

di Guido Festinese

**S**ono sempre più frequenti le occasioni di ascoltare in Europa e in Italia James Newton. Il flautista e compositore californiano trova nel Vecchio Continente terreno fertile per mettere in luce gli aspetti più diversi di una poetica musicale che va incorporando, con il passare degli anni, quasi ogni aspetto delle culture musicali moderne e contemporanee. È un tracciato complesso, che implica una padronanza ormai assolutamente matura delle forme espressive accademiche dell'Occidente, la meditazione controllata di tutte le lezioni maturate in seno alla scuola del nuovo jazz

sentazione di alcuni lavori di stampo accademico. A fine anno sarà presentata in Virginia la sua opera «*The Songs Of Freedom*», dalla quale prende le mosse la chiacchierata con lui.

«Mi sto interessando all'opera, in maniera sempre più profonda. Perciò ho bisogno di sentirmi suonare nell'orecchio l'italiano. È una passione recente, in fondo, perché la Virginian Opera mi ha commissionato un lavoro impegnativo, sulla storia della conquista dei diritti civili della popolazione nera negli Stati Uniti. È molto importante per me avere ben presenti i momenti focali dell'opera, per sentirmi a posto con la mia coscienza nella scrittura. In Verdi (e persi-

nell'istruzione, negli Stati Uniti: io, che insegno all'università, mi trovo ad assistere spesso a episodi di razzismo proprio lì, in quell'ambito, piuttosto che al Sud. Noi eravamo gente di fede e lo siamo tuttora: siamo cresciuti nelle chiese e "non odiare" è la prima cosa che ci viene insegnata. Rodney King ha funzionato da spia di una situazione di degrado solo perché c'era uno con la telecamera ma ogni giorno in America c'è un Rodney King massacrato di botte senza che nessuno lo faccia vedere in televisione. L'opera, che s'intitola «*The Songs Of Freedom*», c'entra con tutto ciò: parte da Nat Turner, dalle rivolte nell'Ottocento, prende in esame la svolta del secolo e arri-

# JAMES NEWTON

## operista in nero

PAOLO FERRARESI



di Chicago, sperimentazioni sullo strumento al di là di ogni precisa definizione stilistica e persino attenzione per le forme più evolute delle musiche *popular*.

Il «jazz di sintesi» di fine secolo ha una figura cardine in Newton, che, nulla rinnegando delle matrici più vere del suono afroamericano, cerca e trova raccordi con ogni ambito musicale che abbia cultura e storia nel proprio bagaglio. Attualmente Newton è direttore d'orchestra nei corsi di Siena jazz ma, come al solito, è anche impegnato su più fronti: dalla rilettura posente e «nera» dei materiali ellingtoniani (nella big band con David Murray) alle sperimentazioni con l'elettronica (curiosamente vicine a certi percorsi dell'ultimo Frank Zappa), senza dimenticare il lavoro con i piccoli organici.

Peccato che, come avviene sempre più di frequente, i dischi che testimoniano le ultime attività siano di difficile reperibilità in Italia: poche copie e mal distribuite. Senz'altro uno dei tratti più forti dell'odierna musica di Newton è l'avvicinamento alla tradizione lirica italiana, già messo in luce, lo scorso anno a Pescara, nella pre-

no in Puccini) si sente molto forte la tradizione popolare. E così ho avuto bisogno di mettere a confronto quella melismatica delle chiese nere d'America con quella del bel canto. In Italia, non in Germania».

**Su quali opere ha concentrato la sua attenzione?**

«Ho studiato *Otello*, *Aida*, *Falstaff*, approfondendone l'incredibile orchestrazione di voci e tessuto strumentale. E studio con attenzione Puccini e il verismo, perché la mia opera non è su Dio, ma su gente nera molto spirituale, in lotta per i diritti civili che non ha ancora conquistato del tutto: la situazione è ancora orribile negli Stati Uniti. Per questo ho scritto un pezzo dedicato a Rodney King, in «*Suite For Frida Khalo*». Bruciano le chiese e chi conduce le inchieste si perde in interrogatori ai pastori, ai fedeli delle congregazioni, invece di indagare tra i razzisti della "supremazia bianca"».

**Una violenza che è figlia dell'ignoranza, della mancanza di educazione di base?**

«Il razzismo non dipende da carenze

va fino ai giorni nostri. Ci saranno rag e parti corali che hanno il sapore del gospel; ma soprattutto mi interessa far emergere una linea che parte dai moduli espressivi delle chiese nere e arriva alla tradizione del bel canto, sino alla fusione dei due registri».

**Ha citato Verdi e Puccini. Nessun riferimento a Gershwin?**

«Non mi piace Gershwin. Non mi piace *Porgy And Bess*: emana odore di razzismo. Gershwin ha usato gli stessi stereotipi cialtroneschi sull'afroamericano che si vedono oggi alla televisione. Posso apprezzare Louis Armstrong ed Ella Fitzgerald che cantano quei brani e li trasformano magicamente in qualcosa d'altro, o Miles con Gil Evans, che hanno compiuto un lavoro d'astrazione. Ho rispetto per tutte le tradizioni ma *Porgy And Bess* è debole, confuso e stereotipato. Se dovessi scrivere un'opera dedicata alla storia degli ebrei, non cadrei negli stessi errori; sarei più rispettoso. Ellington fu molto critico per gli stessi motivi. Neppure la musica mi piace granché. In ogni caso, se dovessi scegliere

re fra Gershwin compositore e Fats Waller, non avrei dubbi».

*Che cosa pensa dei lavori compiuti da Hannibal Marvin Peterson sul tema dei diritti civili e della storia degli afroamericani?*

«Mi piace il modo di scrivere di Hannibal e mi piace da quando ho ascoltato *The Children Of Vietnam*, nel 1974. *African Portraits* è un grande lavoro sottovalutato. Ed è stato sottovalutato anche *Malcolm X* di Anthony Davis».

*E in merito all'annosa polemica sui jazzisti che si misurano con forme*

**Senza rinunciare in nulla al suo orgoglio (e alla sua polemica) di artista afroamericano, il grande flautista si mostra sempre più attratto dal grande esempio del teatro lirico italiano. Soprattutto dai veristi, più vicini alle tradizioni popolari.**

*sinfoniche e cameristiche che cos'ha da dire?*

«Potrei rispondere con una domanda: perché in tante chiese italiane ci sono madonne nere? La risposta è che nella vostra cultura c'è qualcosa di africano e ora, da quando c'è il jazz, di afroamericano, dopo che così tanti emigranti italiani sono venuti negli Stati Uniti. Per me il verismo fu un

grande movimento, perché i veristi seppero prendere davvero la vita reale e trasferirla nella creazione artistica. È "arte per le masse", un abbinamento davvero difficile da raggiungere. *Tosca* fu un insuccesso la prima volta, alla prima rappresentazione, eppure è rimasta. Per questo ho studiato i veristi per la mia opera. E anche *Meditations On Integration* di Charles Mingus è



una sorta di verismo, una mediazione perfetta fra astrazione e realtà trasposta in arte. E lo stesso vale per l'intera opera di Ellington. L'astrazione pura non mi interessa. Non che sia contrario ma ho una responsabilità come compositore nero, e come cristiano, verso la mia comunità».

*E il rap, come l'ha usato Ornette Coleman, non è un modo per adoperare forme «veriste»?*

«Credo che se è il rap è usato bene non ci sia problema. Quando ascoltavo i dischi di Jimi Hendrix, da ragazzo, mio padre mi gridava: "Spegni quella roba" (ride). Ma quando sentiva l'Hendrix bluesman si zittiva. Ascolto il rap con i miei ragazzi e posso dire che non mi piace il rap misogino e aggressivo. Ho usato qualche beat, qualche portamento ritmico del rap nel

PAOLA BENSI



*Qui a sinistra, Newton con il trombettista Wadada Leo Smith a Verona. Nella pagina di fronte, uno storico gruppo di John Carter a Los Angeles nel 1985: da sinistra, Red Callender, Newton, il leader, John Nunez, Charles Owens e Greg Martin.*

PINO NINFA

mio lavoro elettronico, come ha fatto Miles, del resto. Si tratta di tenere le orecchie aperte a quel che fanno i giovani afroamericani con il ritmo. Steve Coleman sa usare bene quegli elementi: è un grande innovatore nell'uso dei ritmi ma soprattutto sa usare i musicisti giusti per ottenere ciò che ha in mente. In ogni caso, la civiltà musicale ritmicamente più evoluta che io conosca è quella pigmea. Sono gli inventori dello stile polifonico. Senza di loro non ci sarebbe stato il jazz di New Orleans ma neppure la musica europea. La loro musica è semplicissima e complicatissima allo stesso tempo: un paradosso che è verità. È quello cui tento di avvicinarmi con la mia musica da camera: anche i ritmi più complessi hanno a che fare con i sentimenti, con il corpo. È questa la

si ho iniziato a comporre musica da camera».

**Qual è stato il suo primo lavoro elettronico?**

«Un balletto commissionato dal San Francisco Ballet; s'intitola *Gumboya*, dal nome di un grande coreografo afroamericano. Poi sono arrivate altre richieste. Quel Cd è stato costruito pezzetto su pezzetto, in tre anni, lavorando ogni giorno un sacco di ore nel mio studio domestico. Nelle note di copertina compare anche il nome di mia figlia, perché a lei devo il suggerimento relativo agli elementi ritmici hip hop di cui dicevo prima. Comunque, lo considero il mio "Sgt. Pepper's", il mio "Bitches Brew". Alla fine del lavoro mi è capitato di comprare "Civilization Phase III" di Zappa e l'ho a-

solo una volta, nel 1977, in seno a un gruppo di David Murray. Avevamo tanti progetti».

**Ha incontrato difficoltà a incidere i suoi lavori?**

«Se registrassi più materiali in stile Tin Pan Alley avrei senz'altro più opportunità commerciali. Però a me non interessa incidere quel tipo di cose. Vorrei piuttosto registrare composizioni meno note o sconosciute di grandi autori afroamericani».

**Come ricorda, a distanza di qualche anno, i suoi progetti sperimentali, come "Echo Canyon" e "In Venice"?**

«Ho sempre cercato di essere un esploratore in musica. "Echo Canyon" è stato davvero un progetto particolare, un po'



grande lezione dell'Africa. Non dimentico mai di essere un africano americano: ho sensibilità per la melodia, per l'armonia, e per il ritmo».

**Come si inquadra, nelle sue ultime opere, il lavoro elettronico?**

«Quel disco è per molti versi un lavoro spirituale, la mia personale offerta a Gesù Cristo. Musicalmente proviene dallo sviluppo di idee davisiane. Credo che sia la mia sedimentazione interiore del fatto che negli anni Sessanta, ai miei esordi come musicista, suonavo il basso elettrico in gruppi di rhythm 'n' blues. Poi, di colpo, scoprii "In A Silent Way", "Miles At Fillmore", "Bitches Brew": i dischi che mi aprirono la porta sul jazz. Dophy, Mingus, Ellington e Tatum furono le scoperte successive. Il mio disco elettronico è un po' come tornare a quei tempi, la chiusura di un cerchio dopo venticinque anni. E poi c'è un motivo personale: volevo stare a casa, a veder crescere i miei figli. E a casa io, che sono un "drogato da lavoro", posso usare le macchine elettroniche: co-

scoltato a lungo. È così fresco, così puro. E la musica è così "umana", come quella di Sun Ra, in fondo, e come quella cui tento di avvicinarmi io. Ha tutto ciò che manca alla musica elettronica che esce dalle accademie».

**A proposito di Zappa, che cosa pensa, in generale, della sua musica?**

«Zappa è un musicista importante in questo secolo, da studiare e ascoltare con rispetto e attenzione, come George Lewis, Mingus, Berio, Ornette Coleman e tanta musica africana che emerge ora. So che a tanti dà fastidio la componente "pop" ma io adoro il Salif Keita di "Soro" e poi il Don Pullen della "African Brazilian Connection". Quando ho ascoltato "Sacred Common Ground" sono scoppiato a piangere. Credo che quel disco finale sia uno dei lavori più importanti dell'ultimo ventennio. Don è stato un autentico genio, anche come compositore; mi ha lasciato un segno profondo. E credo che sia una delle figure più sottovalutate del jazz, soprattutto per quanto ha fatto nell'ultimo periodo. Ho suonato con lui

magico, un po' terrorizzante. Ho registrato parte di quel Cd in piena notte e sapevo che era una zona sacra per i nativi americani. Credo che si avverta una forte componente spirituale, all'ascolto: è quello che provavo io, la sensazione di uno spirito che "saliva" dalla terra. Tutto il Nuovo Messico è un posto particolare, di grande intensità. Credo che da "Echo Canyon" traspaiano tante esperienze diverse, dalla musica giapponese a quella occidentale. Era la prima volta che mi trovavo a incidere senza essere in uno studio di registrazione. Sono andato prima nel Canyon e mi sono innamorato dell'acustica. Allora ho parlato al produttore del disco e abbiamo deciso per la notte, per non essere disturbati da alcun rumore esterno. Tutto è stato improvvisato; o, meglio, è stata composizione istantanea, come quella di cui parlava Mingus».

**Ha in mente qualche progetto musicale con i nativi, come quello di Don Pullen?**

«Prima o poi ci sarà; è un'esperienza che mi tenta. Al momento è difficile anche

immaginare qualcosa, una sintesi che vada al di là di quella di Don. Da dove iniziare? Ogni anno vado in auto dalla California al Nuovo Messico, mi sintonizzo sulle stazioni radio Navajo e ascolto con grande interesse i loro canti».

**Il jazz contemporaneo continuerà a vivere, in un momento in cui sembra che gli spazi vadano progressivamente chiudendosi?**

«Il jazz continuerà a vivere. In modi e forme che neppure possiamo concepire, perché la musica di per sé è infinitamente più grande degli individui che la affrontano e nello stesso momento storico ha uno sviluppo su fronti diversissimi. Le cose accadranno prima nelle società e poi ci sarà la musica a documentare i mutamenti. In ogni caso credo che la musica tornerà ad avere un grande ruolo. E lo dico perché negli anni Sessanta, per esempio, nacque all'improvviso molta della musica più importante di ogni tempo. Consideriamo un anno come il 1964: erano attivi Mingus con Dolphy e Richmond, il grande sestetto, il quartetto di Coltrane, Art Blakey, Ornette, Monk, Cecil Taylor. Tutti quei grandi innovatori e tutti nello stesso momento. Facciamo un balzo al '67 e la musica esplose in un altro modo: arriva Jimi Hendrix, i Beatles usano lo studio di registrazione come uno strumento musicale per "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"».

**Ma oggi vende Kenny G, non Threadgill.**

«Certo, Kenny G vende più dischi di Coltrane, Rollins, Parker e Coleman messi insieme. Ma non fa parte della comunità afroamericana, al contrario di Ornette, David Murray o Benny Carter. Le nostre co-



ELENA CARMINATI

munità sono state infettate con le droghe, con il crack. Il grande errore degli afroamericani è stato quello di lasciarsi sottrarre la musica da loro inventata, che è poi stata diffusa e controllata in modo commerciale, separandola così dalla comunità nera. Non completamente ma quasi; è un procedimento tipico, d'altra parte. Per distruggere una comunità, devi sottrarle la cultura. Alle

multinazionali non importa nulla del livello artistico della musica nera. Loro hanno Philip Glass, Steve Reich. Non hanno il minimo interesse per Geri Allen, non intendono promuoverla per quel che vale davvero: primo, è un'artista afroamericana; secondo, è una donna. Non può diventare un'icona».

**Però le multinazionali traggono profitto anche dalla musica di consumo nera.**

«Alle multinazionali serve la musica pop nera per sostenere tutti i progetti che altrimenti non renderebbero abbastanza, in termini economici. Questa è la loro strategia. In gran parte del mondo la musica classica non rende. E loro lo sanno. Come possono ricavare soldi dall'incisione di un'orchestra di settanta-ottanta elementi che suona Schönberg? Semplice: i soldi devono arrivare dai dischi di Michael Jackson, di Janet Jackson. E qui si torna al motivo per cui non voglio incidere materiali Tin Pan Alley: i produttori sono gangster. Controllano le etichette discografiche e le scelte».

**Che cosa pensa dell'avanguardia jazzistica bianca, quella di Bill Frisell e compagni?**

«Mi piace Frisell. È originale e caldo, e scrive ottime composizioni. Non ritengo invece che John Zorn sia un gran talento. Credo che possa permettersi quello che fa perché è bianco e perché viene aiutato da una bella cassa di risonanza per ogni sua iniziativa».



**James Newton, qui accanto, nel concerto del febbraio 1997 a Pescara. In alto è con (alla sua destra) Henry Threadgill, Melecio Magdaluyo e Pedro Eustache nel gruppo Flute Force Four (nella pagina di sinistra i quattro sono in scena a Verona Jazz 1990).**

Ammiro e rispetto Mark Dresser, come musicista e come compositore. Ma io non penso in termini di periodi, stili e colori: tra i miei musicisti preferiti ci sono Frank Wes (ogni sua cosa è davvero originale) e Jelly Roll Morton. E, ancora, David Murray, che sta esplorando il corpus della tradizione sassofonistica come nessun altro; e ha quel suono sul clarinetto basso; e nessuno riesce a entrare in una ballad come lui. David ha il controllo totale del sassofono, senti vibrare Ben Webster, Coleman Hawkins, la tradizione e la storia, insomma».

**Guido Festinese**