seen, for instance, as connected to the move from a more traditional, collective local culture to the individualist culture of big-city life. On the other hand, should the most significant forms of jazz be seen as themselves having social and political effects, because they change peoples' attitudes to the culture in which they live, as some avantgarde music did in the 1960s? There is no simple answer to these questions, and a response to them requires specific research in each case because the music and its context are inextricably linked» (A. Bowie "Jazz", cit., pp. 180-181).

«Jazz is designed to impart a narrative arc that traces the development of jazz from nineteenth-century musical precursors to the present, while offering a few ways to understand that arc. It differs from most jazz histories on at least three counts. First, we do not treat jazz as music in a vacuum, perpetuating itself as a baton passed from genius to genius; we see it, rather, as a reflection of broader cultural, political, social, and economic factors, and attempt to line up the crucial moments in its progress with historical events that it reflected and influenced» (Gary Giddins & Scott DeVeaux, *Jazz*, New York, Norton, 2009, p. 11).

«Though [Gunther] Schuller remains aware of the fact that "[n]o art or act of creativity stands in isolation, self-contained and uninfluenced by its times, its social and cultural environment, and its own history", the influential statement of methodology which I've quoted might well be said to bear some responsibility for the continuing institutionalization of formalist models of inquiry in jazz criticism» (Ajay Heble, *Landing on the wrong note – Jazz, dissonance and critical practice*, New York, Routledge, 2000, p. 14).

«Musical analysts need to confront the challenges of signifying, the real-life dialogic flux of meaning, never groundable in a foundationalist epistemology, but always grounded in a web of social practices, histories, and desires. Modernism and classicism cannot take us into notes, where choices and details signify; nor out of notes, onto that risky rhetorical terrain Miles Davis never stopped exploring» (Robert Walser, "Out of Notes": Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis", *Jazz among the Discourses*, Krin Gabbard, (ed.), Durham et Londres, Duke University Press, pp. 165-188 [p. 180]).

³⁶ «As a result, a positivistic and formalistic approach of music is abandoned in favor of the view that before anything, music is a socially caused phenomenon. At the same time, the attention is shifted to the intertextual dimensions and the performative aspects of music. (German musicologist Ulrich Dibelius calls this a post-modern shift from the characteristics of music "itself" to its "modes of action". The new (post-structuralist or post-modern) musicology is based on a criticism and deconstruction of musicological objectivism, the general idea of the autonomy of (the theory of) music. In other words, a shift to contextuality.» (Marcel Cobussen, "Deconstruction in Music", s.d., <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>).

«[Krin] Gabbard is, I think, right in pointing to the tendency for jazz writers [...] to ignore [...] extramusical aspects of jazz by conceptualizing it as a safely autonomous domain, more dependent on rhythmic innovation than on social change'. Indeed, a number of recent studies have taken issue with this general tendency in musicology and music theory: Richard Leppert and Susan McClary, for instance, in their introduction to *Music and Society*, tell us that 'for the most part, the discourse of musical scholarship clings stubbornly to a reliance on positivism in historical research and formalism in theory and criticism' » (A. Heble, *Landing on the wrong note*, cit., p. 13).

³⁷ «Both Hodeir and Schuller often referred to the importance of "objectivity" – a common priority among those who prefer not to interrogate their premises» (R. Walser, "Out of Notes", cit., p. 171).

³⁸ «[...] Il filosofo, come tale, non può e non deve eludere la questione della validità assoluta del suo oggetto; poiché, in che modo mi interesserei all' "oggetto", come potrei privilegiare la cura dell'oggetto, anche attraverso la considerazione della causa, della genesi o della funzione, se non mi aspettassi che, dal germe della comprensione, questo "qualcosa" si "indirizzi" a me? Non è forse l'attesa di una interpellanza che promuove questa cura dell'oggetto? E infine, ciò che è implicito in questa attesa è la fiducia nel linguaggio; è la credenza che il linguaggio latore di simboli è meno parlato dagli uomini di quanto sia parlato agli uomini, che gli uomini sono nati nel seno del linguaggio, nel mezzo della luce del logos "che illumina ogni uomo che viene al mondo". È questa attesa, e questa fede, a conferire allo

colpevoli – individuali o collettivi –, generalmente già preventivamente individuati, diventa il motore dell'azione, che così perde la sua efficacia (compresa quella politica)³⁹.

3. *Moralismo e buona coscienza*. La coppia “vittimizzazione (dei dominati)/colpevolizzazione (dei dominanti)” – con questi ultimi appartenenti come ascendenti alla stessa cultura degli autori, che rimuovono in tal modo un certo grado di cattiva coscienza – è lo strumento principale di questa inversione dell'ermeneutica del sospetto. Questa manifesta regolarmente ciò che si potrebbe assimilare a un *double bind*⁴⁰ nell'atteggiamento soggiacente alla ricezione dei dominati (ad esempio gli afro-americani o popolazioni di colore in generale). Una ricezione che ponga in risalto certi tratti corporei, energetici, o derivanti dal rapporto con una realtà altra è condannato in ragione del fatto che relega gli individui considerati ad uno statuto di secondo piano, che, se non è quello dell'animale o del fanciullo, è pur sempre quello di un essere inferiore (accusa di primitivismo, d'esotismo). Ma all'opposto, se queste stesse specificità sono negate, ad esempio decantando le qualità rilevanti del *logos*, ciò viene inteso come un voler osservare ogni cosa da una prospettiva occidentale, volta ad omologare tutto a propria misura, incapace di vedere chiunque se non a propria immagine, ricadendo in questo modo in una incapacità cronica a concepire una alterità autentica, una differenza legittima (accusa di etnocentrismo, di logocentrismo). Nessuna scappatoia, dunque: ciò che conta è identificare l'errore (colpevolizzazione) per meglio riabilitare il dominato (vittimizzazione). Nei due casi, l'obiettivo non è più quello di smontare meccanismi ideologici per denunciare processi di oppressione e dominazione, ma di proiettare un atteggiamento morale, che assicura la legittimazione di una posizione inattaccabile e la buona coscienza votata alla difesa di una causa giusta. Ulteriore conseguenza è l'affrancamento dalla neutralità assiologica: si può prendere partito poiché la causa è giusta, e, dal momento che la causa è giusta, non si può essere nell'errore.

4. *L'inesorabilità dell'iscrizione del politico nel teorico*. L'ermeneutica del sospetto, il moralismo e la buona coscienza sanciscono l'inevitabilità dell'iscrizione del politico nel campo accademico. Questo perché si cercano (e quindi si trovano) le poste in gioco del potere per

studio dei simboli la sua particolare gravità. Ho da dire alla verità che è lei che anima tutta la mia ricerca. Ora, è proprio lei che al giorno d'oggi è contestata da quelle correnti dell'ermeneutica che andremo a porre sotto il segno del “sospetto”; questa alternativa teoria dell'interpretazione prende le mosse precisamente dal dubbio che vi sia un sì tale oggetto e che questo oggetto possa essere il luogo dell'inversione di un disegno intenzionale in kerigma, in manifestazione e proclamazione. E questo accade per il fatto che questa ermeneutica non è una dis-implicazione dell'oggetto, ma un cercare di togliere la maschera, una interpretazione riduttiva dei travestimenti» (Paul Ricoeur, *De l'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Seuil, pp. 39-40).

«Occorre ancora, per accettare questo partito metodologico, chiamarsi fuori da una “sociologia del sospetto” che riduce ogni espressione del senso comune ad una illusione che si tratterebbe di svelare mettendola a confronto con la “vera” realtà: la realtà che qui ci interessa è proprio quella della rappresentazione che si fanno gli attori del mondo in cui vivono. È giunto il momento, dunque, di fare assegnazione sui fruitori dell'arte quando non danno tutto per scontato: è tempo di ascoltarli, di prenderli sul serio, cercando di individuare nella molteplicità e nella eterogeneità della espressioni così raccolte, le linee di forza che strutturano questi comportamenti conferendo loro senso» (Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris 1998, p. 185).

³⁹ *«The kind of essentialism and primitivism that characterized his later jazz criticism, alongside Panassié's questionable political affiliations, thus provide [...] reasons for questioning those accounts that claim his Le Jazz hot to be exemplary in its eschewal of racial stereotypes or ethnocentric assumptions»* (J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism*, cit., p. 92).

⁴⁰ «Bateson chiama *double bind* l'emissione simultanea di due ordini di messaggi di cui l'uno contraddice l'altro, ad esempio il padre che dice al figlio: criticami pure, ma sottintendendo che ogni effettiva critica, almeno di un certo genere, non sarebbe gradita. Bateson vi intravede una situazione particolarmente schizofrenica, che interpreta come ‘non senso’ dal punto di vista dei tipi di Russell. Ci sembra piuttosto che il *double bind*, la doppia impasse, sia una situazione ricorrente, edipizzante per eccellenza. Ed anche a volerlo formalizzare, rinvia all'altro genere di non-sense russelliano: una alternativa, una disgiunzione esclusiva è determinata relativamente ad un principio che costituisce pertanto i due termini o i due sotto-insieme, e che entra lui stesso nell'alternativa (caso del tutto differente rispetto a quando la disgiunzione è inclusiva). È quello il secondo paralogismo della psicanalisi. In breve, il “double bind” non è altro che l'insieme di Edipo» (Gilles Deleuze & Felix Guattari, *L'Anti-Edipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1975, pp. 94-95).

denunciarle, giacché il discorso non può essere che giusto, ergo irrinunciabile⁴¹. È sufficiente per questo statuire che ogni discorso è politico per essenza e che questa dimensione è perciò la sola degna d'interesse, caratterizzando così una versione particolare della teoria del riflesso⁴².

5. *L'uso della coppia costruzione/decostruzione*. Il concetto di decostruzione è stato, come noto, proposto da Jacques Derrida per designare un'operazione precisa, intrinseca alla questione del linguaggio. Questo concetto si è visto poi sviare da una generalizzazione piuttosto oltranzista e volgarizzante di smontaggio critico meccanicamente univoco e de-problematizzato, all'esatto opposto dell'intenzione derridiana⁴³. In effetti, la "decostruzione" diviene questo smontaggio preconstituito di ciò che è stato simmetricamente e altrettanto meccanicamente "costruito" nell'esercizio di un potere, qualunque esso sia⁴⁴ (come se, peraltro, una idea, un concetto, una immagine potessero essere altro che socialmente costruiti, ossia intesi come dati naturali)⁴⁵, riconducendo

⁴¹ «For [Stuart] Hall, what is at stake is the connection that cultural studies seeks to make to matters of power and cultural politics. That is, to an exploration of representations of and "for marginalized social groups and the need for cultural change". Hence, cultural studies is a body of theory generated by thinkers who regard the production of theoretical knowledge as a political practice. Here, knowledge is never a neutral or objective phenomenon but a matter of positionality, that is, of the place from which one speaks, to whom, and for what purposes» (Chris Barker, *Cultural Studies – Theory & Practice*, London, Sage, 2008, p. 5).

⁴² «I should like to argue in this essay, therefore, that it is because musicology has insisted on its apolitical status – call it positivistic, call it value-free, call it aesthetically independent – that the field has come face-to-face with its own political acts. Moreover, I shall push my point even further and argue that the reason for the field's imagined escape into a world without politics results from its essentializing of music itself. This act of essentializing music, the very attempt to depoliticize it, has become the most hegemonic form of politicizing music» (Ph. Bohlman, "Musicology as a Political Act", cit., p. 419).

⁴³ «Ciò che Derrida sostiene – se si vogliono semplificare le cose – è precisamente che non vi è origine semplice di nulla; che tutto è cominciato prima di ogni cominciamento, che tutto proseguirà al di là di ogni scadenza; che inversamente vi è, come dice, credo Levinas, un "passato che non è mai stato presente"; che tutto è stato di colpo molto complicato, e che nessuna esperienza, nessun oggetto, nessuna situazione, nessuna operazione intellettuale potrà mai essere ricondotta all'unità. Queste proposizioni sembrano essere molto generali e molto astratte. Tuttavia, oltre al fatto che la principale lezione intellettuale e metodologica di Derrida possa esprimersi con le parole seguenti, «Tutto è sempre molto più complicato di quanto si pensi; tutto è sempre ancora più complesso di quanto si possa pensare», queste proposizioni sono state arricchite ed hanno assunto tutto il loro rilievo con due tipi di condizioni; da una parte, la connessione stabilita da Derrida tra il problema della presenza e il rapporto tra parola e scrittura; dall'altra, la definizione del progetto proprio alla metafisica occidentale, sotto il nome di "logocentrismo". [...] Ciò che denominiamo decostruzione comporterà dunque un doppio aspetto: da un lato, quello di una lettura critica minuziosa dei testi filosofici, esplorando sistematicamente i loro elementi minori, ivi compresi quelli apparentemente più aneddotici e le minuzie, per rivelare irregolarità e criticità che complicano le asserzioni; dall'altro canto, la decostruzione apparirà come la dotta esegesi di un certo numero di testi letterari, diletandosi a ricostituire e a seguire nel loro dettaglio la complessità di alcuni marchingegni significanti.» (Denis Kambouchner, *Derrida: déconstruction et raison*, conférence à l'Université de Tongji, Shanghai, inédit, 23 mai 2007, pp. 7-9).

⁴⁴ «This essay attempts to historically and philosophically deconstruct aspects of the musical belief systems that ground African-American and European (including European-American) real-time music making, analyzing the articulation and resolution of both musical and what were once called "extramusical" issues. This analysis adopts as critical tools two complementary connotative adjectives, "Afrological" and "Eurological". These terms refer metaphorically to musical belief systems and behavior that, in my view, exemplify particular kinds of musical "logic". At the same time, these terms are intended to historicize the particularity of perspective characteristic of two systems that have evolved in such divergent cultural environments» (George Lewis "Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives", *Black Music Research Journal*, n. 16, Spring 1996, pp. 91-122 [pp. 92-93]).

«If we, as historians, critics, and educators, are to adapt to these new realities, we must be willing to construct new narratives to explain them. These alternative explanations need not displace the jazz tradition (it hardly seems fair, in any case, to deconstruct a narrative that has only recently been constructed, especially one that serves such important purposes). But the time has come for an approach that is less invested in the ideology of jazz as aesthetic object and more responsive to issues of historical particularity. Only in this way can the study of jazz break free from its self-imposed isolation, and participate with other disciplines in the exploration of meaning in American cultures» (Scott DeVeaux, "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography", *Black American Literature Forum*, Vol. 25, n. 3, Literature of Jazz Issue, Autumn 1991, pp. 525-560 [p. 553]).

⁴⁵ «The fairy-tale narrative mapped a pathway to assimilation and social success. This master trope was crosscut by sensationalistic images of the primal Baker as a savage dancer and as the Black Venus. In most biographies of Baker, and in her own accounts, these images are

l'esercizio ad una modalità arcaica di "esplicazione del testo", in cui il senso ultimo svelato è conosciuto in anticipo.

6. *L'uso del concetto d'essenzialismo.* Quest'uso è divenuto particolarmente comminatorio. È l'arma suprema brandita come una mannaia, di cui basta evocare il nome per squalificare qualunque iniziativa esegetica difforme rispetto all'ortodossia culturalista⁴⁶.

7. *Nel campo musicale, l'eclissi del prodotto a favore del processo.* Il prodotto sarebbe insignificante in se stesso, perfino giungerebbe a fungere da velo, con il processo a concentrare unicamente su di sé le questioni in gioco⁴⁷. Una posizione che dispensa dall'aver a che fare con lo scrutinio del prodotto (critica dell'analisi) e a scorgervi una qualche sostanza musicale, e che si preclude la comprensione di ciò che del processo può essere desunto dal prodotto.

8. *La distorsione della prospettiva storica.* Una delle conseguenze dell'affrancamento teorizzato e praticato dalla neutralità assiologica e dell'assunzione di atteggiamenti *engagé* consiste in un'attitudine distaccata sul piano storiografico. L'oggetto di questo approccio è orientato dalla denuncia dei poteri costituiti e dalla ricerca delle responsabilità⁴⁸. È propriamente ciò che separa gli approcci della storia culturale come teorizzata dagli storici francesi – dalla scuola degli Annales fino a storici contemporanei come Roger Chartier, Philippe Poirrier, Pascal Ory o Jean-François Sirinelli – da quella influenzata dai *cultural studies*⁴⁹. Si arriva persino, in certi casi estremi, ad approdare alle rive della negligenza rispetto al materiale storico (attori, avvenimenti).

9. *La stenosi della prospettiva filosofica.* La referenza costante alla filosofia di Michel Foucault (e in minor misura a quella di Jacques Derrida per via della decostruzione) come una specie di

treated as external constructions, which she nonetheless readily accepted and learned to manipulate» (Benetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art in Life – The Icon and the Image*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, pp. 2-3).

⁴⁶ «*In other words, McClary's lexis suggests that deconstruction is a form of analysis that uncovers an ideological sub-structure beneath an obfuscating surface: essentialism»* (M. Cobussen, "Deconstruction in Music", cit., p. 7). (v. anche le Note 33, 39, 42)

«*Hodeir's criticism, however, is marred by an inadmissibly essentialist construction of 'authentic' jazz»* (Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago & London, The Chicago University Press, 2002, p. 90).

«*The historical theory in which the causes of events are sought in developmental processes is an Essentialist theory»* (Leo Treitler, "On Historical Criticism", *The Musical Quarterly*, Vol. 53, n. 2 (April 1967), pp. 188-205 [p. 201]).

⁴⁷ «*Music is about process, not product [...]*» (Charles Keil, "Motion and Feeling through Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, N. 3, Spring 1966, pp. 337-349 [p. 1]).

⁴⁸ «*Most of these countries have developed their own legend and lore with respect to their early exposure to, and contact with, American jazz musicians. The theoretical implications of these encounter – in Canada, England and France before 1920, and elsewhere in Europe, South America and the far East during the 1920s – have become a popular subject for critical analysis, bringing together as they do the interrelated cultural and sociological themes of modernism, primitivism, exoticism, racism, identity and 'otherness'. Missing from this body of writing, however, is a basic account of who went where, when, and did what. To that end, Some Hustling This! – Taking Jazz to the World, 1914-1929 is a narrative of first encounters, notable events and significant figures in the internationalization of jazz»*. (Mark Miller, *Some Hustling This! – Taking Jazz to the world 1914-1929*, Toronto, The Mercury Press, 2005, p. 11).

⁴⁹ «Nello spazio universitario, ma anche mediatico, anglosassone, la storia culturale è spesso correlata, persino integrata, nel dominio ad un tempo molto vasto ma ghetizzante dei *cultural studies*. Questi sono oggi conosciuti nella loro forma statunitense, cristallizzatasi agli inizi degli anni '80. Al di là della nozione, oggi in via di dismissione, di sottocultura/subcultura [...] si tratta di privilegiare lo studio di culture minoritarie e/o minorate – che non vuol dire la stessa cosa – dello spazio occidentale e, per iniziare, dello spazio statunitense, dominato dal riferimento al WASP (Bianco-Anglo-Sassone-Protestante), ma anche all'Individuo, all'Eterosessuale, al Borghese, ecc. Il tutto si dispiega in una prospettiva evidentemente militante, che incentiva il frazionamento accademico in *Gender, Gay and Lesbian o Queer studies, in African-American, Native-American, Asian-American o Chicano studies, in colonial, post-colonial, subaltern o disability studies*. Per la sua valorizzazione delle produzioni debolmente legittimate, questo corso propone un'opzione euristica analoga a quella della storia culturale come l'abbiamo definita, ma se ne allontana per il giudizio di valore, implicito o esplicito, che giustifica le sue indagini.» (Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, pp. 38-39).

privilegio illegittimo che dischiude alla buona coscienza di una garanzia filosofica. Il ricorso ad altre filosofie contemporanee, specialmente quelle che hanno evocato direttamente la musica (Henri Bergson, Vladimir Jankélévitch, Bernard Sève, Francis Wolff tra gli altri) è così resa vana.

10. *Una mimetica marxista.* Il panculturalismo imperante oggidi offre delle sorprendenti omotetie con il discorso marxista di tempi meno recenti, non soltanto per quanto attiene a contenuti teorici o agli obiettivi di trasformazione della società. Il culturalismo si era originariamente stabilito in contrapposizione al marxismo e al suo economismo, vale a dire ad una elezione riduttiva dei rapporti economici come origine di tutte le dinamiche sociali, gli altri piani vedendosi relegati a livello sovrastrutturale. Oggi si osserva una deriva simile, per cui la “cultura” viene a sostituirsi all’economia come strato infrastrutturale principale, per non dire esclusivo, e il culturalismo a prendere il posto così dell’economismo. Si è tentati di accostare questo intento egemonico a quello del marxismo degli anni Cinquanta del secolo scorso: proprio quello cui gli allora nascenti *cultural studies* si erano opposti.

Sulla scorta di queste osservazioni, cosa proponiamo? Certamente non una musicologia del materiale contro una musicologia del contesto, né una musicologia del prodotto contro una musicologia del processo⁵⁰ o, ancora, una qualsivoglia elezione del “musicale” come infrastruttura matriciale. Ma prima di tutto, un trattamento equanime degli approcci rispettivamente analitico, storico e socio-antropologico, con un’imparziale attenzione rivolta al prodotto e al processo, i quali sono indissolubilmente legati.

È sempre bene trattare l’oggetto musicale nella molteplicità dei suoi aspetti. Ma la pluridisciplinarietà ostentata ha troppo spesso condotto una singola disciplina a marginalizzare le altre⁵¹. Contro l’egemonia dell’approccio pan-culturalista, l’analisi musicale non rappresenta certo l’alfa e l’omega dell’attività musicologica. Ma è illusorio che si possa procedere ad un’elusione sistematica del materiale musicale e della sua comprensione intrinseca. Anche se il decentramento cui ci siamo riferiti non innesca un puro e semplice ri-centramento retroattivo, resta pur sempre il fatto che nostro oggetto principale è la musica, con la sua materialità sonora.

Questa ridefinizione del profilo dell’oggetto ripropone la questione della neutralità assiologica. Senza rinunciare ad un’attitudine critica e senza l’ingenuità di credere ad una oggettività mitica, noi pensiamo che sia fattibile e augurabile imporsi, per quanto possibile in funzione delle nostre multiple determinazioni, una neutralità programmatica. *Les jeux ne sont pas faits* prima di cominciare, le interazioni non sono mai prestabilite in precedenza. La condizione per darsi delle possibilità di ottenere risultati passa per un’esigenza di principio. Non si trova sempre ciò che si sarebbe voluto. I risultati della ricerca non fanno sempre piacere, né a se stessi né agli altri. Quanto alle implicazioni politiche, non abbiamo l’ingenuità di credere che siano assenti dal dibattito accademico in generale, ma si può anche ritenere che esse non siano la ragione *princeps* del discorso musicologico, che esse possano anche mascherare questioni altrettanto fondamentali, a loro volta – per giunta – coperture di altre poste in gioco, esterne alla teoria, e sostanzialmente economiche e finanziarie. Infine, si può anche ritenere che la questione dell’*engagement* sia una questione personale, che include addentellati etici (particolarmente per quanto riguarda il lascito alle generazioni future) propri a ciascun ricercatore o ricercatrice, con altrettante risposte quanti sono gli individui. Non è, in ogni caso, una *conditio sine qua non*.

⁵⁰ La Teoria delle musiche audiotattili è prioritariamente una musicologia del processo (vedi in questo numero i due articoli di Vincenzo Caporaletti).

⁵¹ «*Cultural studies has always been a multi- or post-disciplinary field of enquiry which blurs the boundaries between itself and other “subjects”. Yet cultural studies cannot be said to be anything. It is not physics, it is not sociology and it is not linguistics, though it draws upon these subject areas*» (C. Barker, *Cultural Studies*, cit., pp. 4-5).

Da lungo tempo ad oggi, interrogarsi sulle specificità del jazz, o della sua specificità, espone inevitabilmente alla critica di essenzialismo. Non per questo, però, la questione deve ritenersi puramente e semplicemente archiviata. Si può continuare a porsi, a porla, anche considerandola come una sorta di orizzonte distante e inattuabile ma in qualche modo invalicabile, e quindi fonte di forza e d'ispirazione. Peraltro, i mezzi di questa ricerca, così come li si può rinvenire nella *Teoria della Formatività Audiotattile* di Vincenzo Caporaletti⁵², apportano ugualmente una risposta alla questione concomitante della definizione e dei limiti del jazz. In effetti, se si cercano le specificità negli usi, dei modi di produrre la musica e di formarla (la sua formatività) si osservano, nella stessa prospettiva, degli accostamenti con musiche non jazz, ma che manifestano delle formatività consimili, persino identiche (le differenze situandosi piuttosto a livello delle componenti idiomatiche). La questione di sapere se la musica di Egberto Gismonti appartiene o no al jazz si trova così posta in tutt'altra maniera. Idiomaticamente non si tratta di jazz propriamente parlando (benché certi elementi vi si possano ritrovare), ma formativamente le prossimità sono molto forti. Così, tutto un insieme di musiche che non sono in alcun caso assimilabili al jazz, possono trovare punti di contatto (per restare al Brasile, si può pensare ad alcune raggruppate sotto l'etichetta di MPB, *Música Popular Brasileira*). Per tutte quelle che sono manifestamente vicine (del gruppo Codona per esempio), il paradigma della formatività si rivela sempre della più grande utilità. Così, la questione della specificità, dell'essenza, delle essenze (se questo termine è ancora autorizzato) del jazz può restare nel campo di ricerca, ricollocandosi su criteri altri rispetto a quelli attraverso cui è stata precedentemente posta o rigettata (etnici, idiomatici, ecc.), senza peraltro che questi criteri perdano la loro pertinenza e debbano quindi essere congedati.

L'atteggiamento metodologico è dunque quello di essere quanto più aperti possibile, facendo appello ad una multiformità di mezzi e strumenti. Non si può ridurre in alcun caso ad una pretesa decostruzione, procedura inversa e anche semplificata della costruzione che l'avrebbe miticamente preceduta. Questi imperativi di metodo e di atteggiamento potrebbero ugualmente giungere ad occuparsi di oggetti che l'orizzonte recente ha trascurato. Non si potrebbe tornare di nuovo a riflettere su nozioni come il lirismo, l'energia, l'ossessione musicale, il desiderio in musica, l'ordine e il disordine pulsionale, l'autenticità, ecc.? Nello stesso ordine d'idee, certi ambiti che il post-modernismo ha dimidiato, come la psicologia o l'estetica, potrebbero tornare ad essere oggetti di un rinnovato interesse.

Sul fronte degli autori, le risorse sono ancora immense, considerando tutti quelli ancora poco approfonditi. Che si pensi a Ernest Ansermet, Abbe Niles, R.D. Darrell, Roger Pryor Dodge, Don Knowlton, Henry Osgood, Wilder Hobson, Paul Whiteman, Marshall Stearns, Frederic Ramsey et Charles-Edward Smith, Robert Goffin, Hugues Panassié, Stéphane Mougin, Winthrop Sargeant, Rudi Blesh e Harriet Janis, Barry Ulanov, André Hodeir, Gunther Schuller, John e Alan Lomax, Max Harrison, Nat Hentoff, Nat Shapiro, Francis Newton (*aka* Eric Hobsbawm), Alfons M. Dauer, Michel-Claude Jalard, Lucien Malson, Charles Keil (lista non esaustiva).

Per citare un esempio più recente, in *The Jazz Tradition*, Martin Williams esprimeva negli anni '70 del Novecento posizioni molto vicine a quelle cui oggi ci richiamiamo, e preconizzava anche delle derive che non si erano ancora prodotte⁵³.

⁵² Vedere *Bibliografia*.

⁵³ Vedi, per esempio, Martin Williams, *The Jazz Tradition*, New York, Oxford University Press, 1993, pp. 261-262: «I find Marxist interpretations unsatisfactory for it seems to me that they see the complexities of man and his art as merely the transient tools of "social forces". It seems to me that even most perceptive and receptive Marxists – certainly the narrow and doctrinaire ones – turn art into a reductive 'nothing but' proposition, robbed of its complexities and its humanity. Perhaps, that we might try a somewhat different approach, one which may be based more directly on the "knowable" aspects of music, and on those ways in which jazz differs from other musics – or at any rate other Western musics».

Il discorso dei musicisti rappresenta ugualmente un giacimento ancora troppo poco esplorato: siano le autobiografie (Louis Armstrong, Sidney Bechet, Danny Barker, Count Basie, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Miles Davis), o gli esti migliori delle storie orali (Nat Shapiro et Nat Hentoff, Ira Gitler, Arthur Taylor, Ben Sidran, François Postif, Thierry Pérémarti, Thomas Jacobsen).

Le partiture jazz, ossia quelle lasciate dai musicisti, che siano opere orchestrali complete (Duke Ellington, Claude Thornhill, Stan Kenton, Woody Herman, Gil Evans, Vince Mendoza) o la moltitudine di “sheets” di tutti i tipi, “lead” o altri, che si utilizzavano durante le registrazioni o come semplici guide, fino alle notazioni scritte che hanno apposto i musicisti. Lo studio di questi documenti (ivi compreso quello dei *fake book* e del principale tra essi, quel *Real Book* che ebbe e che ha ancora un così rilevante impatto sulla produzione del jazz) è in tutta evidenza il grande assente della musicologia jazz, anche se qualche pioniere l’ha già inaugurato.

È quindi una riapertura del campo che noi proponiamo, la diversificazione degli approcci e degli oggetti, in una parola la riabilitazione di una vera e propria pluridisciplinarietà.

Laurent Cugny
Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus)

Traduzione di Vincenzo Caporaletti

Bibliografia

- BARAKA, Amiri, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, Harris, William ed., New York, Thunder’s Mouth Press, 1999 [1/1963, *Down Beat*, August 15, 1963].
- BARKER, Chris, *Cultural Studies – Theory & Practice*, Londres, Sage, 2008.
- BOHLMAN, Philip V., “Musicology as a Political Act”, *The Journal of Musicology*, vol. 11, n. 4, automne 1993, pp. 411-436.
- BOWIE, Andrew, “Jazz”, *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J.P.E. and Samson, Jim, (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 176-187.
- BRAGGS, Rashida, *Jazz Diasporas – Race, Music and migration in Post-World War II Paris*, Oakland, University of California Press, 2016.
- BROWN, Jayna, *Babylon Girls – Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham and London, Duke University Press, 2008.
- CANONNE, Clément, *L’improvisation collective libre: de l’exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyses, expérimentations*, Tesi di Dottorato (Direzione di Béatrice

- Ramaut-Chevassus e Sacha Bourgeois-Gironde), Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LiM, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LiM, 2007.
 - *Jelly Roll Morton, the “Old Quadrille” and “Tiger Rag”. A Historiographic Revision*, Lucca, LiM, 2011.
 - “La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d’improvisation contemporaines”, *Filigrane* [En ligne], n. 8, 2008, *Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines, mis à jour le 26/01/2012*.
 - *Swing e Groove – Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- CAPORALETTI, Vincenzo, CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016.
- COBUSSEN, Marcel, s.d.: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- “À propos d’une dérive culturaliste dans les études jazzistiques”, *Les Cahiers du jazz nouvelle série*, n. 7, 2010, pp. 93-117.
 - *Une histoire du jazz en France – Tome 1: du début du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014.
 - *Hugues Panassié – Le Jazz hot et la réception de l’œuvre panassiéenne*, Paris, Outre Mesure, 2017.
- CUGNY, Laurent, GUERPIN, Martin (dir.), *Une anthologie des textes en français sur le jazz, 1918-1929* (Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, (in public. 2018).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *L’Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1975.
- DEVEAUX, Scott, “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”, *Black American Literature Forum*, Vol. 25, n. 3, Literature of Jazz Issue, automne 1991, pp. 525-560.
- FRY Andrew, *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago & London, Chicago University Press, 2014.
- GENDRON, Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago & London, The Chicago University Press, 2002.
- GIDDINS, Gary & DeVeaux, Scott, *Jazz*, New York, Norton, 2009.
- GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, Sagittaire, 1932.
- HEBLE, Ajay, *Landing on the wrong note – Jazz, dissonance and critical practice*, New York, Routledge, 2000.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l’art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.
- HOÉRÉE, Arthur, *La Revue Musicale*, n. 12, 8^e année, octobre 1927, pp. 213-241.

- JACKSON, Jeffrey H., *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003.
- JOHNSON, James Weldon, *Along This Way – The Autobiography of James Weldon Johnson*, New York, Da Capo, 2000 [1/1933].
- JULES-ROSETTE, Benetta, *Josephine Baker in Art in Life – The Icon and the Image*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2007.
- KAMBOUCHNER, Denis, *Derrida: déconstructon et raison*, conférence à l'Université de Tongji, Shangai, 23 mai 2007, inédit.
- KEIL, Charles M.H., “Motion and Feeling through Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n. 3, Spring 1966, pp. 337-349.
- LANE, Jeremy, *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, “Race”, and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.
- LEWIS, George, “Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives”, in *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Heble, eds., Middleton, Wesleyan University Press, 2004, pp. 131-162 (1/ *Black Music Research Journal* 16 [Spring 1996], pp. 91-122).
- MILLER, Mark, *Some Hustling This! – Taking Jazz to the World 1914-1929*, Toronto, The Mercury Press, 2005.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004.
- PANASSIÉ, Hugues, *Le jazz hot*, Paris, Corrêa, 1934.
- RAVEL, Maurice, “Take Jazz Seriously!”, *Musical Digest*, n. 13, vol. 3, mars 1928, pp. 49-51, in *Id., Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 3.
— “La musique contemporaine”, Conférence au Rice Institute (Houston), 7 avril 1928, p. 55.
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- ROUSSELOT, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- SALADIN, Mathieu, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses Du Réel, 2014.
- SAUVAGE, Marcel, *Les Mémoires de Joséphine Baker*, Paris, Kra, 1927.
- SCHAEFFNER, André, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.
— “Réflexions sur la musique: le jazz”, *La Revue musicale*, n. 1, novembre 1927, pp. 72-76.
- TOURNÈS, Ludovic: *New Orleans sur Seine – Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- TREITLER, Leo, “On Historical Criticism”, *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No 2 (April 1967), pp. 188-205.

WALSER, Robert, “‘Out of Notes’: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis”,
in *Jazz among the Discourses*, Krin Gabbard, (ed.), Durham et Londres, Duke University
Press, 1995, pp. 165-188.

WILLIAMS, Martin, *The Jazz Tradition*, New York, Oxford University Press, 1993 (1/1970).