



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Dritto all'anima delle persone. Il discorso sacro di John Coltrane¹

Michele Pedrazzi

1. Ascensioni di Coltrane

Come capita a molti geni, durante la sua breve e intensa carriera di jazzista (poco più di dieci anni effettivi), John Coltrane ha ricevuto ogni sorta di epiteto. Era musicista “senza carattere” nei primi anni cinquanta, dopodichè in breve tempo accedette all'olimpico con il “miglior quartetto della storia del jazz” nei primi anni sessanta, passando poi ad interpretare il ruolo dello sperimentatore radicale, controverso “padre del *free*”, amatissimo ma anche incompreso. Il mondo del jazz, costantemente destabilizzato dalla sua arte senza compromessi, su di lui si è sempre diviso, coccolandolo e criticandolo. Ma il campo discorsivo del jazz, soprattutto negli anni cinquanta e sessanta, era un terreno relativamente limitato: per quanto concerne la figura di Coltrane, è utile ripercorrere anche quello che è successo al di fuori, soprattutto a partire dall'anno della sua morte (1967).

È già piuttosto insolito l'alto numero di star della musica pop che lo hanno da sempre celebrato – Carlos Santana gli pagò tributo fin da subito, poi i Byrds, Patti Smith e molti altri, fino ad arrivare a Bono, che ci tenne a mostrare l'icona di Coltrane in un videoclip degli U2 – ma ciò che è interessante è la modalità esplicitamente religiosa di questa reverenza. La sua musica è oggi sulla bocca di cantanti, dj, artisti hip-hop, *rispettosi* sì del musicista, ma altresì *adoranti* della “guida spirituale” e della sua opera, capace di regalare illuminazioni sulla via di Damasco. Già con l'ostensione del volto di Coltrane su MTV si era avuta una prima epifania da santo popolare. Uno sconfinamento che ha il valore di un'*ascensione* che pochissimi altri jazzisti sono riusciti a compiere, un esordio nel patchwork della cultura pop di massa, la quale nei prossimi anni potrebbe davvero abbracciarlo, trasformandolo in “mostro sacro” di dominio pubblico.

Ovviamente non serve l'intervento di una popstar per decidere se John William Coltrane sia titolato per un interesse diffuso. Stiamo parlando *tout-court* di uno dei massimi musicisti del

¹ Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23 - 25 novembre 2007.



Novecento, la cui vita e musica hanno generato centinaia di studi, biografie, documentari, tributi, reinterpretazioni². Ma come figura prominente del jazz, quella di Coltrane è tra le poche che per davvero hanno sconfinato, nella misura in cui ha perso anche quell'etichetta di genere che non abbandona mai i jazzisti, circondandoli di un'aura un po' elitaria, che vale come una velata richiesta di competenza minima. Un altro genio che ha superato abbondantemente i confini di genere è per esempio Louis Armstrong, ma il caso di Coltrane è più complesso, poiché pur essendo ad un passo dalla mitizzazione *popular*, egli non ha sicuramente nessun tratto dell'intrattenitore, e anzi rimane senza dubbio uno dei musicisti più complessi del Novecento, persino uno dei più inesplorati. Ancora oggi, come si vedrà più avanti, gran parte degli studi musicali e musicologici si concentra analiticamente su un solo periodo della sua vita, ed esiste un Coltrane esoterico, difficile da ascoltare e da analizzare, che pure ha un peso enorme nella sua ascesa a mito.

Anche il cinema può dispensare qualche interessante indizio sul processo di mitizzazione di John Coltrane. Spike Lee voleva assolutamente intitolare il suo *Mo' Better Blues* (1990) con il nome di uno degli album più spirituali del sassofonista, *A love supreme*. Significativamente, tale tributo non gli venne concesso dalla vedova Alice Coltrane, che riteneva il soggetto troppo leggero per fregiarsi di tale associazione. Ma è nel film drammatico *Goodbye Mr. Holland* di Stephen Herek (1995) che il nome di Coltrane si fa strada in maniera più eclatante (Ake 2002, p. 127). Richard Dreyfuss interpreta l'ispirato professore di musica Glenn Holland, che arringa le sue classi sbandierando i suoi due grandi miti – nientemeno che Ludwig Van Beethoven e John William Coltrane. Qui forse è possibile fermarsi. Al pari di una popstar, un prodotto hollywoodiano difetterà magari di autorevolezza accademica, ma ha potere sufficiente per suggerire che (se non altro negli Stati Uniti) manca poco ad una *consacrazione* di Coltrane in una cerchia di nomi molto ristretta, miti globali o *icone* come ci piace chiamarle. Come Beethoven, Einstein, Gandhi o Lennon il suo nome potrà forse essere invocato al posto di un intero pezzo di Novecento, e in tal caso, si avrebbe già pronto il santino (poiché sta prendendo piede la posa tratta dalla copertina di *Soul Train*, con un processo simile al ritratto di Beethoven scarmigliato, all'Einstein che mostra la lingua, al Gandhi in preghiera, o Lennon con gli impertinenti occhialini). E se Einstein lo si può evocare con $E=mc^2$ scritto su una t-shirt, Lennon con *Imagine*, lo stesso Beethoven con le quattro note dell'attacco della Quinta, nel caso del Coltrane, si può già persino supporre che si userebbero le quattro note del basso di *A Love Supreme*.

2. Due santificazioni

Partendo da questo vertiginoso allargamento su Coltrane torniamo ora su di lui con sguardo mirato. Infatti se siamo in aria di consacrazione, va detta una cosa molto importante: lo stesso Coltrane era artefice di un discorso sacro. A partire da un preciso periodo della sua vita (l'anno 1959), egli ha cominciato ad adottare, con profondo convincimento, una condotta religiosa *pan-confessionale*, un credo influenzato dal misticismo orientale e venato di reminiscenze africane, ma abbondantemente fondato sul Cristianesimo, dove sono presenti Dio, il Cristo e lo Spirito Santo, la meditazione, la preghiera, l'amore e naturalmente la musica. Non si trattava però, come potrebbe sembrare, di un centone *new age*. Il suo fu un credo scarsamente predicato a parole (rare

² Per chiunque si accosti allo studio del sassofono tenore (e del soprano), il suo nome è il primo da fare. In ambito jazz, nessuna trattazione storiografica, neanche la più sintetica, può permettersi di ignorarlo (l'edizione italiana della biografia di Eric Nisenson [1993] taglia corto e lo presenta come "uno dei più importanti musicisti americani del Novecento"). La più accurata monografia al momento è quella di Lewis Porter (1998).



interviste, dichiarazioni pubbliche centellinate) dacché, anche nelle sue fasi più sacerdotali, Coltrane rimase uomo riservato e poco interessato al clamore. Le figure più superficiali del suo discorso sacro si possono estrarre dall'apparato paratestuale, ovvero in qualche nota di copertina³ e nei titoli dei suoi brani e dei suoi album: *a love supreme*, *ascension*, *meditations*, *expression*, ecc. Ma più significative sono le figure prettamente musicali. Attraverso l'esplorazione (e talvolta la scoperta) di sonorità, articolazioni, costruzioni sintattiche, specifiche pratiche di performance, Coltrane non cessò mai di affidare al linguaggio musicale il compito di esprimere il lato più profondo e non verbalizzabile della sua personale ricerca spirituale.

È stata la produzione musicale di questa fase della sua vita a conferirgli l'attenzione di un nuovo pubblico, non jazzistico, addirittura a volte più interessato ai riferimenti mistici che alle costruzioni sonore. Le nuove generazioni di americani, i futuri contestatori che di lì a poco avrebbero fatto esplodere il 1968, sebbene più interessati al rock psichedelico che al jazz, presto si accorsero di come questo musicista fosse diverso dagli altri, e sorprendentemente vicino alla loro sensibilità (Kahn 2002, p. 161)⁴. È da qui che sono partiti curiosi esperimenti come quello della *Saint John Coltrane African Orthodox Church*, a San Francisco, dove tuttora, a partire dagli anni settanta, ogni domenica si officia un rito "fusion", basato su musica e parole di Coltrane e delle sacre scritture. Un bricolage che si sintetizza nell'effigie che campeggia nella cappella: un "Saint John" ritratto su sfondo dorato alla maniera bizantina, che ci scruta come il Cristo Pantocratore, con tanto di aureola, abito da sera, papillon e, impugnato come uno scettro, un sassofono dalla cui campana scaturisce il fuoco.

L'ipotesi di questo articolo è che esistano due tipi di sacralità in Coltrane. Una prima che gli è stata tributata dal mondo del jazz, dai musicisti e dai commentatori. Una seconda, cronologicamente posteriore, che gli è arrivata soprattutto dal mondo al di fuori del jazz. Le due sacralità sono interdipendenti ma non completamente sovrapponibili: in molti casi ciò che di lui è sacro nel primo modo, non è sacro nel secondo modo. Ma sono necessarie entrambe per poter capire l'ascensione a mito.

Come nota David Ake (2002), è perfettamente normale parlare di tanti Coltrane. Generalmente un nome d'autore, raggiunto un certo grado di popolarità, acquisisce soprattutto una funzione classificatrice, permette di raggruppare un certo numero di testi, di dare un volto e un'etichetta unitaria ad un *corpus*. Ma nel caso di pochi autori, esiste qualcosa di più della possibilità ordinatoria. Si tratta di quegli autori che Michel Foucault chiamò "instauratori di discorsività". Lo spazio discorsivo all'ombra di tali nomi diviene uno spazio dinamico, per nulla uniformante, che accoglie tanti altri testi, di altri autori, che da lì nascono, si intersecano. Per Foucault, due instauratori di discorsività sono ad esempio Marx e Freud, che con la loro opera hanno reso possibili contemporaneamente un certo numero di analogie, un certo numero di differenze, "uno spazio per qualcos'altro che per se stessi, che pertanto appartiene a ciò che essi hanno fondato" (Foucault 1969, trad. it. p. 15). Un nome d'autore instaura uno spazio discorsivo quando costruisce un insieme strutturato di testi che stimola costantemente un movimento di andata e ritorno, quando si presenta come

³ Celebri sono quelle di *A Love Supreme* (1964), dove incluse un'appassionata lettera all'ascoltatore e una preghiera scritta di suo pugno, da cui l'album prende il nome.

⁴ La dimensione unificante del messaggio di Coltrane si sposava alla perfezione con la base del nascente movimento *flower power*. E alcune sue tecniche esecutive, come si dirà più avanti, erano immediatamente comprensibili da chi conosceva il linguaggio rock. Infine accenniamo qui solo brevemente il forte legame che la musica di Coltrane ebbe nel movimento di affermazione della consapevolezza nera.



possibilità e regola di formazione di altri testi, se non costante stimolo a dare risposta ad un insieme di domande.

Certamente la parabola artistica di Coltrane si può delineare in maniera unitaria, come uno sviluppo logico di una serie di premesse. Ma il campo discorsivo generatosi all'ombra del suo nome coltraniano permette almeno due percorsi sacri alternativi. Vi è infatti il primo Coltrane che potremmo definire *canonizzato*, che è quello soprattutto degli anni 1959-1964 e il Coltrane *santificato* che invece è relativo agli anni 1964-1967. Opporre "canonizzazione" a "santificazione" è un po' una forzatura, perché le due parole sono apparentemente sinonimi, ma in questo caso "canonizzare" vale nel suo senso più specifico, ossia quello di "dichiarazione ufficiale di santità di una persona defunta da parte di una confessione cristiana". È qui la comunità jazzistica ad aver canonizzato Coltrane. D'altro canto, una santificazione invece è qualcosa di meno burocratico, più popolare e sanguigno, dove poco importano le sanzioni ufficiali. Questo perché a questo punto quello che conta è la "qualità mitopoietica", che può tranquillamente albergare in un "discorso informale, che sfugge da tutte le parti" (Umberto Eco in Spaziante 2006, p.5). Il Coltrane santificato era un musicista paradossale, che a tutti gli effetti mirava ad arrivare "dritto all'anima delle persone" (come ebbe egli stesso a dichiarare) attraverso un discorso assolutamente personale e indifferente ad ogni compromesso.

3. I "passi da gigante", un breviario per i posteri

La canonizzazione di John Coltrane avvenne innanzitutto e soprattutto con un album, a sua volta sintetizzabile in un unico pezzo, *Giant Steps* (1959). *Giant Steps* è un tema di sedici misure basato su relazioni armoniche di terza maggiore, su cui Coltrane costruisce un intenso assolo al sassofono tenore. Molte sono le analisi musicologiche compiute su questo pezzo (trascritto esaurientemente in Demsey 1996), che occupa un posto centrale nella storia del jazz, avanzatissimo dal punto di vista teorico, stupefacente per l'esecuzione strumentale, affascinante ed enigmatico anche per il suo essere sempre in bilico tra coraggiosa sperimentazione e ossessivo esercizio. Si tratta di un brano elaborato in funzione di speculazioni teoriche innovative, che vertono sulla modulazione per salti di terza maggiore (i "passi da gigante"), introdotte per potersi affrancare dai *clichè* armonici su cui languiva molta parte dell'improvvisazione jazz. All'epoca della pubblicazione, la velocità spietata con cui Coltrane macinava arpeggi su arpeggi sopra questi nuovi accordi promosse l'intero pacchetto. L'uno si attestò come nuovo sassofonista di riferimento, gli altri finirono per diventare gli accordi "alla Coltrane" (*Coltrane changes*), vale a dire una nuova regola grammaticale che tuttora un jazzista professionista non può esimersi dall'imparare.

Infatti *Giant Steps* retrospettivamente sembra concepito apposta per la didattica (Ake 2002). Poiché Coltrane stava a tutti gli effetti proponendo una grammatica, risulta molto facile trasformare il testo in un repertorio di frasi ben formate (come si fa conferendo ai *I Promessi Sposi* un'autorità da dizionario), ma è persino facile trattare tali frasi come indicazioni schematiche delle regole di formazione (un arpeggio di otto note che vale come una *the book is on the table*). Inoltre, le regole di *Giant Steps*, seppur accettate dalla comunità dei parlanti, rimangono sempre altamente idiosincratice (oltre che complesse), tanto da rimanere sospese, per così dire, a metà strada tra *langue* e *parole*. Ciò si traduce, per gli insegnanti di jazz, in un singolare vantaggio al momento della valutazione. Poiché la corretta applicazione delle regole finisce per diventare una citazione letterale coltraniana, lo studente che non si è preparato, per quanto spigliato sia, lo si coglie subito in castagna⁵.

⁵ Motivo per una propagazione anche eccessiva di questo brano all'interno dei programmi didattici.



Infine, il brano ha generato anche tutta una serie di interessanti agiografie di contorno. Innanzitutto serpeggia l'immagine assolutamente evangelica del sacrificio. *Giant Steps* è innanzitutto un'esecuzione impeccabile e controllata, frutto conclamato di disciplina ed esercizio.⁶ A ciò si somma la leggenda di un Coltrane torturato dal mal di denti (problema che in effetti lo accompagnerà per tutta la vita), sofferente nella semplice attività di imboccare l'ancia, che pure persevera per ore nell'estenuante pratica. Il risultato è un "santino" perfetto da consegnare a studenti di future generazioni.

L'ultima immagine del piccolo vangelo illustrato di *Giant Steps*, davvero esoterica (o metafisica), ci traghetta nel secondo Coltrane. La rappresentazione grafica dei famigerati salti per terze maggiori, una volta riportata sul cosiddetto "circolo delle quinte" (uno schema canonico della teoria armonica), dà luogo alla figura di un triangolo inscritto in un cerchio. Il valore simbolico di tale figura è forte, ed è credibile che la sua scoperta avesse assunto per Coltrane un significato talismanico (Piras 1987). Il momento dell'acquisizione dei passi da gigante avvenne infatti in concomitanza con il grande sforzo per disintossicarsi dall'eroina (1959). Coltrane stesso racconta di come, durante le durissime prime giornate di astinenza *cold turkey*, avesse fatto voto di consacrare il suo talento musicale a Dio in cambio di una nuova vita libero dalla dipendenza. Così fu. La guarigione, il triangolo, il successo dell'album e l'illuminazione: segnali divini più spettacolari li si può cercare solo nel Vecchio Testamento.

4. L'amore supremo, la svolta verso la santificazione

L'affermazione di *Giant Steps* promuove il suo autore a figura di riferimento, gli apre le porte ad un periodo di assoluta incontrovertibile autorità che dura ancora oggi. Nipote di un predicatore metodista, Coltrane sa che un *ministro* è un uomo di fede che mantiene l'alleanza con il divino attraverso soprattutto un comportamento virtuoso. E il messaggio di cui è portatore deve essere tradotto dalla comunità facilmente in pratiche imitabili e divulgabili (che sono descritte formalmente nei dogmi di una religione). All'inizio degli anni sessanta Coltrane incarna bene questa figura: niente droga, niente eccessi, una totale dedizione alla musica e profondo rispetto per i valori e i riti della comunità jazzistica. È questo uno dei modi per interpretare quell'epiteto – "un predicatore con il sassofono" – che ogni tanto gli veniva rivolto.

Dopo pochi anni, attraverso un'altra opera fondamentale, il suo atteggiamento ha una svolta. Con *A love supreme* (1964), picco creativo e capolavoro della musica jazz, Coltrane varca un'ulteriore soglia e inizia a divenire un santo *per separazione*. Il suo ruolo non è più quello di un *tramite*, ma di riferimento sempre più vicino al trascendente. Da qui in poi sarà impossibile imitarlo; il "canone" Coltrane finisce dove nasce "Saint John".

Difficile sintetizzare in poche righe *A love Supreme*⁷ poiché, a differenza di *Giant Steps*, qui si tratta di una vera e propria *suite*, attentamente strutturata, che riproduce il cammino di purificazione che porta il fedele verso il contatto con il principio divino. L'opera si costruisce come un'analisi sintattica di questo percorso, e lo schema è stabilito fin dai titoli dei quattro "movimenti". *Aknowledgement*, *Resolution*, *Pursuance*, e *Psalms* costituiscono a tutti gli effetti le tappe di un percorso narrativo, ovvero un'acquisizione di *competenza* attraverso un *saper fare* (che è quasi un *do ver* fare) e un *voler fare*, cui segue una *performance* e infine una *sanzione*.

⁶ Più precisamente, l'ascolto delle registrazioni originalmente scartate per la pubblicazione (Demsey 1996) conferma l'alto tasso di formule costruite *ad hoc* per *Giant Steps*, e ripetute uguali in ogni esecuzione. Si tratta in fondo di un brano a basso tasso di improvvisazione e di grande lavoro preparativo.

⁷ Per analisi più dettagliate: Porter 1998, trad. it. pp. 343-367 e Kahn 2002, trad. it. pp. 83-127.



Quattro brani (su CD le tracce sono tre perché *Pursuance* è fuso con *Psalm*) composti rimettendo in gioco molti equilibri del linguaggio jazzistico, soprattutto relativi alla strutturazione delle parti (per esempio nell'alternanza tra sezioni tematiche e solistiche).

Il genio compositivo di Coltrane si esplica soprattutto nella struttura di *Aknowledgement*. Dopo un incipit antifonale, il tema del brano viene introdotto "tacitamente" dal basso, quattro note molto semplici, basate sui primi gradi della scala più elementare, la pentatonica. Ma l'abbozzo tematico del basso non viene immediatamente raccolto dal gruppo. Con mossa inusuale, il sassofono entra direttamente in improvvisazione, sfruttando le libertà concesse dall'approccio *modale* (caratterizzato da un sostegno armonico stabile e continuo, anni luce dai continui salti di *Giant Steps*), tocca di passaggio diverse tonalità, ricorre ad un ampio ventaglio di soluzioni timbriche, fino al punto chiave in cui, finalmente riappropriatosi della cellula tematica introdotta inizialmente dal basso, compie due operazioni inaspettate. Dapprima trasporta la stessa cellula melodica in tutte e dodici le tonalità. L'ostinata e metodica sessione di trasposizione, seppure occasionalmente abbellita da qualche accento e piccola variazione, funge da presentazione di un *paradigma*. Essa si stacca nettamente da ogni tipo di discorsività musicale, e suona proprio come se improvvisamente, all'interno di un testo, si cominciasse a coniugare una voce verbale in tutti i tempi. *Io suono, tu suoni, egli suona...* Nella *vulgata*, questo gesto di moltiplicazione viene commentato come esemplificazione della onnipresenza dell'amore divino. Ipotesi valida, ma un po' troppo "a chiave", dato che per un ascoltatore non esperto è impossibile stabilire se si tratti di tutte e dodici tonalità. Più semplicemente, si tratta di una netta compressione della dimensione temporale, che prelude e prepara alla seconda inaspettata novità, l'introduzione della voce. Il sassofono tace e la medesima cellula melodica viene ripetuta dallo stesso Coltrane, con voce umile e nemmeno perfettamente intonata. Le parole che intona sulle quattro note sono proprio "A love supreme, a love supreme". A questo punto il brano si spegne e la prima parte del cammino è percorsa. Dopo un calvario iniziatico, ecco che sia il musicista, sia noi ascoltatori, abbiamo avuto accesso alla *conoscenza* e possiamo proseguire verso la *risoluzione* ad agire.

In coda all'album, l'enigmatica *Psalm* contiene un'altra esplorazione del discorso sacro. Fin dall'inizio del brano, l'andirivieni del sassofono non sembra rispettare nessuna metrica musicale. Il suo incedere ha qualcosa di familiare, ma occulto, fino al momento in cui si intuisce che Coltrane sta sillabando con lo strumento le parole della preghiera acclusa nella copertina del disco. Ogni nota è una sillaba, e molte parole inglesi monosillabiche permettono di accostare punto a punto frasi musicali e verbali. È forse qui che il predicatore assume un tono talmente nuovo da mettere in imbarazzo i suoi adepti musicali (negli anni a venire praticamente nessun jazzista ha provato a reinterpretare *Psalm*), per richiamare a sé nuovi fedeli.

5. L'ultimo periodo: dolorosa sincerità

Album come *Ascension* (1965), poi *Meditations* (1965), infine *Expression* (1966) consegnano alla storia un Coltrane inflessibile ad ogni concessione, determinato in un progetto artistico che è ormai anche esistenziale. L'emblematico brano *The Father, the Son and the Holy Ghost* (da *Meditations*, 1965) fortemente frammentario nel ritmo, concede briglia sciolta a tutti i musicisti della performance, che sono autorizzati a sovrapporsi e non dispongono di particolari limiti armonici. L'idea è di una tessitura nervosa, inquieta, priva di costruzione a frasi. Sopra tale sfondo, con la potenza sonora che gli è propria, Coltrane intona un tema: tre note nude, basiche (le prime tre di *Fra' Martino*), *sforzate* e ripetute con ostinazione. A nessuno può sfuggire stavolta la simbologia del tre convocata. A nessuno può sfuggire la



lontananza siderale con qualunque altra opera di musica sacra conosciuta all'occidente. Come in *Dear Lord* (1965), abbiamo tre note che salgono su una scala, ciascuna tenuta per quattro misure. “Tanta semplicità è già di per sé un gesto coraggioso”, un gesto che incarna alla perfezione “la forza, la concentrazione, la purezza, la dolorosa sincerità” della musica coltraniana (Porter 1998, trad. it. p. 438).

6. Rumore consacrato

Per la cultura occidentale, esistono figure e timbri musicali fortemente connessi all'ambito sacro per ragioni storiche. Il timbro di un organo a canne è indissolubilmente associato per via simbolica all'ambiente dove in genere esso risuona, ovvero la chiesa. Ma anche gli intervalli musicalmente più puri, come quello di quinta, sono fortemente e trasversalmente legati all'ambito religioso per via di teorie armoniche come quelle di derivazione pitagorica. Secondo tali teorie, il sistema delle sfere celesti si rifletteva nei rapporti armonici musicali, i quali dovevano derivare da rapporti basati su numeri semplici. La quinta, che sta in proporzioni di $3/2$ con la tonica, andava benissimo. All'estremo opposto un intervallo come quello di quarta aumentata, il cui rapporto dà un numero irrazionale, era percepito come rumore vero e proprio, veniva chiamato nientemeno che “diabolus in musica” e bandito da ogni composizione (e guarda caso si tratta di uno degli intervalli prediletti dal jazz). La tarda ricerca Coltraniana sembra infatti accedere al sacro con strumenti paradossalmente vicini al rumore.

In realtà la musica liturgica ha sempre fatto un uso accorto del rumore. Lo stesso organo a canne è esplicitamente concepito per possedere un livello estremo di dinamica in grado di investire (e intimorire) i fedeli. La “voce di dio” si può effettivamente ricostruire all'organo ricorrendo ai registri delle canne più gravi, in grado di diffondere vibrazioni meccaniche che fanno risuonare fisicamente i corpi degli ascoltatori, e attivando i registri più ricchi di armonici, che in certi casi vanno a tutti gli effetti in *distorsione*. La distorsione tecnicamente avviene quando l'ampiezza di un segnale viene tagliata per via di un collo di bottiglia, di un medium che non dispone della banda passante necessaria. Una distorsione si può ottenere meccanicamente, ad esempio regolando il soffio in uno strumento aerofono, o elettricamente, saturando il segnale di un amplificatore. In entrambi i casi, il taglio di alcune porzioni d'onda genera fenomeni collaterali che “sporcano” il segnale, e che nel campo dell'hi-fi sono sempre stati considerati errori da evitare assolutamente. Ma altrove, per esempio nella prassi esecutiva della chitarra elettrica, tali fenomeni collaterali sono invece assurti a vero e proprio effetto di senso. La distorsione, effetto oramai comune, specialmente applicato alla chitarra, è praticamente il punto di partenza per poter parlare di musica rock. Rovesciando la prospettiva, l'idea è che le cose siano arricchite, non degradate dal rumore. Il punto fondamentale sul funzionamento della distorsione lo offre Brian Eno: la distorsione di un segnale ci indica che la musica è *così forte* da non poter nemmeno stare nella scatola dell'amplificatore. *Così potente* da mettere in difficoltà il medium fisico che deve diffonderla (Eno 1992, trad. it. p.170). E così, proseguendo sulla scia di Eno, la distorsione implica che, a monte, c'è un'entità irriproducibile, trascendente. Il vibrato estremo, le articolazioni parossistiche, l'uso degli armonici, dei *multiphonics*, degli intervalli molto ampi, della respirazione circolare, sono strumenti della “tecnica estesa” coltraniana che sembrano indicare proprio il tentativo di riferire un *verbo* originario troppo grande per essere riprodotto integralmente. Si tratta di un *rumore consacrato* (Murray-Schafer 1977, p. 374) che, similmente al suono inarmonico delle campane di una chiesa, va al di là del confine socialmente stabilito tra musica e rumore, e si presenta come emanazione di una potenza superiore, divina.



7. “Come un santo”

In una conferenza stampa del 1966, un anno prima della sua morte, John Coltrane fu interrogato su quali progetti avesse per i dieci anni a venire. “Vorrei diventare un santo” fu la risposta. Coltrane, contrariamente a un John Lennon (che ebbe a definirsi “più famoso di Cristo”), non aveva interesse nello stuzzicare l’opinione pubblica. La realtà è che a quel punto della sua vita la dimensione religiosa non costituiva più un “contenuto” esprimibile in termini sonori, quanto piuttosto un elemento consustanziale alla musica stessa. La natura dell’ultima esperienza musicale di Coltrane non è più esplorazione delle modalità di rappresentazione del sacro, bensì della capacità della musica di accedere alla più pura categoria biblica di “verità”.

Non sappiamo se le santificazioni che lo hanno effettivamente investito dopo la morte fossero simili a quella che lui aveva immaginato. Quel che si può dire è che, a latere della serie di imprescindibili impulsi dati alla musica novecentesca (gli avanzamenti tecnici sul sassofono, le novità introdotte nell’idioma jazz), Coltrane con le sue due santificazioni mostra un peculiare percorso verso il mito, composto da una *canonizzazione* che prelude ad una *santificazione*. La canonizzazione si ferma fino al punto in cui l’osservanza delle regole è rispettata. Il canonizzato ha le carte in regola per parlare con Dio, il suo cauto rispetto dei principi ne fanno un riferimento sicuro per la comunità. Ma la santificazione popolare ha bisogno anche di una rottura, e il santo è qualcuno che, dopo essere stato tramite tra il divino e l’umano, ha mostrato una sua costitutiva separazione dal resto del mondo. Di più: è addirittura un insubordinato, un rivoluzionario. Nel nostro caso la canonizzazione è proprio un tentativo di definire una geografia sicura, perché il santo sassofonista, in definitiva, è un ineffabile ribelle, che parla dritto all’anima delle persone.

pubblicato in rete il 20 marzo 2008



Discografia

- Coltrane, J., 1957, *Blue Train*, New York, Blue Note.
Coltrane, J., 1959, *Giant Steps*, New York, Atlantic.
Coltrane, J., 1964, *A Love Supreme*, New York, Impulse.
Coltrane, J., 1965, *Ascension*, New York, Impulse.
Coltrane, J., 1965, *Meditations*, New York, Impulse.
Coltrane, J., 1966, *Expression*, New York, Impulse.

Bibliografia

- Ake, D., 2002, *Jazz Cultures*, Berkeley, University of California Press.
Demsey, D., 1996, *John Coltrane plays Giant Steps*, Milwaukee, Hal Leonard.
Eno, B., 1992, *A year with swollen appendices: The diary of Brian Eno*, Londra, Faber & Faber; trad. it. *Futuri impensabili*, Firenze, Giunti, 1997.
Foucault, M., 1969, "Qu'est-ce-qu'un auteur?" in *Dits et Écrits*, Parigi, Gallimard, 1994; trad.it "Che cos'è un autore?" in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
Giacopini, V., 2005, *Al posto della libertà. Breve storia di John Coltrane*, Roma, E/O.
Jost, E., 1981, *Free Jazz*, New York, Da Capo Press.
Kahn, A., 2002, *A love supreme. The story of John Coltrane's signature album*, Londra, Penguin; trad.it. *A love supreme. Storia del capolavoro di John Coltrane*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
Kahn, A., 2006, *The house that Trane built. History of Impulse Record*, New York, Norton; trad. it. *The House That Trane Built. La storia della Impulse Records*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
Murray-Schafer, R., 1977, *The Tuning of the World*, New York, Random House; trad. it *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi.
Nisenson, E., 1993, *Ascension. John Coltrane and his quest*, New York, Da Capo Press; trad. it. *Ascension. Vita e musiche di John Coltrane*, Torino, Testo & Immagine, 2002.
Piras, M., 1987, "I passi da gigante", in *Musica Jazz*, vol. 13, n. 6, pp. 31-34.
Porter, L., 1998, *John Coltrane. His life and music*, Ann Arbor, The University of Michigan Press; trad. it. *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, Roma, Minimum Fax, 2006.
Spaziante, L., 2006, "Conversazione a partire da Kurt Weill, su cultura popolare e mitopoiesi. Intervista a Umberto Eco" in E/C, http://www.ec-aiss.it/contributi/spaziante_10_11_06_eco.html.