

Eric Dolphy: note dell'altro mondo

Massimo Donà

28 Marzo 2026

Con il concetto di *metaxy* Simone Weil allude a una specie di ponte o di soglia; quasi una sorta di intermediario – che, come ogni intermediario, unisce e divide nello stesso tempo.

D'altronde, la parola greca è costituita da due parti: “*meta*” (tra, in mezzo a) e “*syn*” (con, insieme a). Ciò che sta in mezzo, infatti, unisce proprio dividendo e separando una parte dall'altra, e divide proprio nell'atto di segnare il confine che mette in relazione una parte con l'altra. Come il muro tra due stanze; come il fossato o il solco che divide un terreno da un altro. Non è un caso che per Eric Voegelin il trovarsi in una posizione mediana fosse caratteristico *in primis* della natura umana; affacciata da un lato sul mondo materiale di cui è fatta la cosiddetta esperienza esterna, contingente e mutevole, e dall'altro su quella dimensione trascendente, immateriale ed eterna, che abbiamo solitamente considerato appannaggio del divino.

Ma già Platone, in uno dei suoi più bei dialoghi – il *Simposio* –, mette in bocca alla sacerdotessa Diotima una definizione di *Eros* che chiama ancora una volta in causa il concetto di *metaxy*.

Anche *Eros*, infatti, è un *daimon* che sta in mezzo; che sta tra gli umani e i divini (non a caso questo demone nasce dall'unione di un Dio con un'umana). E che, dunque, unisce e divide. *Eros* divide e unisce anche ragione e follia, mancanza e pienezza. Mancanza che ci rende sì propriamente umani; ma anche capaci, purché animati e abitati da *Eros*, di cercare la conoscenza, ossia, di ricercare, di tendere a una perfezione che, se non ci riguarda come possesso definitivo e stabile, comunque ci reclama, in quanto sentiamo spettarci, come ciò che ha da essere nostro (perché da essa, molto probabilmente, proveniamo). L'interezza, infatti, sempre secondo Platone, ci aveva caratterizzati prima che Zeus finisse per dividerci in due metà – rendendoci così mancanti di una parte dell'intero che dovevamo esser stati.

E proprio come una sorta di *Eros* ci viene restituita da Claudio Sessa anche la figura sempre eccedente, laterale ma insieme centralissima, di Eric Dolphy. Ci stiamo riferendo a un preziosissimo e imperdibile volume, ristampato, dopo esser stato rivisto e aggiornato rispetto all'edizione del 2006, e tutto dedicato a un vero e proprio *marziano del jazz*. Il volume si intitola infatti [*Il marziano del jazz. Vita e musica di Eric Dolphy*](#), ed è uscito nel 2025 per i tipi di Quodlibet. Nelle ricchissime e intense pagine che lo compongono, il volume di Sessa ci fa infatti capire, con solidissime argomentazioni, come quella di Dolphy sia stata, davvero, una sorta di sorprendente reincarnazione dell'*Eros* platonico.

Sì, perché anche il “suo” Dolphy – proprio come *Eros* – si trova sempre in mezzo al guado; tra tradizione e rivoluzione, tra sassofono e clarinetto, tra clarinetto basso e flauto, tra radicamento nelle strutture armoniche che avevano reso indimenticabile un'intera epoca del jazz (almeno sino all'hard bop degli anni Cinquanta) e bisogno di liberarsi di quei pur nobilissimi vincoli armonico-melodici, e poi tra amore per la tradizione classica europea e amore per la tradizione afroamericana.

Ma Dolphy è *unico* anche per il suo incessante *oscillare* (nei pur brevi anni della sua esistenza – il sassofonista, infatti, nato a Los Angeles nel 1928, sarebbe morto troppo precocemente a Berlino nel 1964) tra una sempre appassionata partecipazione come side-man ad alcune tra le più importanti formazioni del jazz moderno e una produzione musicale da leader di proprie band, senza mai riuscire a identificarsi appieno con uno di questi due ruoli.

Certo, anche John Coltrane, Miles Davis, Charles Mingus, Thelonious Monk e Ornette Coleman, avevano partecipato a produzioni musicali dirette e coordinate da altri musicisti, ma ad un certo punto (in genere molto presto) avevano quasi tutti finito per diventare stabili leader di proprie formazioni, con le quali avrebbero segnato in modo spesso indelebile la grande storia del Jazz. Eric Dolphy no; non si sarebbe mai ‘deciso’ tra queste due opzioni.

Non sarebbe mai riuscito a scegliere se fare definitivamente il leader o continuare a presentarsi come side-man di extra-lusso. Tutta la sua, pur breve, carriera è infatti segnata da un frenetico alternarsi di grandi e importanti collaborazioni e di produzioni proprie, sino a risolversi in quell'assoluto capolavoro che è *Out to lunch!*, registrato alla fine di un breve ma intensissimo percorso creativo, nel 1964.

Ha perfettamente ragione Claudio Sessa a definire Dolphy “un mistero che non può essere neppur lontanamente paragonato ad altri jazzisti del suo rilievo” (p.

19).

Una presenza davvero unica è infatti la sua, nel panorama del post-bop tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta; eppure la critica musicale avrebbe faticato non poco a riconoscerlo nella sua effettiva grandezza. Fermo restando che musicisti del calibro di Chico Hamilton, Oliver Nelson, Charles Mingus, Max Roach, John Coltrane, ma anche Gunther Schuller, John Lewis e Georg Russell, lo volevano tutti con sé a impreziosire produzioni musicali peraltro diversissime, le une dalle altre. Viene convocato anche da Ornette Coleman per contribuire alla realizzazione del vero e proprio manifesto della nuova musica: quel *Free Jazz* (registrato nel 1960) che doveva segnare un vero e proprio spartiacque nella storia del jazz moderno.



Eric Dolphy, uncredited photo in The Jazz Review accompanying an article "Introducing Eric Dolphy" written by Martin Williams. June 1960 issue.

D'altro canto, proprio Dolphy era stato uno dei più appassionati profeti della nuova musica, con la quale i neri americani urlavano al mondo un radicale bisogno di "libertà". Non a caso, il sassofonista, o meglio il polistrumentista californiano, sarebbe diventato un punto di riferimento imprescindibile per tutta l'avanguardia che stava cominciando ad occupare il centro della scena musicale, quanto meno a partire dalla metà degli anni Sessanta.

Prima di tutti ne avrebbe riconosciuto l'autorevole magistero quel Roscoe Mitchell (grande protagonista dell'*Art Ensemble of Chicago*) che scrive anche la prefazione di questo preziosissimo volume; ma poi tutti: da Julius Hemphill a Anthony Braxton, da Misja Mengelberg ad Han Bennink e Karl Berger, avrebbero riconosciuto di dovere tantissimo al polistrumentista californiano.

A un certo punto, nel 1964, Tony Williams propone a Davis di ingaggiarlo per sostituire l'insoddisfacente George Coleman; peccato che Miles non abbia accettato il suggerimento. Poco male, comunque; al posto di Coleman, sarebbe subentrato, di lì a poco, un'altra grande promessa del jazz di quegli anni: il sublime Wayne Shorter.

Ad ogni modo, le due collaborazioni senza dubbio più importanti furono per Eric Dolphy quelle con Mingus e Coltrane; sulle quali Sessa si sofferma giustamente a lungo, facendoci toccare con mano l'intensità e la straordinarietà di questi due veri e propri destinali incontri.

Con Mingus il nostro inizia a collaborare attivamente a partire dal 1959/1960, partecipando alle mitiche session allo *Showplace*; quando un Mingus ancora trentasettenne chiama a raccolta la *crème* dei musicisti attivi in quel periodo a New York. Ben presto, però, a rivelarsi perfetti interlocutori del contrabbassista sarebbero stati soprattutto Dannie Richmond (destinato a diventare una sorta di alter-ego del contrabbassista) ed Eric Dolphy.

Ad ogni modo, una cosa è certa: come Mingus (suo amico di gioventù), neppure Dolphy avrebbe mai potuto rinnegare la tradizione; mai, cioè, si sarebbe sognato di rompere i forti legami con quel grande passato, come aveva fatto invece Schoenberg nei confronti della tradizione della musica tonale. Anche perché entrambi erano cresciuti ascoltando la musica di Art Tatum, di Duke Ellington e di Charlie Parker; ed entrambi avevano imparato ad utilizzare quel grande passato proprio per riscriverlo, letteralmente. Ossia, per reinventarlo esasperandone tutte le potenzialità, anche le più sotterranee.

Il fatto è che sia Mingus che Dolphy erano in grado di trasformare tutto quello che toccavano in oro; oro prodotto da una vorace istanza creativa capace di creare "un affascinante e complesso reticolo di connessioni con il passato" (p. 21).

In Dolphy, comunque, v'era anche un complicato e paradossale doppio impulso, che lo muoveva a flirtare da un lato con la *Third Stream* di Gunter Shuller, e dunque con la grande tradizione della musica colta europea post schoenberghiana, e dall'altro lato con tutto il periodo pre-Bird (cui Mingus

avrebbe dedicato un intero vinile, intitolato appunto “Pre-Bird”) che vedeva non di rado Mingus spingersi a rivisitare da par suo il grande sound ellingtoniano.

Sempre *in mezzo*, ancora una volta; eroticamente mosso da un polo a quello opposto. *Metaxy* anche tra linguaggio civilizzato e sfrenato linguaggio pentecostale (o *voodoo*) – così lo definisce acutamente Sessa –, come quello che irrompe imprevisto durante l’assolo di *Better Git It in Your Soul*, nel memorabile concerto di Antibes, in Francia, nel 1960. Quando – chiosa efficacemente Sessa –, “Dolphy si lancia in una serie di vere e proprie grida, cui fa seguito una sequenza solistica rompicollo che a un certo punto sembra diventare un duetto con la batteria di Richmond, quasi un’anticipazione delle gesta fra John Coltrane e Elvin Jones” (p. 89).

Di lì a poco, peraltro, anche Coltrane doveva invitarlo a incidere con il proprio gruppo per due progetti molto diversi tra loro: *Africa Brass* e *Olé*. Con Eric Dolphy, Coltrane chiama anche Freddy Hubbard. Certo è che l’accoppiata Coltrane-Dolphy era davvero un azzardo; di quelli che difficilmente si sarebbero potuti prevedere.

Coltrane era nel pieno della sua fase modale, ci ricorda ancora una volta Sessa, mentre Dolphy lo spingeva ad esplorare l’intero universo timbrico. In quegli anni, comunque, Coltrane e Dolphy, sia pur in modi molto, molto diversi, “spingevano i loro strumenti oltre i limiti tecnici dell’epoca, indicando la strada a molti nascenti protagonisti del free” (p. 126).

Dolphy, comunque, “esalta soprattutto la natura cromatica, o addirittura politonale, del suo stile” (p. 126). Lo si capisce molto bene ascoltando le performances del Village Vanguard e del Village Gate.

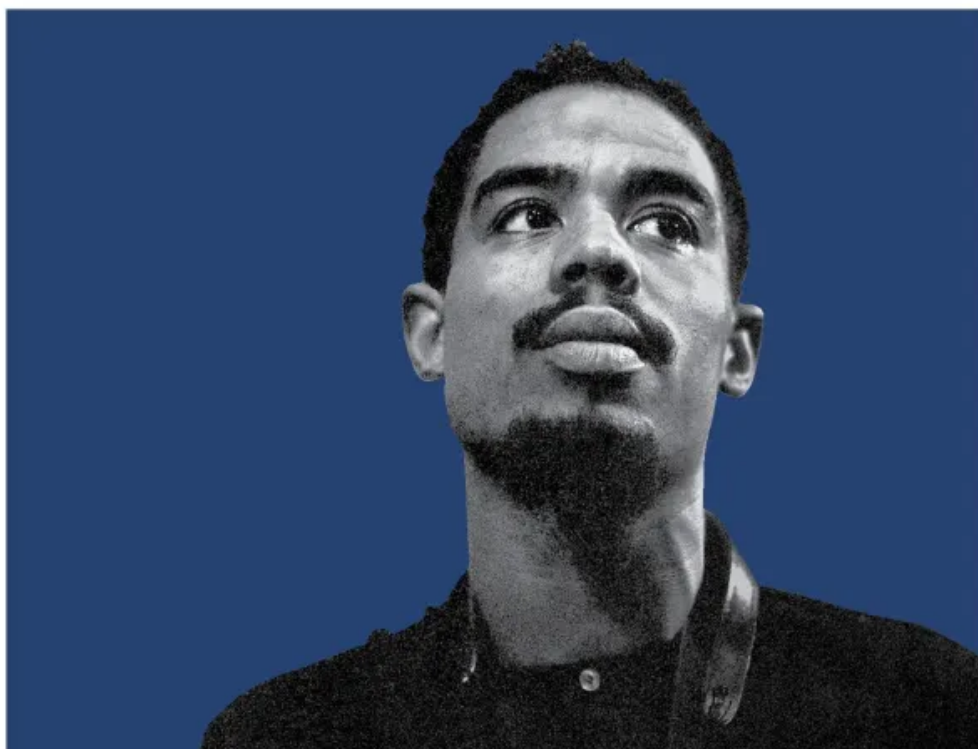
D’altro canto, Trane non si sarebbe forse mai azzardato ad usare con tanta insistenza frasi estranee alla tonalità di base, se non avesse avuto al suo fianco il nostro ‘marziano del jazz’. E fu lui stesso a riconoscerlo; come ci ricorda ancora una volta Sessa: “Da quando è entrato nel gruppo – *riconosce infatti Trane, rispondendo al proprio intervistatore* –, ha allargato la nostra visuale. Ci sono molte cose che proviamo, adesso, che non avevamo mai provato prima” (p. 126).

Oltretutto – ci viene ricordato sempre in queste esemplari pagine –, da impareggiabile facitore di sovrapposizioni che sarebbero riuscite ad unire “esperienze apparentemente opposte e incompatibili” (p. 185), Dolphy non era capace solo di “una dispettosa angolarità” nel fraseggio, non di rado addirittura “antimelodica”, ma era dotato altresì di una disposizione generale verso “quella che solo molti anni dopo verrà chiamata multimedialità” (p. 61); si esibì infatti anche in performance con artisti visivi (con il pittore astrattista Paris Theodore o

la pittrice Nora Jaffe), con danzatrici e con poetesse come Re Dragonette; e venne anche invitato (per generosa intercessione di Ornette Coleman) “all’undicesimo Festival delle Arti Contemporanee dell’Università dell’Illinois” (p. 158). Insomma, un genio che, come ebbe a rilevare lo stesso Coltrane, “si interessava davvero di tutto” (p. 121), come pochissimi musicisti, in seguito, sarebbero riusciti ad essere.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)



Il marziano del jazz
Vita e musica di Eric Dolphy

Claudio Sessa

Quodlibet Chorus