

Francesco Caddeo

Sartre, una passione per il jazz

TITLE: *Sartre or a Real Passion for Jazz*

ABSTRACT: Thanks to his personal cultural, Jean-Paul Sartre's work includes a special relationship with jazz music. Unluckily, he did not elaborate a theory specifically dedicated about music as other philosophers, like Adorno, did. However, Sartre, contribution presents a stimulating character. Starting from some short youth writings, passing through some reportage just after Second World War, ending with some interviews managed by Michel Sicard, this paper aims to present some interesting considerations about jazz music experience, also in comparison with classical music. In other words, Sartre offers an attractive thought on jazz status and its freshness in arts.

KEYWORDS: Music; Reportage; Literature; Clubs; Improvisation

1. *Sartre, una passione per il jazz*

Se si pensa agli scrittori che hanno dedicato pagine al jazz, è facile pensare a una vasta letteratura nordamericana, comprendente autori come Francis Scott Fitzgerald. Tuttavia, anche se in maniera frammentaria ed episodica, Sartre si è espresso sulla novità artistica del jazz e ne ha tratto una grande fonte di ispirazione. Nella presentazione della raccolta degli scritti sartriani in precedenza dispersi nelle varie riviste, Michel Contat e Manuel Ribalka ricordano anche come Sartre sia stato uno dei pochi scrittori della sua generazione a esternare una vera predilezione per il jazz¹. È vero, inoltre, che il corpus musicologico ignora le riflessioni sartriane e che il filosofo francese risulta uno dei grandi assenti per quanto riguarda la teoria della musica. Se effettivamente Sartre non può essere eretto a livello di Jankélévitch o di Adorno, il suo contributo alla critica filosofico-musicale non è né inesistente né inconsistente.

* Université Lumière Lyon 2, caddeo@univ.lyon2.fr

¹ M. CONTAT, M. RIBALKA, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, p. 166.

Ancora più importante, Sartre è una delle rare voci europee della cultura a riconoscere al jazz una dignità pari a quella delle altre manifestazioni musicali di rilievo. Il filosofo francese ritiene che il jazz soffra ancora dello snobismo da parte della musicologia ufficiale e che invece debba essere preso in considerazione come componente fondamentale della musica², allo stesso livello del gregoriano o della dodecafonia. Sartre evita dunque di cadere in una sorta di gerarchia metafisica o anche storicistica che renderebbe il jazz un'espressione inferiore, impura, rispetto alla tradizione accademica europea. Con una modestia che ha frequentemente manifestato, Sartre evita di presentarsi come un esperto³, preferendo avanzare dei suggerimenti puntuali e delle considerazioni ben focalizzate. Se il suo interesse per la musica è dettato da una passione personale, lontana da ogni ambizione professionale, rileggendo oggi i suoi scritti si può considerare il suo contributo, certo episodico e incompleto, come qualcosa di più di un semplice commento di un dilettante colto.

L'autore del *Muro* fa parte di una seconda generazione parigina che ha accolto il jazz con curiosità e apertura. Tra le suggestioni che testimoniano una prossimità con il jazz, come non pensare, ad esempio, alla melodia di *Some of These Days*, equivalente sartriano della *Sonata a Vingt-euil* della *Recherche* proustiana, vero e proprio *leitmotiv* che accompagna il romanzo. Sartre si distacca dal suo illustre predecessore scegliendo una vera canzone (e non una composizione inventata, come nel caso di Proust) e adottando un'aria presa dal repertorio jazz, sorta di omaggio ad un mondo extraeuropeo conforme alle atmosfere del romanzo.

Se si cercano altri nomi che abbiano dimostrato questa impostazione intellettuale si può ritracciare una prima generazione parigina che ha accolto le prime manifestazioni di jazz verso la fine della Seconda Guerra Mondiale. In questa prima generazione, figurano artisti diversi ma dalle traiettorie convergenti (e che hanno collaborato insieme su alcune opere) come Eric Satie, Jean Cocteau, Pablo Picasso. Sartre vive queste prime manifestazioni del jazz quando è uno studente di diciassette anni, ma approfitta del clima favorevole per il jazz, che produce già concerti nella capitale francese. La prima generazione ha quindi preparato il terreno all'accoglienza che la seconda generazione parigina (più tipicamente “esistenzialista” e comprendente lo stesso Sartre, Camus, De Beauvoir, Boris Vian) riserverà ai jazzisti venuti d'oltre-Oceano nelle famose “caves” di St. Germain des Prés. C'è

² J.-P. SARTRE, M. CONTAT, *Entretiens sur moi-même* [1975], in J.-P. SARTRE, *Situations X*, Gallimard, Paris 1976, p. 171.

³ Ivi, p. 170.

quindi un'affinità tra l'*intelligencija* parigina e i jazzisti afroamericani, che si rafforza nel corso del tempo e permette al jazz di trovare un ambiente favorevole. Quella parte di Parigi che è attenta al jazz è quindi una fortunata eccezione a livello europeo⁴. Focalizzandosi sugli anni Quaranta, Sartre e il successo dell'esistenzialismo hanno permesso di "aprire le porte" ad una serie di curiosità, contaminazioni e circolazioni culturali tra esperienze artistiche varie e internazionali⁵. Non bisogna altresì dimenticare il vero animatore della relazione tra jazz e gruppo "esistenzialista", cioè Boris Vian. Allo stesso tempo, trombettista, scrittore e *chansonnier*, Vian è il vero talento che fa da ponte tra queste esperienze culturali e le fa convivere nella sua stessa attività personale⁶.

Nell'analizzare il contributo di Sartre, ci si rende conto che questa esigua contribuzione si distribuisce nel tempo tra i concerti swing della Parigi degli anni Venti e le sue considerazioni negli ultimi anni di esistenza, passando attraverso le fruizioni dirette del *bop* degli anni dell'immediato secondo Dopoguerra. Come altri elementi biografici, è opportuno ricordare ciò che è raccontato nella sua *Autobiografia a settant'anni*⁷ e in alcuni scambi con Simone De Beauvoir, in cui viene sottolineato come il jazz abbia rivestito una grande importanza per Sartre⁸. Il filosofo francese espri-

⁴ È bene sottolineare come si tratti di una sezione ben limitata del mondo culturale della capitale transalpina e che occorre prestare molta attenzione alle generalizzazioni in questa contestualizzazione. In altre parole, quest'accoglienza deve essere esclusivamente situata nel solo ambiente parigino progressista, evitando di parlare di un presunto "spirito francese" nazionale o di un connubio tra Francia e jazz, che non corrisponderebbe alla realtà.

⁵ Per un riassunto esaustivo della critica francese al jazz rinviamo al libro dei due antropologi, J. JANIN, P. WILLIAMS, *Une anthropologie du jazz*, CNRS Éditions, Paris 2010. In particolare il testo si sofferma sulla polemica tra Hugues Panassié e Charles Delaunay attorno al *bebop* che divide l'Hot Club francese (associazione di appassionati, di critici e di musicisti, che a partire dal 1932 diffonde e sostiene il jazz in Francia) durante gli anni quaranta. Rispetto a questa polemica, le posizioni sartriane si rivelano simili a quelle, più tecniche, di Charles Delaunay. Il nome di Sartre è presente tre volte nel testo (ivi, pp. 36, 93, 111), a ricordare l'impatto della sua opera, vettore di antichauvinismo e di anticonformismo. Ringrazio a questo proposito il sociologo Jean-Hugues Déchaux per i suoi straordinarie consigli sia musicologici, sia bibliografici. La sua disponibilità e le sue indicazioni sono state fondamentali per reperire il materiale pertinente e focalizzare le questioni più rilevanti, sia per quanto riguarda il dibattito jazzistico francese, sia per quanto riguarda gli scritti di Miles Davis.

⁶ La sua importanza è ricordata anche da Michel Contat e Manuel Rybalka; cfr. CONTAT, RYBALKA, *Les Écrits de Sartre*, cit., p. 166.

⁷ J.-P. SARTRE, *Autoritratto a settant'anni* [1975], il Saggiatore, Milano 1976.

⁸ Id., S. DE BEAUVIOR, *Entretiens avec J.-P. Sartre*, in S. DE BEAUVIOR, *La cérémonie des adieux*, Gallimard, Paris 1981, p. 335.

me quindi una vivacità che merita attenzione, con osservazioni tutt’altro che banali o scontate; d’altra parte, però, il carattere episodico e qualche volta frammentario dei suoi interventi impedisce di potere parlare di una vera e propria “filosofia del jazz”. In altre parole, la relazione con la musica (e con il jazz come esempio) fa parte del bagaglio culturale e biografico sartriano, ma questa formazione e sensibilità non sfociano in un pensiero musicologico proprio e definito. Rispetto a un filosofo come Theodor Wiesengrund Adorno, Sartre ha molto più difficoltà nell’essere classificato come “filosofo della musica” e la sua relazione con il jazz non fa eccezione su questo punto.

2. *Prime redazioni jazzistiche*

Le sue prime redazioni a proposito del jazz si situano nei primi anni Venti e mostrano naturalmente una certa immaturità intellettuale. Sartre ci offre una testimonianza della cultura di stampo “primitivista” che si avvicina al jazz in quegli anni, frutto del clima delle prime avanguardie, molto attive nel Parigi dei primi anni del Novecento. Secondo questa impostazione, l’universo culturale legato all’Africa ed espresso tramite le sue propaggini fornirebbe nel mondo contemporaneo una connessione con il mondo primitivo. È in questo contesto che il jazz può effettuare il primo passo nella capitale francese e trovare ascoltatori curiosi e sale disponibili ad accogliere concerti⁹. Nella Parigi del surrealismo, della ricerca artistica orientata verso le arti extra-europee, intese come arti incontaminate e preservata dal mondo moderno europeo, il jazz emerge nelle prime considerazioni come una musica “altra” ed esotica.

Per quanto riguarda le prime impressioni sartriane sul jazz, abbiamo a disposizione due brevi testi, redatti probabilmente tra il 1922 e il 1923, ma pubblicati solamente nel 1990 e intitolati correttamente “frammenti per il jazz”¹⁰. In questi due passaggi lasciati incompiuti, il giovane Sartre si presenta come un intellettuale che assiste ad un concerto (sottolineando come il luogo sia diviso tra palco e platea danzante) estirpandosi dalla folla

⁹ Il jazz fa irruzione a Parigi nel 1918, portato anche dalla presenza di soldati americani sul suolo francese alla conclusione della Prima Guerra mondiale. Un’orchestra di musicisti afroamericani si esibiva regolarmente al Casino della capitale francese. Occorre anche segnalare locali notturni come il Bar Gaya e il Beouf-sur-Toit (cfr. R. SHATTUCK, *Les Primitifs de l’Avant-garde* [1958], tr. fr. di Jean Borzic, Flammarion, Paris 1974, p. 173).

¹⁰ J.-P. SARTRE, *Fragments sur le jazz*, in Id., *Écrits de Jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, pp. 357-361.

festiva e riflettendo sulle qualità del jazz. Quest'ultimo merita a suo avviso un grande rispetto e può essere eretto a grande manifestazione musicale del Novecento al pari della dodecafonia teorizzata da Schönberg. Benché ancora “adolescente”, come diremmo oggi, Sartre intuisce la necessità di evitare le classificazioni rigide tra musica “colta” e musica “popolare”, riconoscendo al contrario pregi e difetti di ogni manifestazione culturale¹¹. La musica accademica, per esempio, soffre anche lei delle proprie insufficienze: formalismo, tecnicismo, codificazione rigida. Non bisogna in aggiunta dimenticare che essa non dispone dell'esclusività del valore artistico della musica: la musica di origine popolare (etichettata spesso in inglese come *folk music* o anche *world music*) può disporre di un elevato valore poetico e trasmettere un patrimonio valido. Inoltre, Sartre intuisce che il jazz offre all'ascoltatore un'altra maniera di vivere la musica, completamente differente dai protocolli stereotipati e ceremoniali della musica classica. In queste pagini giovanili, Sartre presenta uno spunto di riflessione che può rivelarsi utile per comprendere lo statuto del jazz: si tratta, infatti, di una musica multiforme, mobile ma allo stesso tempo restia a diventare un repertorio facilmente malleabile da parte di altri stili musicali. In effetti, i compositori più curiosi ispirati dal jazz, pensiamo ad Edgar Varèse o Igor Stravinskij, non citano dei temi e non riprendono le “scimmiettature del jazz” fornite dalle orchestre dei *dancing hall* nei propri lavori; al contrario, questi compositori scavano all'interno delle strutture, delle ritmiche, dei timbri, consapevoli che ispirarsi al jazz non significa offrire un'impressione fugace, ma effettuare una ricerca di elementi tecnici. Di conseguenza, Sartre mette in guardia il lettore francese: è necessario separare il jazz come patrimonio di origine afroamericana, con le sue strutture, le sue armonie e le sue prerogative, dalle imitazioni, spesso approssimative, che ne riprendono qualche atmosfera evocativa, per poi scadere nei valzer più banali e nelle musiche delle fanfare e nei confronti delle quali i grandi compositori appena citati sono estranei.

In queste poche pagine, inoltre, Sartre si concentra su un tema che svilupperà più tardi, quello dell'espressione corporea. In effetti, il jazz, più di altri stili sicuramente più “composti” nella postura e nell'atteggiamento del musicista, mette in evidenza una corporeità agente, una relazione di continuità con il proprio strumento: in altre parole, lo strumento è protesi del corpo del musicista. Il musicista jazz manifesta delle posture particolarmente dinamiche e utilizza la voce in modo molto più libero del cantante lirico. Tutta una tradizione folklorica, come quella del blues afroamerica-

¹¹ Ivi, p. 360.

no, viene dunque presentata all'ascoltatore nella sua teatralità vivente, nel suo manifestarsi come vibrazione del corpo in azione. Per citare un musicologo statunitense, il jazz fa parte del «primitivismo dell'avanguardia»¹², in altre parole di quell'avanguardia che rigetta il formalismo e la ricerca esasperata di un linguaggio complicato e autoreferenziale per orientarsi al contrario verso delle espressioni volontariamente grezze, a tratti brutali, marcate piuttosto dall'energia e dalla trasgressione formale che per l'edificazione di un nuovo sistema di regole.

3. *Il jazz attraverso l'esperienza newyorkese e il bebop*

Il testo che marca una nuova tappa nella relazione tra Sartre e il jazz è una sorta di racconto-reportage¹³, nato sia della frequentazione dei musicisti *bebop* che avevano cominciato ad esibirsi a Parigi, sia, soprattutto, dal suo viaggio negli Stati Uniti del 1945. Tale esperienza, incoraggiata dalle autorità dei due Paesi, vuole far conoscere la realtà americana attraverso le testimonianze di giornalisti e scrittori invitati oltreoceano e quindi avendo la possibilità di descrivere il mondo statunitense per i lettori francesi. In quel momento, l'America gode dell'aura di fresca potenza vincitrice del conflitto mondiale, della fama di nazione della prosperità e della potenza capitalistica al servizio della libertà individuale. Da questo viaggio nasce una serie di articoli in cui Sartre cerca di captare la vita americana e la sua mentalità quotidiana attraverso l'analisi della vita pubblica, delle abitudini quotidiane e dell'organizzazione del territorio¹⁴.

Poco più tardi, nel 1947, Sartre contribuisce alla rivista *Amérique*¹⁵ concentrandosi sull'esperienza da lui vissuta in un bar newyorkese, per assistere in mezzo alla folla a un concerto jazz. È importante per lui fornire una

¹² Cfr. SHATTUCK, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, cit.

¹³ J.-P. SARTRE, *Nick's Bar, New York City* [1947], in CONTAT, RYBALKA, *Les écrits de Sartre*, cit., pp. 680-682.

¹⁴ J.-P. SARTRE, *Individualisme et conformisme aux États-Unis* [1945], *Villes d'Amérique* [1945], *New York Ville coloniale* [1946], in Id., *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, pp. 75-124. In tali articoli Sartre cerca di fornire al lettore francese una chiave di lettura dell'urbanismo statunitense, dell'idea di cittadinanza e di gestione dello spazio pubblico nella cultura americana. Mescolando letteratura, osservazioni sociologiche, descrizioni di architettura urbana, lo scrittore francese fornisce chiavi di lettura delle forze attive in Americhe che il mondo transalpino non si immagina.

¹⁵ La rivista nasce con l'ambizione trancontinental di costruire ponti tra gli ambienti culturali francesi (si segnala la partecipazione di intellettuali del calibro di Fernand Léger e di Jean Cocteau) e americani (sia nordamericani che latinoamericani).

chiave di lettura che permetta al jazz di respingere le critiche rapide e snobistiche: Sartre vuole dunque conferire al jazz lo statuto che merita e, con questa finalità, descrive la *performance* come emergere fenomenico della musica vivente. L'esperienza del concerto è totalmente altra rispetto alla tradizione della musica detta “classica”. In quest'ultima, il concerto si iscrive in un'atmosfera sacrale, in cui l'ascoltatore deve occultarsi per non “disturbare” l'esecuzione, come avviene durante un rituale religioso. Al contrario, nel concerto jazz lo spettatore partecipa, incoraggia, si inserisce nell'esecuzione contribuendo alla costruzione di un'atmosfera contingente, lontana da ogni idea di “purezza” dell'esecuzione. Il jazz si iscrive dunque in un'esperienza estetica immersiva, in cui la frontiera tra scena e pubblico è molto più labile: gli applausi, i fischi e le grida fanno parte a pieno titolo del concerto, il jazzista può uscire e entrare sulla scena (a volte sedendosi tra il pubblico) come una figura mobile e libera nei movimenti. Su questo punto si può intuire una possibile ragione del fascino sartriano per il jazz: la musica jazzistica non dispone e non afferma una dimensione *a priori*, ma è una manifestazione della contingenza dell'esecuzione. Per dirla in termini più musicali, il jazz è composizione *in fieri* che non considera il repertorio passato come un dogma, bensì come un punto di partenza verso altri effetti musicali.

Nell'articolo, Sartre immerge il lettore nell'atmosfera di un bar malfamato durante la notte newyorkese. Le orchestre *swing* e *valsemusette* dei ristoranti francesi e dei cabaret sono ben lontane da questo mondo. Per Sartre è necessario sgombrare il campo da ogni equivoco: per prima cosa, il jazz non è una musica da fanfare e da banda di paese; in secondo luogo, non è una musica ballabile¹⁶. Il lettore europeo deve quindi liberarsi dei suoi stereotipi e considerare il jazz nel suo giusto valore: il jazz non è musica di intrattenimento e non è musica per un accompagnamento, ma una vera espressione artistica, finalizzata alla ricerca e all'ascolto selettivo. Per quanto concerne la contestualizzazione, un elemento che Sartre non coglie è la novità del fenomeno “newyorkese” del *bop*. In altri termini, il concerto a cui ha la fortuna di assistere non rappresenta il jazz suonato in quel momento negli Stati Uniti, ma la sua punta di diamante. Il *Bebop* è uno stile emerso in modo singolare nella Harlem a New York sotto la guida di Charlie Parker e di Dizzie Gillespie, ma è stato accettato con molto più tempo e fatica nelle altre metropoli americane. Di fronte a quest'esperienza, Sartre preferisce constatare il ritardo del jazz francese¹⁷. Ma durante gli

¹⁶ SARTRE, *Nick's Bar, New York City*, cit., p. 680.

¹⁷ *Ibidem*. Se Sartre ama ascoltare il jazz a Parigi è infatti grazie al passaggio di jazzisti americani (Davis e Parker conosciuti personalmente, Chet Baker e Duke Ellington visti

anni Quaranta, il jazz suonato nel Mid-West e nell'Ovest americano¹⁸ (in città come Kansas city, Chicago e Los Angeles) era ancora molto più tradizionale di quello che Sartre immagina.

La descrizione sartriana accompagna l'evocazione della musica con quella della realtà sociale di un luogo popolato dai corpi del “popolo della notte”: non si tratta di un accompagnamento sonoro ad una serata borghese, ma il ritrovo in un bar sinistro in cui i jazzisti si offrono senza mezze misure tra le 22h e le 3h. Il jazz mostra il rifiuto del formalismo e la produzione di un'avanguardia viva, fatta di sudore, di interazione con i musicisti sulla scena, di decisioni dell'ultimo minuto, di ispirazioni che nascono sul momento. Si tratta di una descrizione in anticipo rispetto a quelli che la letteratura nordamericana conoscerà solo qualche anno più tardi grazie alla *beat generation* di Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Soprattutto, Sartre cambia passo rispetto ai suoi frammenti giovanili: il jazz non è più l'evocazione primitivista di una realtà lontana dell'Europa: è piuttosto il ritmo frenetico di una metropoli che ribolle, che pulsà, che vive in maniera frenetica¹⁹.

L'azione del jazzista, la sua corporeità vivente che permette di produrre musica sul momento è il punto di incontro tra il manifestarsi della soggettività individuale vivente qui ed ora e la storia del suo gruppo di appartenenza a cui fa eco. In altre parole, la storia della minoranza afroamericana, il suo repertorio, l'orizzonte di riferimento incarnato dal jazz nel suo insieme si manifestano singolarmente nell'assolo jazz, momento unico e irrepetibile, perché improvvisato sul momento. Tale musica rappresenta dunque un rifiuto dell'autorità declinata nelle sue varie forme (passato dell'arte, spartito come testo scritto inviolabile, soggettività assoluta del compositore-creatore): il pezzo jazz non dispone di un'essenza propria, ma si costruisce come oggetto mobile mai definitivamente circoscrivibile. È, infatti, impossibile da predeterminare, perché la sua realizzazione farà emergere molti elementi non preparati e assolutamente provvisori. Su que-

in concerto), ma che sono un'avanguardia anche negli Stati Uniti, un gruppo ristretto che segna il passo e si distacca dalla musica convenzionale. Il loro aspetto rappresentativo del jazz “americano” è quindi limitato. Per quanto riguarda la Francia, è effettivamente vero che fino alla metà degli anni Cinquanta il jazz francese è ancora legata al mondo della fanfara, della *bigband* e del valzer popolare. Tutti questi stili suonano come stantii e ammuffiti di fronte alla potenza espressiva e solistica del *bebop* newyorkese.

¹⁸ Nello swing tipico degli anni Trenta, il jazz resta una musica suonata da una grande orchestra, con una forte componente di arrangiamento e di limitazione dei momenti di improvvisazione, con la scelta di temi orecchiabili. La sua carica sperimentale è dunque relativa e concentrata attorno a pochi nomi.

¹⁹ *Ivi*, p. 681.

sto punto, la tradizione non è dunque accettata o rifiutata, ma piuttosto costantemente messa in discussione: si tratta di aprirsi verso dei possibili che solo l'esecuzione rivelerà nella sua contingenza. Nel jazz, lo stesso compositore vede il proprio ruolo limitato a quello di redattore di canovacci vaghi (temi di 16 o 32 misure, con una griglia di accordi), lasciando ampio spazio all'esecutore, che diventa inoltre il vero costruttore del pezzo durante la *performance*. Inoltre, una vera e propria struttura mobile intersoggettiva prende piede durante il concerto. Molto più accentuata rispetto ad un quartetto della musica barocca o classica, i musicisti "tessono insieme sul momento" la loro trama comune. Si tratta di una "corporeità d'insieme *in fieri*": la soggettività corporea del musicista presente nell'istante della produzione musicale non è dunque sola, ma in relazione con le altre corporeità presenti. Tale interazione va oltre la produzione di un suono organizzato collettivamente con delle regole: essa comprende, infatti, una gestualità, un gioco di sguardi, la ripresa delle frasi già espresse dagli altri. Il jazz si presenta dunque come una manifestazione corporea intersoggettiva, in cui la singolarità soggettiva dell'autore si concretizza in una situazione dialogica. In altre parole, la singolarità del musicista, nel momento in cui produce una materia musicale, entra in dialogo con gli altri musicisti e con il pubblico: a differenza della musica classica, il contesto è mobile e in buona parte costruito sul momento²⁰. Il jazz non vuole offrire un'esemplificazione di un'idea già compiuta, come è il caso nel concerto classico, ma costruire in un istante irrepetibile una *performance* a partire da una traccia scritta scarna e appena abbozzata. Il jazz fonda la sua musicalità sull'improvvisazione come elemento centrale: con ciò, tale manifestazione si apre quindi alla contingenza, ad una produzione legata ad un momento unico e irripetibile. È dunque un'arte che rifiuta la logica della copia, dato che non si può riprodurre due volte la stessa *performance*. Sfuggendo "all'autoritarismo" della partitura imposta da una certa tradizione della musica classica, il jazz mostra una esistenza estetica non predeterminata, antiessenzialista, metalinguistica: l'esecuzione di un pezzo jazz mostra e mette in evidenza la sua costruzione nell'atto stesso del costruirsi. Si tratta di una composizione mobile, in cui si assiste ad uno svolgimento in diretta che corrisponde alla sua composizione stessa. Nella musica classica, al contrario, la composizione precede lo svolgimento esecutivo e lo guida.

²⁰ Gli elementi stereotipati di queste rappresentazioni sono comunque numerosi e il jazz è divenuto in buona parte una musica con i suoi lati scolastici e manieristi, ma la parte lasciata dell'improvvisazione resta comunque ampia.

Sartre vive un'altra inattesa occasione per riflettere sul jazz. La relazione con il jazz viene, infatti, evocata anche durante uno dei suoi numerosi viaggi in Italia, in cui nel 1951, Sartre resta sorpreso dal buon livello jazzistico di alcuni musicisti italiani²¹. Il pregiudizio sartriano è nutrito da una sua deduzione a proposito della storia recente italiana: in un Paese soffocato per vent'anni dalla dittatura nazionalista e italocentrica del fascismo, Sartre pensa che le esperienze internazionali siano presenti in maniera estremamente lacunosa. Il filosofo francese non ha torto se si pensa alla politica di italianizzazione forzata a livello linguistico, alla traduzione obbligatoria di tutti i testi stranieri diffusi sul territorio italiano, alla chiusura autarchica propugnata a tutti i livelli della società durante gli anni Trenta, alla censura, alla difficoltà di diffusione di dischi stranieri, al ritardo della musica popolare italiana in materia di tecniche vocali, di armonie e soprattutto di ritmiche²². In materia strettamente musicale, il giudizio di Sartre è meno apprezzabile: il filosofo cede allo stereotipo che associa l'Italia al "bel canto" e al predominio della melodia sugli altri aspetti musicali e quindi si stupisce, perché considera il jazz incompatibile con la tradizione musicale italiana. Secondo Sartre, quest'ultima si fonda su una costruzione attraverso dei passaggi graduali, adatti ad aumentare la tensione fino ad un'idea di risoluzione conclusiva. Al contrario, il pezzo jazz è circolare e resta fluido e imprevedibile: la sua conclusione non è dettata dalla costruzione del pezzo stesso, ma della necessità contingente di non poter fare durare il pezzo all'infinito. L'episodio è quindi l'occasione per riprendere le sue considerazioni sul jazz²³. Nel jazz esiste una sorta di "movimento circolare aperto" in cui gli elementi grezzi scritti (generalmente una grigli di accordi che si riduce ad un foglio singolo, presentata attraverso una melodia che dura tra i venticinque e cinquanta secondi), vengono ripresi con l'idea di modificarli, cioè rielaborati per arrivare ad un risultato differente rispetto al punto di partenza. Questa circolarità non si presenta come crescendo di tensione verso una conclusione attesa, ma come una ripresa aperta, lasciando sempre la possibilità di una continuazione eventuale.

²¹ J.-P. SARTRE, *La reine Albemarle ou le dernier touriste* [1951], Gallimard, Paris 1991, p. 82, corsivo nel testo.

²² Si tratta di una musica popolare e di un tipo di canzone ancora legata al modello degli stornellatori dell'Ottocento o di una tecnica vocale mutuata da un uso commerciale del canto lirico e estranea alla canzone a testo della tradizione parigina, per esempio. La canzone italiana è dunque inferiore e datata rispetto alla parallela tradizione della musica colta italiana, che, sia a livello sinfonico sia a livello melodrammatico, presenta negli stessi anni compositori e opere di rilievo internazionale.

²³ SARTRE, *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, cit., p. 82.

Nel jazz, almeno quando è suonato con freschezza e senza artifici scolastici, non vi è una gerarchia a priori tra gli elementi a disposizione. La loro esposizione sul momento determina anche provvisoriamente la loro posizione nell'esecuzione. Non si tratta quindi di una struttura assimilabile a quella del tema con variazione, tipica della musica settecentesca (detta appunto "classica"), in quanto quest'ultima gerarchizza gli elementi che si susseguono secondo una successione prestabilita dal genere della composizione e dal compositore stesso. La circolarità del jazz non è predeterminata. A differenza della musica classica tonale, la successione delle forme è stabilita dal momento stesso e dal dialogo tra i musicisti e non è imposta dallo stile²⁴.

In questo passaggio sul jazz e l'Italia, non può sfuggire il nome di Miles Davis, eretto ad emblema del jazzista che suona seguendo la sua autentica ispirazione²⁵, che in quegli anni faceva parte delle sue frequentazioni a Parigi, durante le tournée del musicista afroamericano. Lo stesso Davis cita tre volte Sartre nella sua autobiografia²⁶. Sfortunatamente, non ci offre delle piste di riflessione artistica o estetica sul pensiero di Sartre, in quanto il trombettista si limita ad evocare aneddoti biografici senza

²⁴ Nella musica classica l'ordine dei movimenti all'interno della composizione è codificato in modo rigido. Per esempio, non si conclude mai con un adagio o uno scherzo. Anche la fuga, che a prima vista potrebbe avere un sistema di ripetizione variata più accostabile al jazz, presenta una successione predefinita nella sua composizione.

²⁵ Cfr. l'edizione italiana: J.-P. SARTRE, *L'Ultima turista*, tr. it. De S. Atzeni, il Saggiatore, Milano 1993, pp. 77-78.

²⁶ M. DAVIS, Q. TROUPE, *Miles. L'autobiographie*, Éditions de La Table Ronde, Paris 2017 [éd. originale 1989], p. 184, p. 186, p. 306. Nel primo episodio Davis racconta la sua partecipazione al festival jazz di Parigi del 1949 e il suo incontro con Sartre, Picasso e Juliette Gréco. La sua relazione con quest'ultima comincia. Il secondo passaggio evoca lo stesso periodo, in una sorta di frequentazione a tre (Sartre, Davis, Gréco) dei club parigini e dei caffè. Sartre avrebbe in questa occasione incoraggiato i due amanti a sposarsi. L'episodio risulta dubbio in quanto colui che è contrario al matrimonio e alla famiglia tradizionale (facendone una bandiera antimoralista e antiborghese) si farebbe alfiere di una scelta conformista, ma è stato confermato anche da Juliette Greco. La frase sarebbe quindi più una *boutade* per disorientare i suoi interlocutori o interrogarli sulle loro intenzioni future. Il terzo episodio evoca un ulteriore passaggio a Parigi di Miles Davis che riprende contatto con i suoi amici. Il trombettista ricorda delle magnifiche conversazioni al caffè e delle lunghe serate insieme. In generale, i racconti *a posteriori* di Miles Davis devono essere accolti con molta cautela. Il grande musicista non è estraneo alle fanfarone, soprattutto quando vuole darsi un'importanza o riscrivere la propria storia personale. Nei suoi aneddoti, Sartre sembra interpretare il ruolo più di un padre putativo di Juliette Gréco, preoccupato del suo avvenire. Ricordiamo inoltre che Davis non ha mai parlato francese e che quindi la sua capacità di conversazione con Sartre doveva essere limitata da questa barriera.

menzionare specifiche questioni intellettuali. Ciononostante, tali passaggi sono comunque testimonianza di una frequentazione prossima: anche se Davis non sarà mai considerato “esistenzialista”, o Sartre “esteta del jazz”, questi due giganti della cultura novecentesca hanno avuto l’occasione di condividere più di un momento in cui apprezzare il valore reciproco. Su un’altra questione, il trombettista nota anche nel suo diario l’assenza di pregiudizi razziali nella Francia contemporanea. Vi è senza alcun dubbio un po’ di ingenuità in un’osservazione di questo genere, ma è comunque un elemento non trascurabile sulla differenza di trattamento percepibile tra degli Stati Uniti, che hanno fondato la loro repubblica sulla divisione delle razze, e la Francia parigina, che cerca di occultare gli elementi razziali, relegandoli alle periferie e ai contesti coloniali.

Per ritornare alle questioni musicali, il passaggio di Sartre della *Reine Albermarle* cerca in maniera un po’ goffa di fare emergere la novità del jazz rispetto alla tradizione classica e melodrammatica. Questo punto ritorna ad essere discusso in un’intervista realizzata da Michel Sicard negli ultimi anni di vita di Sartre. L’intervista si presenta come ampia e articolata, trattando le idee di Sartre a proposito di vari compositori (Schönberg, Xenakis, Stockhausen, Nono). Sartre inserisce Duke Ellington e Charlie Parker all’interno di questo insieme di grandi compositori del Novecento e che rivestono per la sua formazione un’importanza particolare. Come abbiamo visto, Sartre non ha mai confuso le prerogative e gli aspetti salienti della musica classica e del jazz e non ha mai cercato una conciliazione “ecumenica” che annullasse le differenze. È vero quindi che Sartre non desidera escludere una forma musicale, o utilizzarla “contro” un’altra. Nella sua collezione di dischi, Schubert, Monk, Parker, Debussy, Schönberg, se ritrovano uno a fianco dell’altro. Per contestualizzare questi interventi, bisogna considerare la situazione avanguardistica musicale tra la Seconda Guerra Mondiale e gli anni Settanta. La musica europea colta è divisa tra dodecafonia (in cui bisogna anche inserire l’evoluzione del serialismo integrale della scuola di Darmstadt degli anni Cinquanta) e neoclassicismo. Il jazz offre un’alternativa fresca e vivace, soprattutto se consideriamo lo stile *bop*, piuttosto che lo swing precedente. A differenza della *Filosofia della musica* di Adorno, Sartre non polarizza la ricerca musicale tra una via “autentica” e una via “degenerata”²⁷. Le interviste che ha concesso a Michel Sicard negli

²⁷ Il saggio di Adorno che riassume la sua visione del jazz è disponibile in TH.W. ADORNO, *Moda senza tempo. Sul jazz* [1953], in ID., *Prismi*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1972, pp. 115-129. Per la sua visione più generale della musica contemporanea, in particolar modo sulla contrapposizione tra dodecafonia e neoclassicismo, cfr. ID., *Filosofia*

ultimi anni ci consegnano un ascoltatore attento e competente, capace di differenziare i compositori più elitisti individuandone specificità e tecnicismi. Su questo punto, Sartre è più di un amatore o di un consumatore dilettante di musica, perché possiede nell'analisi musicale delle conoscenze effettive.

Nel dettaglio, Sartre desidera precisare la differenza tra una composizione detta "classica" e una detta "jazz". In quest'ultima il musicista non offre la sua versione di un pezzo già esistente, ma prolunga una traccia appena abbozzata. La sua esecuzione resta irrepetibile: la differenza rispetto ad un'altra esecuzione non è dovuta ad una nuova interpretazione. Più precisamente, essendo basato sull'improvvisazione, il pezzo jazz è ogni volta nuovo. La soggettività dell'autore è messa in gioco in quest'azione, si manifesta attraverso il pezzo, perché ogni esecuzione è anche creatrice; secondo Sartre, il jazzista si immerge con la propria soggettività nel pezzo, portando le proprie prerogative e le proprie capacità all'interno della creazione del pezzo musicale stesso. Dal punto di vista filosofico, il jazz fa uno scarto rispetto alla metafisica tradizionale, in quanto non si tratta più di fornire un esempio di un'idea già elaborata. In altre parole, la musica "classica" funziona riproducendo il dualismo modello-copia: ogni esecuzione è la manifestazione contingente di un'idea permanente e duratura rappresentata dalla partitura. In questo caso, nella musica classica si considera l'idea come un modello di perfezione formale verso cui ogni esecuzione deve cercare di tendere, senza mai raggiungerla completamente. Al contrario, nel jazz questo modello precedente non è dato e non si presenta come tale. Ogni esecuzione costruisce l'idea del pezzo nella sua manifestazione concreta e il pezzo non esiste al di fuori delle singole esecuzioni (improvvisate) che di volta in volta vengono prodotte e che non sono mai simili, o comunque dispongono di similitudini limitate. Il jazzista esce dunque dal ruolo di "interprete", a cui sarebbe condannato nel caso di una composizione completamente scritta, al fine di diventare costruttore della musica stessa nell'atto stesso dell'esecuzione. Il piano fenomenico dell'esecuzione è quindi coincidente con l'edificazione del pezzo stesso, e la seconda non procede mai la prima, se si eccette il corto canovaccio scritto.

della musica moderna, Einaudi, Torino 1975, ma cfr. anche Id., *Dissonanze* [1957], tr. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974. Cfr. anche Id., *Impromptus, Saggi Musicali 1922-1968* [1968], tr. it. di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1973.

4. Conclusioni

Sartre si connota come filosofo che ha considerato le potenzialità espressive del jazz e ne ha valorizzato gli aspetti creativi. Come abbiamo potuto già notare, il suo contributo si presenta come dissonante rispetto a quello di Theodor Wiesengrund Adorno. Il jazz diventa per Sartre un vettore di uscita, o anche più semplicemente *una boccata d'aria fresca*, rispetto alla musica tradizionale e accademica, marcata da un formalismo sempre più spinto, dagli ordini codificati degli sviluppi e delle modulazioni, da una risoluzione che ricapitola i movimenti precedenti. Il jazz fa parte delle manifestazioni culturali antiretoriche, cioè che si oppongono ai discorsi pomposi e alla cultura accademica, tradizionale ed elitista. Benché oggi sia considerato una musica dalla forte caratterizzazione elitaria, il jazz si dimostra meno separato dal grande pubblico che la musica colta contemporanea accademica.

Nel jazz Sartre ha trovato una sensibilità prossima alla sue esigenze: un'espressione allo stesso tempo intellettuale e comunicativa, una forza culturale necessitante una grande preparazione ma che evita di rinchiudersi in "torri d'avorio" autoreferenziali, codificata ma che non sacrifica la creatività alla fedeltà alle regole, testimonianza di una storia di un popolo oppresso e malmenato dalla Storia. Al contrario, per Adorno il jazz consiste in una falsa avanguardia, assimilabile in realtà ad una musica di intrattenimento²⁸. A differenza della posizione sartriana, quindi, la non-conoscenza del jazz da parte di Adorno porta quest'ultimo ad una condanna senza appello²⁹. L'elemento ancora più inspiegabile è la mancanza di considerazione per la questione afro-americana da parte di un autore che ha una forte formazione sociologica: il jazz non è infatti considerato da Adorno come la musica di una minoranza oppressa, ma rifiutata come una derivazione commerciale della società capitalistica americana nel suo complesso. I boicottaggi delle radio, il razzismo di cui i jazzisti afroamericani sono stati vittime, la separazione tra cultura "bianca" e "nera" negli Stati Uniti, tutti questi fenomeni sono completamente minimizzati (se non qualche volta condivisi) da Adorno.

²⁸ Per un confronto diretto tra Sartre e Adorno sulle questioni musicologiche, rinviamo a E. MATASSI, *Sartre e la musica*, in «Micromega», n. 6, 2005, pp. 45-54.

²⁹ Il musicologo Luca Cerchiari sottolinea con lucidità come l'acuto critico della società di massa cada in giudizi regressivi e confusi, vittima del proprio idealismo preconcetto volendo associare il jazz alla musica leggera. Cfr. L. CERCHIARI, *Il jazz*, Bompiani, Milano 2001, p. 16.

Se si cerca un possibile punto di contatto tra la posizione di Sartre e quella di Adorno, la si può intravedere nella comune paura di una sottomissione silenziosa ma effettiva del jazz all'industria discografica e alle sue regole commerciali. Sartre evoca questo rischio nel suo articolo-reportage su New York redatto durante il suo primo viaggio negli Stati Uniti: qui Sartre esprime il suo timore che il jazz abbia già perso la sua carica innovativa, soprattutto a causa del suo inserimento nei cataloghi di vendita discografica³⁰. Il jazz ha dato torto al filosofo francese su questo punto. D'altronde il jazz nei venti anni successivi e soprattutto nella Costa est degli Stati Uniti, che Sartre stava visitando a quel periodo, vivrà un periodo di sperimentazione e di innovazione veramente raro, passando dal *bebop* al *cool*, fino alle frontiere del free jazz, senza dimenticare lo stile hard hop. Ma anche su questo punto comune, le tesi adorniane e sartriane non possono essere confuse: se il filosofo francese teme la commercializzazione musicale pur riconoscendo una novità estetica non trascurabile fin dalla genesi del jazz, Adorno condanna in blocco il jazz come musica di massa. Nel pensiero del filosofo tedesco, il jazz è fin dalle origini un simulacro di avanguardia, una musica destinata al divertimento più banale e ricreativo. Da questo punto di vista, la commercializzazione discografica non farebbe altro che rendere esplicito un elemento costitutivo già presente in questo genere musicale. È anche vero che gli stessi compositori prendono posizioni rispetto al jazz e alla sua relazione con la musica colta occidentale³¹. Secondo Sartre, la massificazione della società americana è un pericolo per la musica, che rischia di derivare, più che una realtà che mina alla base il valore. Il jazz resta un prodotto della cultura della minoranza afro-americana e, di conseguenza, l'intervento dell'industria discografica rischia di annullare le specificità del jazz e di banalizzarlo a mera manifestazione "americana".

Per concludere, Sartre ha offerto un'interpretazione interessante del fenomeno del jazz e ha saputo confrontarlo con altre esperienze significative della musica del Novecento. Come per quanto riguarda il cinema, manca nel corpus sartriano, notoriamente vasto, una chiara estetica della musica e un testo di riferimento che possa in maniera più sistematica affrontare direttamente la posizione sartriana sul jazz, e sulla musica in generale. Ciononostante, Sartre offre al lettore spunti interessanti, testi-

³⁰ SARTRE, *New York ville coloniale*, cit., pp. 122-123.

³¹ È vero anche che nell'universo della musica contemporanea, si assiste ad una spontanea scissione tra compositori favorevoli al jazz e compositori ostili. Tra i primi, sulla scia di Stravinski e Ravel, troviamo Berio o Markus Stockhausen; tra i secondi, oltre a dodecafonici, notiamo la presenza di Pierre Boulez.

monianze vive, suggerimenti tutt'altro che banali e che completano la sua opera, mostrando anche su questi temi l'ampiezza della sua riflessione. I suoi dubbi, le sue posizioni, le sue osservazioni attraversano anche i grandi nomi della musica contemporanea e fanno dell'apporto un esempio degno di nota di un dibattito più largo a proposito dello statuto del jazz.