

## PARTE SECONDA - Per una rivalutazione sul piano storico e artistico della figura di Paul Desmond

### 1) PAUL DESMOND E LA STORIA DEL JAZZ

Per rivedere il ruolo di Desmond nella storia del jazz si deve partire da un assunto: il contributo di Paul Desmond è stato decisivo per il successo del Dave Brubeck Quartet.

Questa tesi, già documentata nella Biografia, è avallata dall'opinione di moltissimi musicisti, critici ed operatori – alle già citate dichiarazioni di George Wein<sup>1</sup> si aggiungano qui quelle non lusinghiere ma contestuali di Franco Fayenz: "Il suo successivo quartetto (*di Brubeck*), che gli ha dato la celebrità, è vissuto sulla ripetizione di una formula sempre uguale, basata più che altro sulla dizione raffinata del saxofono alto di Paul Desmond"<sup>2</sup>, quelle di Porter e Ullman: "...(*Desmond*) *died of lung cancer in 1977. Brubeck continues as a leader, with his sons and others, but has never found such a perfect foil and counterpart*"<sup>3</sup> ed il significativo titolo dell'articolo di Nat Hentoff dedicato a Desmond nel numero del 18 aprile 1952 di *Down Beat*: "*Altoist Paul Desmond Is a Vital Factor in Success of Brubeck Quartet*"<sup>4</sup>.

Il passo successivo è stabilire se e quanto è storicamente rilevante il successo del quartetto di Brubeck. Arrigo Polillo sembra ritenerlo tale, dato che al momento di parlare delle avanguardie degli anni '60 osserva: "D'altronde gli anni in cui la musica afro-americana imboccò risolutamente nuove

---

<sup>1</sup> "...In un certo senso l'asse portante era nello stile di Brubeck. Era questo che conferiva al gruppo la sua fisionomia, ma era il suono di Desmond a costituirne l'attrattiva".

<sup>2</sup> Franco Fayenz, *op. cit.*, p. 111.

<sup>3</sup> "...(*Desmond*) morì per un cancro ai polmoni nel 1977. Brubeck continua tutt'ora la carriera di leader, con i suoi figli e anche con altri, ma non ha più trovato nessuno in grado di fare da controparte in modo così perfetto". Lewis Porter/ Michael Ullman, *op. cit.*, p. 225.

<sup>4</sup> "L'altista Paul Desmond è un fattore essenziale per il successo del quartetto di Brubeck".

strade non erano affatto prosperi per gli uomini del jazz, di qualunque confessione fossero. Esauritosi il boom che aveva preso il via coi successi dei quartetti di Mulligan e Brubeck, era cominciato un nuovo periodo di recessione, che avrebbe avuto dimensioni preoccupanti.”<sup>5</sup>; e sempre Polillo, riguardo a quartetto di Mulligan, annota: “La loro musica non era certo eccitante e divertente come quella che i sacerdoti dello swing avevano imposto al mondo quindici anni prima, ma, pur essendo più sofisticata di quella e niente affatto ballabile, riusciva perfettamente digeribile anche per l'uomo della strada. Era una musica "bianca" dopotutto, e la gente lo avvertiva, pur non rendendosene chiaramente conto. In pochi mesi la crisi che aveva afflitto il mondo del jazz per qualche anno potè considerarsi superata...”<sup>6</sup> L'altro boom della storia del jazz è quello di Benny Goodman, il 're dello swing'; per quanto riguarda questo invece, sotto l'aspetto prettamente commerciale (perché è di questo si sta parlando) il successo del quartetto Brubeck è da considerarsi di gran lunga superiore a quello di Mulligan, sia per quantità (dischi, concerti, tour in tutto il mondo, trasmissioni radiotelevisive etc.) che per durata.

Il precedente riferimento a Goodman non è stato casuale; in ogni storia del jazz che si rispetti c'è almeno un capitolo dedicato a lui. Pescando sempre da Polillo troviamo: “Sullo stesso livello dei grandi solisti negri va posto Benny Goodman, la cui orchestra, d'altro canto non usurpò affatto la sua fama, come molti puristi di jazz hanno voluto sostenere...” e , più avanti: “Benny Goodman va dunque valutato per ciò che fece durante i suoi anni di gloria, nell'era dello swing'. E ciò che fece allora giustifica ampiamente la sua fama. Qualche altro musicista ha dato alla musica jazz un contributo più importante del suo; nessuno più di lui, però, ha contribuito a innalzare il livello

---

<sup>5</sup> Arrigo Polillo, *op. cit.*, p. 266.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 225.

della musica leggera e a rendere popolare il jazz nel mondo.” In sintonia con questo parere troviamo anche Gunter Schuller<sup>7</sup>, musicista e musicologo autore di pregevolissimi saggi sul jazz: “È vero che per molti la popolarità di Goodman è stata — ed è tuttora — l'incarnazione del periodo Swing. Forse alcuni musicisti neri di spicco (non tutti) hanno ignorato la sua *musica*: certo non la sua *fama*, né la sua abilità nel soddisfare la sete di musica del nuovo pubblico di massa. Giusto o sbagliato che sia, Goodman è divenuto il simbolo di un'epoca: per lo più imitato e ammirato, talora criticato e crocifisso.”<sup>8</sup>, ed ancora: “In ultima analisi, il vero ruolo di Goodman nella storia del jazz è difficile da definire ... Egli è in sostanza un musicista di alta qualità, onesto, non pretenzioso, con doti straordinarie che comunque risiedono più sul lato tecnico... Qualunque sarà il verdetto finale su Goodman come musicista creatore, una cosa è già chiara: negli anni Trenta egli portò il jazz all'attenzione dei suoi compatrioti e del mondo in un modo mai riuscito prima, e raramente dopo. Se possiamo dire che per un felice momento nella storia americana vi fu un'alleanza tra il gusto di massa e la musica d'arte chiamata jazz, di ciò siamo profondamente debitori a Benny Goodman.”<sup>9</sup>

Questa digressione su Goodman ha avuto lo scopo di fornire elementi sufficienti per un confronto parallelo. Se le puntuali motivazioni fornite da Polillo e Shuller sono sufficienti a rendere imprescindibile il capitolo su Goodman - non l'indiscutibile statura dell'artista (che in questo caso non pare conclamata) ma soprattutto suo ruolo per le sorti, la

---

<sup>7</sup> Gunter Shuller vanta un curriculum davvero impressionante: cornista nell'orchestra del Teatro Metropolitan con Toscanini, compositore di musica atonale, direttore d'orchestra, revisore e trascrittore di musica antica, editore di musica contemporanea, collaboratore di molti illustri musicisti del dopoguerra (da Miles Davis a Bruno Maderna), saggista, teorico e capofila della 'Terza Corrente' (esperimento di fusione tra jazz e musica europea colta).

<sup>8</sup> Gunter Shuller, *Il Jazz-L'era dello Swing- I grandi Maestri* (titolo originale: *The Swing Era*), EDT, Torino 1999, p.4.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

soppravvivenza e la diffusione del jazz- si possono facilmente avanzare altrettanto solidi argomenti perché a Desmond venga dedicata maggiore attenzione. Anche se per Desmond fossimo in presenza di un giudizio critico totalmente negativo, risulterebbero comunque innegabili alcuni dati di fatto: Paul Desmond è forse il sassofonista più registrato della storia del jazz; Paul Desmond (non Brubeck, come purtroppo ancora molti musicisti credono) è l'autore di *'Take Five'*, e *'Take Five'* non è semplicemente una bella composizione di jazz, ma è il brano più popolare di tutta la storia del jazz, e dunque anche Paul Desmond ha contribuito in modo assai rilevante *"a rendere popolare il jazz nel mondo"*; è la voce del suo sassofono, non quella del clarinetto di Goodman, ad evocare da quasi mezzo secolo in centinaia di milioni di semplici fruitori, che non conoscono neppure il suo nome, l'idea di jazz; anche Desmond, con il suo contributo decisivo al quartetto di Brubeck, *"ha riportato il jazz all'attenzione dei suoi compatrioti e del mondo"* quando il jazz si trovava in grande difficoltà e con *"Take Five"* e *"Time Out"* si è inconfutabilmente verificata *"un'alleanza tra il gusto di massa e la musica d'arte chiamata jazz"*.

Anche a prescindere dai meriti artistici, il diritto ad uscire dall'anonimato o dall'oblio Desmond l'ha guadagnato sul campo.

## 2) PAUL DESMOND E LA CRITICA

Tre importanti e affermati jazzisti, Pietro Tonolo<sup>10</sup>, Sandro

---

<sup>10</sup> Sassofonista, compositore. Nato a Mirano (Venezia) nel 1959, Pietro Tonolo ha iniziato a suonare jazz professionalmente attorno al '79, abbandonando una già intrapresa attività come violinista classico. In quel periodo si trasferisce a Milano dove collabora con alcuni tra i migliori jazzisti italiani fra cui Franco D'Andrea, Luigi Bonafede, Gianni Cazzola, Larry Nocella, Massimo Urbani. Dall'81 all'86 fa spesso parte del gruppo di Enrico Rava. Nell'estate dell'82 è nella "Gil Evans Orchestra" a fianco di musicisti quali Steve Lacy, Lew Soloff, Ray Anderson; con questa suona nell'84/85 allo "Sweet Basil" di New York e nell'87 al festival di "Umbria Jazz". A partire dall'83 si è esibito in jazz clubs, ha dato concerti e ha partecipato a trasmissioni radiotelevisive in tutta Europa e negli Stati Uniti, sia come leader di propri gruppi che come sideman. Ha collaborato con Kenny Clarke, Roswell Rudd, Sal Nistico, Chet Baker (con cui ha suonato a New York nell'85) Lee Konitz, John Surman, George Lewis, Barry Altschul, Joe Chambers, Aldo Romano, Kenny Wheeler, Dave Holland, Tony Oxley, Steve Swallow, Paul Motian (del cui gruppo "Electric Bebop Band" dal '99 fa parte), solo per citare alcuni nomi. Nell'86 inizia un intenso sodalizio con la pianista romana Rita Marcotulli, in duo o in quartetto con Enzo Pietropaoli e Roberto Gatto, raccogliendo molti consensi di critica e di pubblico. Dall'88 collabora con il gruppo di Henri Texier (con cui ha

Gibellini<sup>11</sup> e Alfred Kramer<sup>12</sup>, hanno accettato di dare un loro personale contributo rispondendo ad un breve questionario mirato all'approfondimento degli aspetti che qui interessano.

## Domanda N°1

Nonostante una delle più brillanti carriere di tutta la storia del Jazz (sia dal punto di vista economico che dei premi ufficiali), la fama di Desmond sembra non essere giunta a consacrazione. Si è compiuto il giusto destino per un musicista che "tradiva scarse predisposizioni artistiche" (cito

---

suonato in Francia, Italia, Messico, Cuba, Egitto, Siria), con Enrico Pieranunzi e con Giovanni Tommaso, dirigendo inoltre propri gruppi (con Piero Leveratto, Sandro Gibellini, Alfred Kramer, Roberto Rossi) e suonando e scrivendo per la big band "Keptorchestra" e per il quartetto di sassofoni "Arundo Donax". Ha partecipato alle più importanti manifestazioni jazzistiche italiane e si è esibito al "Jazz Festival" di Berlino, al "Jazz Jamboree" di Varsavia, alla "Grand Parade du Jazz" di Nizza e ai Festivals di Parigi, Vienna, Amiens, L'Aja, North Carolina, Amburgo, Leverkusen, Ankara, Smirne e Tel Aviv, Dublino.

<sup>11</sup> Chitarrista bresciano, classe 1957. Nel 1979 le prime esperienze jazzistiche: la partecipazione al quintetto di Gianni Cazzola e la collaborazione con Pietro Tonolo. Dal 1980 in poi suona con molti musicisti italiani (Gianni Basso, Massimo Urbani, Luigi Bonafede, Larry Nocella e altri). Nel 1983 è al festival di Zagabria con Francesca Oliveri, e a partire dallo stesso anno suona con molti musicisti americani di passaggio in Italia: tra gli altri segnaliamo Lee Konitz, Mel Lewis, Al Grey, Dave Schnitter, Sal Nistico, Steve Grossmann, Lew Tabackin e Jimmy Owens. Con quest'ultimo partecipa al festival di Pori (Finlandia). Dall'84 al '91 fa parte della big band della RAI di Milano, a fianco di jazzisti come Gianluigi Trovesi, Sergio Fanni, Leandro Prete ed altri. Nell'86 suona in Francia con Dado Moroni, Jimmy Woodie e Alvin Queen. Entra poi nel quartetto di Tullio De Piscopo col quale partecipa ai festival jazz di Sanremo e di Roma (ospite Woody Show) e a Umbria Jazz. Nel 1987 partecipa al festival jazz di Amiens (F) nella EBU big band. Tra l'88 e l'89 suona col quintetto "Reunion" comprendente Franco Testa, Pietro Tonolo, Danilo Rea e Roberto Gatto (il gruppo inciderà un CD; "Flight Charts and Planes"). Nel '90 entra nella "Keptorchestra", informale quanto prestigiosa big band capitanata da Pietro e Marcello Tonolo, comprendente alcuni dei più bei nomi del jazz italiano come Marco Tamburini, Roberto Rossi, Mauro Negri, Bruno Marini e molti altri. Fa parte, nel '91, della Grande Orchestra Nazionale di Jazz. Nel '92 forma un trio con Mauro Negri e Paolo Birro col quale incide il CD "Funny Men". Il primo CD a proprio nome è "Felix", inciso nel '90 ma edito solo nel '93, con Piero Leveratto e Alfred Kramer. Nel '95 suona con Gerry Mulligan e nel '96 esce il CD "La banda disegnata" col proprio settetto. Nel gennaio '97 è stato invitato al "Midem" di Cannes a rappresentare l'Italia in un meeting tra i migliori chitarristi europei. Nel '97 registra con Larry Schneider, Andrea Dulbecco, Dodo Goya e John Arnold "Summertime In Sanremo". Nel '98 esce "The Tender Trap", con Mauro Negri e Paolo Birro e nel '99 esce "You And The Night And The Music" con Ares Tavolazzi e Mauro Beggio. Dal '99 collabora con Barbara Casini in un progetto dedicato a Jobim. Con la Casini e Lee Konitz incide un CD per la Philology. E' negli Stati Uniti nel marzo 2000, suona a New York e a Durham nel North Carolina International Jazz Festival. Nel dicembre dello stesso anno viene invitato, insieme al trombettista Fabrizio Bosso, al festival internazionale di jazz dell'Avana (Cuba), dove suona con Kenny Barron, Ronnie Cuber, Giovanni Hidalgo, Chucho Valdez e gli Irakere. Come insegnante ha tenuto seminari a fianco di musicisti come Carl Anderson, Buster Williams, Ben Riley, Rachel Gould. Nel campo della musica leggera ha lavorato con Bruno Lauzi, Fabio Concato e ha suonato in diversi dischi di Mina.

<sup>12</sup> Nato a Frauenfeld (Svizzera) nel 1965. Dopo sei anni di studio del pianoforte classico si dedica esclusivamente alla batteria come strumento primario ed inizia ad esibirsi con musicisti svizzeri nel suo paese, in Germania ed in Austria. A 18 anni incide il suo primo disco al fianco del fratello, il pianista Lukas Kramer. Il primo contatto con la scena italiana avviene nel 1986 con l'incontro con Pietro Tonolo, con il quale collabora tutt'oggi. Spostando gran parte della sua attività in Italia, decide di trasferirci nel 1991. Fino ad oggi ha collaborato con numerosi musicisti di rilievo italiani ed esteri: Chet Baker, Lee Konitz, Art Farmer, Gianni Basso, Sal Nistico, Benny Bailey, Art Lande, Steve Lacy, Paul McCandless, Art Farmer, Joe Henderson, Enrico Rava, Miroslav Vitous, Franco D'Andrea, Bill Watrous, Paolo Fresu, Steve Grossman, Barre Phillips, Gianluigi Trovesi, Mal Waldron e Cedar Walton. La sua discografia comprende titoli con Pietro e Marcello Tonolo, Lacy, Slide Hampton, Konitz, Enrico Pieranunzi, Phil Woods e Joe Lovano. Ha partecipato ai festival più importanti nazionali ed internazionali ed ha suonato in gran parte dell'Europa e negli Stati Uniti. Oltre all'attività concertistica appare sovente in trasmissioni radiofoniche e televisive e svolge inoltre lavoro didattico. Attualmente risiede a Genova, è membro-fondatore dell'orchestra jazz Bansigu Big Band della quale è stato anche direttore per alcuni anni. Polistrumentista, si è trovato ad esibirsi anche con gli altri suoi strumenti, il pianoforte, la tromba ed il trombone, coi quali è presente su alcuni CD.

Bruno Schiozzi) oppure l'artista Desmond sconta la sua 'inattualità'?

### Risposte alla Domanda N°1

*P.Tonolo: "Considero Desmond musicista attualissimo e credo questa opinione sia condivisa da molti colleghi; non sono in grado di ipotizzare il motivo della sua mancata consacrazione, non seguo le tendenze della critica jazz in modo sufficientemente attento per fare delle ipotesi; azzardo tuttavia che la figura di Desmond sia destinata a essere rivalutata."*

S. Gibellini: "Il destino di Desmond sottovalutato è secondo me comune a tanti altri grandi musicisti che per qualche motivo non hanno avuto il riconoscimento che meritavano: penso a Zoot Sims, a Roland Kirk, a Blue Mitchell, solo per nominare i primi che mi vengono in mente. A proposito delle "scarse predisposizioni artistiche" o della "inattualità" evito qualsiasi commento poiché l'idiozia di queste definizioni si commenta da sola."

*A.Kramer." Sarebbe da discutere su cosa sia una "brillante carriera". Il caso di Desmond è la prova che avere un buon ritorno economico e vincere dei premi non significhi automaticamente assicurarsi un posto nella storia del jazz. Desmond sembra perdere gradualmente di importanza ed è sicuramente meno noto oggi di quanto lo fosse quarant'anni fa."*

### Domanda N°2

Tra i jazzisti, i coltraniani abbondano e gli omaggi a Trane sono frequenti. Esistono i desmondiani? In altre parole, la poetica desmondiana è ancora viva e presente nel jazz

attuale, raccolta (anche solo in parte) da qualche erede, o si è esaurita con lui?

### Risposte alla Domanda N°2

*P.Tonolo: "Non mi risulta esistano 'desmondiani', se si escludono alcuni imitatori superficiali; ma non mi risulta nemmeno l'esistenza di 'rollinsiani' o 'lacyani' o 'hodgesiani' o 'hendersoniani' e via dicendo, eppure tutti i succitati (e molti altri, evidentemente) hanno dato un contributo importantissimo allo sviluppo del jazz e sono stati fonte di ispirazione per musicisti a loro volta importanti"*

S. Gibellini: "Chiedersi se oggi ci sono dei "Desmondiani" è interessante. Se ci sono per me vanno cercati in altri strumenti che non il sax alto (del resto nel jazz è quasi sempre stato così: strumentisti che si ispirano ad altri strumenti). Tom Harrell, per esempio, o Fred Hersch."

*A.Kramer: "I modelli dei strumentisti in genere sono dei caposcuola (quale Trane) o comunque strumentisti capaci di avere influenzato il corso della storia del proprio strumento. Non credo che Desmond abbia inventato un vero e proprio stile. Se lo ha fatto, si limita veramente al proprio strumento. Ha in qualche modo portato a perfezione uno stile rendendolo molto personale."*

### Domanda N°3

Nelle rare occasioni in cui la critica italiana si è occupata di Desmond, una delle costanti ha riguardato un presunto dualismo Konitz - Desmond: " ...un discendente di Konitz, di cui ha ereditato il suono ma non il vocabolario" (Gianni Gualberto) - " ...Desmond condusse lo stile di Konitz in camera aseptica, ove è di rigore mascherina e guanti sterilizzati, perfezionò frasi gelide ....esaltando un jazz sotto

vuoto spinto" (Bruno Schiozzi). Quale è la tua opinione?

### Risposte alla Domanda N°3

*P.Tonolo: "Desmond e Konitz sono probabilmente gli unici contraltisti che negli anni '50 sono sfuggiti all'egemonia parkeriana, trovando una strada personale; ci sono indubbiamente punti in comune tra loro ma la mia impressione è che i due sassofonisti abbiano messo a fuoco il proprio stile ognuno per proprio conto, vedo insomma più affinità che influenza reciproca."*

S. Gibellini:" Di grossi granchi la critica italiana ne ha presi spesso: che cos'hanno in comune Konitz e Desmond se non il fatto che suonano lo stesso strumento e che sono quasi coetanei?"

*A.Kramer: "I critici si dilettono ad inventare dualismi. E' un po' come l'industria cinematografica, che al mancare di idee iniziava a produrre film tipo Gozilla contro King Kong oppure Dracula contro Frankenstein. I risultati sono noti. Non so quanto i due si conoscevano o tantomeno frequentavano. Bianchi e suonanti sax alto e qualche modello in comune. Da qui in poi le strade de i due sono completamente diverse."*

### Domanda N°4

All'apice della carriera, Desmond confidò ad una amica " *I've become the whitest white musician*". Come era nel suo stile, anche questa battuta allude sottilmente a tematiche complesse. Ti va di avanzare una tua interpretazione?

### Risposte alla Domanda N°4

*P.Tonolo: "Non mi va di farlo: spesso i musicisti amano scherzare su cose che potrebbero aprire tematiche complesse, altrettanto spesso la critica tende a*

*'drammatizzare' e ad appesantire la musica con questioni socio-etno-psico-politiche. Non voglio dire che uno dei due sia l'atteggiamento giusto (nè tantomeno banalizzare il lavoro della critica e della musicologia) ma, appartenendo alla categoria dei musicisti, sono naturalmente portato alla sdrammatizzazione.*

S. Gibellini: "Mi vengono in mente un paio di situazioni. La prima è un blues ("2 Degree East, 3 Degrees West") che mi ha fatto pensare "ecco una maniera assolutamente bianca di suonare il blues". La seconda è il disco "Brubeck & Rushing". Si riesce a pensare a qualcosa di più nero del modo di cantare di Jimmy Rushing e a qualcosa di più bianco del modo di suonare di Desmond, e che queste due cose vadano così magnificamente d'accordo?"

*A.Kramer: "Sicuramente la problematica di fare parte di un "giro" bianco particolare, quello dell'establishment, era gratificante in tutti i sensi, ma penso che questo lo abbia anche un po' estraniato dagli altri musicisti bianchi dell'epoca, musicisti stilisticamente non lontani da lui. Mi sembra un artista isolato in un ambiente molto circoscritto. Desmond era sicuramente a suo agio con l'ambiente che frequentava, con la musica che suonava. Era una sua scelta di suonare con Brubeck e sarebbe interessante sapere perché ha fatto così pochi dischi al di fuori di questo, come mai non appare mai da nessuna parte, neanche come sideman. Conoscere il suo carattere spiegherebbe molte cose"*

#### Domanda N°5

Gianni Gualberto definisce Desmond "... un brillante esecutore attestato, consciamente o meno, su posizioni assai lontane dalla cultura musicale afro-americana...." Suona

come un modo elegante per segnalare che Desmond non aveva 'tutti i documenti in regola'. Secondo te, per Desmond si usa un metro di giudizio diverso da quello usato per esempio per Bix Beiderbecke, Benny Goodman, Chet Baker, Stan Getz?

#### Risposte alla Domanda N°5

*P.Tonolo: "Personalmente ritengo Desmond musicista con le carte più che in regola ma, di nuovo, non mi va di polemizzare con chi la vede diversamente da me... "*

S. Gibellini: "Non si usa un metro diverso, semplicemente è meno conosciuto degli altri bianchi in questione, e per questo automaticamente meno considerato. È un problema di ignoranza."

*A.Kramer: "Si tende a giudicare Desmond come facente parte di un altro mondo musicale, perciò spesso non viene neanche considerato o comunque giudicato con criteri diversi. Il mondo di Brubeck è effettivamente cosa a parte e Desmond sicuramente sconta il fatto di averne fatto parte integrante"*

#### Domanda N°6

Sempre Gualberto si chiede: " Un reazionario, Desmond? Senzaltro, ma..."; Duog Ramsey (biografo ed amico di Desmond) lo definisce invece " a modernist". Qual'è la tua opinione?

#### Risposte alla Domanda N°6

*P.Tonolo: "La classificazione di artisti nelle categorie 'd'avanguardia' 'modernista' 'rivoluzionario' o 'reazionario' 'retrogrado' 'conservatore' mi sembra una delle prospettive più superficiali e banali... basta leggere cosa dice dell'essere*

*rivoluzionari Stravinskij nella sua "Poetica della Musica" ...*

S.Gibellini: "Allora dovremmo definire Alessandro Scarlatti un reazionario? La differenza qualitativa tra la critica italiana e quella americana è ben rappresentata in queste definizioni."

*A.Kramer: "La terza. Ne uno né l'altro, o meglio tutti e due insieme. Mi viene un pò difficile chiamarlo "modernist" guardando quali sassofonisti giravano in quei tempi, però sicuramente "modernist" lo si può definire nel linguaggio dal quale proviene."*

#### Domanda N°7

Ci sono delle incisioni di Desmond che consideri pietre miliari? Cogli degli importanti elementi di distinzione tra le incisioni fatte a proprio nome e quelle con Brubeck?

#### Risposte alla Domanda N°7

*P.Tonolo: "Desmond riusciva sempre a imporre la sua personalità, a mettere il suo 'sigillo' (la sua firma) e-dote rara e preziosa-a farlo con leggerezza, senza mai forzare le situazioni; rappresenta uno degli esempi più alti di come un musicista di jazz comunichi la sua visione caratterizzando e approfondendo i parametri fondamentali della musica (timbro, inflessioni, senso ritmico). Desmond non ha bisogno di tuffarsi in un solo complesso e pieno di note per farsi riconoscere: la sola esposizione di una melodia è sufficiente per farci entrare nel 'mondo di Paul Desmond', a introdurci nella sua atmosfera. Insomma, 'the whitest white musician' dimostra meglio di molti suoi colleghi neri quanto il jazz possa muoversi su binari diversi rispetto alla tradizione eurocolta."*

S.Gibellini: "Uno dei miei dischi preferiti è "First Place Again",

con Jim Hall, Percy Heath e Connie Kay. Comunque adoro tutte le incisioni con Jim Hall. Non ho molti dischi con Brubeck, tra quelli che conosco i miei preferiti sono "Buried Treasures" (che contiene un memorabile solo di Desmond su "Sweet Georgia Brown"), "Time Out" e il già citato "Brubeck & Rushing". Preferisco le incisioni fatte a suo nome, dove immagino che la scelta del repertorio e di altre questioni sia dovuta a Desmond stesso. D'altra parte Desmond suona magnificamente anche nei dischi di Brubeck, il quale troppo spesso viene liquidato dalla critica (soprattutto Italiana) con aggettivi poco lusinghieri, senza ricordarsi che, non fosse altro che per aver composto brani come "In Your Own Sweet Way" o "The Duke", al personaggio in questione va almeno portato un po' di rispetto."

*A.Kramer: "Pietre miliari? Desmond è uno di quei musicisti che riescono ad essere sempre allo stesso alto livello. Non ci sono incisioni che differiscono da altre nel modo in cui suona. In qualche situazione Desmond riesce a guadagnare più spazio, ad esempio in quartetto con Jim Hall. Ritengo il disco First Place Again il disco più importante di Desmond ed il più ispirato tra i dischi di questa formazione. Un particolare menzione vorrei fare per i due brani live incisi con Brubeck in duo all'Università....."*

#### Domanda N°8

Ti chiedo un commento sul senso dello swing e del blues di Desmond.

#### Risposte alla Domanda N°8

*P.Tonolo: "Ottimo"*

*S.Gibellini: "Questa domanda e' troppo difficile per me. Amo Paul Desmond ma non so spiegarlo a parole."*

*A.Kramer: "Basta ascoltare "I get a kick out of you" del disco di cui sopra per fare sparire ogni dubbio sul senso di swing e blues di Desmond. In questo Desmond è un maestro. Fare combinare questi elementi in uno stile pulito e misurato come il suo."*

### Domanda N°9

Incoraggeresti un giovane ad approfondire lo studio dello stile di Desmond? con quali motivazioni e quali prospettive?

### Risposte alla Domanda N°9

*P.Tonolo: "Lo studio e l'approfondimento di artisti che abbiano raggiunto risultati così convincenti è sempre consigliabile, aiuta a trovare la propria strada. Naturalmente non ci si deve limitare all'imitazione di dettagli del linguaggio dell'artista ma cercare di compenetrarne la concezione generale per 'reagire' a essa in qualche modo (secondo le proprie caratteristiche). Alle qualità di Desmond delineate in una delle risposte precedenti aggiungerei la stupefacente e originale combinazione di complessità e semplicità; la capacità cioè di creare linee estremamente elaborate e articolate ma talmente coerenti e logiche che vengono percepite come semplici e lineari (provate un po' a farlo voi...), Ciò è l'esatto contrario di quello che caratterizza il linguaggio di molti 'coltraniani': linee che a un ascolto superficiale appaiono intricate (rivestite di torrenzialità e condite con visceralità) in realtà semplici e rudimentali. (In qualche modo qui rispondo a una delle domande precedenti: come mai così tanti 'coltraniani' e nessun 'desmondiano'? Non è che forse una delle due è troppo difficile? Ovviamente mi riferisco agli epigoni, non ai due maestri)."*

S.Gibellini: "Nei seminari o nelle lezioni che tengo tra i dischi

che faccio ascoltare non manca mai uno o più dischi di Desmond: di solito faccio sentire il solo su "I get a kick out of you" o su "Sweet Georgia Brown". Desmond va studiato perché è un grande artista, così come vanno studiati Louis Armstrong, Duke Ellington, Miles Davis e tutti gli altri grandi."

*A.Kramer: "Certamente consiglieri di approfondire Desmond, non solo per motivi tecnici, ma anche dal punto di vista dell'improvvisazione tematica e della costruzione degli assoli."*

Pur con accenti diversi, questi maestri concordano nell'esprimere un giudizio positivo sul contributo artistico di Desmond, in sintonia con moltissimi colleghi d'oltreoceano. È interessante notare che nella numerosa schiera degli estimatori - oltre ai collaboratori abituali e occasionali, ai *coolster* e agli amici di Desmond - compare una lunga lista di 'insospettabili' (molti dei quali di colore). Cannonball Adderley, in un test d'ascolto per Down Beat, si riferisce a Desmond come "*a profoundly beautiful player*"<sup>13</sup>; Phil Woods racconta: "*With wisdom-well, maybe not wisdom but with a modicum of maturity-I got to appreciate Paul, because he was a great alto player. The older I get, the more I appreciate him. I heard a lot of Lester Young in his playing, the economy factor, always finding the one note that would work. He didn't try to sound like Bird*"<sup>14</sup>; John Handy conclude, dopo aver analizzato un solo di Desmond: "*Paul's playing is readily identifiable, a rare trait among so many good alto players. He always played intelligently, and left a fine legacy as a musician. Lastly and and importantly, he*

---

<sup>13</sup> " un musicista magnificamente profondo" . In *TF*, p. 247.

<sup>14</sup> "Con discernimento-beh, diciamo con un po' di maturità, ho cominciato ad apprezzare Paul, perché era un grande altista. Più invecchio e più lo apprezzo. Trovo molto Lester Young nel suo modo di improvvisare, il senso della misura, trovando sempre la nota che funziona. Non cercò di imitare Bird" *Ivi*, p. 188 .

*presented himself as a gentleman*<sup>15</sup>, e durante una lezione in cui sollecitava gli allievi ad approfondire la conoscenza di Desmond: *"He's not playng the same old things. Those are his things, he invented those things. Let's face it, there's only so many Supermen in the world and he's one of them"*<sup>16</sup>; Winton Marsais, nella sua veste di direttore artistico del Jazz al Licoln Centre, al momento di dare il via a due sale da concerto a New York ha dato queste indicazioni all'architetto Rafael Vinoly: *"should sound like Lester Young, Billie Holiday, Paul Desmond and Miles Davis"*<sup>17</sup>; ancor più sorprendente l'adesione di uno degli esponenti di punta dell'avanguardia degli anni '70 e '80: *"Alto saxophonist Anthony Braxton, who was born in Chicago in 1945, began his teens admiring-idolizing, he says-two saxophonists, Paul Desmond from the Dave Brubeck group and John Coltrane. He tried leaning against pianos and looking nonchalant in the Desmond manner, but found nonchalance incompatible with Coltrane's intensity. Later he would find a way to combine the cool intellectuality of Desmond's music with some of the extended saxophone techniques Coltrane was pioneering... By 1968, he was listing his influences as Paul Desmond, Ornette Coleman, Eric Dolphy, Jackie McLean, the German composer Stockhausen, Miles Davis and James Brown."*<sup>18</sup>

Anche il prestigioso 'The New Grove Dictionary of Music and

---

<sup>15</sup> "Il modo di suonare di Paul è immediatamente identificabile, una caratteristica rara fra così tanti buoni altisti. Suonava sempre in modo intelligente, e lasciò una pregevole eredità come musicista. Ultimo ed importante, si poneva come un gentleman." *Ivi*, p. 238.

<sup>16</sup> "Non continua a suonare le solite vecchie cose. Quelle sono le sue cose, le ha inventate lui. Mettiamola così, se al mondo ci sono molti Superman lui è uno di quelli" In *'Don Thompson Remembers Paul Desmond'*, intervista di [Paul Caulfield](#) per [Mirus Communications Inc del 20 marzo 1991, a Toronto,](#) (c) Copyright 1991, *Mirus Communications Inc.*, [www.puredesmond.ca](http://www.puredesmond.ca).

<sup>17</sup> "deve suonare come Lester Young, Billie Hliday, Paul Desmond e Miles Davis". TF, p.312.

<sup>18</sup> "L'altista Anthony Braxton, nato a Chicago nel 1945, racconta che cominciò la sua adolescenza ammirando e idealizzandodue sassofonisti, Paul Desmond del gruppo di Dave Brubeck e John Coltrane. Ci provò appoggiandosi al piano e mostrandosi distaccato alla maniera di Desmond, ma trovò il distacco incompatibile con l'intensità di Coltrane. Più tardi trovò il modo di combinare il distaccato intellettualismo della musica di Desmond con alcuni degli sviluppi della tecnica del sassofono che Coltrane stava sperimentando... nel 1968 egli indicava in Paul Desmond, Ornette Coleman, Eric Dolphy, Jackie McLean, il compositore tedesco Stockhausen, Miles Davis e James Brown i musicisti che lo avevano influenzato". Lewis Porter/ Michael Ullman, *op. cit.*, p. 413

Musician'-tutt'altro che una specifica pubblicazione di jazz-dedica a Paul Desmond uno spazio redatto con cura e competenza<sup>19</sup>.

In Italia invece Desmond non ha goduto da parte della critica della medesima considerazione che sembrano accordargli i musicisti, e non si intravedono segnali di un cambiamento di tendenza. A quanto risulta, i tre articoli citati nella Biografia (Schiozzi, Gualberto, Bazzurro) sono gli unici interventi apparsi sulla stampa specializzata negli ultimi 37 anni. Negli studi italiani di maggior respiro il giudizio sul valore artistico di Desmond perlopiù non viene espresso, dato che il ruolo del sassofonista è visto come del tutto marginale. Si prenda ad esempio il fondamentale e più volte citato 'Jazz'<sup>20</sup> di Arrigo Polillo (a tutt'oggi la più importante storia del jazz in lingua italiana); Desmond vi è nominato tre volte senza che al suo nome si accompagni alcun aggettivo e raggiunge la massima esposizione a cavallo delle pagine 221 e 222 : " Il primo quartetto che Dave Brubeck costituì, con l'altosassofonista Paul Desmond, dopo aver disciolto il suo trio...". L'esiguità dello spazio dedicatogli (qui e altrove) fa sorgere il dubbio che per la critica italiana, per anni votata più all'analisi dell'aspetto sociopolitico che non a quello prettamente musicale, sia difficile valutare o addirittura prendere in considerazione un artista come Desmond. D'altro canto una così ampia divergenza tra l'opinione dei musicisti e quella dei critici (che nel caso del jazz sono anche storici) può derivare dal fatto che questi ultimi adottano -anche- parametri diversi. Come

---

<sup>19</sup> "Desmond [Breitenfeld], Paul (*b* San Francisco, 25 Nov 1924; *d* New York, 30 May 1977). American jazz alto saxophonist. He studied the clarinet at San Francisco State University and played in various groups before joining the Dave Brubeck Quartet in 1951. Because his career was almost solely with this group until its dissolution in 1967 he shared its success without receiving the recognition that was his due. Desmond was one of the most capable representatives of the 'cool' tendency in alto saxophone jazz, of which Lee Konitz was the chief exponent, and that Lester Young, Benny Carter and others had foreshadowed in the late 1930s. His tone had a luminous quality, consistent over the instrument's whole range, that was particularly reminiscent of Carter, but his most notable gift as an improviser was his power of sustained melodic invention, which depended in part on an unusually imaginative use of sequence. Desmond's independent recordings, with Gerry Mulligan or Jim Hall for example, do him more justice than his numerous ones with Brubeck, for whom he composed the popular *Take Five* in 5/4 time." Autori Vari, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Stanley Sadie, New York, Usa 1980, vol. 5, p. 309.

<sup>20</sup> Arrigo Polillo, *op. cit.*

si misura il valore e l'importanza di un musicista di jazz? Arrigo Polillo fornisce alcune utili indicazioni: "Ciò che soprattutto conta, nel jazz, è dunque lo stile individuale (di strumentista e di musicista in senso lato) del solista improvvisatore, che si riconosce attraverso una serie di particolarità, che vanno dalla qualità della voce strumentale al modo di pronunciare e vibrare le note, di attaccare, svolgere e risolvere le frasi, alla peculiare concezione armonica e ritmica, e così via."<sup>21</sup> Sembrerebbe il ritratto di Paul Desmond; eccellere in tutti questi aspetti però non gli basta per conquistarsi uno spazio, quindi devono essere necessari anche altri requisiti: "La verità è che per "jazz" altro non si intende, oggi, che la migliore espressione musicale - in continua, rapidissima trasformazione - di una certa cultura: quella dei negri che vivono nelle grandi città degli Stati Uniti, ai quali fanno corona moltissimi simpatizzanti (nel senso etimologico del termine) e in primo luogo coloro che la classe dominante, bianca, l'Establishment, ha ad essi, in qualche misura, assimilato o avvicinato. Si allude soprattutto agli ebrei - in gran parte originari dell'Europa orientale - e agli italo-americani: due gruppi etnici che hanno condiviso coi negri, per un certo periodo almeno, la sorte dell'emarginazione nei ghetti, dai confini più o meno rigorosi e qualche volta di natura soltanto psicologica."<sup>22</sup> Adesso i contorni cominciano a chiarirsi; biografia alla mano, è del tutto evidente che Desmond stenta a rientrare nelle categorie indicate da Polillo, il cui seguente pensiero aiuta a definire ancor meglio il quadro: "Chi suona improvvisando, se è abbastanza sensibile da avvertire con acutezza ciò che lo circonda, non può non rispecchiare, nella sua musica, il preciso momento storico da lui vissuto nell'atto di produrla; non può non essere profondamente influenzato dall'universo segnico che a quel momento è correlato.

---

<sup>21</sup> Arrigo Polillo, *op. cit.*, Introduzione, p. 12.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 10.

Esprimendo, *hic et nunc*, ciò che sente, il solista improvvisatore riflette infatti, meglio di ogni altro musicista, la realtà in cui è immerso nell'ora che volge : che non è ancora storia, ma è cronaca, costume, mescolanza di futilità con fatti e idee che poi si riveleranno importanti."<sup>23</sup> Qui forse risiede uno dei limiti attribuibili a Paul Desmond, uno dei motivi della sua inadeguatezza. Come ha felicemente sintetizzato Leroi Jones "cool significava non partecipazione"<sup>24</sup>. L'artista *cool* dunque non si fa emotivamente coinvolgere – si può convenire che, presentato sotto questa luce, appare come un tratto distintivo ma non necessariamente negativo-; però se l'artista non si fa coinvolgere non può essere testimone, e questo risulta inammissibile, pena perdere la qualifica stessa di artista. Questo è un nodo cruciale, ma prima di affrontarlo è indispensabile aprire una parentesi sul termine *cool* (secondo il dizionario: "fresco, leggero, calmo, freddo, senza entusiasmo, disinvolto, sfacciato"<sup>25</sup>). Polillo annota: "*cool jazz*, ovvero jazz freddo, anzi fresco, calmo, distaccato, imperturbabile. (*Cool* è un aggettivo dai molti significati nel gergo del jazz: può voler dire anche "ottimo", e persino "tutto bene". Non per niente era stato introdotto fra i jazzmen da Lester Young, a cui il gergo degli hipsters deve alcune colorite espressioni.)"<sup>26</sup>; Leroi Jones puntualizza il significato del termine nel gergo dei neri: "il termine *cool*, nel suo primitivo contesto significava una specifica reazione al mondo, una specifica relazione con l'ambiente, definiva cioè un atteggiamento che effettivamente esisteva: essere *cool*, freddo, significava essere calmo, tanto calmo da non lasciarsi impressionare dall'orrore quotidiano che il mondo presentava"<sup>27</sup>. Non può qui sfuggire che Polillo, antepo-

<sup>23</sup> Arrigo Polillo, *op. cit.*, Introduzione, p. 14.

<sup>24</sup> LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 216.

<sup>25</sup> Dizionario Garzanti Hazon Italiano- Inglese, Inglese Italiano, Garzanti, Milano, 1979.

<sup>26</sup> Arrigo Polillo, *op. cit.*, p. 216.

<sup>27</sup> LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 210.

freddo a fresco ("*jazz freddo, anzi fresco*"), mette volutamente un accento negativo, data la consuetudine nella lingua italiana di attribuire come prima accezione un peso positivo all'aggettivo 'fresco' e uno invece negativo a 'freddo'. Questa inversione prelude ad una stroncatura dell'esperienza del *cool* che segnerà quasi tutta la critica italiana e darà vita a malintesi e sgradevoli stereotipi; è un dato di fatto che, almeno in Italia, freddo è l'aggettivo più usato – a sproposito- per riferirsi al jazz. "Il cool jazz ebbe una vita brevissima e non fortunata: in prospettiva appare, oggi, come una deviazione piuttosto che una tappa nella storia del jazz, il quale riprese il suo cammino senza tenerne conto, quando l'avventura dei *coolsters* (qualcuno chiamava così i campioni del nuovo stile) fu conclusa."<sup>28</sup> Valutata col senno di poi, la chiusa del capitolo sul *cool* jazz di Arrigo Polillo insinua il dubbio che sull'argomento il 'grande vecchio' del jazz italiano sia incappato in un errore di valutazione: "A seguire la direzione indicata dagli uomini del cool jazz non rimase altro che John Lewis col suo Modern Jazz Quartet, che continuerà per molti anni a fare della musica solenne, quieta e "rispettabile", per la delizia del pubblico dei Conservatori e delle Società concertistiche del Vecchio Continente, per cui il jazz è tanto più accettabile quanto più cerca di somigliare alla musica classica europea."<sup>29</sup> Osservando il fenomeno da una prospettiva più vantaggiosa e con maggior distacco, in virtù degli anni trascorsi, si possono rilevare alcuni dati di fatto: i neri del ghetto hanno smesso di riconoscersi nel jazz nello stesso momento in cui il jazz non ha più rappresentato per loro un valido strumento per migliorare la propria condizione sociale, ed il cambiamento in tal senso era coinciso già con l'avvento del *bebop* e la conseguente crisi di pubblico (e di opportunità di lavoro) in cui era sprofondata il jazz verso la fine degli anni '40 ; per i proletari neri del

---

<sup>28</sup> Arrigo Polillo, *op. cit.*, p. 216.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 229.

ghetto l'espressione, l'identificazione e il sogno di un possibile riscatto si è chiamerà, a partire dalla metà degli anni '50 *rhythm & blues*, poi *soul*, *funky*, via via fino al *rap* - "Come i 'nuovi negri' degli anni venti avevano incominciato (seppure su posizioni difensive) a esaltare gli attributi della loro 'negritudine', così il nuovo 'fratello', il *soul brother*, intende rimodellare l'ordine sociale a sua propria immagine."<sup>30</sup>; il numero di Novembre 2006 di Musica Jazz (la più importante rivista specializzata italiana fondata e diretta per tutta la vita da Arrigo Polillo) ha dedicato la copertina ed un ampio articolo alla pianista/cantante Diane Krall, vera incarnazione di tutti gli stereotipi *cool* - di razza bianca, distaccata, affascinante, da anni campione di incassi, soli minimali (ricordano quelli di Tom Jobim), ottimo senso dello swing, un filo di voce scura, quasi sussurrata in un'estensione davvero esigua per una sensualità raramente ascoltata prima, sezione ritmica misurata, puntuale, stabile, repertorio rigorosamente limitato agli standards americani e ai classici della bossa nova, atmosfere rarefatte: in un anno i suoi dischi vendono quanto tutti gli altri dischi di jazz messi insieme.

Nel 2007 il marchio di '*rispettabilità*' non appare affatto infamante o declassante, bensì una conquista e una delle condizioni indispensabili alla sopravvivenza della musica jazz, entrata a pieno titolo nei conservatori di mezzo mondo come materia di studio e presente più nei teatri e nelle piazze di quanto non sia nei *clubs*. Si può dibattere sul fatto che quello che si suona (e si studia ora) non sia più jazz o il 'vero' jazz; molti importanti esponenti della musica afroamericana hanno più volte dichiarato di non riconoscersi in questa etichetta, ma anche questo non costituisce una novità, visto che già Sidney Bechet si rifiutò per tutta la vita di accettare la definizione jazz, continuando a chiamare la

---

<sup>30</sup> LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 216.

sua musica 'ragtime'<sup>31</sup>. Dal 1950 ad oggi si sono succedute o sovrapposte decine di esperienze musicali, puntualmente etichettate con altrettanti nomi; riservare solo al *cool* il marchio di '*deviazione*' pare oggi poco realistico, soprattutto per la manifesta impossibilità di tracciare come una linea retta il percorso di questi 50 anni di jazz. Visti da quassù (nel 2007), musicisti come Desmond appaiono oggi come interpreti legittimi, rappresentativi e necessari di quell'era più di quanto non lo apparissero allora ad un studioso attento come Polillo.

Prima si accennava al fatto che la critica italiana si è occupata principalmente dell'aspetto sociopolitico riguardante la vicenda del jazz, trascurandone forse il lato specificamente musicale; anche limitandoci ai testi qui presi in esame, il confronto fra le nostre pubblicazioni e quelle degli studiosi statunitensi non ammette dubbi in proposito. Almeno un paio di cause di questa anomalia sembrano facilmente individuabili anche senza entrare nel merito della preparazione musicale del singolo critico di jazz: in Italia una pubblicazione che adotti in modo corretto e diffuso il linguaggio musicale è purtroppo destinata ad un pubblico assai ristretto; inoltre in Italia il jazz è diventato un fenomeno culturale di ampia risonanza in corrispondenza di una precisa stagione della storia politica e sociale del nostro paese, una stagione in cui era difficile anche solo ipotizzare un giudizio basato su criteri esclusivamente o principalmente estetici e artistici. Per capire meglio il clima può essere utile tornare ancora a Polillo; in '*Jazz*', alla fine del capitolo introduttivo, dopo aver accennato alla presenza di una critica militante nera contrapposta ad una retriva visione bianca, egli chiude così: "È chiaro che all'origine di entrambi questi contrastanti approcci critici al jazz c'è anche una valutazione politica, quando non addirittura un - magari inconsapevole —

---

<sup>31</sup> Lewis Porter/Michael Ullman, *op. cit.*, p. 4.

atteggiamento razzista, dell'uno o dell'altro segno. Nello scrivere queste pagine, mi sono sforzato (nei limiti in cui questo è possibile) di guardare alla musica jazz non già da "destra" o da "sinistra", dalla parte cioè dell'Establishment bianco, o da quello della minoranza oppressa che della vicenda del jazz è stata l'indiscutibile protagonista, bensì da una posizione di neutralità, tenendo conto con obiettività degli apporti dati al jazz dalla razza nera e da quella bianca, e dall'alternare, prevalere delle diverse concezioni estetiche, talvolta clamorosamente contrastanti fra loro."<sup>32</sup> Quello che colpisce non sono le ragioni (ampiamente condivisibili) che Polillo esprime, ma il fatto che lui nel 1983 si senta tenuto a fare questa precisazione (*guardare alla musica jazz non già da "destra" o da "sinistra"*), del tutto ovvia e scontata nell'ottica del 2007. Sulla stessa linea si colloca il già citato articolo di Gianni Gualberto su Desmond<sup>33</sup>, pubblicato su Musica Jazz nel settembre 1980; si tratta di un lavoro sentito e sofferto, in cui sembra palpabile l'imbarazzo dell'autore nel parlare di un artista che egli evidentemente ama (e stima) e che però non si sente autorizzato a 'sdoganare', affrancandolo del tutto dal giudizio che la storia ha (secondo lui) già dato. Emblematica in questo senso l'espressione " Un reazionario, Desmond? Senzaltro, ma..." dove, dopo la sentenza (*reazionario*) arriva, mimetizzata fra complesse metafore e mirabili contorsioni, una struggente dichiarazione d'amore per il sassofonista. Giudizio ben più severo quello espresso da Bruno Schiozzi<sup>34</sup> nel fascicolo dedicato a Lee Konitz in una enciclopedia a fascicoli di grande diffusione (e arricchita da ottimi dischi), in cui si assiste ad un vero e proprio linciaggio; senza voler confutare la legittimità di un'opinione diversa, colpisce da parte dell'autore (anche direttore responsabile del piano dell'opera) il cattivo gusto

---

<sup>32</sup> Arrigo Polillo, *op. cit.*, p. 18.

<sup>33</sup> Gianni Gualberto, *op. cit.*

<sup>34</sup> Vedi Appendice, doc. n° 5.

nel salutare come tardiva la dipartita di un artista: "Desmond vantò consensi e apprezzamenti mai conosciuti da Konitz e solo la spietata, crudele realtà della sua scomparsa fisica (avvenuta il 30 maggio 1977), ridarà al dimenticato Lee la gioia di un grande ritorno, di un meritato riconoscimento, pur a distanza di quasi trent'anni".

Per Desmond in Italia non sembra dunque esserci scampo. Gualberto, trovandosi nella scomoda posizione di dover conciliare un giudizio storico che ritiene inconfutabile con quello dettato dalla propria sensibilità, diplomaticamente tocca nella stessa frase altri due punti dolenti: "Desmond ebbe probabilmente a rimpiangere il musicista che non potè, non seppe o non volle essere: per averne piena misura si ascolti *Take Ten* nella versione incisa nel 1963 a fianco di Jim Hall. Gene Wrisht e Connie Kay. A quell'epoca Omette Coleman aveva già registrato *Free-Jazz*, mentre Coltrane si apprestava a esplorare il mondo di *Ascension*, e certo ogni paragone di questo genere è improponibile. Eppure, il sassofonista dimostra di essere tutt'altro che insensibile al mutare dei tempi, introducendo delle modulazioni di chiaro sapore orientale dove si innestano, con sorprendente modernità, linee di canto estatico. Si tratterà, purtroppo, di una eccezione: Desmond continuerà a essere fin troppo fedele a se stesso, giungendo alla matura interiorizzazione di uno stile ormai troppo cristallizzato per assumere delle connotazioni chiaramente innovatrici."<sup>35</sup> Data la distanza stilistica e di intenti fra l'opera di Desmond e quelle citate non si riesce ad immaginare altro confronto possibile se non quello impostato sul piano storico. Troppo facile, in tal caso, controbattere e chiedere quali altri jazzisti, di qualsiasi colore, tendenza o parrocchia, abbiano in quegli anni prodotto opere confrontabili sul piano storico con *Free-Jazz* e *Ascension*; applicando questo criterio la legittimazione ad

---

<sup>35</sup> Gianni Gualberto, op. cit.

opera d'arte si ridurrebbe a non più di una decina di lavori per tutta la storia del jazz. Sarebbe invece interessante indagare su un altro aspetto: quanti tra i musicisti che oggi vogliono approfondire lo studio di Coleman e Coltrane si avvicinano proprio a queste due opere? Per i musicisti queste due opere rappresentano veramente una fonte inesauribile di approfondimento, di ispirazione, sono oggetto di indagine quanto altri lavori che rappresentano un vero e proprio spartiacque, tipo *'Kind of Blue'* di Miles Davis (per fare solo un esempio)? La valenza storica e quella strettamente musicale in questi due lavori sono davvero percepiti come equivalenti?

L'altro aspetto toccato da Gualberto riguarda il tema della contemporaneità: negli anni '60 Desmond si trova ad essere contemporaneo di Coltrane e Coleman e il giudizio sulla sua opera pare non poter prescindere da questa congiuntura. Stefano Zenni, nel suo bel libro su Louis Armstrong porta un contributo utile a dipanare l'intricata matassa: "le storie raccontano l'evoluzione del jazz come un avvicendamento meccanico di stili successivi, legati l'uno all'altro o articolati in strappi violenti: il New Orleans, il Chicago, il *bebop*, il *cool* ecc. Nell'immagine che ne deriva, è come se i protagonisti di ogni epoca sparissero all'avvento della successiva. In tal modo è impossibile godere della ricchezza di ciascuna epoca, comprenderne le dinamiche culturali e cogliere le affinità e le risonanze interne. Proviamo invece a adottare una prospettiva sincronica, come se dovessimo tagliare una fetta di storia e osservare la composizione a strati...una sequenza formale, cioè la concatenazione collegata di soluzioni a un problema, ha molti stadi...Armstrong e Parker sono contemporanei ma appartengono a due sequenze diverse: Parker, nella sequenza del *bop*, occupa una posizione fondante; l'Armstrong degli All Stars, rispetto allo stile New Orleans, appartiene alla ripresa rinnovata di un vecchio

problema. I due semplicemente viaggiano su binari diversi a velocità diverse, e affrontano problemi diversi. Così vengono alla luce anche le affinità: entrambi si trovano di fronte al problema comune del solista e dell'organizzazione del piccolo gruppo. Un problema ben noto ad Armstrong, che viene rinverdito con il bagaglio di cambiamenti intervenuti nel corso della propria vicenda artistica."<sup>36</sup> Al posto di Armstrong si provi a mettere Desmond e al posto di Parker si metta Coltrane; il problema '*ben noto*' a Desmond e '*rinverdito dal bagaglio di cambiamenti intervenuti nel corso della propria vicenda artistica*' è quello della pura invenzione melodica. Per quanto riguarda specificamente le "modulazioni di chiaro sapore orientale dove si innestano, con sorprendente modernità, linee di canto estatico"<sup>37</sup> che sembrano costituire per l'autore la prova dell'occasione mancata, forse a Gualberto sfugge che da molti anni Desmond amava giocare con queste inflessioni, anche con soluzioni più ardide di quella di 'Take Ten', come dimostra l'assolo in '*Battle Hymn of the Republican*' (basato sulle armonie di '*All the Things You Are*') contenuto nell'album '*Blues in Time*' del 1957. Uno dei problemi incontrati da Desmond con la critica italiana è la scarsa considerazione riservata alla produzione a suo nome, con il conseguente appiattimento del suo contributo all'esclusiva collaborazione con Brubeck, di cui finisce per condividere anche lo scarso apprezzamento- Bruno Schiozzi addirittura scrive : "Dave Brubeck, pianista furbacchione, colto, ma assolutamente non artista"<sup>38</sup>. Flavio Caprera, nel suo *Jazz Music* (tascabile discografia jazz ragionata) pur riconoscendo a Desmond dei meriti:" ...un musicista agile, veloce, melodioso e originale..."<sup>39</sup>, gli nega uno spazio

---

<sup>36</sup> Stefano Zenni, *Louis Armstrong-Satchmo: oltre il mito del jazz*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Roma, 1995, p. 65.

<sup>37</sup> Gianni Gualberto, op. cit.

<sup>38</sup> Vedi Appendice, doc. n°5.

<sup>39</sup> Flavio Caprera, *Jazz Music*, Mondadori, Milano, 2006, p. 55.

autonomo, confinando la citazione nel capitoletto dedicato a Brubeck; anche l'articolo commemorativo di Alberto Bazzurio, pubblicato su Musica Jazz del maggio 1987 (nel decennale dalla scomparsa) pur contenendo un apprezzabile sforzo di rivalutazione della figura di Desmond, non sembra attribuire particolare valore alla produzione a proprio nome dell'altista: "Nel corso dei sedici anni di ininterrotta permanenza nel quartetto di Dave Brubeck, Paul trova più di una volta, ma tutto sommato in maniera sempre episodica, l'occasione per rivestirsi dei panni, per lui assai scomodi, di leader e coleader...il frequente ricorso ai tempi lenti, peraltro, finisce per nuocere ai suoi assoli, che risultano non di rado privi di nerbo, un tantino manierati rispetto alla fluidità, alla verve che appare sui tempi mossi, come innumerevoli incisioni realizzate in seno al quartetto di Brubeck, specie allorché contrabbasso e batteria sono nelle mani capaci di Gene Wright e Joe Morello." Nella Biografia si è documentato come l'attenzione dedicata dai critici statunitensi a Desmond, compresa l'attività extra Brubeck, sia di segno diverso; emblematica in questo senso la chiusa della recensione apparsa su Down Beat, a cura di Doug Ramsey, dell'album *'Bridge Over Troubled Water'*: "*Desmond has been going his own way for years, since long before the Brubeck group disbanded. It's beginning to dawn on many people who put him down because he was white, because he was part of an incredibly successful band, because he wasn't trying to sound like Charlie Parker, or for any number of other spurious reasons, that in him we have a great individualist and a major jazz soloist*"<sup>40</sup>. Ramsey parla di un artista che alla fine viene accettato, giudicato e apprezzato per quello che è. Di segno completamente opposto il clima che si

<sup>40</sup> "Desmond aveva intrapreso una propria strada molto tempo prima che il gruppo di Brubeck si sciogliesse. Comincia ad apparire chiaro a molti che lo avevano snobbato perché era un bianco, perché faceva parte di una band di incredibile successo, perché non cercava di suonare come Charlie Parker, o per un gran numero di false ragioni, che in lui troviamo una grande personalità ed un superbo solista jazz." Doug Ramsey, recensione in Down Beat, 24 dicembre, 1970, p. 26.

respira nell'intervento di Gualberto, che ipotizza: "Desmond ebbe probabilmente a rimpiangere il musicista che non potè, non seppe o non volle essere"<sup>41</sup>. Si rimprovera Desmond di non essere stato l'artista che a noi piacerebbe fosse stato, quando il punto fermo del suo percorso artistico è stato, sopra ogni altra cosa, riuscire ad essere sempre sinceramente sé stesso (il che comporta anche farsi carico delle proprie contraddizioni), ed affermare la propria individualità. Recensendo nel 1964, per *Down Beat*, la rassegna d'avanguardia '*The October Revolution in Jazz*', Dan Morgensten coglie un aspetto chiave della problematica: "Pretendere aderenza a moduli formali che i musicisti evidentemente respingono è altrettanto sciocco che accusare un pittore informale di non rappresentare la realtà". A più di 40 anni da quel particolare momento storico la sintesi di Morgensten non solo mantiene la sua efficacia, ma può essere rovesciata: oggi si può azzardare che è forse altrettanto 'sciocco' rimproverare Desmond di non aver aderito ai moduli formali dell'*avant-garde*, di non aver cercato di suonare come Ornette o Trane, lui che era tra i pochissimi riusciti a non appiattirsi sul modello parkeriano; se lo avesse fatto si sarebbe perso un prezioso testimone di un modo sincero di intendere il jazz, per acquisirne uno in fasullo; ci sarebbe stato un impoverimento e non un arricchimento della sua era.

Ribaltando l'ottica che per decenni ha visto trattare i *coolstres* con sufficienza in quanto 'testimoni reticenti', oggi si dovrebbe essere grati a Desmond e a molti come lui, tipo Stan Getz e Zoot Sims, di essere rimasti fedeli alle proprie convinzioni. È proprio il confronto fra l'opera di questi pregevoli artisti e quella di geniali innovatori, come i citati Coleman e Coltrane, che permette di intuire la maturità raggiunta dal jazz dopo la rivoluzione del *bebop*, maturità

---

<sup>41</sup> Gianni Gualberto, *op. cit.*

che si manifestò attraverso una pluralità mai conosciuta prima.

Il giudizio corrente su Desmond, pieno di riserve e luoghi comuni, sembra dovuto più a fattori connessi alla sua vicenda umana (il sodalizio con Brubeck, il successo di *'Take Five'*, la posizione nei confronti dell'avanguardia, la mancata visibilità come leader) che non alla sua creatività. Desmond vantava tutte le caratteristiche per essere individuato come un campione dell'arte borghese in un periodo in cui tale condizione poteva portare ad essere 'discriminato'; per quanto riguarda l'Italia si può ipotizzare che ciò sia realmente avvenuto. A conferma di tale supposizione viene l'assordante silenzio che in Italia circonda la figura di Paul Desmond, la sorprendente discordanza tra quello che la sua vita e le sue opere testimoniano e la eco che hanno ottenuto. A 30 anni dalla sua scomparsa sono maturi i tempi per una più serena valutazione del suo contributo artistico, un'indagine scrupolosa basata sulla trascrizione e l'analisi suoi soli e una meditata riflessione circa l'importanza della sua principale lezione: *"The qualities in music which I considered most important - and still do - were beauty, simplicity, originality, discrimination, and sincerity"*.

Tale riflessione può contribuire a restituire a Desmond il posto che gli spetta tra i maestri del jazz e, soprattutto, può offrire un altro importante punto di riferimento a coloro che vogliono apprendere la grammatica e l'arte di questo linguaggio musicale, comunque lo si voglia chiamare.