

Alla ricerca del disco perduto

Vittorio Castelli

A parte ovvie considerazioni sulla superiorità qualitativa e quantitativa dell'informazione musicale contenuta in una registrazione sonora rispetto alla notazione scritta, incapace per natura di trasmettere le sfumature tecniche e emotive di una performance, nei casi in cui la scrittura musicale non esiste o costituisce soltanto uno spunto iniziale della creazione musicale, il documento sonoro diventa naturalmente l'unico possibile punto di riferimento.

Questo è vero in genere per tutta la musica folkloristica e, nel campo di musiche d'autore, soprattutto per il jazz.

Per non valicare i confini della mia esperienza personale, in questo mio intervento mi limiterò proprio al jazz, ai rapporti fra cultori di jazz e disco.

In poco meno di un secolo di registrazioni di jazz, è stata prodotta una quantità enorme di materiale, di cui solo una piccola parte con scopi commerciali, ovvero finalizzata alla pubblicazione. È soprattutto dalla parte 'sommersa' di questa produzione, di cui nessuno può valutare l'entità, che la documentazione del passato jazzistico viene costantemente aggiornata. Negli ultimi trenta-quarant'anni la quantità di dischi registrati 'dal vivo', purtroppo spesso con mezzi amatoriali e di fortuna, è andata sempre più aumentando.

Se, a dispetto dell'importanza musicale dei reperti, davvero variabilissima, e la qualità tecnica non di rado 'abissale', l'importanza di queste operazioni di ricerca di 'tesori nascosti' è più che rilevante, non dobbiamo trascurare un'aspetto ancora più fondamentale della ricerca delle fonti: la documentazione il più possibile dettagliata di tutte quelle montagne di dischi pubblicati in quasi cent'anni di jazz, che costituiscono un'insostituibile fonte di cultura per tutti noi appassionati.

Ecco quindi entrare in gioco il collezionista. Chi più chi meno, tutti gli appassionati di jazz sono in qualche misura collezionisti, con la vistosa eccezione dei musicisti che ben raramente hanno qualche affezione per l'«oggetto disco» e che spesso hanno idee confuse perfino sulla propria produzione.

Il collezionista 'puro' è un signore che persegue uno scopo ben preciso: mettere le mani su *tutti* i dischi di uno o più musicisti, di uno o più periodi storici, a volte persino di una o più etichette discografiche o, addirittura, delle copertine opera di

un certo grafico (il collezionista 'totale' è inverosimile: dovrebbe essere 'troppo' ricco per diventarlo). Da principio vengono ricercate semplicemente le registrazioni. Quasi inevitabilmente si finisce col volere soltanto le edizioni 'originali'. Oltre certi limiti la ricerca può diventare fine a se stessa e l'ascolto passa in secondo piano fino, a volte, a sparire del tutto. È ovvio che un collezionista in questo stadio, che colleziona musica senza interesse musicale ma solo per sete di possesso, non condividerà in nessun modo i suoi 'tesori' che, troppo spesso, alla sua morte finiranno completamente dispersi, senza aver nulla fruttato neppure in precedenza. Questi sono collezionisti socialmente inutili. Anzi dannosi perché sottraggono molti dischi alla normale circolazione e raggiungendo punte di fanatismo eccessive contribuiscono a un ingiustificato lievitare dei prezzi.

Altri invece, per fortuna, sono più interessati al messaggio musicale. La loro ricerca non sarà mai del tutto inutile. Come minimo sarà servita, prima che la collezione vada dispersa come le precedenti (inevitabile?), a dar loro del piacere specificamente musicale, che poi è il vero scopo per cui quelle registrazioni furono realizzate.

Non solo: a differenza del collezionista egoista e quindi geloso, chi ama la musica ama anche farla ascoltare agli altri. Nei casi più eclatanti questi appassionati raccoglitori di fonogrammi arrivano a organizzare la diffusione del 'messaggio' producendo essi stessi riedizioni in tiratura più o meno 'limitata', mettendosi d'accordo con produttori discografici già attivi, o addirittura diventando tali essi stessi.

L'industria discografica 'ufficiale' nella maggior parte dei casi ha bollato queste operazioni come 'pirateria', fingendo di ignorare che nella maggior parte dei casi esse nascono da una precisa richiesta del mercato che essi non sanno né interpretare né gestire.

Quello che essi non dicono, però, è che poiché essi stessi ignorano cosa si trova nei loro archivi, peraltro spesso e volentieri molto lacunosi, sarebbe praticamente impossibile per loro produrre 'legalmente' molte di quelle riedizioni.

Più antico è il materiale e più esso è irreperibile. Nel caso della produzione degli anni Venti poi, bisogna anche dire che molte aziende discografiche chiusero i battenti nella grande depressione iniziata nel 1929 col crollo di Wall Street e che ben pochi archivi sono sopravvissuti. Se molte di quelle incisioni sono oggi disponibili ciò è dovuto soprattutto all'appassionato impegno di collezionisti 'privati'.

Una storia esemplare: nel 1944 il collezionista Dick Rieber trovò menzionato in una pubblicazione di vent'anni prima un 78 giri a lui del tutto ignoto: il mitico Gennett 5275 di Joe "King" Oliver (1923) con l'accoppiata *Zulus Ball* e *Working Man Blues* e ne scrisse in "Jazz Information Magazine". Dopo poco Monte Ballou di Portland, Oregon, ne trovò l'unica copia tutt'oggi nota in una polverosa pila di dischi nel retrobottega di un rigattiere, immagino (non sono fantasie poetiche, spesso le cose andavano proprio così). Non so come, qualcuno riuscì a farselo trascrivere, in modo disastroso, su acetato, da cui poi derivarono un 78 giri a tiratura limitata per collezionisti, e quindi un LP. Nel 1974 Ballou vendette il prezioso cimelio a Robert Altschuler che a sua volta lo cedette a Bernard Klatzko che ne fece un nuovo riversamento, non malvagio questa volta, e lo pubblicò in un album della sua etichetta Herwin.

Ne saranno usciti dei dischi ma resta una vera storia di collezionisti. Quale discografico 'vero' si darebbe tanto da fare?

Ancora, nel 1996 George Avakian, che aveva prodotto nel 1954 il celebre LP *Louis Armstrong Plays W.C. Handy*, si accinse a curarne la riedizione in CD. Con orrore scoprì che il nastro originale del pluridecorato e super-riedito album era misteriosamente sparito dagli archivi della Columbia Records. Dopo un attimo di panico chi venne finalmente in aiuto? Un collezionista incallito naturalmente. Tale Jack Bradley, che Avakian aveva conosciuto anni prima, fornì la copia, più o meno intonsa, della prima edizione che ascoltiamo bravamente riprodotta nel CD Columbia CK 64925. Come sarebbe andata se Avakian non fosse stato lo stesso tipo che dieci anni prima, cercando negli archivi Columbia materiale da rieditare in forma di album, scoprì una manciata di *Hot Five* e *Hot Seven* (Louis Armstrong) inediti e ne curò la pubblicazione. Tutto è bene quel che finisce bene.

O forse no. Quella volta dell'LP *Plays Handy* per esempio, a noi, collezionisti che i nostri dischi li ascoltiamo, e spesso, andò abbastanza male. A parte un difetto di masterizzazione che rovina completamente l'assolo di trombone di *Long Gone*, la naturale smemoratezza senile del produttore giocò un brutto scherzo. Era successo che quando l'LP era uscito, esso conteneva un brutto errore di editing all'inizio dell'assolo di clarinetto di *Atlanta Blues*. Non appena esso fu scoperto la Columbia procedette a un nuovo montaggio, questa volta corretto. Dimentico di questo piccolo dramma ormai antico, Avakian, con la sua angosciata ricerca di una 'primissima' stampa, così ben descritta nelle note del recente CD, ha semplicemente restaurato l'errore originale. Meglio avrebbe fatto a usare una di quelle 'seconde edizioni' che aveva subito trovato e scartato!

Le interferenze fra il mondo dei collezionisti e quello dei discografici non si limitano naturalmente a casi sporadici che potrebbero in fondo anche essere eccezionali. Il problema è che i discografici sono essenzialmente commercianti e come tali non hanno memoria storica. Va a finire che ripubblicano sempre le stesse cose. Avendo lavorato a lungo in una importante azienda italiana del ramo lo so per esperienza diretta. Credo che ogni direttore marketing trarrebbe grande giovamento dall'aver a disposizione un catalogo completo del materiale disponibile. Non semplici liste ma documenti a incrocio con titoli, autori, esecutori, date, numeri di catalogo, insomma quel prezioso strumento noto col nome "discografia". E quando si parla di discografia credo che nessuno ne sappia più dei jazzofili.

Il discografo naturalmente deve essere gioco forza un collezionista. Il concetto stesso di discografia è impregnato di collezionismo. È attraverso lo sforzo congiunto di generazioni di cultori 'fanatici' che migliaia di dati sono stati ammassati, per la maggior parte senza l'aiuto di 'data-base', e ciononostante organizzati in modo più che gestibile.

Oltre che da un desiderio più o meno esibizionistico di 'passare' informazioni, la discografia nasce da un bisogno proprio del collezionista di mettere ordine nella propria collezione. Per questo anche se non tutti i collezionisti diventano discografi, tutti i grandi discografi sono collezionisti. È solo attraverso il continuo confronto fra disco in 'carne e ossa' e informazione scritta che si eliminano errori e si colmano lacune.

Benché il desiderio di documentare la giungla dei dischi in circolazione, e ancor più di quelli che *furono* in circolazione, sia stato presente nel mondo degli *aficionados* del disco fin da principio, credo che il contributo determinante sia stato dato nel dopoguerra, e soprattutto in Europa. Nel 1950 in Inghilterra cominciò la pubblicazione

di “Jazz Directory”, una discografia omnicomprensiva compilata da Dave Carey e Albert J. McCarthy, ordinata in ordine alfabetico di esecutori (band leader). Dopo sei volumi esemplari, arrivato alla lettera “L”, il progetto si interruppe.

Il testimone fu raccolto sempre in Inghilterra da Brian Rust che nel 1961 dedicò un volume a ‘tutto’ il jazz fino al 1931, cui seguì un secondo tomo che copriva il periodo 1932-1942. Nelle edizioni successive le due parti furono integrate e la divisione in volumi (due, ciascuno delle dimensioni di un sostanzioso dizionario) avvenne alfabeticamente (A-K / K-Z).

Il compito di documentare gli anni successivi fu assunto nel 1966 da “Jazz Records” (1942-1965) (la seconda data avanzava man mano che negli anni uscivano tutti gli undici volumi) del danese Jorgen Grunnet Jepsen.

Insieme le due opere costituiscono il maggior sforzo mai intrapreso nel campo delle discografie generali. In tempi successivi esse sono state integrate, con deplorabile scarsità di rifiniture – a parte naturalmente l’encomiabile opera di aggiornamento degli anni coperti –, dal belga Walter Bruyninckx e dal canadese Tom Lord.

A fianco di queste opere monumentali, non si contano poi le discografie monografiche che soprattutto nel caso di musicisti dalla grande produzione (Armstrong, Ellington, Parker ecc...) raggiungono spesso gradi di complessità straordinari.

Il ferratissimo gruppo dei collezionisti inglesi ha spaziato a tutto campo e con successo.

Punte dell’iceberg sono il trombonista Chris Barber, uno dei primi e più noti revivalist d’Europa, ferratissimo conoscitore degli aspetti anche più remoti della discografia ‘tradizionale’, e Laurie Wright, che ha edito per trent’anni la rivista “Storyville”, particolarmente dedicata a ‘fare le pulci’ alla discografia di Rust, correggendo, aggiornando. Dopo 162 numeri, un numero incalcolabile di notizie e notizie, pane quotidiano dei collezionisti di tutto il mondo, chiuse i battenti nel 1995 rendendosi conto di aver praticamente esaurito l’argomento. Musicista e collezionista di primo piano, John R.T. Davies è diventato al di là di ogni dubbio il più abile e geniale restauratore di incisioni antiche.

E in Italia?

Prima della guerra il collezionismo era impresa piuttosto difficile ma non impossibile. Ancora si ricorda l’appassionato torinese (poi presidente dell’Hot Club Torino) Alfredo Antonino che fu strumento essenziale nel portare Louis Armstrong a Torino nel 1934. Nei trent’anni successivi quasi tutti coloro che hanno fatto cose importanti per il jazz in Italia, sempre senza contare, vengono dal mondo del collezionismo.

Appassionati ‘cercadischi’ erano Gianfranco Madini che pubblicò il primo numero di “Ritmo” nel 1944 quando ancora su Milano cadevano le bombe, Giancarlo Testoni, Arrigo Polillo, Giuseppe Barazzetta e gli altri del gruppo “Musica Jazz” che cominciò le pubblicazioni pochissimo più tardi. Negli anni Cinquanta Gianni Tollara, ferratissimo cultore di Mainstream, cominciò a ‘collezionare’ anche amicizie fra i musicisti americani, raccogliendo di prima mano testimonianze, ricordi, notizie e giudizi, tutto materiale preziosissimo per autori di articoli libri e discografie. Particolarmente efficiente, attorno a Tollara, il gruppo dei collezionisti ellingtoniani: Luigi Sanfilippo a Palermo, Luciano Massagli, Gian Maria Volonté e Liborio Pusateri a Milano. Tutti insieme e

con ruoli diversi hanno contribuito alla creazione del monumentale “Duke Ellington Story On Records” (DESOR).

Alessandro Protti, appassionatissimo cultore di jazz ‘classico’ (Armstrong, Oliver, Bechet, Dodds, Morton ecc.) si è invece dedicato soprattutto dapprima alla produzione di incisioni discografica di jazz band revivalist, e quindi alla riedizione di materiale discografico ‘storico’. Pioniere in questo campo è stato il collezionista cosentino Raffaele Borretti, che oltre che produrre una sua etichetta, la FDC, specializzata soprattutto in materiale ‘alternativo’ (registrazioni radiofoniche, V-disc e concerti) ha contribuito molto, come d’altra parte Protti, a rendere disponibili registrazioni di jazz a diverse case discografiche italiane che, come nel caso della SAAR di Walter Gurtler, hanno diffuso moltissimo questo materiale in tutto il Mondo mentre, parallelamente, altre etichette come Durium e Ariston sempre con la collaborazione di altri ‘privati’ hanno svolto opera analoga con incisioni del dopogerra, BeBop e oltre.

A questo punto non posso tacere del mio contributo personale. Dopo anni nell’industria discografica ‘ufficiale’, solo o in compagnia di amici collezionisti come Gigi DeLeo, Liborio Pusateri, Ted Kaleveld ho contribuito alla realizzazione di moltissimi dischi e diverse etichette come Raretone, Queen-disc, Jazz & Jazz, Two Flats disc ecc... recuperando e pubblicando materiale assai raro da King Oliver a Miles Davis.

Avendo vissuto di persona tutta una fetta di questa storia credo quindi di poter essere creduto se affermo che al di là del fatto che imprese di questo tipo non possono non avere risvolti economici, la molla che spinge a muoversi in questa direzione resta esattamente lo stesso spirito che ci fece impazzire di rabbia e desiderio quando ci rendemmo conto che i discografici non pubblicavano quello che secondo noi avrebbero dovuto. Allora, se ‘loro’ non volevano pubblicare *tutti* i pezzi di Bix Beiderbecke, alternate take compresi, *dovevamo* far qualcosa per rimediare. I nostri dischi ce li saremmo fatti da noi!