

L'11 giugno di dieci anni fa, a Manhattan, ci lasciava Ornette Coleman. Aveva ottantacinque anni. In questo decennio senza di lui il jazz non ci ha dato moltissimo, né era poi lecito chiederglielo. Con la scomparsa del sassofonista di Forth Worth si era in effetti chiusa un'epoca. Del free jazz era stato il padre, dal LP-manifesto, con l'omonimo titolo, del 1960 (copertina di Jackson Pollock). Sin dagli esordi, Coleman aveva sempre cercato, nella musica, 'qualcosa di diverso'. Era stato questo il titolo da lui scelto per il suo disco d'esordio nel 1958, *Something Else* appunto, manifesto rivolto al futuro di un ritorno alle matrici della tradizione blues, rivisitata con linee intricate e spirito innovativo. A New Orleans prima, e a Los Angeles poi, dopo la fine del secondo conflitto mondiale, Coleman era, sin dal debutto, stato il portavoce di un modo di suonare e comporre decisamente atipici, personali e asimmetrici rispetto a regole e canoni convenuti: un inedito approccio alle trame armoniche, serie di note e progressioni di accordi assai meno rigidi rispetto al precedente bebop, rifiuto di incasellare la proposta musicale in strutture predeterminate. Con le parole di Gillo De Stefano, «Ornette Coleman irruppe prepotentemente, sulla scena jazzistica newyorkese, nel 1959, proprio mentre Sonny Rollins se ne allontanava; i due musicisti furono spesso considerati agli antipodi, per quanto riguardava il sassofonismo, ma, in realtà, essi erano in posizioni speculari ed intergenti. Coleman era approdato a New York preceduto dalla sua stessa fama, aveva realizzato un solo LP (in California), ma il sassofonista texano aveva fortemente impressionato tutti i musicisti che lo avevano ascoltato. Suonava un bianco sax di plastica, e ne traeva qualcosa che andava dalle primissime radici blues alla più discordante espressione zeppa di urla, lamenti e strepiti». Una gamma alchemica oltre modo estesa, anzi intenzionalmente deterritorializzata, per dirla qui con Deleuze.

In principio, il sassofonista texano poteva contare soltanto su un esiguo numero di fedelissimi, per lo più suoi conterranei: Dewey Redman (poi con Keith Jarrett e Pat Metheny), Paul Bley (tra i padri del free jazz, con Jimmy Giuffrè), Don Cherry (dopo Davis e prima di Marsalis, forse il trombettista più grande del secolo), Charlie Haden (anche lui in seguito con Jarrett e Metheny, fra i molti altri), i batteristi Ed Blackwell e, soprattutto, Billy Higgins (poi con Haden e Metheny). Singolare che fosse proprio un tradizionalista del jazz come John Lewis, del Modern Jazz Quartet, a lanciare la carriera di Ornette. Nel 1958 vide la luce, per la Contemporary, la prima pietra miliare di una lunga lista, dal titolo programmatico (come si diceva) *Something Else*, inciso con Cherry, Higgins, Walter Norris al piano e Don Payne al basso. Il senso melodico era pronunciato, ma reso in modo assai originale con pezzi divenuti presto autentici classici (*Turnaround*, *Lonely Woman*, *Rejoicing*, *Song X*). Il solismo di Ornette al sax contralto fece sensazione, inusuale all'ascolto, e di strana intonazione, proteso alla costante ed inesausta ricerca di una propria identità: una sorta di voce umana, espressa attraverso lo strumento. Coleman passò, a quel punto, alla Atlantic, collaborando con Jimmy Garrison, Freddie Hubbard ed Eric Dolphy. Davvero dei manifesti, sin dal titolo scelto, i long playing registrati per la Atlantic, fra il 1959 e il 1960: *Tomorrow is the Question*, *The Shape of Jazz to Come*, *Change of the Century* e *This is Our Music*, tra lo stupore e la perplessità dei critici impreparati a quella musica, in particolare a quell'approccio ad essa. Qualcosa di nuovo, persino di inatteso, stava

emergendo nella scena musicale di scuola afro-americana e potevano in fondo essere necessari tempi per assorbire la novità rappresentata dalla proposta sonora di Coleman. Questa, nel panorama di allora, faceva a sé e la cosa era per l'artista e i suoi sodali un motivo di legittimo orgoglio.

Fu un periodo – solo un biennio, peraltro – di attività oltremodo fervida, teso a delineare la forma di un jazz a venire, costruito destrutturando il passato attraverso dischi sperimentali, che sono, ognuno, eventi epocali, dichiarazioni di intenti, in favore di un mutamento profondo, nei percorsi musicali di allora, quanti di sfida (l'espressione è di Steve Huey) lanciati negli ambienti del jazz, che in molti si rifiutarono di raccogliere. La novità faceva paura ed Ornette era la novità, assoluta. Negli album del 1959-1960, il materiale riscriveva il blues degli origini, in forma insieme melodica e sconcertante. Il proposito era quello di dar forma al suono (un discorso ripreso esplicitamente da Coleman in *Forms and Sounds*), mediante composizioni inusuali per struttura armonica e temporale. Pure provocazioni iconoclaste, geniali e innovative. Parte dell'unicità di quel sound veniva dall'uso del sax di plastica, acquistato un lustro prima da Ornette, perché non poteva permettersene uno tradizionale, di metallo: il risultato era un suono più secco e non tintinnante, decisamente a-convenzionale. Anche quando in seguito si rivolse al più tradizionale sax di metallo, le cose non mutarono. E mutamento – nonché, si badi bene, reinvenzione – era la parola d'ordine di Coleman, sin dai primi anni.

Dopo il fondamentale e rivoluzionario Free Jazz – due quartetti votati alla libera improvvisazione, uno per ogni cassa dello stereo, con una musica rappresentata da una serie di brevi accenni melodici intervallati da una cacofonia di fanfare dissonanti, e di assoli improvvisati dall'intero otetto – molti altri dischi validissimi, culminati nel live *Town Hall Concert*, realizzato, per la ESP Disk, nel 1962, accompagnato questa volta da David Irenzon e Charles Moffett. Ornette si prese, allora, un triennio di pausa, consacrato in larga parte a studiare il violino, da lui suonato con tecniche volutamente con ortodosse, sottratto alla funzione che nella musica lo strumento aveva sino a quel momento avuto, e nella classica e nello stesso jazz. Entrambi i moduli linguistici erano a parere di Coleman segnati da limiti che lui era intenzionato, anche fondendo i rispettivi registri, ad oltrepassare. Il sassofonista, il quale si diede anche a studiare la tromba, interpretò quei due anni di pausa come un'opportunità per indagare nella musica e dentro di sé: un percorso quindi insieme artistico e personale.

Il ritorno sulle scene è folgorante e dà inizio alla seconda fase di carriera del grande musicista. Nel 1965, escono *Chappaqua Suite*, i due volumi di *At the Golden Circle* (registrati dal vivo, in Svezia) e il concerto di Croydon (*An Evening with Ornette Coleman*). Nel 1966 fa scalpore la pubblicazione di *The Empty Foxhole*, con Haden e il figlio Denardo Coleman, di appena dieci anni, ma già maturo e destinato presto ad imporre il proprio stile, fluido e dinamico, estroso e potente, padrone, sul piano tecnico, di qualità e doti di tutto rispetto, ispirata ai batteristi free jazz come Sunny Murray. La metà degli anni Sessanta vede Ornette girare l'intera Europa, per tutta una serie di esibizioni: celebri sono rimaste quelle di Parigi, Berlino e Milano, spesso infuocate, e sempre al di là dei confini usualmente accettati. A differenza di Ayler, Coleman, tuttavia, non intendeva sfregiare il suono, ma riscriverlo e ridefinirlo, in forma rinnovata, portando un nuovo ordine pure nell'apparente caos dell'atonalità di certe divagazioni improvvisate. Il suo violino, così come il sax, poteva risultare stridente, metallico, affilato e tagliente, nella consapevolezza che la ricerca è superiore allo stesso risultato finale, che il cammino – artistico-musicale, in questo caso – conta più della meta raggiunta. Era la via indicata – nel 1967 – da un album chiave come *The Music of Ornette Coleman*: tre lunghe composizioni, nello specifico due brani per quartetti d'archi, intitolati rispettivamente *Saints and*

Soldiers e, soprattutto, Space Flight. Un volo spaziale era in effetti il free jazz del sassofonista originario di Fort Worth, in linea con le tematiche della letteratura fantascientifica di allora, fra epica del cosmo ed esplorazione di angoli remoti dell'universo. Quello musicale era, per Ornette, del tutto analogo a quello descritto da astrofisica e narrativa di fs. Scoprire era il termine chiave: un desiderio insopprimibile e, talvolta, quasi un'ansia, per oltrepassare gli angusti limiti della piatta quotidianità e dell'accettazione supina di banali stereotipi. L'oltre – un 'oltre' a ben guardare (anzi, ascoltare) più geometrico che mistico, a differenza qui dell'ultimo Trane – si poteva, secondo Coleman, materializzare, attraverso le forme in perpetuo divenire dell'avventura artistico-musicale, a loro volte protese a dare una nuova casa al suono, nelle sue più varie e molteplici declinazioni, vaste e senza fine, come le regioni interstellari, negli spazi interni ed esterni del nostro sistema solare. Un mito al quale anche Sun Ra, per quanto in maniera più caotica e disordinata, aveva e ancora avrebbe sacrificato tesori di energia. In Forms and Sounds, inoltre, l'idea era quella di creare una nuova pièce, ogni volta che la composizione veniva eseguita, improvvisando la lettura dei brani ed assegnando ad uno strumento la possibilità di mutare la pièce in oggetto tramite un cambiamento di registro, sino a raggiungere pertanto particolari effetti da turbolenza strutturata. Free jazz, orchestrazioni cameristiche per archi e fiati, recupero di matrici blues, mettevano in scena una densità alternata di melodie, fluttuanti nello spazio sonoro: risultanze di affascinante complessità, una sorta di ponte gettato fra armonie e conflitti, fra melodie e contrasti, non solo musicali. Calma e velocità – pianissimo e fortissimo, per dirla altrimenti – si alternavano, sapientemente: due volti della stessa medaglia compositiva.

Sul finire del decennio e ancora di più nei primi anni Settanta la musica di Coleman divenne sempre più dura e complessa, in correlazione con quel jazz sperimentale che aveva contribuito a far nascere con i suoi album precedenti. Il sassofonista americano formò inoltre un altro quartetto, questa volta composto – oltre che da Haden – da Jimmy Garrison ed Elvin Jones (la leggendaria sezione ritmica di John Coltrane). Con Redman intanto, proseguì le sue sperimentazioni in campo sonoro. Tra 1968 e 1969, realizzò una serie di dischi formidabili, per quanto duri e difficili: uscirono infatti New York is Now (un ritorno ai titoli programmatici di inizio carriera, album fra l'altro amatissimo e basilare per la formazione del giovane Metheny), il singolo Man on the Moon (per celebrare la conquista del nostro satellite da parte dell'Apollo 11), il superbo live Ornette at 12 (pubblicato dalla Impulse) e – sempre dal vivo – venne inciso Crisis (edito poi nel 1972). Un periodo davvero intensissimo dopo il ritorno sulle scene, culminato in ulteriori lavori fondamentali. Nel 1970, videro la luce Friends and Neighbors (sei brani registrati in un loft di New York, l'ambiente preferito anche di Sam Rivers), e la raccolta The Art of Improvisers (con brani del primissimo triennio di carriera). Ancora una volta, il titolo diceva, se non tutto, moltissimo: quella dell'improvvisazione era un'arte, la sola in grado di scardinare canoni consolidati e di aprire al contempo nuove frontiere, libere da vincoli ed al di là di schemi e convenzioni. Nel frattempo, Coleman era entrato a fare parte della Jazz Hall of Fame della rinomata rivista di settore Downbeat. Un riconoscimento quanto mai meritato e doveroso. Nuove sfide erano alle porte. Dopo una serie di concerti europei, in Francia e a Belgrado, Ornette si dedicò fra il 1971 e il 1972 al progetto di tradurre in musica attraverso il free jazz la fantascienza e il suo immaginario siderale (un proposito già appartenuto a Sun Ra ed al Coltrane di Stellar Regions e Interstellar Space). Nacque così il formidabile Science Fiction, un inno al cosmo e alla narrativa delle esplorazioni nell'universo. Il disco apparve nel 1972, lo stesso anno in cui Ornette diede sfogo al suo progetto (sino a quel momento) forse più ambizioso, pubblicando Skies of America, ulteriore ampliamento dei confini della sua musica,

con complesse composizioni, cameristiche – di classica contemporanea, a tutti gli effetti –, per orchestra d'archi. *Skies of America* rappresentava molto, per il suo autore: costituiva una riflessione sul rapporto fra composizione ed esecuzione, affidata – oltre che a Coleman e Haden, Redman e Blackwell – alla London Symphony Orchestra, diretta da David Measham. Si trattava di un lunga composizione, in più parti, a mezza strada fra *third stream* – Alice Coltrane vi si era cimentata, l'anno prima, nel suo *Universal Consciousness* – e concerto grosso. La registrazione venne fatta in Inghilterra negli studi di Abbey Road. Muovendo dalla musica di Aaron Copland e di Leonard Bernstein (che ammirava moltissimo il sassofonista statunitense), la musica si districava attraverso trame complesse e non facili fra lirismo poetico e squarci sperimentali, insieme materica e visionaria. La proposta riempiva gli spazi dando ancora una volta forma al suono, oltre lo stesso *free jazz*, fatto incontrare con un classicismo aperto a nuove soluzioni, senza paradigmi pre-confezionati e strutture preordinate. *Skies of America* mostrò, altresì, tutta la potenza della direzione orchestrale da parte di Ornette, chiudendo di fatto un cerchio e portando a compimento quanto fatto, dal sassofonista del Texas, dal 1965-1966 in poi, dopo il ritorno sulle scene.

A partire dal 1973, come già Miles Davis, prima di lui, Coleman si diede poi al jazz-rock: una sorta di *free funk* elettrico, che si concretizzò in lavori notevoli e importanti, quali *Dancing in Your Head* (1975), *Body Meta* (1976), *Soapsuds* (1977, ancora con Haden), e *Of Human Feelings* (1979). Non si trattava però di un semplice adeguamento alla corrente allora in voga della *fusion*, ma semmai del desiderio di reinventarne i quadri sonori. Coleman conservò infatti intatta la sua originalità musicale ed artistica, anche all'interno del movimento jazz-rock. Se la chitarra elettrica aveva il sopravvento, in effetti, sul *sound* generale, il nucleo della sua musica rimase fedele alla identità *free* del proprio artefice, ritrovando addirittura lo spirito dei suoi primi lavori, calato ora in un nuovo contesto. Nello specifico, il Coleman degli anni Settanta mise a punto quelle melodie angolari, riprese in seguito dal post rock dei Tortoise, nonché il gusto per le improvvisazioni collettive simultanee. Se, alla corte di Davis, il suo principale braccio destro (e, per molti, l'autentico padrino e fondatore della *fusion*) Joe Zawinul diceva che «nessuno fa assoli e tutti fanno assoli nello stesso momento», Ornette, dal canto suo, poteva affermare la medesima cosa da una angolazione diversa ma complementare, parlando in proposito di *armolodia* (ossia l'unione di armonia, melodia e movimento del suono), ciò a cui aveva sempre mirato: il vero concetto chiave della sua musica, sin dal pionieristico debutto del 1958, pian piano maturato e definitosi negli anni, di disco in disco.

Gli anni Ottanta vennero inaugurati da *Broken Shadows* (1982), con materiali di studio risalenti agli anni 1971-1972, di fatto *outtakes* dalle sessions di registrazione di *Science Fiction*. Ornette, intanto, aveva fondato un gruppo stabile di jazz-rock, i Prime Time. Questi esordirono con *Time Design*, nel 1983. Tra il 1983 e il 1985 avvenne poi l'incontro con Pat Metheny, da sempre un suo ammiratore: i due realizzarono insieme il magistrale *Song X*, tra i migliori album *free jazz* dell'intero decennio, un disco fresco e vitale, che attualizzava il messaggio sonoro colemaniano, melodico e destrutturante, insieme, riproponendo in una nuova versione classici dei primi anni del grande sassofonista. Ancora una volta, i brani confermavano quanto non fosse per nulla facile decifrare i poco ortodossi metodi compositivi di Ornette, condivisi ed ampliati sul piano della ricerca timbrica da Metheny. Su tutti, si staglia un brano come il lungo *Endangered Species*, un vero e proprio inno alla de-costruzione della tradizione jazzistica, con il fondamentale contributo, alla batteria, di Jack DeJohnette, proveniente dalla scuola di Davis e drummer ricercatissimo da più parti.

Nel 1987, il doppio *In All Languages* presentava le medesime composizioni, suonate e dal

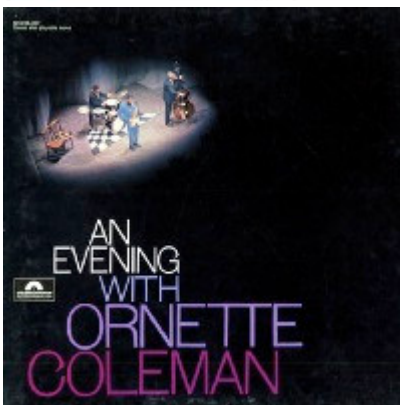
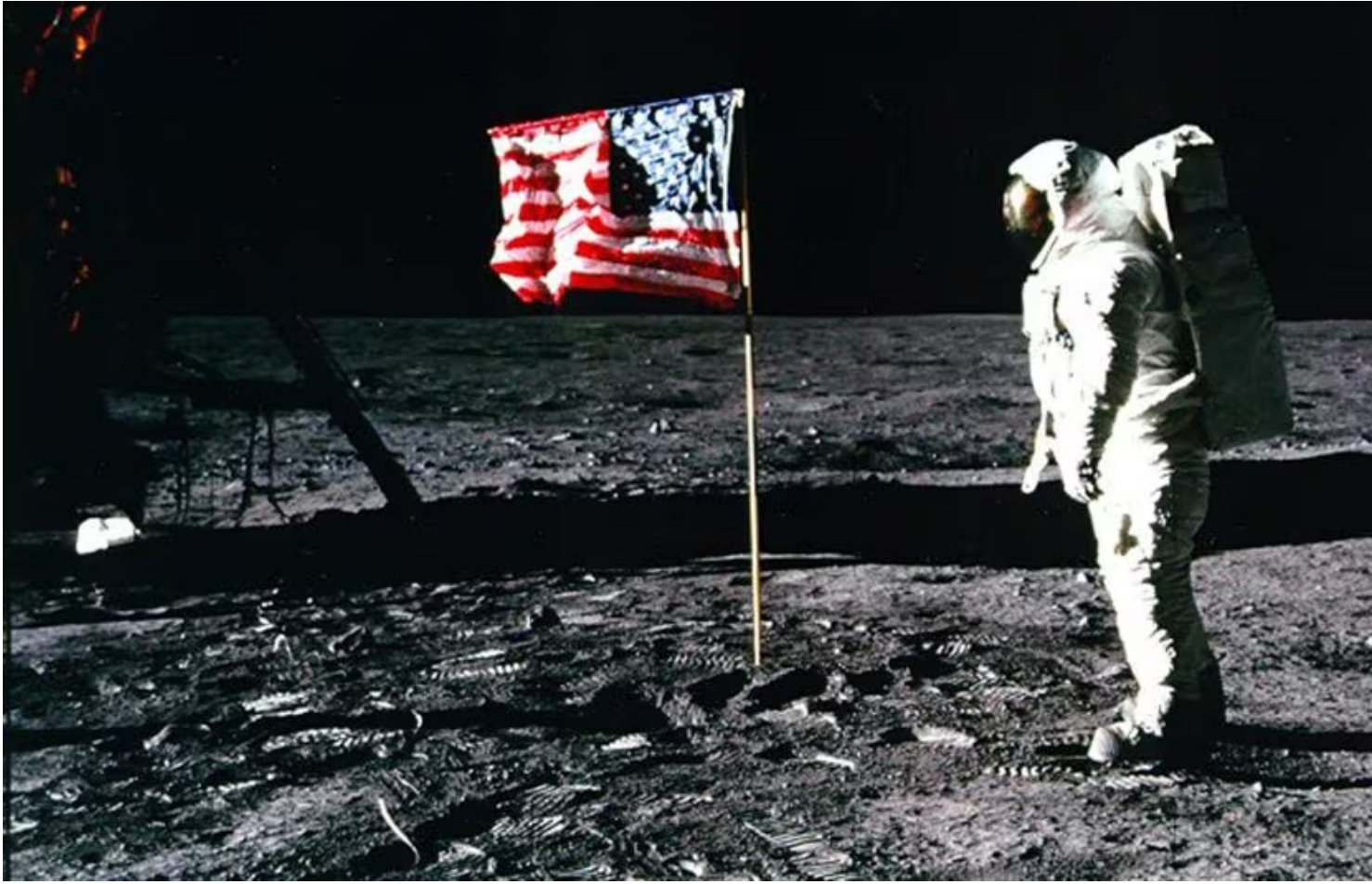
quartetto e dai Prime Time, quindi nella duplice e complementare versione free e rock. Nel 1988, vide la luce *Virgin Beauty*, tra i migliori dischi rock – sax a parte, stavolta di jazz vi era poco – dell'anno: album che radicalizzava in direzione elettronica e digitale ritmi funk rock, con sintetizzatori e drum machine. Colpisce ancora oggi, all'ascolto, la freschezza e dinamicità del prodotto, arricchito inoltre dalla presenza alla chitarra di Jerry Garcia dei Grateful Dead. Coleman avrebbe ricambiato il favore esibendosi con loro, nel 1993, sul palco di Oakland, nell'esecuzione di *The Other One*, *Stella Blue*, *Wharf Rat* e *Turn on Your Lovelight*. Nel 1991, Ornette suonò nella colonna sonora del film *The Naked Lunch*, di David Cronenberg – Il pasto nudo, trasposizione cinematografica della vita di William Burroughs, il padre della cultura di matrice cyber-punk – con le orchestrazioni di Howard Shore. Per la prima volta, il sassofonista si cimentò nell'interpretare uno standard jazz, in questo caso *Misterioso* di Thelonious Monk. Gus Van Sant impiegò, anche lui, la musica di Coleman, segnatamente i pezzi (del 1972) *Foreigner in a Free Land* e *Happy House*, per il suo *Scoprendo Forrester*. Tra il 1995 e il 1996, periodo dalla notevole e ritrovata vitalità, un biennio molto intenso per Coleman, egli pubblicò quattro nuovi album, come se gli anni non fossero trascorsi, dimostrando di avere ancora molto da dire. Suonò anche in quartetto, con Geri Allen, ritrovando il piano, dopo moltissimo tempo. Nel 2000, sul palcoscenico di Umbria Jazz, si esibì con Lee Konitz in una performance rimasta indimenticabile. Nel settembre del 2006 il sassofonista americano fece pubblicare un album live, dal titolo programmatico: *Sound Grammar* – regole per un vocabolario musicale, in perenne mutamento e trasformazione – accompagnato da una ulteriore incarnazione del suo quartetto, con il figlio Denardo alla batteria e i due bassisti Gregory Cohen e Tony Falanga. Si trattava del primo album di nuovo materiale dopo dieci anni, registrato in Germania, l'anno prima. Il disco fece di nuovo sensazione, salutato con gran plauso dalla critica. Si tratta, a parte altri live e riedizioni di concerti d'epoca, dell'ultimo grande disco del musicista. Una sorta di messaggio artistico lasciato al nuovo secolo e congiuntamente un bilancio, in musica, di una intera carriera. Sotto le insegne, ancora una volta e come sempre, della più completa e totale libertà, sul piano espressivo.

A differenza di altri jazzisti, Ornette, suonò poche volte in album altrui. Da segnalare, nondimeno, le collaborazioni con il bluesman James Blood Ulmer (*Tales of Captain Black*, 1978), e con Lou Reed, in *The Raven* (2003, ispirato ai racconti di Poe). Da ascoltare assolutamente poi anche *Closeness* di Charlie Haden del 1976, con il sax di Coleman che duetta con il grande contrabbassista dell'Iowa in OC. Il rapporto con Haden fu strettissimo – musicale, umano e valoriale – e anche dall'amicizia fra i due nacque una musica che ha cambiato, per sempre, volto al jazz ed inventato il free come genere a sé stante, autonomo e indipendente. Ornette Coleman credeva nel futuro e nella creazione artistica di esso. Al pari dei grandi scrittori di fantascienza, da lui amatissima, vedeva ed immaginava spazi e tempi futuri, da costruirsi dando voce ad un sound riscritto con nuove regole, ripensato e ridisegnato guardando sempre avanti. Il suo lavoro di deframmentazione e di ricostruzione – tra free e fusion – della tradizione jazz fu colta dai colleghi, che lo ammirarono tantissimo, prima ancora che dai critici e giornalisti. Ne fa fede l'influenza decisiva e illuminante esercitata, oltre che su Metheny, anche su diversi musicisti della scuderia ECM, come pure in ambito rock: i NRBQ, sottovalutato gruppo del Kentucky, debuttò su disco nel 1969 con un album omonimo nel quale le pagine free jazz di Ornette (e di Sun Ra) venivano rilette in chiave rock. Perché le barriere fra i generi sono solo nella mente di chi ascolta.

Dieci anni senza Ornette Coleman

Scritto da Davide Arecco

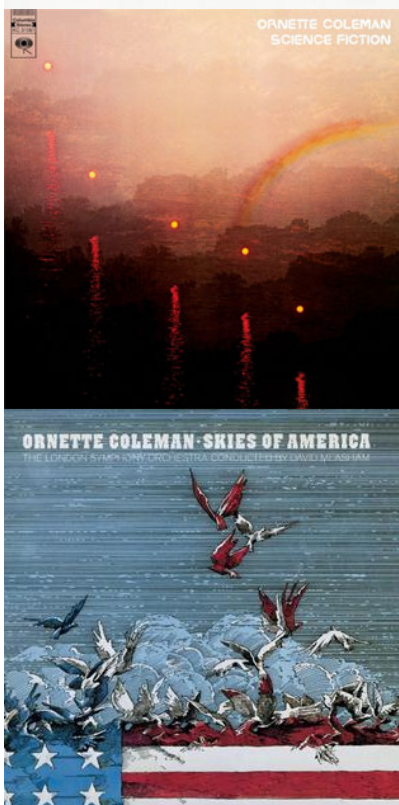
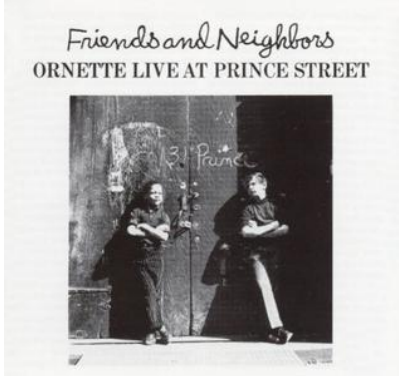
Lunedì 09 Giugno 2025 20:51 - Ultimo aggiornamento Domenica 22 Giugno 2025 07:04



Dieci anni senza Ornette Coleman

Scritto da Davide Arecco

Lunedì 09 Giugno 2025 20:51 - Ultimo aggiornamento Domenica 22 Giugno 2025 07:04



Dieci anni senza Ornette Coleman

Scritto da Davide Arecco

Lunedì 09 Giugno 2025 20:51 - Ultimo aggiornamento Domenica 22 Giugno 2025 07:04

**THE
SHAPE OF
JAZZ TO
COME**

ORNETTE COLEMAN



THIS IS OUR MUSIC



THE ORNETTE COLEMAN QUARTET

WITH DONALD CHERRY / ED BLACKWELL / CHARLIE HADEN

ATLANTIC 1951



STEREO

(Davide Arecco)