

Prof. Francesco Meli

STORIA CULTURALE DELLA MUSICA AMERICANA

Premessa

La parte riguardante la storia culturale della musica americana è preceduta dalle nozioni propedeutiche sulla formazione dell'identità americana, essenziali per comprendere l'unicità, la complessità del paese e le sue diverse espressioni artistiche, delle quali la musica è forse la più conosciuta ed amata nel mondo. Conoscere le origini della formazione culturale del paese implica comprendere meglio le strutture portanti di un immaginario che continua ad essere il motore privilegiato della superpotenza americana.

FORMAZIONE DELL'IDENTITÀ AMERICANA

Gli studiosi sono concordi nel sostenere che tre sono i fattori principali nella formazione del mondo moderno: invenzione della stampa, nascita e sviluppo del protestantesimo, “scoperta” dell’America. Quest’ultima è un affascinante intreccio di realtà e retorica, ossia c’è il fatto, l’evento ma anche l’interpretazione dell’evento che a sua volta diviene parte integrante dell’evento stesso. Questo particolare processo interpretativo non avviene in altre comunità analoghe: ad esempio non avviene né in Canada né in Australia, la cui colonizzazione ha elementi in comune con quella degli Stati Uniti.

L’America non è stata solo “scoperta” e conquistata ma è stata inventata, resa mitica e simbolica. Si tratta di una terra dove non esistono, se si escludono quelle dei nativi americani, erroneamente definiti “indiani”, radici autoctone bensì radici artificiali, ossia “create” e quindi i simboli hanno un valore sostitutivo particolarmente pregnante. Non va di certo dimenticato che le colonie americane sono state abitate da esuli, uomini in fuga da un altro continente, fuggitivi dall’ingiustizia e dalla giustizia. Alcuni, come i Padri Pellegrini, erano persone di cultura, di alta moralità e religiosità; altri erano soprattutto animati da un profondo spirito di acquisizione ed erano alla ricerca di un immediato vantaggio, di uno sfruttamento qualsiasi di risorse umane e naturali.

La matrice della dominante cultura americana, nota anche come *mainstream*, è la visione puritana. I Puritani erano perseguitati alla ricerca di una liberazione da tirannie religiose e politiche e questo elemento si è come solidificato nella loro coscienza e in quella del paese. Non deve quindi sorprendere che nelle forme espressive americane – sia popolari che colte – sia spesso latente un elogio, più o meno esplicito, dell’esilio, della sradicamento, della nomadicità.

Il nucleo centrale dell' "invenzione" puritana dell'America consiste nella "scoperta" di questa terra nella profezia biblica. Su questa "scoperta" o "lettura" modella i fatti fondanti della sua storia e li giustifica come tali: insediamento coloniale, guerre indiane, Guerra d'Indipendenza dal Vecchio Mondo, Guerra Civile, ecc.). Se l'America, come è ovvio, rappresenta il trionfo dell'imperialismo europeo, l'interpretazione puritana dei "fatti" promette opportunità e ricchezze inimmaginabili per attuare l'utopia, ossia per effettuare progetti di miglioramento sociale e morale.

E' di rilevante importanza culturale il fatto che i Puritani si sono appropriati il nome dell' intero continente, cioè hanno per primi usato il termine "American" in riferimento a se stessi, poi esteso agli immigrati europei, piuttosto che in riferimento agli abitanti originari delle terre da loro occupate. E su quelle terre hanno inteso compiere immediatamente una "missione" di proporzioni imponenti. Il New England doveva cioè essere un modello, un esempio per tutti gli altri cristiani, ovviamente in particolare per quelli che erano rimasti nel Vecchio Mondo.

John Winthrop, primo Governatore di quell'area su cui sorgerà Boston, sosteneva che "gli occhi di tutte le genti sono puntati su di noi". L'esperimento del New England viene così posto all'apice del mondo e della storia. Da qui il senso di estrema importanza di "quel" popolo, in "quello" spazio geografico. I Puritani si consideravano un'avanguardia isolata, esiliata, impegnata in una missione già tentata a suo tempo nel Vecchio Mondo ma fallita: a loro spettava finalmente il compito gravoso ma eccezionale di realizzarla, facendo progredire la storia dell'umanità.

In questo senso l'America è concepita come "ultima speranza": scelta finale e decisiva, ultima occasione per redimere l'umanità intera. E' stata anche definita l'ultima rivoluzione per porre fine a tutte le rivoluzioni. In caso di fallimento, sarà un fallimento finale in quanto non vengono concepiti altri nuovi mondi da scoprire. La storia culturale del paese mette in evidenza che la prospettiva del fallimento finale è, tendenzialmente, troppo dolorosa da sostenere: l'intera costruzione dell'identità verrebbe frantumata.

L'America veniva così ad assumere un significato "unico": la terra promessa per il popolo eletto. In effetti la traversata, interpretata quale

esodo, adempiva alla profezia biblica, divenendo così un “evento”, una “realtà” del Nuovo Mondo. Dato che la missione deve essere realizzata, il percorso verso l’ “adempimento” ha una ricaduta fondamentale sull’identità americana: identità in svolgimento, non tanto definita dal passato quanto diretta verso il futuro. Questo spoglia prima i Puritani e poi gli americani in genere da concreti legami con il passato.

In quanto ultima, suprema speranza, l’America sta ad indicare un concetto non definito, non tracciato. Soprattutto indica un’entità mai esistita prima. Questa mancanza di specificità, di un precedente storico o di un principio di delimitazione racchiude in sé potenzialità enormi. Anche il modello federale della comunità è concepito per sostituire il passato comunitario con una storia visionaria del futuro: indica una comunità *in process* che, in quanto libera dalle consuete limitazioni di genealogia, territorio e tradizione, si muove verso mete sconosciute, tutte da definire. Il New England viene così ad assumere il significato di “way”, di una “errand” nella sterminata “wilderness” americana e il suo successo o fallimento implica il successo o il fallimento dell’intero mondo occidentale.

Questa terminologia riferita al mondo puritano necessita di un approfondimento. Per analogia con la più nota “American Way “ – modello di vita americano, ideologia americana che si sviluppa lungo linee di continuità culturale a partire dalla Nuova Inghilterra puritana – “New England Way” è espressione usata per definire il sistema e la struttura dell’ortodossia puritana della Nuova Inghilterra. Più che “modo di vita” ha il significato di “via”, ossia di strada verso il futuro.

“Errand” è il “compito” da svolgere, la cui esecuzione comporta un breve viaggio o spostamento nello spazio. Nella tradizione culturale del paese viene ad assumere la portata di un vero e proprio concetto nazionale, ossia è nozione che sintetizza l’esperienza puritana americana e quindi l’origine e l’evoluzione del paese. Il termine possiede significati sacro-secolari connessi fra loro: migrazione, pellegrinaggio, progresso.

“Wilderness” è termine di origine biblica e significa, in generale, “deserto”. Possiede un’ambivalenza poiché, sempre nella Bibbia, è il luogo dove Gesù è sottoposto a tentazioni ma è anche il luogo dove Dio parla ai

profeti. Tale ambivalenza è mantenuta nella visione puritana in America: è il luogo in cui il cristiano è in pericolo di perdersi perché è terra desolata e solitaria e quindi l'uomo è esposto alla confusione e al disordine interiore. E' il luogo dove manca la "via", non vi sono "sentieri" battuti, "indicazioni" che possano fornire orientamento. E' spazio assolutamente "aperto", privo di protezione e quindi potenzialmente molto pericoloso, sia per il corpo che per l'anima. E' particolarmente indicativo che la psiche puritana abbia percepito l'intero continente in termini di "wilderness", quindi di spazio nel quale si sono sentiti investiti di compiere la loro missione "redentrica" e "civilizzatrice". La visione puritana presupponeva una fioritura simbolica ed effettiva della "wilderness": questo era l'obiettivo della missione: missione che trova posto in uno spazio specifico, l'America appunto e trova anche un nome, New England Way che poi, con il tempo, diverrà più genericamente American Way.

"Wilderness" è termine fondamentale entrato a far parte della tradizione culturale americana mantenendo sempre il significato di luogo selvaggio, privo di segni lasciati dall'uomo ma con il tempo ha però assunto anche connotati positivi, ovvero di forza e vitalità naturale della terra in opposizione alla corruzione e alla decadenza dell'insediamento coloniale o *plantation*, divenuto nel frattempo agglomerato urbano sempre più esteso. Nella recente visione ecologica, la "wilderness", o meglio quel che rimane della condizione primigenia del continente, è spazio da conservare e preservare.

Come è intuibile, non mancano certo grosse problematiche legate allo sradicamento e alla rapida e continua trasformazione che pone sfide ("challenge") continue all'integrità dell'individuo e della comunità. Si è infatti sostenuto che le affermazioni retoriche dei puritani tradivano sensi di colpa e nostalgia per tutto quello che si erano lasciati alle spalle. Sensazioni che sicuramente esistono ma che vengono abilmente trasformate in inquietudini positive circa il proprio futuro e il futuro del paese nel suo insieme, ossia trasformate in incentivo verso tutto quello che c'era da realizzare. Questo tratto culturale nazionale – detto in altri termini, trasformare situazioni in apparenza negative in qualcosa di positivo – è rilevabile in molti testi canonici della letteratura americana, di cui anzi ne costituisce una sorta di prologo: penso ad esempio a due opere

diversissime tra loro ma la cui premessa è sostanzialmente identica: *Moby Dick* di Herman Melville e *On The Road* di Jack Kerouac.

La visione puritana, con il trascorrere del tempo e l'arrivo di immigrati da praticamente tutto il mondo, è riuscita non solo a rimanere centrale per i discendenti del ceppo originario – ossia i Padri Pellegrini – ma è stata fatta propria da tutti i gruppi etnici che compongono il mosaico della società. Divenendo transetnica è risultata essere il vero collante del paese, autentico agente di coesione sociale ad ogni livello di transizione culturale, sia individuale che collettiva: una sorta di “religione civile” condivisa.

La prima, decisiva transizione culturale è stata il passaggio da colonia puritana a provincia yankee, ovviamente attraverso la Guerra d'Indipendenza o Rivoluzione Americana. La Guerra d'Indipendenza segna il passaggio a nazione, un passaggio da tempo preparato e “predestinato”, nel senso che i “figli” erano “destinati” a completare ciò che i padri puritani avevano iniziato: “destinati” dal “compito” (“errand”) dei loro predecessori e dagli eventi passati.

L'indipendenza dall'Inghilterra completa la separazione del Nuovo Mondo dal Vecchio. L'indipendenza diviene anche la norma per il concetto di identità individuale: indipendenza della mente, indipendenza dei mezzi. Il 4 luglio è il giorno sacro della religione civile americana, è il momento da cui va calcolato il nuovo ordine delle cose. Con la formazione progressiva degli Stati Uniti, attraverso annessioni di territori – per contrasto l'Europa sta “nascondo” per spontanea adesione di popoli dopo secoli di guerre devastanti – le promesse del passato vengono portate a maturazione: può iniziare la raccolta dei frutti.

All'epoca della Guerra d'Indipendenza, il Quebec cattolico francese era visto come l'ultimo baluardo di un Vecchio Mondo da cui era auspicabile, anzi, doveroso separarsi: coloro, infatti, che non ritenevano accettabile liberarsi con la forza della madre patria inglese scelsero di andarsene in Canada. E' comprensibile quindi come ancora oggi i Canadesi abbiano un atteggiamento e un'identità assolutamente diversi da quelli riscontrabili negli USA. Qui, come in nessun altro luogo, la speranza stessa del miglioramento spingeva a rifiutare l'idea di sistemi diversi: gli Stati Uniti

nascono come la vera, unica repubblica in forte contrasto con le varie monarchie europee.

Fin dalle sue origini, l'americano non si sentiva come in Europa e Canada membro del popolo (se e quando era tanto fortunato da potersi considerarsi tale!) ma *un* popolo, *il* popolo. L'avanzamento, il miglioramento sono impliciti nell'idea stessa di "American Way". La grande forza del paese risiede in questa sua straordinaria egemonia ideologica. Questo spiega e rivela come sia stato possibile per il popolo più eterogeneo del pianeta si sia modellato nella più monolitica delle società e culture moderne.

La visione puritana non è riuscita solo a divenire transetnica ma è riuscita anche a persistere nel tempo: questo sta a dimostrare un processo di continuità immaginativa attraverso il mutamento. La cultura, sia alta che popolare, non sconfessa mai l'universo simbolico immaginato dai puritani. Se l'accento è sulla positività di quanto è stato realizzato la voce è quella ufficiale dell'esaltazione dei valori originari; se invece l'enfasi è sul "tradimento" della visione la voce si pone come auspicio di una rapida realizzazione delle migliori aspirazioni del paese.

Per quanto isolati ed esiliati gli artisti americani possano essere e sentirsi sono sempre sostenuti dalla visione puritana e continuano a dar forma a quella visione per conciliare le aspettative e i bisogni che storicamente la cultura propone e alimenta. In definitiva, la visione puritana si può dire sussista come *ideale* cui *aspirare* proprio perché non si è mai realizzata di fatto; sussiste, inoltre, come autorevole fonte culturale cui attingere per denunciare e/o rinunciare all'America "reale".

Il canone letterario americano ha ripetutamente attinto all'immagine di un'America ideale, interiorizzata: "the spirit of America" (sempre presente nella retorica politica dei presidenti più carismatici), la "sola", "vera" America, posta in alternativa all'America reale, ossia a quella che storicamente si è realizzata. Ciò che risulta attraente non è tanto l'America ma ciò che essa può e potrà essere. Emblematiche sono le parole di Langston Hughes, poeta del "Rinascimento di Harlem", dalle quali traspare un'immensa fiducia nell'America ideale: "L'America non è mai stata America per me/ eppure pronuncio questo giuramento/ L'America lo

sarà”. Anche una citazione, molte volte sottolineata, dell’ex Presidente Clinton vanno esattamente in questa direzione: “There is nothing wrong in America that cannot be cured by what is right in America.”

La realizzazione dell’America ideale prevede ed incoraggia in tutti i modi l’affermazione dell’individuo: l’accento è sempre posto sulla prima persona singolare. Il nucleo primario della cultura americana è l’io. La storia del successo americano è una storia di affermazione dell’io, di un io sicuro di sé, sempre disponibile alle opportunità, alla mobilità, alla trasformazione. In altre parole, il perseguimento dell’ “American Dream” è una sorta di fai da te, nel senso che si tratta di un’affermazione personale che non richiede un codice previsto o prevedibile. Il percorso, comunque, è un tragitto d’iniziazione – in termini simbolici si tratta di un passaggio dalla *innocence* alla *experience* – orientato verso l’ignoto, il futuro.

L’individualista americano si è autoesiliato in uno spazio di immensa risonanza simbolica – potremmo dire di valore simbolico aggiunto – dove esiste un insieme di ideali e valori culturali ampiamente condivisi (*consent*). Il carattere nazionale americano poggia proprio sulla negazione del diritto e dei privilegi basati esclusivamente sulla discendenza (*descent*). Il conflitto tra discendenza (i diversi passati pre-americani) e consenso (adesione ai valori americani proiettati verso il futuro) si traduce in un processo che rivitalizza di continuo la cultura americana.

I valori e gli ideali racchiusi nell’atto di adesione (*consent*) possiedono un’attrazione morale ed emotiva paragonabile a quella di un simbolo religioso: in effetti costituiscono la *religione civile* americana. Sia la loro glorificazione che il lamento per la loro perdita – noto come *geremiade* – sono affermazioni speculari del sogno stesso.

Il significato profondo del sogno americano è implicito nel suo destino, il destino originario assegnatogli dal New England coloniale. Con la loro rivolta contro il Vecchio Mondo, i puritani portarono con sé il senso di una missione che facilitò in vari modi il processo di modernizzazione. In questo senso si può quindi dire che fin dall’inizio le colonie americane siano state un avamposto del mondo moderno. Nessun precedente medievale o rinascimentale, nessuna eredità istituzionale è intervenuta ad ostacolare o

mitigare l'impatto dell'etica protestante sullo sviluppo economico e culturale americano.

In effetti le colonie si sono fondate su una serie di impegni liberi e volontari e si sono mosse verso la formazione di una comunità fondata non sulla tradizione o sulla condizione di censo o di classe, ma su azioni singole della volontà individuale. Le finalità erano sia sacre che secolari: questa è una delle tante unicità/atipicità dell'America, ossia che per la prima volta nella storia, religione e benessere materiale si sviluppavano assieme e su vasta scala.

Non è difficile quindi comprendere come nell'immaginario collettivo del paese la storia continuamente narrata in una serie infinita di varianti sia quella "rags to riches". Si tratta di storie paradigmatiche dello spirito profondo americano che esaltano il successo raggiunto, indipendentemente dalle proprie origini da individui qualunque considerati "tipici", ossia ambiziosi, automotivati, sicuri di sé, autodidatti, propensi alla mobilità, indipendenti. E indipendenza non significa tanto una condizione economica quanto una condizione dell'essere, un intero sistema di valori morali, politici e religiosi. E' importante inoltre sottolineare come una volta raggiunto il successo, il protagonista di questa tipologia di storie, non si consideri membro di alcuna classe sociale – né bassa né alta – e tantomeno si consideri aristocratico. Continua piuttosto a considerarsi parte del "mainstream" ossia della "middle class": trattandosi di un mito culturale non può rappresentare nessuna classe particolare. Le rappresenta tutte, così come rappresenta anche tutti i gruppi etnici e quindi chiunque può riconoscersi in lui.

Le storie "rags to riches" sono implicitamente anche storie di integrazione/emancipazione (che non significa necessariamente assimilazione) delle varie minoranze etniche nel tessuto socio-culturale del "mainstream" americano. Perfino l'*esclusione*, a lungo termine, finisce per essere una strategia di assorbimento. Ossia, l'esclusione sta a significare un "non ancora" che poi conduce al "pure tu": chiunque, a tempo debito, può imparare a diventare, e quindi ad essere accettato, come "vero" americano ed essere quindi un potenziale protagonista di storie di successo individuale.

Avviandoci verso la conclusione di questo rapido e generale *excursus* sulla formazione dell'identità americana, è necessario fare un accenno al mito della frontiera, che tanta parte ha avuto e continua ad avere nella storia materiale e culturale del paese. Fin dalla sua nascita, genealogia, confini e una certa forma di religione statica e dogmatica sono esattamente ciò che l'America non può intendere e contemplare. Tradizionalmente, frontiera significa un confine che divide un popolo da un altro popolo, una nazione da un'altra nazione. Implica differenze e barriere, appunto tra popoli e nazioni. Le vicende storiche e culturali del paese capovolgono questo significato. Pur accettando e riconoscendo differenze e separazioni tende a non accettare le restrizioni come permanenti e definitive.

La frontiera non è più una barriera ma una soglia da superare nell'espansione verso ovest, verso il futuro e l'ignoto. In America, la frontiera, la linea divisoria diventa un'ingiunzione ad espandersi, una sollecitazione che ricorda e ribadisce come gli americani siano i pionieri del Nuovo Mondo, l'avanguardia che apre una "via", una strada nella "Wilderness" del Nuovo Mondo. Per contrasto, si può ancora ricordare che nel vicino Canada, la cui eredità storica e cultura possa apparire per certi versi analoga a quella statunitense, la frontiera abbia sempre mantenuto un significato di "antagonismo", di scontro di culture. E' forse anche per questo che il Canada, come ha sostenuto un suo poeta, Douglas Le Pan, è un paese senza mitologia.

Se la cultura europea inizia con un focolare definito, un tempio, una città "sacra" fondante, quella americana inizia con la rottura di quei confini, di quel cerchio definito. Si diventa americani andandosene, partendo, non arrivando. Al centro del mito della frontiera vi è un'irrefrenabile disposizione al movimento: raggiungere un luogo per immaginarne subito un altro all'orizzonte. L'americano archetipico è una persona dislocata (*displaced*) che giunge da un passato rifiutato e che si muove verso un futuro carico di promesse. Privo di radici (*rootless*) porta il centro in se stesso, ossia fa affidamento solo su se stesso (possiede *self reliance*, è quindi *self reliant*). E' facile quindi comprendere perché l'America non sia mai stata una società tradizionale in cui. Generazione dopo generazione, i figli abbiano fatto quel che avevano fatto i padri, vissuto nello stesso posto e rispettato le stesse tradizioni. C'è sempre stata una diffusa mobilità fisica e culturale e questo ha forgiato il "carattere americano".

L' "eccezionalismo" americano, secondo Jefferson, nasceva e si preservava attraverso la vicinanza e il rapporto diretto con lo spazio del nuovo continente. Questo rapporto procurava separatezza, una sorta di esenzione dai peccati, dalla corruzione e dai limiti del passato. Una sorta di "nuova vita" generata dal matrimonio con la nuova terra. In questo nuovo Eden – l'America come nuovo ovest dell'Europa – l'identità si acquisisce attraverso l'azione: "facts not ideas". Eccessivo pensiero rende debole l'azione, può addirittura inibirla. E' anche per questo che l'americano, in particolar modo quando si trova alla frontiera, ossia ad ovest, è facilmente disposto alla violenza. Ai suoi occhi, la violenza possiede utilità sociale e potere affermativo e rigeneratore: diviene auspicabile ed anche necessaria quando si tratta di "estirpare" dalla società (e dal mondo in generale) un male che si ritiene necessario "estirpare" per la stabilità e l'avanzamento della comunità stessa.

La possibilità di agire nella vastità dell'ovest – dove i limiti, gli ostacoli e le ingiustizie della società costituita sono ad uno stadio embrionale – pone in una situazione di uguaglianza di possibilità. Il genere western, sia cinematografico che letterario e musicale, pone questo "eccezionalismo" americano nelle forme più vivide e convincenti. Il genere western è il genere americano per eccellenza perché esplora il rapporto del singolo e della comunità con uno spazio mitico e quello della giustizia – sia in riferimento all'individuo che alla collettività – in un assetto sociale in formazione. In altri termini, rende epiche, mitizzandole, le sue stesse origini e le questioni fondanti che le caratterizzano.

Ora che la frontiera non esiste più si riflette sempre sul suo significato, sul suo corollario principale, ossia il movimento verso limiti che vanno superati, la spinta continua verso un altrove. Da qui l'esigenza di uno spazio sempre nuovo o rinnovato come arena di una continua ricerca in ogni direzione, sia essa scientifica che artistica. La riflessione sullo spazio della frontiera pone infine l'accento sull'irrisolto rapporto della cultura americana con la terra e sulle contraddizioni tra l'ideale del paese e la realtà che invece storicamente ha preso corpo.

In conclusione, si può affermare che gli Stati Uniti sono il risultato di una "creazione mitica" dai caratteri assoluti e radicali. La sua nascita e

sviluppo, prima ancora di essere storici (e quindi “limitati” nel tempo e nello spazio) sono simbolici. L’America viene così a possedere una propensione, o meglio una vera e propria costrizione, una consacrazione assoluta all’avanzamento, al progresso. In altre parole, in quanto Mondo Nuovo è la quintessenza della modernità, sempre e comunque.

I testi di riferimento sono soprattutto: Sacvan Bercovitch, *America puritana*, Editori Riuniti, Roma, 1992 (titolo originale *Puritan America*, New York, 1991) e Werner Sollors, *Alchimie d’America – Identità etnica e cultura nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1990 (titolo originale: *Beyond Ethnicity – Consent & Descent in American Culture*, Oxford University Press, New York, 1986)

STORIA CULTURALE DELLA MUSICA AMERICANA

Premessa

La musica è molto di più del semplice studio dei suoni: è qualcosa che nasce con l'uomo, anzi, se vogliamo dar credito alle interpretazioni di tutte le antiche civiltà, lo precede, essendo alla base stessa della creazione. Anche nel libro della Genesi viene affermato che “dapprima fu la parola”, parola come sillaba risuonante, “suono” appunto che opera il miracolo della creazione. Sicuramente, la storia della musica si confonde con la “storia” stessa, quella che si specchia nella coscienza dei popoli, che ne riflette gli umori e i gusti a tal punto da confondersi con la società stessa.

Tutti noi siamo convinti che la musica esprima qualcosa, ci comunichi qualcosa che va a toccare ed influire sul nostro stato d'animo. La musica riveste un ruolo essenziale nella filosofia di Platone, padre fondatore del pensiero occidentale: ritmo e melodia sono messi in correlazione con l'indole umana e diventano indispensabili per l'educazione del cittadino. Certamente il problema del “significato” della musica rimane a tutt'oggi irrisolto: come si forma, come si può raccontare e condividere/comunicare con le parole il significato della musica?

Il corso di “Storia culturale della musica americana” non può e non intende tentare di fornire risposte a tematiche così complesse come il “significato” della musica: vuole essere, molto più modestamente, un tentativo di ripercorrere la storia di un'espressione artistica molto conosciuta ed amata ma di cui generalmente si sa molto poco in termini di origini, sviluppi e, soprattutto, di relazioni con le tendenze culturali emerse storicamente nel paese. Obiettivo primario del corso è quindi, detto in altri termini, comprendere meglio l'America per capire di più la sua musica e viceversa, conoscere meglio la musica americana per comprendere meglio il paese.

A tale scopo si è fatta opera di selezione e riordino dei capitoli dei testi indicati, ritenuti fondanti sull'argomento ma troppo dettagliati rispetto alle esigenze di un corso semestrale. La struttura portante è data dall'opera dell'insigne storico della musica Charles Hamm. In effetti *La musica degli Stati Uniti*, Unicopli, Milano, 1990 (titolo originale: *Music in the New World*, New York, 1983) fornisce importanti interpretazioni e informazioni sul contesto culturale, ideale e materiale che permettono di meglio "leggere" quanto è accaduto di rilevante nella storia musicale nel continente americano.

In alcuni punti, l'opera di Hamm è stata integrata da un altro testo fondante, la cui impostazione è al tempo stesso culturale e musicologica: si tratta dell'opera di Wilfrid Mellers, *Musica del Nuovo Mondo*, Einaudi, Torino, 1975 (titolo originale: *Music in a New Found Land*, Faber & Faber, London & Boston, 1987 (1964)). Per la parte relativa al blues e al jazz il testo italiano che ci è apparso più attento alla musica come "laboratorio culturale" è quello di Ernesta Assante e Gino Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop- Il Novecento americano*, Einaudi, Torino, 1994. Le parti relative alle due forme musicali citate si sono quindi avvalse del testo in questione, ampliando la prospettiva e fornendo un orientamento essenziale nel variegato ed affascinante universo musicale americano del XX secolo.

Anomalo, rispetto a tutti gli altri capitoli, è quello dedicato a Frank Sinatra, che infatti è stato definito "un omaggio". Il "caso" Sinatra è l'esempio che mi sentirei di proporre per avvalorare quanto Peter Gabriel ha sostenuto recentemente. Alla domanda che legame ci fosse, nella sua carriera, tra musica e arte visiva (ossia i video musicali), ha risposto che vivono perfettamente separate e fra le due la più longeva è la musica. La musica può piacere anche dopo un numero altissimo – pressoché infinito – di ascolti, mentre "l'immagine dopo qualche passaggio ti ha già stufato". In effetti non saprei dire quante volte ho sentito alcune "songs" di Sinatra e in periodi diversissimi della mia vita e ogni volta mi è stato comunicato qualcosa di nuovo e diverso.

Il capitolo interamente dedicato alla sua musica e al personaggio è quindi frutto di un ascolto e di un interesse che conta ormai vari decenni, oltre che di una lettura delle principali fonti a disposizione sulla "voce" per

eccellenza della musica americana. Molto è comunque dovuto anche all'interpretazione di Pete Hamill, che nel suo *Why Sinatra Matters*, Little, Brown & Company, Boston-New York-London, 1998 è riuscito a porre in primo piano la stretta relazione tra la musica di Sinatra, la cultura della città americana e la mutata immagine degli italo-americani. Qualche spunto particolarmente pertinente è stato tratto anche da Erik Amfitheatrof, *Sinatra, Scorsese, Di Maggio e tutti gli altri*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2004, dove per "tutti gli altri" si intendono gli italiani d'America.

Con questa "traccia" che metto "on line" a disposizione di tutti gli studenti interessati, mi auguro di aver, per lo meno, in parte raggiunto l'obiettivo che mi sono prefissato. I nomi e gli stili citati sono molti, anche se costituiscono solo "the essential" della vastissima storia musicale americana. Ogni scelta è ovviamente arbitraria e per forza di cose esclude qualcos'altro: il criterio decisivo è stato quello di includere generi, stili ed interpreti di indubbia qualità. L'intero corso dovrebbe essere inteso come suggerimento ed invito ad ascoltare quanta più musica possibile, avventurandosi così in un universo ricco di sorprese ed emozioni.

Capitolo I: La musica dei nativi americani

La ricostruzione dei tratti culturali delle popolazioni indigene americane, oggi note come nativi americani, presenta difficoltà enormi, quando non insormontabili. In effetti, in assenza di una lingua scritta, non esiste una documentazione della loro evoluzione culturale e materiale. Le prime cronache e descrizioni risalgono all'arrivo degli europei (XVI secolo) e questo comporta un'assenza di documentazione per un periodo di circa 40mila anni. Tutto quel che possiamo sapere per l'epoca cosiddetta preistorica è affidato all'interpretazione della tradizione orale, ai reperti archeologici e alle teorie antropologiche.

Un ulteriore elemento da tener presente sono le enormi diversità riscontrate tra le diverse popolazioni native, così come sono state conosciute in epoca storica: questo dato non permette quindi facili generalizzazioni. La diversità è stata causata dall'isolamento dei vari popoli su di un territorio sterminato e dal notevole intervallo temporale intercorso tra le varie migrazioni, avvenute dall'Asia attraverso quel passaggio oggi noto come stretto di Bering in un'epoca in cui era più facilmente percorribile poiché Siberia ed Alaska, oggi separate da soli 90 chilometri, erano congiunte da un ponte di terra e di ghiaccio. In effetti, a causa delle trasformazioni storico-culturali avvenute nella stessa Asia, gli ultimi popoli arrivati sul continente americano erano molto diversi dai primi arrivati. In quelli che oggi sono gli Stati Uniti e il Canada gli studiosi hanno identificato circa seicento popoli che parlavano lingue diverse, per lo più incomprensibili tra loro.

Vi era però un tratto culturale che li accomunava, ossia un modello di vita che implicava un contatto continuo ed intimo con il mondo naturale, un adattamento all'ambiente che oggi possiamo definire "equilibrio ecologico". Da questo atteggiamento nei confronti della terra e degli animali sorgevano la religiosità del nativo americano, la sua visione dell'esistenza, le sue espressioni artistiche. Parlare della sua musica comporta lo stesso tipo di difficoltà incontrate dallo studio della sua storia

e della sua cultura in generale. Anzi, si pone un problema ulteriore poiché la musica, a differenza ad esempio delle arti plastiche, non ha alcuna forma fisica: esiste solo nel suono.

In assenza di una notazione musicale, ossia di una trascrizione attraverso una serie di simboli, non abbiamo alcuna traccia fisica della natura della musica indiana americana prima dell'arrivo degli europei nel Nuovo Mondo. Possiamo però operare alcune deduzioni da testimonianze indirette: *in primis* la tradizione orale dei nativi stessi e, ovviamente, la loro musica contemporanea.

I resoconti dei primi esploratori e coloni racchiudono tutto lo stupore, la meraviglia, i pregiudizi e le limitazioni culturali degli europei di fronte ad una realtà umana e culturale assolutamente *altra*. Le testimonianze, di fonti disparate, si moltiplicano e nel tempo si viene delineando un'immagine duplice e complementare del nativo americano: da un lato è descritto come il “nobile selvaggio” di rousseauniana memoria, dall'altro è il selvaggio sanguinario, spirito del male che va “civilizzato” o eliminato. Raccontare, anche solo sommariamente, il trattamento ricevuto dagli indiani d'America da parte dell'europeo e dell'euro-americano esula dagli obiettivi di questa storia culturale della musica del Nuovo Mondo. Sarà sufficiente ricordare le poetiche e dolenti parole con le quali Tecumseh, capo degli Shawnee, ha chiarito come sono andate realmente le cose: *“Dove sono, oggi, i Pequot? Dove sono i Narragansett, i Mohican, i Pokanonet, e tante altre tribù un tempo potenti del nostro popolo? Sono svaniti davanti all'avidità e all'oppressione dell'Uomo Bianco, come la neve sotto il sole estivo.”*

La progressiva eliminazione delle popolazioni native sottrae al sogno americano un elemento costitutivo, di portata mitica e come tale non sostituibile. Il senso di perdita è accompagnato da un'ansia descrittiva e catalogatrice: diari, lettere, giornali, libri e, più tardi, anche la fotografia si soffermano dettagliatamente sui tratti caratteristici del mondo indiano, musica inclusa. Una seria analisi della musica indiana americana inizia con una dissertazione di Theodore Baker all'Università di Lipsia, pubblicata nel 1882, che include una trascrizione di canti in notazione occidentale, con analisi strutturali e stilistiche. Alice Fletcher è la prima studiosa americana della musica indiana: nel 1893 pubblica una monografia,

seguita da una nutrita serie di altri studi, dedicata alla tradizione musicale degli Omaha. La prima esauriente raccolta di trascrizioni di canti indiani viene pubblicata nel 1907 da Natalie Curtis con il titolo *The Indians' Book*.

Questi ed altri studi individuano alcune caratteristiche che possono essere ritenute diffuse su tutto il continente nord-americano. La musica indiana, in genere cantata da una sola voce, o da più voci all'unisono, è costruita da una o più frasi brevi o frammenti melodici, ripetuti più volte. Sebbene molti canti indiani abbiano un testo con un significato semantico, molti altri sono costituiti da sillabe in apparenza prive di significato, o meglio, il cui significato, risalendo troppo indietro nel tempo, è andato perduto. Lo stile vocale è in parte all'unisono e in parte responsoriale, accompagnato da tamburi, sonagli e flauti.

La lontananza di questa musica dalla tradizione europea non consiste però solo nel fatto che possieda una natura ripetitiva e dipenda da scale con un numero esiguo di note: la sua estraneità rispetto alla concezione occidentale è data anche dal ruolo che svolge nella cultura, dal modo in cui è concepita, dal fine cui è preposta. La musica dell'indiano americano è strettamente connessa al cerimonialismo. Ne era parte integrante, al pari della danza, dei costumi, delle maschere e di altri accessori rituali come fuoco e tabacco.

La musica era vista come dotata di sacralità, dono e mezzo per comunicare con gli esseri sovrannaturali. Si cantava o suonava allo scopo di invocare questa sacralità a beneficio di coloro che la eseguivano e degli altri partecipanti. La musica funziona dunque non come mezzo mediante il quale viene comunicato qualcosa da un "artista" ad un pubblico, ma piuttosto come mezzo con il quale gli esecutori e i partecipanti sono messi in contatto con la sfera del sacro, con le forze della natura per riceverne forza, abilità e assistenza necessarie per assolvere un determinato compito o affrontare una data situazione.

I missionari, sia cattolici che protestanti, giunti in America al seguito di esploratori e colonizzatori e ai quali fu in larga misura devoluto dal governo il compito di "istruire" i nativi, intesero la musica quale ulteriore mezzo per convertirli al cristianesimo. Fu dunque insegnato loro a cantare salmi e inni della tradizione religiosa occidentale senza operare alcun serio

tentativo di far interagire le due diverse espressioni musicali. Lo sradicamento e la generale distruzione della vita materiale e culturale degli indiani americani trovano conferma quindi anche nel destino riservato alla loro musica.

A dispetto, comunque, di una forzata acculturazione, del mondo indiano non tutto è andato perduto. Sia pure gravemente impoverita, un'identità pan-indiana, ovvero intertribale, si è venuta ad affermare, lentamente e con notevoli difficoltà, nel corso del XX secolo. In particolare, grazie alla nascita e alla diffusione della Chiesa Nativa Americana, la cui espressione religiosa è più nota come Peyotismo, si è formato un patrimonio di musica e canti improntati ad un marcato sincretismo in cui convivono e si integrano elementi delle due diverse tradizioni religiose e musicali.

Anche l'istituzione del *pow-wow*, ossia un incontro di nativi americani allo scopo di intrattenimento e unità, ha contribuito allo sviluppo di un variegato corpo di canti e danze che finisce per includere, soprattutto nell'ovest, anche elementi della musica *country-western*. Recentemente hanno conosciuto una certa notorietà anche internazionale, singoli cantanti indiani, quali Robert Robertson e John Trudell che sia pure con forme espressive diverse – il primo più vicino al sound del *country-western*, il secondo a quello del blues e del rock, mantengono una forte impronta indiana.

Capitolo II: Salmi e Inni

Epoca Coloniale

La storia della musica dei colonizzatori europei nella regione destinata a diventare gli Stati Uniti deve prendere come imprescindibile punto di partenza la musica importata dalle Isole Britanniche, la quale solo gradualmente cominciò ad assumere un carattere diverso e distinto nel Nuovo Mondo. I Padri Pellegrini salpati da Leida, in Olanda, e giunti nel 1620 sulla roccia di Plymouth in Massachusetts, tradizionalmente considerato il luogo preciso dell'approdo, appartenevano ad un ramo separatista del movimento puritano inglese, con il quale condividevano però la dottrina della salvezza individuale attraverso le azioni e il modello di vita. Per entrambi, la Sacra Bibbia era considerata la guida ad una vita religiosa corretta. Al pari del gruppo più numeroso di Puritani, salpati direttamente dall'Inghilterra nel tardo 1629 e che fondò la colonia della Baia del Massachusetts, nucleo originario di quella che diverrà la città di Boston, i Pellegrini erano dediti al canto dei salmi.

I Puritani portarono in America una raccolta di 97 armonizzazioni a quattro voci di melodie composte da alcuni tra i più grandi compositori inglesi del tempo e pubblicata a Londra nel 1621 da Thomas Ravenscroft con il titolo *The Whole Book of Psalms*. I Puritani, comunque, non dipesero a lungo da questi salmi "importati". In effetti nel 1640, guidati da Richard Mather e John Eliot, stamparono a Cambridge (Massachusetts), su un torchio portato dall'Inghilterra, *The Whole Booke of Psalms Faithfully Translated into English Metre*: primo libro in assoluto ad essere stampato nel Nord America britannico. Il volume divenne presto noto come il *Bay Psalm Book* e venne adottato praticamente da ogni congregazione. Le differenze tra questo primo salterio americano e quelli inglesi precedenti possono sembrare oggi minime. Certamente sono redatti in un linguaggio più vicino a quello parlato dalla gente della

congregazione piuttosto che nell'idioma dei colti traduttori dei salteri inglesi.

Ricco di informazioni sul canto dei salmi nel New England del Seicento è il saggio di John Cotton *Singing of Psalmes: a Gospel Ordinance* (1647). Si tratta di una difesa del canto dei salmi, basata su citazioni bibliche, ed anche un'affermazione della dottrina calvinista in merito. Nella pratica religiosa, la musica è giustificata soltanto in quanto veicolo per le parole; deve essere semplice, in modo da non distrarre dall'essenzialità del messaggio del testo ed inoltre deve avere un carattere diverso da quella profana. Cotton tratta anche questioni pratiche relative al canto salmodico, compresa la prassi del *lining out*, una sorta di canto responsoriale o a "chiamata e risposta" in cui il celebrante canta un verso alla volta e la congregazione ripete ogni verso in coro. Il *lining out* era un espediente adottato perché la maggioranza dei coloni era letteralmente analfabeta, non solo musicalmente.

Tantissimi sono i documenti che attestano le modalità di canto: la congregazione non si limitava ad echeggiare ogni frase musicale ma vi era la tendenza a modificare la musica, adattandola ai propri gusti e alle proprie capacità. Il risultato era spesso l'eterofonia – diverse voci che cantavano lo stesso motivo, variato però secondo criteri adottati dai singoli individui – o forse una sorta di polifonia: voci diverse che cantavano note diverse pur tentando di creare in qualche modo l'effetto di un accordo.

Inoltre, poiché gli stessi precettori si affidavano sempre più alla trasmissione orale della musica, le melodie stesse cominciarono a deviare dalle versioni annotate. La tradizione della salmodia, nata come tradizione scritta, subisce quindi una trasformazione in tradizione orale e questo fa assumere al canto dei salmi un carattere diverso, mettendo in moto un processo di diversificazione rispetto alla tradizione inglese: plasmata dalla diversa realtà del Nuovo Mondo, stava diventando musica americana.

Le scuole di canto costituivano l'istituzione mediante la quale veniva promosso l'alfabetismo musicale. La crociata contro l'analfabetismo musicale, guidata dalla chiesa, portò a notevoli miglioramenti del canto in alcune chiese, soprattutto quelle battiste ed episcopali. Molta gente, soprattutto nei centri più piccoli e nelle zone rurali, persisteva però nella

convinzione che il “modo usuale” fosse il modo migliore. In effetti le nuove versioni dei salmi e le nuove melodie della musica inglese della prima metà del XVIII secolo, caratterizzate da maggiore varietà del movimento ritmico, stentaronο ad affermarsi nelle colonie americane perché richiedevano maggiori abilità, preparazione ed esperienza.

La controversia tra la “versione vecchia” (quella orale modificata) e la “versione nuova” (quella della musica protestante inglese) viene in qualche modo risolta dall’estrema popolarità di una versione ulteriore dei salmi, ritmata e metrica, ad opera di Isaac Watts: *The Psalms od David* (1719). A mezza strada tra traduzione letterale e parafrasi, il suo grande richiamo consisteva in un linguaggio più immediato e nel generale orientamento più contemporaneo.

Si può quindi sostenere che la grande controversia, sorta tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento, relativa alle modalità di canto dei salmi – confronto tra gente letterata che preferiva esecuzioni letterali basate sulla notazione musicale e gente illetterata che preferiva invece la musica tramandata per tradizione orale – viene tendenzialmente superata da una versione più accessibile e quindi più popolare. Questo modello di confronto e di superamento di polarità in apparenza inconciliabili sarà destinato a ripetersi più volte nel corso della storia della musica americana.

William Billings e Lowell Mason

Di rilevante importanza storica è la pubblicazione a Boston del *New England Psalm Singer: or, American Chorister* (1770) che presenta più di un centinaio di composizioni di William Billings: la composizione di salmi e inni aveva quindi messo radici in America e nei decenni a venire molti altri americani avrebbero scritto migliaia di pezzi simili, istituendo così la prima scuola di composizione indigena.

Una seconda raccolta di Billings, *Singing Master’s Assistant* (1778), diviene sicuramente la sua opera più nota e fortunata. Si tratta della prima raccolta di musiche ad uscire nelle colonie dopo lo scoppio della Guerra

d'Indipendenza e il loro carattere nazionalista è decisamente evidente. Il pezzo di Billings più eseguito e più frequentemente incluso in antologie musicali fu *Jordan*, un *anthem* per il periodo pasquale.

L'*anthem* aveva goduto grande fortuna in Inghilterra durante tutto il Settecento a tal punto che alcuni furono composti da illustri musicisti come Handel. Si trattava in genere di un brano abbastanza breve per coro a quattro voci, in genere senza accompagnamento strumentale mentre a volte con accompagnamento di organo. Il testo – una o più parti di un salmo o di qualche altro passo biblico – era generalmente in prosa. La musica che accompagnava ciascuna frase o sezione del testo generalmente contrastava con le altre come tempo, sonorità o tonalità.

Gli *anthems* di Billings non si scostano dalli stile inglese: alcune differenze si manifestano in aspetti che investono il carattere o lo spirito dell'opera e il suo significato. Per quanto ne scrisse più di qualunque altro compositore americano dell'epoca, ottenendo anche un successo e una popolarità senza pari, è con molte riserve che la sua musica può essere quindi considerata "americana".

Per alcuni decenni la salmodia e l'innodia in America non furono oggetto di particolare attenzione o innovazione. E' necessario attendere il notevole influsso esercitato da Lowell Mason sulla vita musicale dell'America ottocentesca per poter parlare di una sorta di movimento riformista. Uomo semplice e autodidatta, esemplificava le qualità dell'indipendenza e della democrazia, elementi centrali dell'immagine legata allo spirito costitutivo del paese che aveva trovato la sua piena espressione nella Guerra d'Indipendenza. Dotato anche di notevoli capacità didattiche, Mason fu ben deciso a perseguire l'alfabetizzazione musicale dei bambini.

Le sue prime scuole di canto per bambini furono organizzate tra le congregazioni delle chiese di Boston e per le scuole pubbliche della città: Boston divenne quindi la prima città americana nella quale lo studio della musica divenne parte integrante del normale programma di studio per bambini. La lotta di Mason contro l'analfabetismo musicale, la più massiccia che fosse mai stata lanciata, ebbe come conseguenza il fatto che

giovani capaci di leggere la musica con precisione e competenza potevano essere trovati quasi ovunque nel New England.

La problematica principale affrontata da Mason e da altri “riformatori” del suo periodo, non fu la soppressione dei salmi, degli inni e degli *anthems* di Billings e degli altri compositori del New England. La loro critica non riguardava il repertorio ma il *modo* di cantare: l’emissione vocale, l’ornamentazione, le altezze, il cambiamento delle note scritte da parte dei singoli cantanti. I loro metodi didattici, le loro pubblicazioni e le loro dichiarazioni si basavano sulla premessa che la musica dovesse essere un’arte scritta, che la musica non scritta fosse inferiore a quella scritta e che l’alfabetizzazione musicale fosse l’unico modo per migliorare lo stato della musica in America.

L’impegno a favore dell’alfabetizzazione musicale contribuì a cambiare e a modellare il carattere della musica nel Nuovo Mondo nel secolo successivo. Questo portò a molti risultati positivi ma allo stesso tempo costituì un elemento di forza nell’accrescimento di una dicotomia destinata a caratterizzare la vita musicale fino al ventesimo secolo inoltrato: la dicotomia tra la musica della tradizione scritta e quella della tradizione orale.

Shape-Note, Camp Meeting e Gospel

I britannici appartenenti alle classi povere e analfabete che emigrarono in America, e i loro discendenti, furono attratti dalle varie religioni e sette populiste che sorsero nel Nuovo Mondo nel corso del Settecento e dell’Ottocento. Particolare richiamo fu esercitato dalla chiesa battista e le sue varie diramazioni. Tra i suoi principi essenziali vi è l’assoluta libertà dell’anima, senza interferenze di credo, di sacramento o di clero ed anche la pari dignità tra laici e clero. E’ comprensibile quindi come questa chiesa potesse risultare molto attraente per tutti coloro che nel Vecchio Mondo

erano per secoli stati esclusi dalla partecipazione alle potenti istituzioni ufficiali basate sul censo.

Nel New England, i Battisti del Libero Arbitrio, guidati da Benjamin Randall, divennero una potenza tra i ceti inferiori. Al sud presero il sopravvento i Battisti separatisti mentre nella regione degli Appalachi si diffusero i Battisti Primitivi. Nelle funzioni pubbliche di quest'ultimi, venivano intonati canti sacri in uno stile molto simile a quello praticato nella salmodia e innodia delle colonie del tardo Seicento e nel primo Settecento.

Un celebrante cantava il primo verso di un salmo o di un inno, echeggiato poi dalla congregazione, il secondo verso veniva trattato alla stessa maniera, e così via fino alla conclusione del pezzo. In realtà, la congregazione non ripeteva semplicemente ogni frase: seguiva il disegno di base della melodia ma al singolo era concesso di elaborare la linea melodica, anticipando o indugiando su una determinata nota o introducendo abbellimenti vocali. L'area degli Appalachi, remota e montagnosa, è molto importante per entrare in contatto con le radici più lontane di alcune tradizioni musicali americane, sia sacre che profane, poiché qui tendono a sopravvivere più a lungo che altrove.

Nel tardo Settecento, l'istituzione della scuola di canto, nata a Boston, venne diffusa anche nel Sud e nell'Ovest. A scopo pedagogico e come fonte di repertorio, i primi maestri delle scuole di canto di queste regioni usavano libri stampati nel New England e così le composizioni di Billings e dei suoi contemporanei si diffusero in altre regioni d'America. La prima raccolta concepita specificatamente per l'uso fuori dal New England fu *The Easy Instructor*, pubblicato a Filadelfia nel 1801. Questo testo utilizzava un sistema di grafia musicale che divenne noto con il nome di *shape note*, ossia note rappresentate da forme. Le "note-forma" risultarono molto efficaci come strumento didattico, soprattutto presso le persone analfabete, semialfabete e alfabetizzate da poco che costituivano una percentuale consistente della popolazione del Sud e dell'Ovest.

The Easy Instructor conteneva un repertorio del New England, ma nel secondo decennio dell'Ottocento un certo numero di raccolte stampate lontano dalla zona di Boston e delle colonie della costa atlantica

cominciò a proporre pezzi di tipo diverso. Questi brani, in seguito chiamati “inni folcloristici” o “*spirituals*” bianchi, in apparenza sembrano identici alle composizioni di Billings e dei suoi contemporanei, ma esaminati più da vicino emergono importanti differenze. Le melodie, ad esempio, sono spesso pentatoniche ed assumono le forme delle ballate, dei canti e dei brani per violino e banjo caratteristiche della tradizione orale della regione in cui sono nate. Le origini di questo stile non sono chiare. Forse queste prime raccolte *shape-note* rispecchiano la polifonia di tradizione orale presente presso gli americani illetterati di origine anglo-celtica.

Le scuole di canto oltre che l’Ovest e le zone rurali e montagnose degli Appalachi raggiunsero anche il profondo Sud, che presto produsse le sue prime raccolte *shape-note*. La più nota fu *The Southern Harmony* (1835) che contiene inni e *anthems* di compositori del New England ma anche numerosi “inni folcloristici” basati sulla tradizione melodica della musica anglo-celtica di tradizione orale. Tipico di quest’ultimo genere è *New Britain*, più noto nel tempo come *Amazing Grace*, le prime due parole del testo. Continuamente reinterpretato, anche ai nostri giorni, è motivo pentatonico, mancante del quarto e del settimo grado della scala diatonica, “armonizzato” a tre voci, tutte pentatoniche per conto loro. Queste raccolte del Sud e dell’Ovest non solo conservarono, dunque, il repertorio delle vecchie scuole di canto del New England, ma diedero alla luce e svilupparono una nuova e ben distinta tradizione di canti sacri a più voci.

Raramente la musica americana rimane stilisticamente “pura” e anche la musica *shape note* gradualmente assimilò composizioni di stile diverso. Le raccolte *shape note* integrano, infatti, sia inni del Sud sia rurale che urbano, conservando il loro carattere armonico e triadico, che composizioni tipiche dei *camp meetings* dei vari movimenti religiosi, estatici e populistici, presenti in America nel tardo Settecento e nel primo Ottocento. I ritornelli di questi canti si basavano spesso su un gioco di echi, ossia di chiamata e risposta, tra il direttore e la congregazione e tra le voci maschili e quelle femminili.

Il tardo Ottocento e il primo Novecento videro una grande diffusione di evangelisti, molti dei quali seguirono l’esempio di Dwight L. Moody (1837-1899), che fondò la propria chiesa evangelica e si dedicò alla

missione di “salvare la gente per Cristo”. Entrato in collaborazione con il musicista e cantante Ira David Sankey, Moody si dedicò interamente alla predicazione e alla preghiera mentre Sankey, accompagnandosi ad un piccolo organo a canne, interpretava canti che divennero noti come *Gospel*. Con un’espressione tipica dell’epoca, un convertito alla chiesa di Moody dichiarò che le riunioni evangeliche o revivaliste organizzate in America e in Inghilterra “ridussero di un milione di anime la popolazione dell’Inferno”.

Come ogni evangelista di successo degli ultimi due secoli, Moody ridusse i messaggi religiosi al livello personale, offrendo la prospettiva della “salvezza” per tutti, a prescindere dall’educazione religiosa e dall’aver vissuto nel peccato. Analogamente, la musica che accompagnava le sue riunioni revivaliste era accessibile a chiunque le frequentasse, composta nello stile più familiare dell’epoca e di carattere ripetitivo in modo da facilitarne l’assimilazione. Lo stile armonico è interamente triadico, limitandosi generalmente a tre o quattro accordi; i testi parlano del peccato e della salvezza e le strutture somigliano a quelle delle canzoni popolari del tempo.

Le riunioni revivaliste di Moody e di centinaia di altri evangelisti si tenevano sia al Sud che al Nord, sia nei centri urbani che nelle zone rurali. I canti che costituivano una parte tanto importante di queste occasioni furono sentite praticamente in ogni regione d’America, anche nella più remota. Alla fine, dunque, scomparve ogni distinzione tra l’innodia urbana e quella rurale. Soltanto i ceti medi e superiori meglio istruiti tendevano ad evitare le religioni estatiche e populiste. Le *Gospel Songs* finirono per identificarsi con l’esperienza religiosa e musicale delle classi operaie e dei ceti inferiori.

Pur accettando i canti *gospel*, molta gente del Sud restò legata a un repertorio più vecchio, compresi i canti *shape note* e quelli dei *camp meetings*. Il Sud era, e continua ad essere, la regione più conservatrice, anche in senso musicale, dell’intero paese. La presenza simultanea di tutti questi stili, e la loro occasionale mescolanza, finì per generare un idioma meridionale nuovo e caratteristico, sia nella musica sacra che in quella secolare. Viene quindi anticipata una tendenza che vedremo svilupparsi negli anni 1920-1930 con gli inizi della musica *hillbilly* e *country-western*

in questa stessa regione, ovvero una tradizione musicale sostanzialmente conservatrice cui si sono sovrapposti elementi di tempi più moderni.

Capitolo III: Musica americana tra tradizione & innovazione

La tradizione orale

Dei diversi tipi di musiche vocali portati nel Nuovo Mondo, il più antico e caratteristico è senz'altro la canzone narrativa o ballata. Fin dall'inizio della colonizzazione dell'America, molti emigranti delle Isole Britanniche provenivano dalle classe operaia, agricola o dalla servitù. Vi fu un flusso costante fin dai primi del Seicento e fino alla metà dell'Ottocento ed anche oltre. Provenivano dall'Inghilterra, dall'Irlanda e dalla Scozia e il loro livello culturale era ben diverso da quello dei Puritani cui abbiamo fatto riferimento in precedenza e dalla classe colta che getterà le basi della vita concertistica ed operistica nel Nuovo Mondo.

Sostanzialmente andarono in America come fuggiaschi dalla fame e dalla povertà o come criminali deportati o come profughi da conflitti politici e religiosi che minacciavano la loro stessa esistenza. La musica che portarono in America non faceva affidamento su testi scritti poiché la gran parte era pressoché illetterata. Alcune di queste ballate trattavano eventi storici ben precisi, altre si riferivano a personaggi ed avvenimenti a metà tra storia e leggenda: decine di ballate si riferiscono ad esempio ad episodi della vita di Robin Hood mentre altre a personaggi la cui identità si è perduta nella notte dei tempi. Le storie narrate sono spesso spaventose o macabre; altre introducono elementi del sovrannaturale; altre ancora sono satiriche o umoristiche e ovviamente non mancano storie romantiche di amanti che, superati ostacoli e vicissitudini di ogni genere, trovano infine la felicità.

Tutto questo notevole *corpus* di ballate rivestiva una funzione complessa. Senz'altro servivano per intrattenere un ceto sociale che aveva un accesso molto limitato ad altre forme di divertimento pubblico.

Svolgevano, comunque, anche un ruolo più profondo: erano una sorta di guida a un comportamento riconosciuto e auspicato dalla comunità. Spesso il messaggio era reso in modo esplicito da una strofa finale che esponeva in termini chiari e semplici la morale che dove essere tratta dalla ballata stessa.

Queste ballate erano tradizionalmente cantate da una voce solista senza accompagnamento e venivano eseguite in casa, in compagnia di familiari e amici, oppure in luoghi di svago pubblico. Alcune ballate erano generalmente note con una sola melodia, ma la maggior parte pare che fossero cantate con diverse melodie; non era raro, inoltre, trovare un'unica melodia adattata a diversi testi. Tra le più note si ricordano *Lady Isabel and the Elf Knight*, *Young Hunting*, *The Bonny Hind*, *Lord Lovel*, *Bonny Barbara Allan*.

Come per tutta la musica portata nel Nuovo Mondo dagli immigrati, queste ballate arrivarono nella nuova terra nella stessa forma in cui erano note nel Vecchio Mondo. In un primo tempo non avevano nulla che in qualche modo potesse definirsi come americano. Ma quando alcuni esponenti delle classi colte, come Francis J. Child e Cecil J. Sharp, verso la fine dell'Ottocento iniziarono a raccogliere e a pubblicarle, notarono come i testi e le musi che avessero subito alterazioni nel corso della trasmissione orale in un arco temporale di un secolo ed oltre.

La prima alterazione è ovviamente di carattere linguistico. Sebbene la lingua nazionale fosse l'inglese e la maggior parte degli americani, almeno fin verso la fine del XIX secolo fossero di origine britannica, si erano sviluppate tante peculiarità di pronuncia, di vocabolario, di sintassi e di uso delle parole, da doverlo ormai definire *American English*: a seconda dei casi, divertente, infuriante e a volte quasi incomprensibile per i visitatori inglesi che, in più di un'occasione, potevano essere soggetti a spiacevoli equivoci.

Quanto è stato detto per la lingua trova riscontro anche sul piano musicale: infatti le ballate di origine britannica trapiantate in America assunsero forme altrettanto distinte. La maggior parte delle melodie inglesi si basavano su scale diatoniche di sette note, di carattere spesso modale, con contorni melodici che si sviluppavano gradualmente, salendo verso un

apice per poi ridiscendere e ritirarsi. Le ballate raccolte in America e presunte native di questo paese hanno invece una tendenza al pentatonicismo e la manierismo del cosiddetto *feathering*, una tecnica vocale in cui la voce sale improvvisamente alla fine di una frase. Queste ballate, che costituiscono il contributo diretto del Nuovo Mondo affrontano avvenimenti “locali” e di “attualità” o comunque non risalenti troppo indietro nel tempo: storie di omicidi e di altri delitti, di amanti fedeli e infedeli, di disastri, tragedie e altre avventure nella vita di marinai, boscaioli, cowboy, soldati e comuni cittadini.

Le ballate non esauriscono comunque il repertorio delle canzoni angloamericane di tradizione orale. Sharp ed altri studiosi hanno raccolto molti pezzi vocali, genericamente definiti *songs*, scritti frequentemente in prima persona, con un carattere più intenso e di maggiore intimità. Un altro gruppo si potrebbe definire di canzoni devozionali private, con testi moraleggianti o apertamente religiosi.

Nel Nuovo Mondo giunge anche un bagaglio di musica strumentale, la cui storia, fino ad un certo momento, scorre parallela a quella delle ballate e delle canzoni. Sia nel Seicento che nel Settecento, il violino era il più comune strumento d’accompagnamento delle *country dances* o contraddanze, che erano parte integrante di celebrazioni comunitarie come matrimoni o altri avvenimenti simili. I danzatori si disponevano in due schiere una di fronte all’altra, gli uomini da una parte e le donne dall’altra. Questa disposizione, chiamata “in lungo per quanti ci stiano”, contrastava con le danze in tondo e con quelle più disciplinate eseguite soltanto da alcune coppie. Qualche melodia di queste danze è sopravvissuta fino ad oggi: la più celebre è *Green Sleeves*, già citata da Shakespeare ne *Le allegre comari di Windsor* e presente oggi nel repertorio violinistico della tradizione orale in forma di giga. Da ricordare anche celebri riletture in chiave jazzistica, di cui la più nota è forse quella del grande sassofonista John Coltrane.

Fino al ventesimo secolo, i violinisti suonavano senza accompagnamento, generalmente seduti su una sedia, con lo strumento appoggiato al petto anziché sotto il mento. La maggioranza delle melodie suonate delinea progressioni di accordi in uno stile armonico che segue una prassi comune. Nelle esecuzioni contemporanee, invece, vengono

spesso sostenuti da strumenti accordali quali il pianoforte, la chitarra o la fisarmonica. Questo genere di musica segue una via di mezzo tra la tradizione orale e quella scritta. Molti violinisti popolari erano – e possono esserlo anche oggi – musicalmente analfabeti e questo non dovrebbe sorprendere più di tanto se si ricorda che una figura di estrema importanza per la storia del jazz quale Louis Armstrong pare non fosse in grado di leggere la musica.

I motivi vengono imparati ad orecchio e allo stesso modo vengono trasmessi ad altri; a volte si può imparare almeno una parte del proprio repertorio da collezioni stampate, anche se poi si suona a memoria. Alcune melodie sembrano essere rimaste sorprendentemente intatte, nell'arco di due secoli ed anche più, come ad esempio la notissima *The Flowers of Edinburgh*. Ad ogni modo il repertorio dei motivi per violino, come quello delle ballate e delle canzoni di tradizioni orale, cresce in continuazione. L'identità del compositore viene presto andata perduta, grazie alla trasmissione della melodia ad altri interpreti: è raro che una melodia venga collegata al nome del suo autore.

Le melodie per violino della regione appalachiana e di altre zone meridionali sono assai diverse da quelle diffuse nel resto del paese. Trattandosi spesso di gighe, le melodie sono in maggioranza pentatoniche. Le corde più acute del violino servono per la melodia, mentre quelle più gravi suonano un bordone. L'effetto risultante somiglia al suono di una cornamusa e il timbro del violino risulta aspro o nasale all'orecchio abituato al suono di un violino classico.

Anche il banjo era uno strumento d'uso comune nella regione appalachiana durante l'Ottocento. Introdotto in America dagli schiavi neri, sul modello di uno strumento di origine africana, il banjo era suonato, fino all'Ottocento, esclusivamente dai neri d'America. A poco a poco, però, divenne familiare ed accettabile anche ai bianchi, sebbene dapprima soltanto tra i ceti inferiori e generalmente in relazione a qualche ambiente "basso", evitato dalle persone di gusto e cultura.

Il banjo giunse all'attenzione di una schiera molto più numerosa di americani negli anni '30 e '40 dell'Ottocento nel contesto del *minstrel show* – spettacolo di varietà presentato da una compagnia di attori

girovaghi, spesso truccati da neri, che cantano, ballano e recitano – erroneamente accettato come ritratto fedele del nero americano, della sua condizione e della sua musica. Il banjo era usato per eseguire elaborazioni melodiche dei motivi cantati dagli esecutori, sostenendoli con degli *ostinati*, ossia con disegni melodici e ritmici reiterati.

Le canzoni della prima generazione di *minstrel show* hanno melodie pentatoniche e testi composti da una serie di strofe sconnesse con giochi di parole, commenti su avvenimenti e persone noti al pubblico e commenti sprezzanti sui neri, ridotti a caricature di cui vengono ridicolizzati modo di parlare e abitudini. Numerose sono le somiglianze tra le prime canzoni *minstrel* e una parte della tradizione orale degli Appalachi e forse è credibile l'ipotesi che il banjo e lo stile musicale ad esso collegato siano passati tramite il *minstrel show* ai musicisti di questa regione remota.

In ogni caso è piuttosto chiaro che uno dei linguaggi musicali più caratteristici di un'America periferica rispetto al New England nacque dall'incontro della musica tradizionale di due gruppi separati tra loro da profonde ingiustizie e sopraffazioni: gli angloamericani e gli afroamericani. Dopo un periodo di lungo isolamento che si protrarrà dalla Guerra Civile fino al terzo e al quarto decennio del Novecento, quest'area remota del Sud diventerà la matrice di molti generi musicali tra i più singolari e vitali mai emersi dalle diversificate correnti della vita musicale americana.

La canzone popolare

La prima musica che assunse un carattere tipicamente americano fu la canzone popolare. Con questo termine si intende una vasta gamma di canzoni, per lo più indirizzate ad un pubblico medio e non d'élite, da non confondersi né con la canzone "folcloristica" né con quella "d'arte" e nemmeno con la "canzonetta leggera" e di "consumo".

La storia della canzone popolare nel Nuovo Mondo assomiglia a quella di quasi tutti gli altri generi di musica portati in America: importazione

della musica europea, composizione di brani di stile simile e quindi evoluzione di uno stile autoctono basato su elementi di diversi stili nazionali ed etnici.

Fu la canzone *minstrel* che emerse come primo genere decisamente americano. Il *minstrel show* fu creato da americani bianchi, soprattutto al Nord e nel Midwest, per il divertimento di altri americani bianchi. Pur essendo negri i personaggi ritratti nello spettacolo, le canzoni che cantavano e che accompagnavano le loro danze avevano poco o nulla a che fare con la musica dei neri dell'epoca.

Il comico *blackface* più famoso dei primi tempi fu Thomas Dartmouth ("Daddy") Rice (1808-1860) di New York che portò il suo spettacolo *Jim Crow* in Europa, riscuotendo un notevole successo. Sia il pubblico che la critica considerarono la musica dello spettacolo come tipicamente americana così possiamo dire che il primo americano che portò in Europa un genere di musica accettata nel Vecchio Mondo come fundamentalmente diversa, non era un compositore di sinfonie, di melodrammi o di canti corali ma un autore di canzoni, un attore specializzato nella raffigurazione comica dei neri e della loro musica. Dal punto di vista musicale, *Jim Crow* consisteva in una melodia semplice, diatonica e strofica, simile ad un collage di diversi motivi angloamericani di tradizione orale, con accompagnamento pianistico elementare basato su accordi molto semplici.

Stephen Foster e la canzone americana

Stephen Foster (1826-1864) decise, riuscendo meglio di chiunque altro prima di lui, di scrivere musica il cui vocabolario fosse accessibile a tutti: le sue composizioni furono così popolari da permettergli di guadagnare a sufficienza da vivere esclusivamente scrivendo canzoni. Foster conosceva ed emulava i vari stili di canzone in uso all'epoca: soprattutto quelli della canzone inglese, scozzese e irlandese. Conosceva inoltre anche la musica di compositori italiani come Rossini, Bellini e Donizetti, con le sue linee

melodiche garbate, appoggiature espressive e accompagnamenti arpeggiati e accordali.

Il genere che comunque gli fruttò il primo e più grande successo fu la canzone *minstrel*, con le sue melodie diatoniche con scale pentatoniche, accompagnamenti armonici con tre accordi e testi che ritraevano i neri come creature semplici, irresponsabili e bonarie. *Old Folks at Home* (1851), la canzone più popolare di Foster, riuscì a trasferire nello spettacolo *minstrel* il sentimento che permea le melodie irlandesi, ossia la nostalgia della gioventù e della felicità perdute per sempre.

Il corso degli eventi, ovvero la Guerra Civile, cominciò ad esigere canzoni di tipo diverso, almeno per un certo periodo. La Guerra di Secessione (ossia la Guerra Civile) fu una guerra di popolo, più di qualunque altra guerra nella storia del paese. Quasi tutti erano coinvolti nelle questioni che portarono alla lotta e buona parte della popolazione vi partecipò personalmente, o come soldati negli eserciti avversari o come loro familiari. La guerra fu combattuta sul territorio nazionale da eserciti di comuni cittadini, con un'intensità mai eguagliata in nessun'altra guerra.

Importanti nell'enfatizzare i sentimenti e nel rapportare gli eventi politici a un livello personale ed emotivo, furono alcune delle prime canzoni di guerra: canzoni patriottiche che chiamavano i cittadini a raccogliersi attorno alle rispettive bandiere, commuovendo e infiammando il popolo sia al Nord che al Sud. Tra le canzoni abolizioniste molto famose furono *John Brown's Body* e *Battle Hymn of the Republic*; le più famose degli Stati Confederati del Sud furono *Dixie* e *The Bonnie Blue Flag*.

L'industria della musica popolare si concentrò, a guerra ultimata, nelle grandi città del Nord e pochi compositori del Sud presero parte allo sviluppo della canzone negli anni del dopoguerra. Questo non significa che il Sud fosse privo di musica. Al contrario, nei decenni che seguirono la guerra vi fu uno sviluppo della musica di tradizione orale alla quale si deve un profondo influsso sulla musica americana del Novecento.

Nonostante le tensioni e le violenze tra bianchi e neri nel periodo del dopoguerra, il Sud continuò ad essere l'unica regione del paese dove fosse possibile un contatto tra di loro, per certi versi anche significativo. E'

paradossale constatare che alcuni dei caratteri più distintivi della cultura americana siano emersi dall'integrazione del patrimonio musicale europeo con quello africano in un contesto di tempo e di luogo che vide queste due culture in un rapporto di antagonismo e opposizione quasi totali.

Il *minstrel show* restò il genere teatrale più popolare e caratteristico in America fin quasi alla fine dell'Ottocento. Le compagnie si ingrossarono, gli spettacoli furono prodotti con maggior sfarzo, gli attori divennero più esperti, gli spettacoli si tennero ovunque nel paese e in Europa ma anche dopo l'abolizione della schiavitù non vi furono cambiamenti nel modo in cui il nero veniva ritratto sulla scena. Anche il repertorio musicale non subì variazioni di rilievo.

La novità fu data dal fatto che, dopo la guerra, i neri cominciarono per la prima volta a salire sul palcoscenico come *minstrels*. Per poter essere accettati, comunque, si trovarono nella condizione di dover imitare la caricatura creata dallo spettacolo dei bianchi. Nonostante questa condizione piuttosto umiliante fu questo il primo passo che il nero fu costretto a compiere per la sua ammissione nei teatri di prosa.

Verso la fine della guerra cominciò a fare la sua comparsa un genere destinato, a lungo andare, a soppiantare il *minstrel show* come forma più popolare e caratteristica dello spettacolo teatrale americano: il *vaudeville* o spettacolo di varietà. Sebbene somigliasse per molti aspetti al *minstrel show*, presentando una serie di canzoni, danze, sketch comici e simili, il *vaudeville* sviluppò alcuni importanti differenze rispetto a questo. Il *vaudeville* presentava i diversi numeri uno dopo l'altro, ciascuno come entità a sé stante, mentre l'unità formale del *minstrel show* dipendeva dal fatto che tutta la troupe stava sul palcoscenico contemporaneamente. Una serata di *vaudeville* offriva inoltre una maggiore varietà, con giocolieri, attori bambini, acrobati e perfino animali addestrati che offrivano un contrasto con i cantanti, ballerini e comici.

L'Opera House, inaugurata nel 1865, fu la prima sede permanente del *vaudeville* e New York rimase il suo centro vitale. I migliori attori vivevano qui e gli impresari e agenti importanti avevano i propri uffici in questa città. Le canzoni costituivano sempre un elemento essenziale del *vaudeville*. C'erano cantanti di ballate che presentavano le canzoni

popolari dell'epoca e cantanti truccati da neri che cantavano canzoni *minstrel*; c'erano canzoni con forte accento etnico – tedesco, ebraico, irlandese, italiano, polacco – eseguite da cantanti esperti nella raffigurazione dei diversi gruppi etnici. C'erano cantanti caratteristi che ritraevano vecchi, ubriaconi e altri tipi ancora.

Gli autori di canzoni di varietà più geniali dei primi decenni furono David Braham e Edward Harrigan che popolarono le scene del *vaudeville* di immigrati che vivevano nelle zone più malfamate delle città, mostrando le abiezioni della povertà e il duro lavoro, riscattati, però, e nobilitati dalla musica. L'enfasi è quindi sul ruolo di redenzione che la canzone popolare può assumere in un contesto urbano particolarmente problematico. Questo tipo di canzoni faceva soprattutto riferimento alla realtà di New York e prese poco piede al di fuori di questa città. Erano canzoni urbane in un'epoca – gli ultimi decenni dell'Ottocento – in cui la maggioranza degli americani viveva ancora in piccole città o in zone rurali: si trattava comunque di un'anticipazione degli sviluppi futuri.

Cap. IV: Musica classica in America

Nel corso della prima metà dell'Ottocento l'America inizia un lento ma inesorabile processo di allontanamento dal gusto e dalle abitudini musicali inglesi. Il melodramma fu il primo genere ad includere un repertorio non britannico, anche se i primi passi in questo senso rispecchiarono ciò che stava succedendo nella stessa Inghilterra, ovvero l'adozione graduale della lirica italiana, a cominciare da certe opere italiane di Mozart e di Rossini. Veniva offerta una traduzione inglese del libretto italiano, i recitativi erano sostituiti in gran parte da dialogo parlato e le complesse scene d'insieme e i finali erano trasformati in arie strofiche in cori più semplici e omogenei. Fu in questa forma che la lirica italiana fece la sua prima comparsa in America. Si può parlare quindi di opere italiane "anglicizzate", perché questa era la forma con la quale venivano adattate per i teatri inglesi, in particolare da Henry R. Bishop (vedi ad esempio gli adattamenti del *Don Giovanni*, che diviene *The Libertine* e *The Barber of Se ville*).

La progressiva italianizzazione della vita operistica, soprattutto al Park Theatre e all'Astor Place Opera House di New York, non avvenne senza incontrare resistenze. Persisteva infatti la sensazione che l'opera lirica, la sua esecuzione, i suoi testi, le vicende narrate non fossero in linea con il carattere, la mentalità americana. Parallelamente, si assiste al crescente predominio del repertorio tedesco: da Beethoven a Schubert, da Schuman a Mendelssohn. Nel 1842 fu fondata la Philharmonic Society di New York, la più vecchia orchestra americana a vantare una storia di esecuzioni continue. Il suo scopo dichiarato fu l'avanzamento della musica strumentale e il suo repertorio era composto quasi interamente da opere della scuola tedesca. Rossini fu l'unico esponente del mondo non germanico rappresentato nel programma inaugurale.

Musicista del periodo degno di nota è Louis Moreau Gottschalk (1829-1869, nativo di New Orleans, compì la maggior parte dei suoi studi musicali a Parigi e la sua fama fu costruita in Europa, dove fu acclamato non soltanto come pianista ma anche come compositore di talento e di originale vena creativa. Le composizioni che gli valsero la massima attenzione furono una serie di lavori che evocavano le musiche sentite da bambino a New Orleans, in particolare *Bamboula*, che prese il titolo da un tipo di tamburo caraibico e si basava su un motivo creolo, e *Le Bananier* e *La Savane*, anch'esse basate su una melodia creola. Tutte e tre le composizioni furono sentite dal pubblico europeo come di carattere spiccatamente americano.

Possiamo dire che Gottschalk si avvalga per la prima volta, nelle sue composizioni, di ritmi sincopati afrolatini contrapposti a frammenti melodici ripetuti più volte. Viaggiò in *tournee* per molti anni sia nel Nord America che in quella centrale e meridionale e ovunque andasse sapeva cogliere ritmi, melodie, umori delle musica folcloristica e popolare per poi incorporarli nei suoi pezzi per pianoforte.

Come la maggioranza dei virtuosi affermati dell'epoca, Gottschalk era un ottimo *showman*: bello ed elegante, faceva sulla scena una figura efficace e provocante. Com'era di moda nel periodo, ai concerti indossava guanti bianchi che, al termine dell'esibizione, sapeva sfilare con somma maestria. Sapeva infine creare un grande clima d'attesa preluendo a lungo al piano, finché il suo estro non lo ispirasse ad iniziare il primo numero del programma.

Comprensibilmente, comunque, la musica classica europea, e quella tedesca in particolare, sia vecchia che nuova, riscuoteva maggiore interesse di qualunque musica di composizione americana. Ogni elemento della cultura musicale americana era guardato con un certo disinteresse se non disprezzo e molti critici e giornalisti americani riecheggiavano questo atteggiamento elitario. Questa situazione si spiega anche con il fatto che la musica tedesca che dominava la vita musicale dell'America nella seconda metà dell'Ottocento mantenne sempre un forte legame con la madre patria: in America c'era un afflusso costante di musicisti dei paesi di lingua tedesca. Strumentisti, direttori, cantanti e insegnanti originarie della Germania dominarono le società concertistiche e le scuole musicali

d'America. Aspiranti musicisti americani li accettarono come modelli, come vette della cultura musicale. Lo stile e l'estetica della loro musica non furono mai messi in questione, soltanto emulati.

Quasi tutta la musica trapiantata nel Nuovo Mondo subì delle trasformazioni sul suolo americano, assimilando e rispecchiando aspetti della vita e della cultura del luogo. La musica classica della tradizione tedesca, più di ogni altra, resistette alle modifiche, grazie all'atteggiamento dei suoi esponenti e sostenitori, la cui posizione era che gli americani stessi sarebbero dovuti cambiare prima di poter affrontare sinfonie, quartetti, concerti e opere scritte nello stile classico tedesco. Questo è senz'altro uno dei motivi che possono spiegare le difficoltà continue che molti americani hanno trovato nel rapporto con questa musica, sia scritta da compositori europei o americani.

Capitolo V: musica per banda

Le bande militari e la loro musica furono importate in America nel Settecento dall'esercito inglese. Aggregate ai battaglioni degli ufficiali, oltre a fornire musiche militari, suonavano anche concerti con programmi di ouverture, sinfonie e musica da ballo. Sebbene alcune bande organizzate durante la Guerra d'Indipendenza continuassero l'attività anche al termine del conflitto, e nonostante la creazione di nuove bande militari, lo sviluppo più importante della banda americana nei decenni del dopoguerra si verificò nelle cittadine e nei villaggi.

Man mano che diventava più comune lo studio di uno strumento, aumentò l'organico strumentale delle bande e, parallelamente, le composizioni diventavano più lunghe e di struttura più complessa. All'inizio dell'Ottocento molte bande non erano aggregate a corpi militari bensì alla municipalità di città come Boston, New York e Filadelfia.

Un cambiamento sostanziale nella composizione delle bande americane avvenne verso il 1830/1840 con l'introduzione su vasta scala degli ottoni a cilindri e chiavi. Questi nuovi strumenti non solo erano in grado di suonare le linee melodiche in ogni registro della propria estensione ma potevano anche dare un sostegno armonico completo, perfino nei passaggi cromatici e modulanti.

Nel corso degli anni 40 dell'Ottocento Adolphe Sax perfezionò un'intera famiglia di ottoni a cilindri, rendendo possibile un suono ancor più omogeneo. Questi strumenti avevano l'ulteriore vantaggio di impiegare una notazione uniforme per le diteggiature e quindi un esecutore poteva passare da uno strumento all'altro senza dover imparare un nuovo metodo di diteggiatura. Questi saxhorn, come venivano chiamati, trovarono quasi subito una buona accoglienza in America. All'epoca della Guerra Civile, le bande americane erano dunque diventate molto più avanzate per

strumentazione, repertorio e tecniche strumentali di quanto non fossero state nei decenni successivi alla Rivoluzione (Guerra d'Indipendenza).

La banda che raggiunse maggior fama e popolarità fu quella di John Philip Sousa (1854-1932), nato a Washington da padre portoghese e madre tedesca. Lasciata la direzione della U.S. Marine Band, Sousa organizzò una banda professionale di civili, composta di circa una cinquantina di esecutori. Il repertorio dava maggior peso alle trascrizioni di opere del repertorio classico con frequente ricorso a solisti strumentali e vocali ma il pubblico esigeva sempre qualcuna delle familiari e famose marce composte da Sousa stesso. Tra queste, la più nota è senz'altro *The Stars and Stripes Forever* (1896).

Per quanto sia il pubblico che i critici coevi considerarono queste marce come tipicamente americane, la strumentazione della banda di Sousa e il disegno formale delle marce stesse differivano dalle bande e dalle marce europee in particolari in apparenza poco significativi. Certamente, verso la fine dell'Ottocento le bande e la loro musica erano saldamente radicate nella vita americana. Ogni città ed anche ogni paese aveva la propria banda, con esecutori tratti dalla comunità locale. La musica da banda era onnipresente, sentita nei concerti serali, alle parate, ai raduni politici, agli intrattenimenti sociali, alle cerimonie civiche e in occasione di funzioni educative e di intrattenimento.

Sousa era molto sensibile alle nuove correnti musicali che attraversavano l'America di fine Ottocento e la sua banda, incorporandole, contribuì alla loro diffusione. Infatti Sousa, a partire dalla fine del secolo, suona alcune trascrizioni di pezzi di *ragtime* come *Whistling Rufus* e *At a Georgia Camp Meeting*. Invitato all'Esposizione di Parigi del 1900 e in altre città della Francia e della Germania, il suo programma comprendeva alcuni pezzi di *ragtime*: fu la prima volta che il pubblico europeo poté ascoltare musica sincopata da ballo americana.

I dischi di questi pezzi incisi da Sousa furono tra i più popolari e diffusi dei primi anni della fonografia, e sebbene una banda militare non potesse impartire al *ragtime* lo stesso ritmo e sapore di un pianista di un gruppo jazz, il fatto che Sousa presentasse questa musica, contribuì a farla accettare e a renderla popolare. Tali ritmi, sia dagli europei che dagli

americani stessi, erano considerati come tipicamente americani e non tardarono a dare origine ad un nuovo stile di danza, questa volta nato nel Nuovo Mondo.

Non va dimenticato che il primo jazz fu eseguito da bande di New Orleans e di altri centri del Sud, che si avvalevano degli strumenti della banda militare e da concerto – trombe, clarinetti, tromboni, sassofoni, tamburi. Lo “smear” trombonistico (caratteristico portamento eseguito dai trombonisti di jazz, tipico dello stile di New Orleans) nacque nella banda di Sousa e senz’altro certe espressioni jazzistiche degli anni ’20, in cui la melodia era suonata dalla cornetta, con passaggi obbligati affidati al clarinetto e al trombone, avevano origine in alcuni temi per trio di certe famose marce di Sousa.

Pur conoscendo bene le forme classiche e pur sapendo scrivere musica di questo genere, Sousa si sentiva profondamente impegnato in un atteggiamento populista nei confronti della musica: *“La mia ambizione era di raggiungere, per gradi impercettibili, prima ogni cuore con musiche semplici, commoventi; in un secondo momento, innalzare la mente non musicale a una forma ancora più elevata dell’arte musicale. Fu questa la mia missione. Il punto era quello di commuovere tutta l’America, affaccendata nei suoi vari mestier, con il potere della musica semplice e immediata. Volevo fare una musica per il popolo, una musica che si afferrasse subito.”*

Capitolo VI: La musica di Tin Pan Alley e la canzone mericana

Per tutto il periodo noto come l'era di Tin Pan Alley, la canzone popolare americana fu dominata dalla città di New York e dal suo teatro musicale. New York era diventata la città più grande, più vitale e più influente d'America. Aveva il porto più importante, era diventata il centro del commercio, della moda, della pubblicità ed era il punto focale della vita teatrale del paese.

Emigranti da tutta l'Europa (e in seguito da tutto il mondo) giunsero nel Nuovo Mondo passando per New York e molti finirono per stabilirvisi. Il censimento del 1900 rilevò che solo circa il trentacinque per cento della popolazione della città era nato in America e per di più circa il sessanta per cento di costoro erano figli di genitori nati in Europa, soprattutto in Germania, Irlanda e Italia. In alcuni quartieri della città era difficile sentire parlare inglese.

Cambiamenti nel carattere dell'emigrazione nell'ultimo decennio dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento portarono un massiccio afflusso d'immigrati dai paesi mediterranei e dall'Europa centrale e orientale. Negli anni '20 del XX secolo quasi il cinquanta per cento della popolazione di New York era di religione cattolica (si trattava soprattutto di irlandesi e italiani), un terzo era di origine ebraica e non più del quindici per cento era protestante: questo in un paese fondato e tradizionalmente dominato dagli anglo-sassoni (WASP).

I diffusi sentimenti di ambivalenza nutriti dal resto del paese nei confronti di New York – ammirazione, invidia, disprezzo, sospetto – derivano perlopiù dal fatto che la maggior parte dei suoi abitanti era considerata dagli abitanti della grande provincia americana “straniera”, non parte integrante della principale corrente (“mainstream”) culturale del paese.

Ma è particolarmente importante ricordare che, al pari di ogni immigrante, la maggioranza dei newyorchesi nati all'estero o da genitori stranieri altro non voleva che diventare al più presto parte integrante del paese e adottare la sua cultura (“consent”) lasciandosi alle spalle le proprie origini etniche, linguistiche, religiose e culturali (“descent”). L'aspetto notevole e rivelatore della storia musicale americana (e questo vale per la storia culturale del paese nel suo insieme) è il fatto che cosiddetta “musica popolare” sia riuscita in effetti a diventare una lingua musicale accettata in tutta l'America (e poi nel resto del mondo) pur essendo nata in una città che aveva poco contatto con gli aspetti culturali originari del paese.

Da Boston, Filadelfia, Chicago il centro commerciale della canzone popolare si spostò gradualmente a New York. Diverse case editrici nuove, come Harding, Harms e Witmark, cominciarono ad ottenere ingenti vendite di edizioni musicali singole attraverso una politica volta a concentrare gli sforzi editoriali sulla musica vocale, unita ad un'aggressiva commercializzazione dei prodotti. Questi editori avevano la sede nel cuore del quartiere degli spettacoli a New York, che all'epoca gravitava attorno alla ventottesima strada, battezzata Tin Pan Alley (“vicolo/strada delle padelle di stagno”): nome descrittivo dei suoni, sentiti nella strada, dei pianoforti verticali da poco prezzo che venivano suonati tutti contemporaneamente nei locali dei vari editori. Con il passare del tempo, il termine venne usato per indicare l'industria stessa della canzone e, per estensione, il tipo di musica composta dagli autori delle canzoni di quell'epoca.

In un primo tempo, si trattava più che altro di melodie sentimentali, composte da strofa e ritornello, che attingevano al consueto filone della nostalgia della gioventù e dell'amore perduti sfruttato da tante generazioni di autori americani di canzoni. E quando i migliori autori americani di canzoni cominciarono a dirigersi verso New York, richiamati dalla crescente importanza commerciale e culturale della città, lo stile delle loro canzoni non cambiò.

Ben presto però un numero sempre maggiore delle canzoni scritte a New York cominciò ad essere tagliato su misura per i cantanti e i commedianti irlandesi e questo per ottenere il favore e il consenso da parte della

numerosissima popolazione irlandese della città. Gli anni '90 dell'Ottocento videro emergere il primo prodotto di musica popolare marcatamente newyorchese, la canzone-valzer. Sebbene il ritmo ternario fosse già stato applicato alle canzoni, brani come *The Bowery*, *The Sidewalks of New York*, *She May Have Seen Better Days* e *My Wild Irish Rose* furono percepiti come rappresentativi di una nuova tendenza. Spesso i testi facevano in effetti riferimento agli abitanti irlandesi di New York.

Verso la fine dell'Ottocento una serie di fattori contribuì a conferire una nuova identità etnica alla canzone popolare americana. Il *minstrel show* era sempre molto popolare e ora un nuovo linguaggio musicale, il *ragtime*, arrivò all'improvviso e fu accolto con entusiasmo dagli autori di New York. La popolazione nera della città era notevolmente aumentata, triplicandosi nel giro di un ventennio. Il carattere internazionale della città la rese più ricettiva agli artisti afro-americani rispetto ad altri centri e quindi numerosissimi musicisti, attori e scrittori neri vi si trasferirono dando origine a quella fioritura delle arti nota come "Harlem Renaissance" e facendo di Harlem "the black capital of America".

Esistevano ormai compagnie di *minstrel* neri, ballerini neri cominciarono ad esibirsi in spettacoli dal cast in passato rigorosamente bianco, e all'alba del XX secolo cantanti, comici e ballerini neri cominciarono ad essere ammessi in alcuni teatri di varietà. *In Dahomey* fu il primo spettacolo musicale interamente nero ad essere rappresentato in un importante teatro di Broadway, dove debuttò nel febbraio del 1903. L'estrema popolarità del *ragtime* aveva ormai fatto sì che la presenza dei neri nel panorama musicale di New York si consolidasse e divenisse una realtà stabile.

Anche un'altra consistente presenza etnica di New York, quella ebraica, ebbe un impatto profondo sulla canzone popolare americana. Nei decenni compresi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, oltre un terzo degli ebrei dell'Europa orientale lasciarono il loro paese; la stragrande maggioranza emigrò negli Stati Uniti, stabilendosi perlopiù a New York, dove la popolazione ebraica aumentò da meno di sessantamila nel 1880 a circa un milione entro la fine del secolo.

Come tanti altri gruppi di immigrati, anche gli ebrei di New York erano combattuti tra il desiderio di conservare la propria identità e la necessità di adattarsi alla cultura del paese che li ospitava. Il compromesso più comune è la conservazione del proprio *descent* – lingua, religione e tradizioni – nella sfera privata e in quella della comunità di appartenenza e adesione (*consent*) alla cultura americana e al suo modello di vita nell'ambito pubblico e professionale. Diventare americani, essere considerati americani era, soprattutto per gli immigrati più giovani, più debolmente legati al proprio *descent*, una meta collettiva perseguita tenacemente.

Nell'universo musicale, l'assimilazione della cultura del paese risultò per certi versi stupefacente. Pur conservando e sviluppando il teatro, la letteratura e la musica yiddish per la comunità di appartenenza, gli ebrei di New York assimilarono perfettamente forme popolari americane di teatro e di musica. Per tutta la prima metà del XX secolo, la canzone popolare degli Stati Uniti fu creata soprattutto da autori e parolieri di origine ebraica i quali erano in grado di attingere non solo alla tradizione classica ma guardavano con maggior favore di gran parte dei bianchi anche al *ragtime*, alla musica da ballo sincopata e quindi al jazz.

Nonostante una grande tradizione musicale, gli italiani che come noto costituiscono una grossa componente etnica di New York, durante questo periodo contribuirono poco alla formazione della canzone leggera americana. Paradossalmente forse il peso di tanta tradizione ha finito per costituire un ostacolo all'assimilazione di culture musicali diverse. Nomi italiani di rilievo emergono con il passare dei decenni invece in qualità di interpreti, i quali medieranno abilmente il canto melodico con i ritmi sincopati della terra d'adozione. Un nome su tutti, Frank Sinatra, che diverrà la voce più memorabile di un'epoca d'oro della canzone americana.

Nella storia del teatro musicale americano centrale è la figura di George M. Cohan (1878-1942). Autodidatta, componeva canzoni fin dalla prima adolescenza. Comincia in seguito a comporre tutta una serie di *musical plays* – spettacoli musicali che assumono i tratti di una commedia musicale dal carattere ben distinto. Autore sia del copione che delle canzoni, Cohan creò opere unitarie per il palcoscenico, nelle quali le canzoni venivano collocate in punti strategici, contribuendo allo

svolgimento drammatico. Uno dei suoi maggiori successi fu *Little Johnny Jones* (1904) che comprendeva due canzoni divenute molto popolari: *Give My Regards to Broadway* e *The Yankee Doodle Boy*.

I soggetti delle commedie musicali di Cohan sono americani e generalmente percorsi da un patriottismo aggressivo. Le canzoni sono tendenzialmente di due tipi: canzoni-valzer, spesso con un testo che riflette il patrimonio irlandese di Cohan e canzoni esuberanti in tempo di marcia che evocano i ritmi e lo spirito delle marce americane dell'epoca, con frequenti citazioni di noti motivi patriottici. Il ritmo di marcia di questi pezzi a volte evoca il carattere del *ragtime*, sottolineando lo stretto rapporto tra la musica *ragtime* e quella da marcia nel primo decennio del Novecento.

Jerome Kern (1885-1945), di solida formazione musicale, intendeva diventare compositore di musica classica ma rimase coinvolto nel vortice del teatro musicale popolare. Pianista di buon livello, divenne autore di canzoni e anche promotore di canzoni (*song plugger*) per vari editori di Tin Pan Alley. Altro autore di successo fu Irvin Berlin, nato nel 1888 in Russia ed emigrato in America. Esordì come cantante per diventare a sua volta compositore e promotore di canzoni. Le sue prime canzoni abbracciano tutta la gamma dei generi del teatro di varietà: ballate irlandesi, canzoni *ragtime*, nostalgiche canzoni del vecchio sud, eseguite sempre da attori truccati da neri, canzoni dal sapore etnico, soprattutto della tradizione yiddish.

Berlin raggiunge un notevole successo con *Alexander's Ragtime Band* (1911), introdotta in un numero di *vaudeville*. E' utile ricordare che proprio in questo periodo Florenz Ziegfeld stava inaugurando le sue *Follies* annuali, destinate a diventare un punto fermo del teatro newyorchese per almeno due decenni. Erano una sorta di *vaudeville* con il gusto per l'esagerazione e con una serie di atti e numeri singoli, presentati nei teatri di Broadway piuttosto che nelle sale di varietà. Berlin collaborò più volte a queste *Follies* e consolidò la sua fama ideando e scrivendo spettacoli originali: una serie di riviste note come *Music Box Revues*. Queste riviste contenevano alcune tra le sue canzoni più memorabili come *Say It with Music*, *What'll I Do?*, *All Alone*, *Rock-a-Bye Baby*.

La stagione del 1916 introdusse un nuovo nome, al tempo solo diciassettenne, nell'ambiente musicale di Broadway, quello di George Gershwin, destinato al successo e a fama imperitura. Dopo aver lavorato per diversi anni come pianista e promotore di canzoni per una casa editrice di Tin Pan Alley, firmò un contratto con l'editore T.B. Harms come autore in esclusiva di canzoni. A partire dal 1924 concentrò le sue energie sugli spettacoli con copione narrativa e la sua abilità come scrittore per il teatro musicale non tardò a manifestarsi. La partitura di *Lady, Be Good* poteva vantare alcune delle sue migliori canzoni: oltre a quella che dà il titolo allo spettacolo, *Fascinating Rhythm*, *The Man I Love*, *So Am I*, tutte con testo scritto dal fratello Ira. Lo stile di Gershwin, che attinge alla tradizione europea e al jazz, il suo ottimo istinto per le situazioni drammatiche, e la sua abilità di saper scrivere melodie memorabili, continuamente interpretate dai maggiori talenti internazionali della musica, conferirono una nuova dimensione alla commedia musicale americana.

Il periodo compreso tra i primi anni '20 fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale può essere considerata l'epoca d'oro della commedia musicale americana perché si sono trovati riuniti quegli ingredienti necessari per dare al teatro musicale un periodo di enorme vivacità e ricchezza espressiva: l'impegno di molti tra i migliori autori di canzoni del paese, l'emergere di parolieri altrettanto dotati e con una decisa propensione per gli spettacoli drammatici e una buona disposizione del pubblico e dei critici nei confronti di questi lavori. La commedia musicale americana era diventata quindi uno dei prodotti artistici più notevoli del Nuovo Mondo.

Nei primi decenni del Novecento tre innovazioni – l'incisione su disco, la radio commerciale e l'industria cinematografica – saranno destinate ad avere notevoli conseguenze sull'universo musicale. I primi dischi di successo incisi da cantanti furono quelli di Enrico Caruso e di altri divi dell'opera lirica. La loro voce ben impostata riusciva ad avere la meglio su buona parte della distorsione inevitabile con la tecnologia discografia dell'epoca: in effetti le incisioni davano una resa approssimativa della qualità delle voci sentite dal vivo. È comprensibile quindi come il grammofono avesse maggiore successo con la musica strumentale da ballo del periodo.

Intorno ai primi anni '20, la tecnologia discografica fu in grado di captare su cera la voce di molti cantanti popolari, tra cui ad esempio Al Jolson, in modo abbastanza fedele, e le vendite dei dischi di certe canzoni si avvicinarono a quelle delle musiche, a volte addirittura superandole. I principali editori di New York controllavano la distribuzione della musica leggera e il disco fonografico divenne un'aggiunta particolarmente remunerativa.

A sua volta, la radio commerciale, nata nei primi anni '20, si affidò quasi esclusivamente, nel primo decennio della sua esistenza, alla programmazione dal vivo. La musica era una componente importantissima di queste trasmissioni: i cantanti, accompagnati da un complesso o da un'orchestra da studio, venivano presentati in trasmissioni di varietà e presto ebbero loro propri programmi; le orchestre da ballo venivano trasmesse dagli alberghi e dai night.

Certi interpreti costruirono la propria fama esclusivamente alla radio, senza aver mai calcato le scene del *vaudeville* o della commedia musicale: tra gli altri, Will Osborne, Lanny Ross e Kate Smith. Ma nei primi tempi il nuovo mezzo non generò nuove musiche. Gli interpreti radiofonici dovettero sfruttare quanto trovavano disponibile presso gli editori musicali: per diversi decenni le onde radio diffusero le canzoni di Tin Pan Alley.

Perfino quando *Your Hit Parade* nel 1935 cominciò ad essere trasmesso su rete radiofonica portando le canzoni di musica leggera a un pubblico più vasto di quello raggiungibile con qualunque altro mezzo, il repertorio consisteva perlopiù di canzoni già divulgate dal teatro musicale o dallo schermo cinematografico e già disseminate per mezzo dei dischi e delle edizioni musicali. Dovettero passare alcuni decenni prima che la radio arrivasse a giocare un ruolo cruciale nella diffusione iniziale delle canzoni.

Il film muto sviluppò tradizioni musicali proprie nel primo trentennio del Novecento. Fin quasi da principio, le pellicole avevano accompagnamenti musicali, suonati inizialmente su un pianoforte verticale e successivamente su grossi ed elaborati organi da teatro concepiti e costruiti a tale scopo. Con l'introduzione del film sonoro, la musica da film divenne un prolungamento del teatro musicale newyorchese.

Il primo film a fare un uso rilevante di dialogo e musica, *The Jazz Singer* (1927) era basato su una commedia di Broadway di qualche anno precedente e comprendeva canzoni tratte da numerose produzioni teatrali musicali. L'attore principale era Al Jolson, un veterano del *vaudeville*. Questo sistema era destinato a perdurare: decine di commedie musicali e di riviste furono rifatte in versione cinematografica, conservando le musiche composte per l'edizione di Broadway. Quando si cominciò a comporre direttamente per il cinema, le prime canzoni prodotte per questo mezzo erano soprattutto lavori di compositori già affermati nei teatri di New York. I compositori più affermati nei teatri di New York, da Jerome Kern a George Gershwin, da Cole Porter a Irving Berlin lavorarono ad Hollywood per il nuovo mezzo espressivo, in un arco di tempo più o meno prolungato nel corso degli anni '30 e '40.

Le composizioni di questi e di altri autori per le pellicole di Hollywood non differivano, né per forma né per contenuto espressivo, dalle canzoni del periodo di Tin Pan Alley. Il film sonoro era un mezzo espressivo decisamente innovativo ma adottava musica dello stesso genere già sentito nei decenni precedenti la sua invenzione. La canzone di Tin Pan Alley si stava rivelando un prodotto straordinariamente resistente e al tempo stesso duttile e adattabile a nuove esigenze.

Praticamente, tutte le canzoni di Tin Pan Alley hanno la forma strofa-ritornello (*verse-chorus*). Per i primi decenni le canzoni avevano generalmente tre o più strofe (*verses*) che delineavano una situazione con tonalità più o meno drammatiche; ogni strofa è seguita da un ritornello (*chorus*) che fa un commento sulla situazione emotiva che si va sviluppando nelle strofe. La strofa è generalmente lunga il doppio del ritornello, ma quest'ultimo ha la musica che più colpisce, il "motivo" che gli ascoltatori ricordano con più piacere e facilità.

Nel corso dei primi due decenni del Novecento le canzoni di Tin Pan Alley sono caratterizzate da sottili cambiamenti. Invece di tre o più strofe la norma diventa di due e mentre queste descrivono sempre una situazione di tipo drammatico, la storia è in genere molto meno complessa di quelle raccontate nelle prime canzoni del genere. George M. Cohan fu uno dei primi autori a standardizzare la canzone seminarrativa in due strofe

(*verses*) con ritornello (*chorus*): tutti i suoi successi seguono questo modello. La generazione successiva degli autori di canzoni di Tin Pan Alley, a partire da Irving Berlin, prese come norma la struttura distrofica.

Non sono del tutto chiare le ragioni di questa trasformazione ma è indubbio che la tecnologia vi deve aver giocato un ruolo non secondario. I dischi (o cilindri) erano capaci di contenere non più di tre o quattro minuti di musica; le prime canzoni di Tin Pan Alley con tante strofe richiedevano parecchio più tempo: nelle incisioni risultava necessario omettere una o più strofe. Un autore di canzoni che sperasse di far incidere la sua produzione, aveva buoni motivi per creare un brano che durasse non più di tre minuti.

Con gli anni '20 diminuì ulteriormente l'importanza della strofa (*verse*), lunga ormai solo la metà del ritornello (*chorus*) e di natura sempre più introduttiva. In un'incisione del 1919 di *A Pretty Girl is Like a Melody* di Irving Berlin la seconda strofa viene semplicemente omessa: dato il tempo limitato a disposizione su disco era stato ritenuto più importante includere due ritornelli. Anche in alcune incisioni di Al Jolson, negli stessi anni, la seconda strofa fu ritenuta sacrificabile, sottolineando la crescente importanza del *chorus* (vedi *April Showers* e *My Blue Heaven*, rispettivamente incise nel 1921 e 1927).

Entro la fine degli anni '20 la strofa (*verse*) era scomparsa del tutto da molte esecuzioni registrate. Talvolta veniva relegata a un'esecuzione strumentale. Le esecuzioni di canzoni di Tin Pan Alley da parte di orchestre jazz generalmente saltavano i *verses* a favore di una serie di *choruses*, come nella famosa esecuzione di *Ain't Misbehavin'* (1929) di Louis Armstrong con la sua Orchestra, con tre ritornelli – il primo suonato dall'orchestra, il secondo cantato da Armstrong e il terzo con Armstrong che suona la tromba.

Il *verse* aveva perso la sua funzione drammatica; la canzone tipica era diventata una scenetta che sviluppava un'unica situazione emotiva, riassunta generalmente nel titolo. I ritornelli (*choruses*) ormai consistevano quasi sempre di quattro frasi di otto battute, con schemi tipo AABA, ABAB, AABC o ABAC. Anche la forma drammatica di queste quattro

frasi divenne più o meno stereotipata. La maggior parte delle canzoni scritte negli anni '30 e '40 si attengono a queste regole.

Il *verse* scomparve a tutti gli effetti dalle canzoni di Tin Pan Alley nel corso degli anni '30, quando gli stessi autori di canzoni cominciarono a scrivere brani senza *verse* (come ad esempio i classici o “sempreverdi” *Blue Moon*, *Smoke Gets in Your Eyes* e *Stormy Weather*, scritti tra il 1933 e il 1934). I cantanti che dominarono l'ultimo decennio di Tin Pan Alley – Frank Sinatra, Doris Day, Perry Como, Eddie Fisher – desideravano linee liriche e melodiche e quindi non erano interessati alle strofe drammatico-narrative. Questo portò all'abbandono definitivo del *verse* nelle canzoni di Tin Pan Alley: una sua certa sopravvivenza è rilevabile in canzoni composte per il teatro o per il cinema e nelle esecuzioni con grossa orchestra.

Nel mezzo secolo della sua vita, la canzone di Tin Pan Alley fu arricchita musicalmente dalle forme mutevoli del ballo americano. La maggior parte delle canzoni di successo composte negli anni '90 dell'Ottocento era in tempo di valzer, ossia in tempo $\frac{3}{4}$. In seguito inizia ad emergere la canzone *ragtime* dal ritmo sincopato, tipico della musica dei neri americani. Negli anni '20 la canzone Tin Pan Alley si andò sempre più permeando di ritmi sincopati da ballo, con l'introduzione di nuovi balli – soprattutto il *foxtrot* e il *bunny hug*, in tempo binario o quaternario e con ritmo sincopato, con sassofoni, clarinetti e trombe in primo piano piuttosto che archi e fiati più dolci.

L'industria della musica leggera restò sempre centralizzata a New York e il fatto che le orchestre che accompagnavano le canzoni di Tin Pan Alley avessero acquistato una colorazione jazzistica, ossia con il ritmo sincopato, ha molto a che fare con l'accresciuto contatto tra musicisti bianchi e neri. Sebbene a New York vigesse ancora la segregazione razziale, come del resto ovunque negli Stati Uniti, negli anni '20 divenne di moda tra artisti e intellettuali bianchi frequentare i famosi locali di Harlem dove si suonava il miglior jazz della città: tra costoro vi erano molti musicisti, tra cui George Gershwin, e molti autori di canzoni di Tin Pan Alley. Il jazz influenzò ad ogni livello la canzone americana e i ritmi sincopati divennero sempre più frequenti.

Ma le canzoni stesse non cambiarono. Mantengono la loro forma caratteristica ed anche i soggetti continuarono a trattare in modo convenzionale qualche aspetto dell'amore romantico. Una delle più famose canzoni chiaramente influenzata dal jazz è *On the Sunny Side of the Street* (1930), un altro "evergreen" con il quale continuano a misurarsi tutti i più famosi solisti e cantanti sia bianchi che neri.

L'emergere del film sonoro portò a un altro cambiamento nella qualità sonora delle canzoni di Tin Pan Alley. Fin quasi dall'inizio Hollywood dimostrò di preferire lo spettacolo, lo sfarzo e il divertimento all'intensità drammatica o al contenuto sociale. I film esaltavano la ricchezza, i viaggi, la società mondana, facevano sfoggio di scenografie e di costumi sfarzosi e allestivano produzioni particolarmente dispendiose. Una grande orchestra con una massa di archi, quasi da orchestra sinfonica, pareva intonata all'immagine voluta da Hollywood. E così, nel periodo della Grande Depressione, iniziata con il crollo borsistico del 1929, Hollywood introduce nella canzone di Tin Pan Alley una nuova sonorità: un accompagnamento dominato dagli archi.

Ancora una volta, lo stile di Tin Pan Alley si rivelò resistente e duttile tanto da sopravvivere anche con un nuovo stile di accompagnamento. La differenza principale sta solo nel fatto che le canzoni scritte per il cinema tendono ad essere più liriche e sentimentali di quelle composte negli anni '20, i "ruggenti" anni della cosiddetta "era del jazz", riprendendo il titolo di una famosa raccolta di racconti di Francis Scott Fitzgerald. Questa tendenza si evidenzia nelle canzoni dei singoli autori; ad esempio, la maggior parte delle canzoni molto ritmate di Gershwin, influenzate quindi dal jazz – *Swanee*, *Fascinating Rhythm*, *I Got Rhythm*, *Clap Yo' Hands* e *Strike up the Band* – furono scritte prima che il compositore si trasferisse ad Hollywood. *A Foggy Day* e *Love Walked In* sono invece tipiche canzoni del suo periodo hollywoodiano: in effetti richiedono uno stile interpretativo più "dolce".

Verso la metà degli anni '30 fiorirono nuove orchestre che presentavano arrangiamenti simili a quelle di molte orchestre composte per lo più di musicisti neri – Count Basie, Fletcher Anderson, Jimmie Lunceford, Benny Carter – che suonavano in uno stile noto come *swing*, ormai affermato e di gran moda. Le orchestre erano davvero grosse (*big bands*)

con sezioni di trombe, tromboni, legni e ritmiche; ogni sezione poteva anche fino a cinque esecutori e alcune orchestre aggiunsero anche degli archi. Si trattava, senza ombra di dubbio, di una musica a orientamento strumentale.

Ma la canzone di Tin Pan Alley sopravvisse anche a questo. Il repertorio delle *big bands* consisteva quasi interamente di canzoni nella forma ormai tradizionale della strofa con ritornello, anche se nella prassi esecutiva si afferma il ritornello di 32 battute. Le *big bands* avevano uno o più cantanti e la maggior parte delle esecuzioni alternavano ritornelli vocali e strumentali. Gli arrangiatori dimostrarono una notevole inventiva nell'alternare l'importanza data al canto, alle diverse sezioni strumentali e agli assoli nello spazio di tre minuti imposto dal mezzo discografico. Tra le *big bands* più popolari vi fu, soprattutto negli di guerra, quella di Glenn Miller.

Ormai la canzone di Tin Pan Alley aveva quasi mezzo di secolo di vita, eppure era sempre abbastanza vitale da poter ancora resistere ad un ulteriore cambiamento di stile musicale. Man mano che la Seconda Guerra Mondiale volgeva alla fine lo *swing* delle *big bands* perdeva di popolarità. Sempre più spesso una canzone incisa da uno dei cantanti preferiti del periodo veniva diffusa con il nome del cantante anziché dell'orchestra che lo accompagnava: sono i prodromi del divismo anche in ambito musicale.

Il disco più venduto di tutti gli anni '40 e '50 – in effetti superò i dieci milioni di copie – fu *Paper Doll* inciso dai Mill Brothers nel tardo 1943. Tipico prodotto di Tin Pan Alley per struttura e contenuto, era quasi interamente dominato dal canto: i tre cantanti erano accompagnati da una sezione ritmica influenzata dal jazz e composta da chitarra, pianoforte e contrabbasso. Si trattava di un cambiamento cruciale rispetto alla qualità sonora dello *swing* delle *big bands*.

Quest'ultime resistettero ancora per qualche anno, perdendo sempre più terreno a favore dei maggiori cantanti emergenti: Bing Crosby, Perry Como, Eddie Fisher, Dinah Shore, Doris Day, Nat "King" Cole e Frank Sinatra. L'immediato secondo dopoguerra fu dominato dal canto, con le orchestre relegate di nuovo al ruolo di accompagnamento, raramente

suonando più di un'introduzione o al massimo un mezzo ritornello senza la voce del cantante.

Anche l'amplificazione e la disposizione dei microfoni contribuirono a sottolineare e intensificare una sorta di intimità legata allo stile vocale dei cantanti, accentuandone l'importanza. Questa tecnologia era nata negli anni '20 con lo sviluppo dei *pickups* elettrici, dei microfoni e dell'amplificazione. Con l'aiuto di impianti sonori sempre più sofisticati, i grandi cantanti dell'epoca riuscirono a proiettare meglio nelle loro interpretazioni una vasta gamma di sentimenti come tenerezza, dolore, angoscia e amore entrando così in sintonia diretta con il pubblico.

Non più vincolati dalla necessità di dividere la ribalta con un'orchestra ormai potevano interpretare, in uno stile molto personale, tutte le diverse sfumature dei testi che dovevano cantare, rallentando il tempo se così dettava l'emozione, sussurrando – *crooning* – le parole se il contesto lo giustificava, facendo pause per creare un effetto melodrammatico e indugiando sulle note culminanti.

Nel tempo cominciò però a venir meno un elemento che era parte integrante della musica di Tin Pan Alley, ossia il suo legame con la musica da ballo e la sua vitalità ritmica. Forse è stata questa progressiva perdita di *verve* a renderla vulnerabile e destinata a soccombere a una nuova espressione musicale ricca di vita, movimento e ritmo, ossia il *rock-'n-roll*, che, comunque, era estranea alla tradizione musicale della città di New York.

Non va però assolutamente dimenticato che in fondo, la musica pop nasce qui, tra le canzoni dei grandi autori di Tin Pan Alley, con la loro disponibilità a esplorare la forma della canzone, trasformandone strutture e contenuti, ottenendo la massima ricchezza emotiva che può essere contenuta nel breve spazio di tre minuti. Queste canzoni non hanno subito – o meglio hanno subito molto meno di altri generi musicali – le impietose ingiurie del tempo e sono state straordinariamente adattabili a ogni nuova lettura e interpretazione: con sorprendente naturalezza si sono trasformate in jazz, rock, soul, rap.

Capitolo VII: Frank Sinatra, un omaggio

Omaggio, riconosco, dettato non solo da una preferenza musicale personale ma dalla consapevolezza dell'estrema importanza del personaggio in rapporto all'immagine degli italo-americani e delle loro storiche difficoltà di inserimento e accettazione nel corrente principale della cultura americana. Il sogno realizzato da Sinatra è stata la conquista di una vita, sempre sottoposta ad ostilità e sempre vicina ad essere definitivamente perduta.

Certamente, Sinatra è uno di quei personaggi il cui immenso talento musicale è stato spesso messo in secondo piano rispetto alla sua vita. Il mio punto di vista sgombra subito il campo da questo equivoco: alla fine quel che conta è il suo lavoro, e il lavoro di Sinatra è stato quello di fare musica, di cantare. Per mezzo di una straordinaria combinazione di originalità artistica, di grande passione e di immensa volontà, è riuscito a trascendere lo spazio ristretto e le limitate opzioni che le sue origini tendevano ad assegnarli in un'America fortemente ostile ad una certa immigrazione e sottoposta a profonde trasformazioni dovute, prima, alla Grande Depressione e poi alla Seconda Guerra Mondiale.

Si tratta di un periodo straordinario, irripetibile della storia del paese e nel quale la città si afferma definitivamente come centro di ogni potere e ricchezza, crimine organizzato incluso. A suo modo Sinatra, con le sue ambizioni e contraddizioni, con le sue nevrosi e le sue intemperanze ha giocato con stile e originalità un ruolo rilevante sul variegato palcoscenico della musica americana del XX secolo. E oggi rimane la sua musica e si tratta di una musica che continuerà ad essere essenziale anche in futuro, qualunque sia la direzione che la canzone popolare americana potrà prendere.

La sua carriera, che possiamo dire abbia attraversato tutto il XX secolo, è un monumento della cultura americana in quanto celebrazione di un talento immenso coniugato però con una tecnica magistrale, ossia una professionalità, che raggiungono un traguardo irresistibile, ossia la sensazione di disinvoltura, di assenza di sforzo, di naturale semplicità. Non vi è enfasi, retorica nelle sue interpretazioni. In questo senso è archetipicamente americano: “democratico” in quanto mostra una vocazione alla normalità della vita umana, al suo flusso espresso attraverso una comunicazione melodica sicura di sé ed elegante. Negli anni d’oro poteva contare su di un’intonazione praticamente perfetta, pura, continua su cui si poteva “intonare” un’intera orchestra: in altre parole era l’orchestra che veniva “diretta” dalla vocalità di Sinatra e non viceversa.

Il suo stile è il risultato alchemico di epoche e continenti diversi: il gusto melodico italiano (il bel canto) affinato all’interno della lezione americana del jazz. Dal jazz ha imparato a essere “dentro” la musica, ha acquisito la padronanza del ritmo, degli accenti, la durata delle note, il gioco del fraseggio fluenti e dinamico. Sinatra è stato un maestro del controllo, un esteta del timbro e indiscutibile era la bellezza della sua emissione: inimitabile, carezzevole, purissima, lievemente romantica, votata all’*understatement* ed anche sensuale. L’emissione era giocata sulla risonanza delle parti alte del corpo, della testa, della cavità della bocca e del naso, riducendo al minimo il petto e la gola, distinguendosi così nettamente dalla tradizione dei cantanti lirici. Questo produceva una sensibilità particolare verso l’oggetto del canto, ossia la nota e non verso la potenza: da qui l’incredibile sensazione di naturalezza, quel modo fluente e sofisticato che ha influenzato profondamente e irreversibilmente tutta l’evoluzione del canto moderno.

“*I’m for whatever gets you through the night*”: questa citazione dal sapore che rimanda a Francis Scott Fitzgerald, scrittore amato da Sinatra che in effetti condivide molto del Grande Gatsby, ci permette di mettere in evidenza due caratteristiche fondamentali della sua musica. La sua musica ha definito le attrattive e le delusioni della metropoli, o meglio della notte della metropoli, quindi di un luogo e di un tempo specifico. Abitare la metropoli – di preferenza New York – e abitare la sua notte, essere un inquieta creatura notturna è stato un suo atto di sfida, una dichiarazione di

affrancamento e libertà, di rifiuto delle regole convenzionali cui avrebbe dovuto attenersi se fosse rimasto nel conformismo della provincia americana.

La fuga da Hoboken, appena al di là del fiume Hudson ma lontano mille miglia dalle invitanti luci di New York, è anche volontà di scrollarsi di dosso quei “*little town blues*” ben presenti in uno dei suoi maggiori successi della maturità: *New York, New York*. Si può forse dire che Sinatra abbia dato voce a tutto un mondo convinto che la vita più intensa sia quella notturna; forse di questo parla l’urgenza e la tensione che rendono uniche le sue interpretazioni, che della notte mantengono i tratti dell’elusività e della misteriosità.

La vita e la carriera di Frank Sinatra sono inseparabili dal mito costitutivo dell’America, ossia quello del paese come terra d’asilo dove è possibile realizzare un sogno di riscatto e libertà da strutture sociali e tradizioni statiche e limitanti. La storia più paradigmatica dello “spirito americano” è quella racchiusa nella formula “*from rags to riches*”, la quale sta ad indicare l’affermazione di un individuo che, per quanto umili e non apprezzate siano le sue origini, riesce a raggiungere il successo in quanto è fortemente automotivato, sicuro di sé (“*self-reliant*”), autodidatta, mobile e indipendente.

Figlio di immigranti italiani, Sinatra è riuscito a raggiungere un successo, una fama e un potere inimmaginabili per gli altri milioni di persone che condividevano le sue stesse umili origini e per i quali quindi divenne presto un riferimento particolarmente importante. Attraverso il suo talento musicale e la sua forte personalità, Sinatra ha fatto parte di un ristretto gruppo che ha contribuito a mutare l’immagine degli italo-americani. Non va comunque dimenticato che la sua condizione di immigrato e il suo duro confronto con l’America dominante hanno inciso in profondità nel suo carattere, nel suo atteggiamento e, soprattutto, sono rilevabili nella sua espressione artistica, sia musicale che cinematografica.

Per meglio comprendere il punto di partenza di Sinatra e la sua evoluzione è necessario ricordare qualcosa dell’emigrazione italiana in America nei primi decenni del Novecento. Gran parte degli italiani che lasciarono il loro paese per stabilirsi in America provenivano da

poverissime zone rurali del sud, privi di qualsiasi prospettiva e di ogni forma di istruzione: la gran massa – circa il 70 per cento – era analfabeta. La loro preferenza andò quindi per la città: gli insulti, lo sfruttamento e l’esplicito razzismo trovati nei centri urbani del Nuovo Mondo erano pur sempre preferibili alla miseria e alla fame endemiche della campagna italiana.

Ma alle consuete difficoltà e asprezze conosciute da tutti gli immigranti, per gli italo-americani si sovrappose un ulteriore elemento, forse il più distruttivo e, in definitiva, ineliminabile: l’ossessione anglo-americana con il colore della pelle e la presunta inferiorità della pelle scura. Sbaglieremmo profondamente se pensassimo solo nei termini di bianco e di nero. Nel mezzo esiste tutta una vasta gamma di sfumature decisive per l’accettazione o il rifiuto: *brown, beige, olive*, ecc. Oltre alla povertà, quindi, alle differenze linguistiche e religiose (lingua neolatina e cattolicesimo sono, per definizione non-americane, estranee alla sua storia), il colore della pelle di un’origine mediterranea è, nella migliore delle ipotesi, sospetta.

Il confronto con un linguaggio insultante, che intende sottolineare e ribadire un’inferiorità etnica è una costante della vita di Frank Sinatra, anche nel momento del suo massimo successo e quindi in apparenza protetto dalle crudeltà di tutte le *Little Italies* sparse nelle città americane: “*Every once in a while I’d be at a party somewhere, in Hollywood or New York or wherever, and it would be very civilized, you know, black tie, the best crystal, all of that. And I’d see a guy staring at me from the corner of the room, and I knew what word was in his head. The word was guinea.*” (Assieme a *dago* e *wop*, *guinea* è un termine denigratorio per riferirsi agli italo-americani). Celebre è anche la sua risposta al direttore d’Orchestra Harry James, con il quale Sinatra inizia la sua carriera professionale, il quale gli suggeriva di cambiare il cognome, esplicitamente etnico, per rendere più facili i rapporti con il mondo dello spettacolo e con il pubblico: “*If you want the voice, keep the name.*” Possiamo dire che aveva visto bene, a tal punto da diventare poi famoso come “The Voice”, appellativo con il quale ci si riferisce a lui ancor oggi.

Molti, troppi episodi di brutale discriminazione – il più eclatante e violento rimane il linciaggio di 11 italiani a New Orleans nel 1891 –

confermavano che l’America non amava gli immigranti di origine italiana: si è sempre supposto che la “vera” America dovesse essere bianca, anglosassone e protestante, con le radici quindi nel Nord-Europa. E’ questo il vangelo primario del paese, al di là di ogni retorica sulla democrazia, l’uguaglianza e il duro lavoro come unico mezzo di riscatto. Il rude gioco nel quale si trovavano coinvolti tutti gli immigrati aveva una regola di fondo molto ferrea, fatta rispettare con ogni mezzo possibile.

Non deve sorprendere quindi che i ghetti urbani in cui gli italo-americani si ammassavano diventassero una sorta di fortezza, dove più di ogni altro legame l’elemento sociale veramente essenziale era la famiglia. Non si poteva contare su nient’altro, non si poteva fidarsi di nient’altro. Per realmente capire quali fossero le condizioni di vita degli immigrati italiani, fondamentali sono le opere di autori quali John Fante e Mario Puzo, per citarne solo un paio.

Se la società ti guardava con sospetto e disprezzo, se le associazioni di lavoratori ti respingevano, se a scuola eri oggetto di scherno non è difficile comprendere come organizzazioni di carattere mafioso potessero facilmente controllare il territorio e stabilire una sorta di autorità e rispetto sociale, offrendo inoltre opportunità di “lavoro” e guadagno inimmaginabile altrove. E i reali o supposti legami di Sinatra con il crimine organizzato sono stati sempre una spina nel suo fianco, alimentando ogni sorta di congettura.

Di certo, il contesto familiare in cui Sinatra è cresciuto era fortemente influenzato dall’aspro conflitto tra ciò che l’America prometteva e ciò che in realtà dava agli italo-americani. Questo conflitto può comportare un atteggiamento difensivo, maschere di cinismo e sarcasmo oppure una strana mescolanza di entrambi. Sinatra adatterà entrambe le possibilità con una certa propensione per una maschera di “durezza difensiva”.

Certamente, la vita degli italo-americani non consisteva solo del duro rapporto con la “strada” ossia con l’ostilità della realtà esterna. Anzi, proprio anche per compensare tutte le tensioni di una tale condizione, gli immigrati, soprattutto quelli di prima generazione tendevano a riprodurre molti degli aspetti e dei ritmi della vita lasciata alle spalle. Sinatra è in effetti cresciuto in un mondo di festeggiamenti e celebrazioni, di tradizioni

insistite e mantenute (proprio su quest'aspetto, dall'America dominante considerato, al meglio, "pittresco", le pagine di Puzo sono memorabili).

Sinatra si trovò a un bivio, di fronte ad una scelta tra un vecchio modello di vita ancorato al Vecchio Continente e una via nuova, ricca di libertà e opportunità rappresentate dalla cultura e dalla mentalità della vita urbana americana. Per molti aspetti, rimase fedele alla vecchia via: sospettoso, se non ostile, ad ogni forma di autorità, bisognoso di appartenere e possedere una famiglia, possessivo con le donne. Allo stesso tempo divenne un tipico prodotto della nuova via: animato da un ottimismo paziente ma incrollabile, colse tutte le opportunità per la propria affermazione nel mondo musicale, liberandosi di pregiudizi e comportamenti che potessero in qualche modo ostacolarlo.

Per milioni di immigranti italiani e per i loro figli, la tecnologia svolgerà un ruolo determinante nel promuovere e accelerare il processo di americanizzazione. Il rapido sviluppo del cinema contribuirà a fornire una qualche forma di unità nazionale fondata su esperienze emotive che tenderanno a divenire parte della mitologia nazionale. Ma per la generazione di Frank Sinatra un ruolo forse più importante lo giocheranno sia la radio che il fonografo. Quando quest'ultimi entreranno nelle case degli immigranti – tra il primo e il secondo decennio del Novecento – la loro vita comincerà a cambiare in modo sostanziale.

Ricordando che veramente pochi erano in grado di leggere e scrivere, la quantità di informazioni cui potevano accedere semplicemente attraverso l'ascolto, sia in inglese che nella lingua madre, aumentò considerevolmente. Assieme alle informazioni, la radio trasmetteva anche musica, che per la prima volta entrava a far parte della loro vita. Esclusi dai teatri del Vecchio Mondo, ora la musica di Verdi e Puccini non era più inavvicinabile e la voce di Caruso entrava a far parte virtualmente di ogni casa di italo-americani. Ma la radio trasmetteva anche musica americana e questo si rivelerà decisivo per la formazione professionale di Sinatra, la cui voce, a partire dagli anni '40 entrerà a sua volta nelle loro case, per non lasciarle più.

Sinatra, fin dalla prima adolescenza, ascoltò moltissimo la radio e la musica di Bing Crosby lo affascino. In piena maturità confesserà: "*The*

thing about Bing was, he made you think you could do it too. He was so relaxed, so casual...He was so good, you never saw the rehearsals, the effort, the hard work.” Da Crosby trarrà molte lezioni e un tratto soprattutto: quello dell’assoluta scioltezza, dell’assenza di qualunque sforzo a tal punto che l’ascoltatore ha la netta sensazione che l’orchestra tutta sia al servizio della sua voce e non viceversa.

Il giovane Sinatra sviluppa una personalità intrisa del mito dell’*outsider*, solitario, dal comportamento rude e arrogante – una forma di protezione dalle asprezze della strada e allo stesso tempo asserzione della propria presenza in quello stesso mondo. Molte saranno le sue strategie per sottolineare o trovare una via d’uscita da questo stato d’animo improntato alla solitudine del singolo nella grande città americana: matrimoni, burrascose storie d’amore, cameratismo maschile anche all’insegna di alcool e gioco d’azzardo. Ma la strada che non abbandonerà mai e che gli fornirà una liberazione, per quanto temporanea, un tentativo di fuga da un opprimente senso di solitudine sarà la musica.

Il suo grande capolavoro, il suo marchio di fabbrica è il *sound*, unico, inimitabile: una combinazione di qualità della voce, dizione, approccio e gusto musicale che ha portato alla formazione di qualcosa che possiamo dire non esistesse in precedenza: la voce della città americana del XX secolo. Fuori dal palcoscenico o dalla sala di registrazione Sinatra poteva esprimersi con il linguaggio e l’accento delle strade di New York ma come cantante la sua dizione è impeccabile. Con la volontà e la determinazione che lo ha sempre contraddistinto, è riuscito ad acquisirla in modo del tutto autonomo, da perfetto autodidatta attraverso l’ascolto di altri cantanti – soprattutto Bing Crosby – e con un’ assidua frequentazione delle sale cinematografiche, ascoltando con grande attenzione l’inglese, fra gli altri, di stelle di prima grandezza come Gary Grant e Clark Gable.

La sua predilezione per la musica popolare americana, sostanzialmente quella di Tin Pan Alley, risale alla sua infanzia. In effetti è cresciuto ascoltando e memorizzando parole e musica dei grandi successi dei maggiori compositori del “*song*” americano: Jerome Kern, Cole Porter, Johnny Mercer, Irving Berlin, Harold Arlen, Harry Warren, per ricordare solo alcuni nomi di appartenenti a quella generazione che ha dato al paese le sue migliori canzoni. Molti di questi compositori erano figli di

immigrati e provenivano da una realtà nella sostanza non diversa da quella conosciuta da Sinatra: è particolarmente sintomatico della cultura americana, del suo essere nella sostanza un adattamento, una mescolanza di tendenze e tradizioni diverse, il fatto che a loro si debbano quelle melodie divenute classiche – ossia le cosiddette standards – e che abbiano trovato in Sinatra il loro interprete impareggiabile. Più di ogni altro tipo di musica si è fatta interprete nel mondo di una mentalità e di un modello di vita caratteristicamente americani.

La musica di Tin Pan Alley era musica per il teatro di Broadway, per le riviste musicali, per il cinema. Si trattava di musica scritta da newyorchesi per altri newyorchesi e le cui forme ritmiche afro-americane si combinavano con strutture melodiche e armoniche della tradizione musicale europea. Carica di buon gusto, vivacità e decisione non priva di un' impronta di sfida, durante l'epoca del Proibizionismo ha celebrato un edonismo sofisticato, diventando una sorta di *sound track* dei locali dove l'alcool e il divertimento non mancavano, i cosiddetti *speakeasies*.

Nel corso della Grande Depressione la musica di Tin Pan Alley assume una tonalità di rimpianto congiunta ad un'ironia amara e ad una "durezza" dettata dai tempi. Sinatra saprà cogliere alcuni aspetti essenziali dello spirito del momento, riuscendo a bilanciare perfettamente gentilezza e mascolinità. Il suo modello di "*Tender Tough Guy*" sarà quello vincente ed entrerà a far parte della cultura popolare americana, fornendo un paradigma di mascolinità che non esisteva in precedenza.

Non si può dire che Sinatra sia stato un cantante jazz ma il suo approccio e il suo sviluppo musicale ricordano molto da vicino le modalità dei jazzisti, i quali si sono accostati *creativamente* al mondo di Tin Pan Alley, ossia lo hanno sottoposto al filtro della loro esperienza, che nel caso di artisti afro-americani, è quella della segregazione. Anche la più banale delle canzoni veniva trasformata, reinventata, accentuando qualche aspetto e sorvolando su qualche altro. Da Louis Armstrong a Miles Davis, da Clifford Brown a Dizzy Gillespie, da Lester Young a Ben Webster, da Coleman Hawkins a Dexter Gordon, hanno contribuito a rendere gli *standards* o *evergreens* più interessanti in quanto *musica*, più autentici, più personali, enfatizzando la loro intima vena *blues*.

Partendo dalla comunità italiana di Hoboken negli anni '30, in piena Depressione, e pensare di riuscire ad affermarsi nel mondo della musica di Tin Pan Alley ha senz'altro richiesto un potente atto di immaginazione: il tipo di visione caratteristica di un artista di grande talento – ben delineata nel *Grande Gatsby* – . Si è trattato di un tipo di volontà a volte erroneamente considerata arroganza: senz'altro un atto di coraggio riservato a pochi, che molto comprensibilmente rimane modello insuperabile da seguire.

Il primo modello di Sinatra fu Bing Crosby, con la sua vocalità rilassata, *casual*, molto americana. E Crosby sapeva come usare il microfono. Sinatra imparò molto da lui perché se è vero che il suo strumento fu la voce è anche vero che lo stesso Sinatra ha più volte dichiarato che fu invece il microfono. Al momento degli esordi non c'erano microfoni portatili: il microfono era attaccato ad un sostegno fisso. La maggioranza degli artisti cantava rimanendo immobile davanti al microfono, usando unicamente le mani per creare un' enfasi di qualche tipo. Come risultato si aveva un'interpretazione più rivolta verso il microfono che non verso il pubblico.

Sinatra decise di avere un maggior controllo del microfono, trasformando un canone interpretativo rigido in una *performance* dotata di movimento. Per far questo afferrava il sostegno del microfono, avvicinandolo o allontanandolo da lui in accordo a sfumature di tonalità e timbro che intendeva dare in punti precisi della canzone. Così facendo e muovendosi con ricercata abilità sul palcoscenico, fu in grado di creare un rapporto più intimo e intenso con il pubblico. Spostando l'attenzione dal microfono al pubblico, Sinatra fu in grado di mettere in atto quelle grandi doti comunicative, quello stile ad un tempo intimo ed aggressivo che non perderà mai nel corso della sua lunga carriera professionale.

Ma anche il modello di Bing Crosby non sarebbe stato sufficiente se Sinatra non avesse cominciato a credere nelle proprie capacità e nella possibilità di metterle a frutto nella realtà americana. Tutte le biografie di Sinatra non hanno dubbi sulla concomitanza di questi fattori. Certamente ascolta ed ammira Bing Crosby ma tutto sommato l'influsso più importante, decisivo e continuativo è la musica *swing* delle grandi orchestre.

A partire dal successo dell'orchestra di Benny Goodman, a metà degli anni '30, inizia ad affermarsi un genere musicale – la cosiddetta musica sincopata – molto influenzato dal jazz ed espressione di gruppi etnici diversi: sarà questa *la* musica della generazione dei figli degli emigrati in America tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Il processo viene favorito ed accelerato dall'introduzione della radio: i giovani bianchi hanno facile accesso alla musica di Count Basie e Duke Ellington e, viceversa, i giovani neri possono ascoltare quella di Benny Goodman, la cui orchestra include musicisti neri del calibro di Lionel Hampton e Teddy Wilson. Quindi per quanto Sinatra non sia stato influenzato direttamente dal jazz, emergerà dall'era delle grandi orchestre *swing* e riuscirà a rimanere legato a questo stile musicale, energico e sicuro di sé, più a lungo di qualunque altro cantante della sua generazione.

L'apprendistato, sia pratico che teorico, avviene con il gruppo del trombettista Harry James, attraverso il quale Sinatra scopre le grandi opportunità dello *show business*, ben al di là dei limiti delle strade di Hoboken. Chiarisce molto bene Sinatra stesso: “*With Harry, for the first time in my life I was with people who thought the sky was the limit. They knew the only direction was up.*”

Nel luglio del 1939 entra per la prima volta in sala d'incisione: le sue registrazioni mostrano incertezza e immaturità ma la voce possiede da subito tratti che la distinguono nettamente da qualunque altra. Di certo non imita la vocalità di Bing Crosby, i cui veri eredi sono altri due italo-americani: Perry Como e Dean Martin. La voce di Sinatra esprime in modo nuovo, ossia all'interno di un'orchestra *swing*, un senso di solitudine del tutto urbana.

Il secondo incontro fortunato di Sinatra fu quello con Tommy Dorsey, il cui gruppo era considerato alla pari di quello diretto da Benny Goodman, ossia ai vertici delle orchestre *swing*, con l'aggiunta di una certa flessibilità che permetteva a Dorsey di includere anche delle *ballads* lente. La notorietà di Goodman era invece legata a pezzi pulsanti, vibranti, particolarmente ritmati. Dorsey, ottimo trombonista, si avvaleva di arrangiatori come Sy Oliver e Axel Stordahl che insegnarono a Sinatra come tenere sotto controllo o scivolare sul ritmo di base di un pezzo.

Sinatra apprezzava molto tutti i musicisti dell'orchestra di Dorsey e con loro imparò a rafforzare e affinare la sua tecnica, facendo appello a tutto il suo talento.

Dorsey insisteva nel volere la perfezione dai suoi solisti e non tollerava le tendenze, piuttosto diffuse nel mondo artistico-musicale, verso un modello di vita trasandato e approssimativo, da bohème. Sinatra, come sempre, era rapidissimo nell'apprendere. Da Dorsey imparò anche come mettere insieme uno spettacolo con una struttura definita, con un intelligente intercalare di pezzi ritmati e di *ballads*, con una presentazione adeguata dei motivi suonati e dei solisti, fornendo al pubblico un'idea di come possa funzionare una macchina perfetta come un'orchestra di qualità elevata. Dorsey inoltre esigeva che tutti i musicisti e il cantante si presentassero allo spettacolo in buone condizioni fisiche, curando il proprio aspetto e vestendo al meglio. Sinatra si ricorderà di tutto questo per il resto della sua carriera.

Lo stile di Dorsey al trombone ha avuto una influenza duratura su quello di Sinatra, insegnandoli ad avere un controllo eccezionale del respiro per poter affrontare linee melodiche particolarmente lunghe. Attraverso un rilascio lento e deliberato dell'aria, Dorsey riusciva ad unire la fine di una frase con l'inizio della successiva. Sinatra farà la stessa cosa, dando alle sue interpretazioni un particolare carattere di continuità, di assenza di giunture forzate tra una frase e l'altra. Da Dorsey apprenderà anche il legato e il glissando, avvalendosi delle maggiori possibilità offerte dal semplice fatto che poteva ottenere particolari effetti di fluidità insistendo o sorvolando sulla "cremosità" delle vocali e sulla rudezza e frammentarietà delle consonanti della lingua inglese.

L'unicità del *sound* di Sinatra è dato proprio dalla somma di questi fattori combinati fra loro: controllo notevole del respiro, fluidità del legato, (fusione di due note della medesima altezza in un unico suono di durata uguale alla somma delle due note singole), dizione impeccabile con un certo *flavor* newyorchese, stile naturale, allo stesso tempo intimo e decisamente *maschile*, uso intelligente del microfono che crea maggiore connessione con il pubblico, eccellenza professionale continuamente richiesta dai direttori d'orchestra con i quali stipula i primi contratti.

Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale Sinatra raggiunge una sicurezza e una notorietà tali da porlo al centro di quel lungo processo di integrazione dei figli di emigranti italiani iniziato con Fiorello La Guardia e proseguito con Joe DiMaggio. Il primo, come è noto, può essere considerato il più grande sindaco che la città di New York abbia avuto in tutto il XX secolo, ottenendo rispetto e perfino affetto. Il secondo fu molto di più di un grandissimo giocatore di baseball. Divenne un modello di eleganza e grazia e in un'epoca in cui non esisteva la televisione divenne famoso in tutto il paese.

Ai grandi risultati raggiunti in politica e nello sport si aggiungeranno quelli ottenuti da Sinatra, stella di prima grandezza nel mondo dello *show business*: tutto questo contribuì in maniera rilevante a migliorare l'immagine che gli italo-americani avevano di se stessi e che l'America aveva di loro. L'irrompere inarrestabile di Sinatra sulla scena della musica americana è strettamente legata al palcoscenico del Paramount Theater di New York e al distacco dalla tutela di Tommy Dorsey.

Il primo atto d'indipendenza da Dorsey è la registrazione nel gennaio 1942 per la Bluebird Records di quattro canzoni con l'arrangiamento di Axel Stordahl. Sinatra si trova a cantare per la prima volta con un'orchestra che impiega sia strumenti ad arco che a fiato; le canzoni riscuotono notevole successo, alimentato da un altro strumento di diffusione che comincia ad imporsi, ossia il jukeboxe. Le prime tre, in particolare, rimarranno nel repertorio per il resto della sua vita: "Night and Day", "The Night We Called It a Day", "The Song Is You", "I'll be seeing you" e "The Lamplighter's Serenade".

Nel 1941, sia *Billboard* che *Down Beat*, due riviste musicali specializzate, lo pongono al primo posto nella classifica, a livello nazionale, dei cantanti maschi: il momento di lasciare Tommy Dorsey era arrivato. Il distacco non fu indolore, soprattutto in termini di diritti che il direttore d'orchestra esigeva per un periodo di dieci anni. Ma Sinatra non aveva dubbi e i suoi successi futuri gli confermeranno che aveva assolutamente ragione: il concerto del dicembre 1942 al Paramount Theater sancirà un successo senza precedenti nella storia della musica popolare americana.

Forse l'aspetto più sorprendente del "fenomeno Sinatra" è stato il fatto, veramente straordinario in America in generale e nello show-business in particolare, che la sua carriera sia durata per più di mezzo secolo. In America tutto si consuma e si rinnova in continuazione e nel mondo dello spettacolo questa tendenza è esasperata ai massimi livelli. Quel che si può dire, come parziale spiegazione, è che l'universo dei *fans* di Sinatra fu soprattutto femminile nella fase iniziale e della prima maturità e viceversa fu soprattutto maschile nella fase finale. Malgrado un aspetto fisico non propriamente aitante, fu forse il suo atteggiamento antierico e vulnerabile a renderlo straordinariamente attraente presso un vastissimo pubblico femminile.

Per meglio comprendere come è possibile che questo sia accaduto bisogna ricordare che con Frank Sinatra pubblico e privato si sono sempre confusi, creando ambiguità irrisolte. Da un lato vi è stato il Sinatra tradizionalista, con casa, moglie e figli e dall'altro il Sinatra cantante è stato associato all'immagine di vittima di una solitudine da amore non corrisposto: condizione ideale per assumere il ruolo di potenziale amante.

Se cantanti come Bing Crosby riuscivano a tenere una distanza tra la loro musica e le loro vicende personali, saldamente protette dalle mura domestiche, il modo di cantare di Sinatra era pervaso da un grande rischio, che è ovviamente è anche il suo grande fascino: prometteva e aveva in sé autenticità di emozione, non si trattava solo di ottima ma sterile tecnica da virtuoso. La sua musica, prima ancora di essere apprezzata, richiedeva di essere condivisa, sentita: in effetti rivela molto di più di quel che nasconde. Sempre a differenza di quella di Crosby, la musica di Sinatra è assolutamente trasparente, non minimizza perdite o sconfitte, non cancella ma sottolinea solitudine, amarezza e senso di vuoto. Se le sue canzoni hanno una sorta di sottotesto quest'ultimo è da leggersi nei termini di una inadeguatezza della sua vita privata.

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale il clima generale del paese era all'insegna di ottimismo ed esuberanza e Sinatra spese molte delle sue energie nel tentativo di affermarsi nel cinema, non facendo alcun mistero, a differenza di molti attori famosi dell'epoca, delle sue tendenze politiche decisamente liberali. Sinatra fu una delle prime star del mondo dello spettacolo che fece leva sulla propria notorietà per sostenere un partito

politico, quello democratico di Franklin D. Roosevelt. Memore dell'impegno della madre Dolly e della dura esperienza di vita ad Hoboken, fu fortemente coinvolto nel dialogo con i giovani, visitò scuole e organizzazioni, firmò petizioni e finanziò candidati democratici impegnati nell'eliminazione dell'intolleranza e del fanatismo.

Il declino – e la rinascita – sono parte essenziale del mito di Sinatra. Il rapporto con la potentissima lobby di giornalisti che si dedicava al *gossip* del mondo di Hollywood si incrina definitivamente quando dagli insulti e dalle accuse Sinatra passa all'aggressione di Lee Mortimer che per mesi lo aveva punzecchiato dalle colonne di un giornale della potentissima famiglia Hearst. Il giornalista viene steso a terra da un pugno e Sinatra viene arrestato. La questione si risolve con un pagamento per danni di 9000 dollari ma la categoria dei giornalisti diviene assolutamente solidale con Mortimer, per quanto fosse un collega scorretto e meno che mediocre.

Gli attacchi della stampa si intensificano fino a presentare Sinatra come un agente della cospirazione comunista: in un'epoca, quella maccartista, di isterica caccia alle streghe, non importava che le insinuazioni dei giornali di Hearst fossero pure menzogne. Trovare alleati per distruggere Sinatra non fu certo difficile. Inizia a prendere corpo nei mass-media l'immagine di un Sinatra provocatore alla ricerca di guai.

E guai seri, che saranno cruciali per tutto il resto della sua vita, Sinatra se li procurò all'inizio del 1947 accettando un invito all'Avana e trovandosi nel mezzo di una riunione ad altissimo livello della malavita organizzata: tra gli altri erano presenti Charlie Lucky Luciano, Frank Costello e Joe Adonis. Lucky Luciano in sua autobiografia postuma dichiarò che uno degli scopi della riunione all'Avana fu di congratularsi per i grandi successi ottenuti da Sinatra e per permettergli di ringraziare gli "amici" per l'aiuto prestato, soprattutto nella questione dei termini da capestro imposti dall'irremovibile Tommy Dorsey al momento della rescissione del contratto.

In realtà, anche i biografi più ostili al cantante considerano la versione del gangster Lucky Luciano come pura invenzione. Sinatra si sarebbe in effetti liberato delle durissime condizioni imposte da Dorsey attraverso una estenuante e costosissima trattativa portata avanti dai suoi agenti della

Music Corporation of America (MCA) e dai relativi avvocati. Lo scandalo del viaggio a Cuba fu inarrestabile: tutti i vecchi pregiudizi anti-italiani riemersero e l'immagine di un Sinatra legato in qualche modo alla mafia non lo lascerà più.

Il declino dell'immagine pubblica di Sinatra continua negli anni seguenti, il 1947-48, a causa della crisi del suo rapporto con Nancy Barbato, sposata nel 1939. Sinatra era notevolmente cresciuto dai tempi di Hoboken e Nancy non aveva tenuto il passo. Sinatra era perfettamente a suo agio in un mondo ricco di stile e sofisticatezza mentre Nancy era rimasta ancorata ai codici provinciali del New Jersey. Dopo una prima separazione nel 1948 e una riconciliazione Sinatra l'anno seguente conobbe Ava Gardner.

Le vicende del rapporto tra i due sono state narrate più volte, in particolare da Ava Gardner nella sua autobiografia: il divorzio di Sinatra, il matrimonio con Ava, la folle gelosia reciproca, le liti furibonde, le colossali bevute, gli insulti e attacchi a fotografi e giornalisti. Infine, lo stress per un successo che cominciava a diminuire e nella primavera del 1950 la perdita della voce.

I primi trionfi di Sinatra sono correlati agli anni della II Guerra Mondiale: le sue prime disfatte devono molte al clima che si instaurò nei primi anni '50, periodo in cui le richieste di conformismo e allineamento si fecero sempre più forti. Le sue convinzioni politiche *liberal*, il suo modello, il suo stile di vita molto cittadino ("newyorchese"), anticonformista vennero giudicate da molti *unamerican*. Inoltre, le sue origini (figlio di immigranti italiani), le sue connessioni, reali o presunte con la mafia o Mob (crimine organizzato) risultarono oltraggiose in un momento in cui all'alcool del proibizionismo nelle città americane si andava sempre sostituendo la piaga dell'eroina e della criminalità ad essa legata.

La figura pubblica di Sinatra alimentò quindi due visioni paranoiche e inconciliabili tra loro: quella del "liberal" dallo stile di vita troppo libertario e anticonformista e quella del sospetto mafioso, legato ai più pericolosi esponenti del crimine organizzato. Tutto questo non era certo d'aiuto alla vendita dei suoi dischi presso il vasto pubblico maschile

conformista dei sobborghi delle grandi città e delle cittadine della provincia americana.

Ancor più devastante fu la disaffezione del pubblico femminile, quello che aveva creato il suo mito e che finora lo aveva sempre sostenuto. Quasi certamente questo avvenne a causa della grande enfasi che i mass media diedero alla turbolenta e passionale storia con Ava Gardner, in un momento in cui Sinatra era ancora sposato con Nancy Barbato. L'immagine di un Sinatra responsabile, con una famiglia alle spalle (i tre figli sono Nancy, Frank jr. e Tina: alle figlie dedicherà due meravigliose canzoni) ne uscì distrutta. La gran parte del pubblico parteggiò per la moglie di Sinatra che subito si mise nel ruolo di vittima che avrebbe atteso il ravvedimento del marito. In effetti non si risposò mai e al perché non lo fece rispose sempre: “After *Sinatra?*”.

Il mondo maschile americano, ma non solo, tendono a vedere le cose in termini sportivi. Il giocatore mediocre, subito un colpo di sfortuna o un colpo reale (fisico) o entrambi, accusa il colpo e ha difficoltà a rialzarsi, a ritornare quel che è stato. Per i fuoriclasse, invece, il colpo è la cartina di tornasole del loro valore, del loro talento. Solo attraverso il colpo siamo in grado di vedere tutta la loro grandezza. I veramente grandi si rialzano sempre e Sinatra si rialzò.

Il ritorno di Sinatra è dovuto alla sua ferrea volontà di riprendere in mano la situazione, di tornare a cantare con energia, convinzione e “feeling”, di rivedere le cose con quella chiarezza e senso di prospettive perdute nel senso di dissoluzione, di pessimismo e cinismo alimentati dal conflitto continuo con Ava Gardner. E la fortuna ritorna nel 1953 con la parte di un giovane ,duro, italo-americano, Angelo Maggio, in *From Here to Eternity*, ambientato a Pearl Harbor alla vigilia dell'attacco dei giapponesi.

La rinascita musicale avviene con il contratto non rinnovato con la Columbia Records (i suoi dischi vendevano troppo poco) e con alcune registrazioni effettuate con la Capitol Records, che aveva la sua base principale a Los Angeles. Attrezzata con il top della tecnologia, la Capitol produceva successi per cantanti noti come Nat King Cole e allo stesso tempo metteva in circolazione la musica delle grandi orchestre come

quelle di Stan Kenton, Woody Herman e Duke Ellington, certa che su tempi più lunghi l'eccellenza, e non solo quindi il successo di breve periodo, era in grado di avere un proprio mercato.

La voce di Sinatra tornava ad avere una sicurezza da tempo perduta e l'incontro con Nelson Riddle fece il resto. Nelson Riddle raggiunse visibilità come arrangiatore di due enormi successi di Nat King Cole: "*Monna Lisa*" e "*Too Young*". Iniziando con pezzi come "*South of the Border*", "*I Love You*" e "*I've Got the World on a String*" Sinatra nel successivo quarto di secolo effettuò 318 registrazioni con Nelson Riddle, a volte coadiuvato da Billy May che costituiscono senz'altro l'apice del Sinatra maturo. Il suono del Sinatra con le mani in tasca, il cappello in testa, il sorriso accattivante dell'uomo che pare proprio possa possedere il mondo intero, assolutamente ai suoi piedi.

Il lavoro dei due era all'insegna della disciplina, dell'eccellenza, della cura estrema dei dettagli. L'ingrediente principale dello stile di Nelson Riddle è la sua capacità, sia che si tratti di ottoni o di archi, di far sì che il tutto "suoni leggero": anche la ballata più convenzionale non diventa troppo sentimentale o insincera, anche il pezzo più carico di *swing* non appena forzato. Inoltre Nelson Riddle sa lasciare a Sinatra tutto lo spazio di cui ha bisogno, non lo nasconde con una sonorità eccessiva. La sua orchestrazione, infine, è sempre "aperta" ai suggerimenti e alle indicazioni di *The Voice*.

Influenzato dai compositori impressionisti, Ravel e Debussy soprattutto, il *sound* di Nelson Riddle includeva spesso flauto, oboe, clarinetto e fagotto (l'esempio più magistrale è dato dall'album *Only the Lonely*, da molta parte della critica considerato forse il migliore album di tutta la carriera di Sinatra); alla tromba di Harry Edison era affidato il compito di fornire accenti ed enfasi; e poi tromboni e sassofoni e una solida sezione ritmica.

Nel giro di un anno il ritorno di Sinatra si completa con la registrazione di "*Young at Heart*" che entra nelle *top five*: cosa che non accadeva dal 1947. Ai suoi concerti di New York, Miami, Las Vegas il pubblico tornava ad essere molto numeroso e non si trattava prevalentemente di pubblico femminile come negli '40. Sinatra era stato in grado di trasformarsi e il

messaggio era presente prima di tutto nella sua musica, nel suo atteggiamento, perfino nel suo famoso cappello: proveniva da tempi bui, lasciati ora alle proprie spalle, definitivamente. Scritture televisive e cinematografiche arrivavano in continuazione: quella che non arrivò mai fu la riconciliazione con Ava Gardner, che aveva infine deciso di vivere in Europa. Sinatra la seguì in Inghilterra e Spagna ma senza alcun risultato positivo: l'alcoolismo dell'attrice non era d'aiuto e la ferita sarebbe rimasta ancora a lungo.

Alla metà degli anni '50 la musica e la voce di Sinatra esprimevano desideri e stati d'animo di un universo maschile pronto quindi ad ascoltarli. La cultura americana esalta sempre nelle sue forme di espressione artistica alta o popolare storie di redenzione. Il ritorno dell'eroe che mostra ancora le cicatrici delle sue battaglie è contrassegnato dal mutamento, dalla trasformazione: superate le dure prove iniziatiche l'eroe è più forte, più consapevole, più determinato di prima.

Nei dischi Capitol ed anche *Reprise* – la casa discografica, che assieme a *The Sands*, segna la sua totale indipendenza e la sua forza all'interno dello *show business* – la voce di Sinatra è più profonda, più ricca di timbri e sfumature: è la voce di un uomo al culmine della sua maturità artistica. È la voce di chi, a dispetto di perdite e umiliazioni, ha assunto pieno controllo della sua vita conscio che anche la peggiore delle sconfitte non è permanente. Nelle canzoni di Sinatra si può avvertire rammarico e rimpianto ma non vi è mai autocommiserazione: nuove opportunità sono all'orizzonte, i dadi della vita possono essere giocati ancora.

Il ritorno portò con sé anche spavalderia, arroganza, fortuna immensa, cortigiani di entrambi i sessi, bravate del *Rat Pack* ma tutto sommato si tratta di cose di rilevanza minima che poco hanno a che fare con la sua arte. Giudicare Sinatra su queste basi sarebbe come voler giudicare la scrittura di Hemingway alla luce delle sue bravate di caccia. Sul palcoscenico Sinatra esibiva un potere e una sicurezza immensi, senza raffronti con nessuno: perfino l'ombra lunga della mafia finì per rinforzare la sua immagine, aggiungendo un *quid* di attrazione pericolosa, di oscura risonanza al suo estro musicale.

Intepretò ottimi film, come *The Man with the Golden Arm*, *Pal Joey* e *High Society*, ma anche altri decisamente scadenti: in effetti non prese mai in seria considerazione la possibilità di perseguire fino in fondo la carriera cinematografica e a volte ingannò se stesso e il pubblico. Cosa che non fece mai con la musica. Il giudizio finale su Sinatra non può che poggiare su quanto ci ha lasciato nelle sue canzoni nel corso di una carriera che è durata tutta una vita e che non ha eguali nella storia della musica americana. Le sue imperfezioni, i suoi eccessi caratteriali e comportamentali non possono minimamente offuscare la sua posizione di preminenza, di *classico* che continua ad arricchire di nuove emozioni la vita di moltissime persone che semplicemente intendono ascoltarlo e comprenderlo. La sua voce non può essere sostituita, scambiata con un'altra: nella sua assoluta unicità è assolutamente necessaria. Alla fine è questo quel che conta ed è per questo che Sinatra conta.

CAPITOLO VIII: LA MUSICA HILLBILLY E COUNTRY WESTERN

Al termine della Guerra Civile, con la propria economia in rovina e con un modello di vita non più perseguibile, il Sud nutriva un forte risentimento verso il Nord e finì per adottare una sorta di altera chiusura nei confronti di gran parte delle trasformazioni politiche e culturali che accadevano nel resto del paese. Afflitto da un senso di perdita per un passato che assume i contorni del mito ed anche della maledizione – come ha magistralmente suggerito William Faulkner nei suoi capolavori – il Sud tende a coltivare fino all'ossessione la propria identità e storia regionale e questo non può che rendere i suoi abitanti più tradizionali e convenzionali, più religiosi e patriottici ma anche meno materialisti e più ospitali degli altri americani. Per quanto riguarda la tradizione musicale, nei decenni successivi alla Guerra Civile diversi tipi di musica dai caratteri molto particolari si svilupparono nel Sud, diffondendosi però nel resto del paese solo negli anni '20 quando vennero scoperti dall'industria discografica.

Il termine “hillbilly” è termine spregiativo noto a partire dalla fine del XIX secolo e sta ad indicare, come riporta in un articolo il *New York Journal* “ del 1923, “ un cittadino bianco che vive in collina (nel Sud), non ha praticamente mezzi, veste come può, parla come gli pare, beve whisky quando riesce ad averlo e spara con la pistola a suo piacimento.” Ed evidentemente aveva anche una propria musica poiché il termine gli fu attribuito nel 1925 quando quattro musicisti di una zona rurale della Virginia andarono a New York per incidere. Quando venne loro chiesto il nome del gruppo risposero: “Chiamateci come volete: non siamo che un gruppo di *hillbillies* della Virginia”. La parola piacque e il gruppo fu battezzato *The Hill Billies*”. I musicisti accettarono di buon grado questa definizione ed anzi nelle foto e nei testi promozionali accentuarono la loro

origine meridionale, rurale e “collinare”. Da questo momento il termine entrerà largamente nell’uso per tutta la musica di quel genere.

Pur inevitabilmente influenzato dalle tendenze commerciali imposte dalla radio e dall’industria discografica il cantante *hillbilly* rimase pur sempre un musicista folk formato da modelli sociali, religiosi, culturali ed economici tipici del suo ambiente tradizionale. Il repertorio era formato da ballate importate dalle Isole Britanniche e da ballate di origine americana, tra queste una delle più popolari, registrata da tutti i cantanti *hillbilly* è “John Henry”. Si tratta di ballate strofiche – ogni strofa ha un’unica melodia – che venivano cantate con l’accompagnamento della chitarra: più raramente in combinazione con altri strumenti.

Non è certo né quando né da chi la chitarra sia stata introdotta nella musica rurale del Sud, forse arrivò dal Sud-Ovest, zona a contatto con la musica messicana, probabilmente tramite cataloghi di vendita per corrispondenza che offrivano strumenti a basso prezzo. Una volta adottata su vasta scala, la chitarra stimolò un importante cambiamento stilistico: una musica pentatonica e non armonica si fece idioma diatonico (basato su una scala di sette note) , tonale e armonico. Con il passare del tempo, venne introdotto uno strumento grave che serviva da base all’armonia. La prima fase di questa evoluzione fu l’uso del registro grave della chitarra per suonare una linea di basso. Ma a partire dal 1930, nella musica *hillbilly* veniva introdotto un contrabbasso. Nella musica da ballo, si poteva avvalere invece di un pianoforte.

Riepilogando, il repertorio *hillbilly* del primo decennio del ‘900 comprendeva ballate e canzoni tradizionali, sia inglesi che americane,, ballate di nuova composizione, canzoni sentimentali, melodie per violino a due temi composte per accompagnare le danze. Alcuni pezzi conservavano lo stile non armonico dell’Ottocento, ma la maggioranza era basata sull’emergente stile armonico della musica del Sud rurale.

Il gruppo destinato a dominare negli anni ’30 e ’40 è noto come “Carter Family”, composto da Alvin Carter, sua moglie Sara e la cognata Maybelle. Nel corso della sua carriera il gruppo incise più di 300 dischi e la sua musica fu trasmessa regolarmente sulle stazioni radiofoniche del

Sud e dell'Ovest, stabilendo uno stile rimasto poi quasi invariato nell'arco di quasi mezzo secolo.

Sul piano musicale, Sara era la cantante principale mentre Maybelle suonava la chitarra solista in uno stile caratteristico che fu largamente imitato – la melodia sulle tre corde basse, con frequenti note “martellate”, integrata da un accompagnamento ritmico-accordale sulle corde acute. Lo stile vocale di Sara è tradizionale, alquanto nasale e inespressivo se si misura col metro del canto “colto” europeo. A volte Sara suonava una “steel guitar” (chitarra hawaiana), dai caratteristici suoni glissati.

Altra figura di rilievo è Jimmie Rodgers (1897-1933) che, pur appartenendo alla medesima cultura musicale del Sud della Carter Family, se ne discosta per alcuni aspetti importanti. Originario di Meridian, in Mississippi, fu probabilmente il primo musicista americano le cui esperienze musicali formative più importanti siano state dovute ai dischi. La maggior parte del suo materiale era tratta dalle canzoni popolari dei compositori di Tin Pan Alley e Rodgers, con le sue maniere e il suo modo di vestire, proiettava un'immagine urbana. La principale attrattiva delle sue interpretazioni sta nella sonorità dolce e malinconica della sua voce.

La sua canzone di maggior successo fu *T for Texas*, successivamente ribattezzata *Blue Yodel*: vendette oltre un milione di copie e consolidò la fama di Rodgers come l'astro più brillante dell'universo *hillbilly*. Quasi tutte le canzoni di Rodgers comprendono passaggi caratteristici dello *yodel*, generalmente come coda alla fine di una frase o di una strofa. Sebbene egli non fosse né il primo né l'unico cantante *hillbilly* a fare uso di questa tecnica, lo *jodel* divenne il suo “marchio”. Non si sa con certezza come e quando lo *jodel* sia penetrato nel Sud rurale: forse l'origine risale a famiglie di cantanti dell'area austro-tedesca giunti in quell'area negli '30 e '40 dell'Ottocento.

Nelle sedute di registrazione, Rodgers collaborò con altri musicisti. L'accompagnamento poteva essere quello classico *hillbilly* – violino, banjo, chitarra – oppure perfino un'orchestra da studio di registrazione: il carattere della sua musica cambia molto a seconda del variare degli strumenti di accompagnamento. Il violino e in banjo, in particolare conferiscono alla musica una qualità sonora più vicina a quella dei primi

cantanti *hillbilly*, mentre l'uso di un insieme che include strumenti a fiato, pianoforte e contrabbasso avvicina il suono di qualche suo disco a quello del jazz Dixieland, come in *Waiting for the Train* (1928).

La fama di Rodgers fu comunque enorme: circa un mese dopo la sua prematura scomparsa per tubercolosi, più di trentamila persone si radunarono a Meridian per l'inaugurazione di una statua commemorativa con una lapide particolarmente significativa:

*“His is the music of America;
He sang the songs of the people he loved,
Of a young nation growing strong,
His was an America of glistening rails,
Thundering boxcars and rainswept nights,
Of lonesome prairies and rainswept nights.*

We listened. We understood.”

Quando a Nashville fu istituita la “Country Music Hall of Fame”, Rodgers fu il primo personaggio ad esservi eletto.

Anche il Sud rurale, come tutto il resto del paese, fu duramente colpito dalla Grande Depressione e in quel periodo le vendite di dischi crollarono e perfino divi come Rodgers risentirono degli effetti del disastro economico. I cantanti country-western composero un numero crescente di canzoni che rispecchiavano la drammaticità della situazione. Alcune commentavano direttamente la situazione, altre si limitavano a comunicare un'atmosfera di tristezza, come del resto faceva anche il blues. Alcune canzoni esprimono solidarietà con la politica del *New Deal* del presidente Roosevelt, ossia pongono l'accento sulle possibilità del riscatto e del miglioramento generale. Altre invece sottolineano le ingiustizie, come quelle di Woody Guthrie, inserendosi nella tradizione della canzone di protesta: filone destinato a diventare importante nella vita musicale americana nei decenni a venire.

Il pubblico della musica *hillbilly* si estendeva ben oltre il Sud: includeva il Sud-Ovest (in particolare Texas, ma anche Arizona, New Mexico e perfino California) ed anche una buona parte degli stati del Midwest (in particolare Indiana, Illinois, Ohio) . Il Sud-Ovest aveva sviluppato

un'identità culturale basata in gran parte sull'immagine del cowboy. Gene Autry, nato in Texas nel 1907, fu il primo grande divulgatore della musica western, un idioma particolare della tradizione *hillbilly*.

Hollywood intuì l'enorme potenziale del genere western ed ingaggiò Autry in un più di un centinaio di film. L'immagine presentata era quella di un eroe duro ma onesto, deciso a lottare per eliminare le sopraffazioni ed affermare la giustizia e per di più, anche capace di suonare la chitarra e di cantare quando se ne presentasse l'occasione. I film western venivano prodotti per un pubblico di città e i dischi di Autry, dalla metà degli anni '30 in poi, vennero diretti a questo pubblico, in ogni parte del paese. Le canzoni erano composte soprattutto da autori di canzoni commerciali, gente di città che aveva poco o nessun contatto con le tradizioni musicali e culturali che avevano generato la musica *hillbilly*. Le sue canzoni ebbero grande successo e popolarità e tra queste si ricordano: *The Last Roundup*, *South of the Border*, *Deep in the Heart of Texas*.

La vita di Gene Autry è una classica storia americana del successo di un uomo venuto dal nulla e "creato" dallo *show business*. Dall'anonimato e dalla povertà degli anni giovanili, raggiunse la fama come divo del cinema e del disco e quindi la ricchezza, diventando proprietario di una catena di stazioni radiofoniche, di alberghi ed anche di un'importante squadra di baseball. Allo stesso tempo, la sua carriera di cantante sottolinea il modo in cui la musica country-western si staccò dalle proprie radici tradizionali negli anni '30 e '40 e fu influenzata in misura significativa dallo stile di Tin Pan Alley.

Sempre nel corso di questi decenni molti cantanti e complessi del Sud, del Sud-Ovest e del Midwest cominciarono ad indossare cappelli, camicie e stivali da cowboy, mettendosi a cantare canzoni che parlavano del cowboy, della sua vita, delle sue leggende. Poco dopo, il termine "country-western" fu accolto nell'uso comune come un'etichetta generica per indicare sia lo stile *hillbilly* più vecchio, sia il nuovo idioma musicale dell'Ovest.

Un altro idioma musicale collegato allo stile *hillbilly* si sviluppò nel sud della Louisiana tra il popolo *cajun* – termine che è una forma alterata di "acadiano", ovvero discendente degli acadiani esiliati dal Canada. (Gli

acadiani si erano insediati nel XVII secolo in un'area canadese che oggi include la Nuova Scozia, il New Brunswick e l'Isola Principe Edward. Espulsi dagli inglesi nel 1755, trovarono una nuova patria lungo il Mississippi a sud di New Orleans e nel *bayou*, all'epoca colonia francese).

Isolati rispetto alla corrente principale della cultura e del modello di vita americani, preservarono con tenacia la propria lingua e le proprie usanze fino al Novecento inoltrato. Poco si sa della loro musica prima della diffusione di un certo numero di dischi verso la metà degli anni '20. Questi rivelano una musica da ballo il cui strumento principale era il violino. Nell'esecuzione tipica due violini suonano assieme: uno fa la linea melodica e l'altro alterna tra il raddoppio della melodia e il sostegno di questa con figurazioni ritmico-lineari. Il loro stile violinistico è simile a quello giunto in Canada con i colonizzatori scozzesi e quindi la loro musica affonda le sue radici nel linguaggio musicale delle Isole Britanniche.

Seguendo un'evoluzione simile a quella della musica *hillbilly*, la musica *cajun* assunse un carattere armonico con l'introduzione di uno strumento capace di suonare accordi: in questo caso si tratta di un piccola fisarmonica, nota come concertina. E' pressoché impossibile stabilire con certezza come e quando questo strumento sia arrivato nel territorio *cajun*, ma probabilmente vi giunse un po' prima dell'introduzione della chitarra nella musica del Sud rurale.

Con l'avanzare del XX secolo, aumentarono i contatti dei *cajun* con i propri vicini, sia bianchi che neri. Verso la fine degli anni '30 la loro musica, per lo meno quella registrata per essere commercializzata, rischiava di perdere i propri tratti distintivi. Soltanto l'uso continuativo della lingua francese, in una forma dialettale, distingueva questa musica dal filone principale dello stile country-western.

Lo stile *cajun* tradizionale fu mantenuto in vita dagli esecutori non commerciali. La particolare tecnica violinistica e l'uso della concertina si sentivano nella musica suonata in occasione di picnic e di altre festività, nei bar e nelle sale da ballo locali. Come è accaduto per tanti altri gruppi etnici degli Stati Uniti, anche tra i *cajun*, nel corso degli ultimi decenni del XX secolo, si è manifestato un crescente interesse ed orgoglio nei

confronti del proprio patrimonio culturale e questo ha comportato una ripresa della loro musica più tradizionale.

Nonostante la proliferazione di vari idiomi della musica *hillbilly* negli anni '30 e '40 – canzoni da cowboy, musica da film western, musica *cajun* – lo stile originale riuscì in qualche modo a sopravvivere. L'erede più importante della famiglia Carter e di Jimmie Rodgers fu Roy Acuff, originario del Tennessee. La sua musica si attenne allo stile delle ballate e delle canzoni tradizionali e le sue canzoni, in maggioranza composte o adattate dalui, da solo o in collaborazione con altri, sono per l o più strofiche e narrative, con testi e melodie tratti da fonti tradizionali o comunque ricollegabili a tali fonti. Non per questo si può accusare Acuff di plagio: nella tradizione orale dalla quale egli proveniva, testi e melodie erano considerati di pubblico dominio, da prendere e da modificare a discrezione del singolo interprete.

Anche il suo stile interpretativo era tradizionale. La qualità della sua voce era discesa da quella nasale e malinconica delle regioni montane del Sud e la sua band era composta da violino, chitarra, contrabbasso e dobro – un tipo di “steel guitar” popolare nel primo periodo della musica *hillbilly*, capace di produrre il suono glissato che rimane ancora uno dei caratteri più particolari della musica country-western.

Railroad Boomer, registrata da Acuff nel 1939, strofica e narrativa nello stile di una ballata tradizionale, ha una strofa finale che funge da morale, con un sentimento condiviso da moltissime canzoni *hillbilly*, ossia quello della mobilità offerta dal treno:

*“If you want to do me a favor,
When they lay me down to die,
Dig my grave beside the railroad
So I can hear the trains go by”*

I temi delle canzoni di Acuff confermano gli atteggiamenti morali e religiosi tradizionali e conservatori prevalenti tra i bianchi del Sud del periodo. Molte sono di argomento religioso e molte altre esprimono invece giudizi negativi su aspetti della vita moderna.

Molti altri interpreti country-western degli anni '30 e '40 costruirono la propria carriera sulla base di canzoni di tipo analogo: sarà necessario attendere il secondo dopoguerra per assistere ad un periodo di vero e proprio boom di questo tipo di musica, che inoltre ne allargherà i confini geografici e culturali. Il servizio militare e l'occupazione in attività collegate alla guerra porterà milioni di persone dalle zone rurali del Sud nelle città del Nord e dell'Est: molti di costoro vi si stabilizzeranno, inducendo stazioni radiofoniche e case discografiche ad occuparsi della loro musica preferita.

Appartiene a quest'epoca la carriera di un interprete geniale e carismatico, Hank Williams (1923-1953), originario dell'Alabama. La sua voce conservava la sonorità nasale delle zone rurali ("country twang") e l'accompagnamento strumentale era dominato da chitarre, violino, "steel guitar" o dobro, più contrabbasso. Allo stesso tempo, la sua musica rispecchiava la vita e la tradizione musicale del Sud rurale così come si era evoluta alla metà del secolo. Le sue canzoni non erano ballate tradizionali, bensì un commento musicale su i rapporti tra i due sessi, spesso brevi ed amari, ambientati nei bar e nelle sale da ballo malfamati del Sud contemporaneo. I titoli dei suoi successi sono esplicativi a riguardo: *Why Don't You Love Me?*, *Cold, Cold Heart*, *I'll Never Get Out of This World Alive*, *Your Cheatin' Heart*.

Come altri musicisti bianchi cresciuti al Sud, Williams aveva frequenti contatti con interpreti neri e con la loro musica. In effetti la sua musica ha lo stesso "sapore" di quella dei neri d'America: dalla sezione ritmica della sua band – batteria, chitarra ritmica e contrabbasso più in risalto rispetto alla musica country-western degli anni precedenti – al fatto che molte sue canzoni rispecchiano il sentimento, e talvolta anche la struttura, del blues.

I testi amari ma onesti e la forte semplicità del suo stile vocale e dell'accompagnamento strumentale, si ponevano in netto contrasto con i sentimenti dolciastri e sostanzialmente falsi offerti dai musicisti di Hollywood e New York, imprigionati nello stile ormai agonizzante di Tin Pan Alley. I bianchi delle grandi città americane non erano ancora del tutto pronti ad accettare le sonorità vocali e strumentali della musica country-western, ma apprezzarono la musica di Hank Williams, in esecuzioni "ripulite": nei primi anni '50 furono vendute molte *covers* (riesecuzione

da parte di un artista di un pezzo già reso famoso da un altro artista) di sue canzoni comprese in album cantati da Tony Bennett e Rosemary Clooney, tipici cantanti di musica leggera urbana. Evidentemente il pubblico stava cercando qualcosa di nuovo e diverso.

Con gli anni '60 arrivò una nuova generazione di musicisti country-western che avevano in Hank Williams il loro modello principale. Le loro canzoni venivano eseguite quasi sempre in uno stile vocale tradizionale ed esprimevano gli atteggiamenti socialmente e politicamente conservatori che continuavano a predominare nel Sud e nelle altre zone rurali del paese, coltivando così un'immagine di queste zone gradita al pubblico. Sebbene l'argomento più popolare fosse sempre l'amore perduto o frustrato, con la conseguente infelicità, delusione e solitudine, molte canzoni trattavano gli argomenti tradizionali come religione, problemi di alcol, morte violenta e prematura e sostanziale sostegno dei valori morali della regione.

E' necessario a questo punto mettere in evidenza il rapporto tra musica country-western e rock 'n' roll. Sebbene la prima abbia contribuito allo stile del secondo, il rock ha avuto un impatto meno duraturo sulla corrente principale della musica country-western che non sulla musica leggera urbana. Così il periodo che ha visto la più importante rivoluzione stilistica nella musica leggera urbana di tutto il secolo, è stato contrassegnato dalla continuità e dalla stabilità che hanno invece caratterizzato la musica country-western.

La carriera di Johnny Cash, nato in Arkansas nel 1932, è esemplare a questo riguardo. Cash inizia ad incidere a metà degli anni '50, esattamente nel 1954, ovvero lo stesso anno in cui la sua casa discografica – la Sun Records di Memphis – mette in circolazione il primo disco di Elvis Presley. I dischi di quegli anni – *Cry, Cry, Cry* e *I Walk the Line* – riscuotono un successo enorme, anche presso il pubblico urbano bianco, rimanendo a lungo al primo posto nelle classifiche di *Billboard*. Si tratta di canzoni strofiche e il titolo fa da ritornello alla fine di ogni strofa mentre il testo parla d'amore. La voce bassa, piena e rauca di Cash conserva chiari elementi dello stile vocale tradizionale della musica country; l'accompagnamento strumentale è dominato dalla chitarra e dal basso.

Pur non concedendo nulla, in modo palese, al nuovo stile rock ‘n’ roll, è sorprendente che il successo di Cash si affermi negli anni in cui irrompono sulla scena Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis e Little Richard. Paradossalmente è stato attraverso il rock ‘n’ roll che il pubblico urbano ha compreso come quest’ultimo fosse radicato nella musica country-western, che sarebbe poi riuscito ad apprezzare.

Forse l’idioma più caratteristico, emerso nel secondo dopoguerra, della musica country-western è quello definito *bluegrass*, fondato nel 1946 da Bill Monroe e i suoi Blue Grass Boys. Il nucleo di questo complesso è composto da banjo a cinque corde, violino, chitarra, mandolino e contrabbasso. L’andamento è solitamente vivace, spesso rapidissimo e lo stile è contraddistinto da esibizioni virtuosistiche su tutti gli strumenti, con una nuova tecnica per la mano destra del banjo, consistente nel pizzico con tre dita: cosa che rendeva possibile suonare brani più veloci e complessi di quanto non fosse stato possibile con la più vecchia tecnica del *frailing*, ossia lo strimpellare o pizzicare con il plettro.

Anche se le figurazioni ritmiche e lo stile strumentale suggeriscono poco il jazz, l’insistenza sul virtuosismo strumentale e il modo in cui i diversi strumentisti vengono messi in risalto è molto in sintonia con la tradizione del jazz da piccolo complesso. Una volta consolidato negli ultimi anni ’40, lo stile *bluegrass* è rimasto praticamente statico per molti decenni. Infine, è interessante notare come i seguaci di questo idioma musicale siano sia coloro che apprezzano il country-western sia appartenenti ad un ceto medio alto con istruzione a livello universitario.

A partire dagli anni ’50, le compagnie discografiche iniziarono una campagna diretta ad avvicinare un pubblico più vasto alla musica country-western. Seguendo l’esempio della Decca, altre case discografiche impiantarono studi di registrazione a Nashville, per avvicinarsi di più ai migliori cantanti e strumentisti, molti dei quali si esibivano regolarmente alla *Grand Ole Opry*. Questa tendenza portò un elemento nuovo nelle registrazioni country-western – ossia un produttore coinvolto nelle decisioni artistiche, che prima erano lasciate agli interpreti.

La “Country Music Association” fu fondata a Nashville per migliorare, commercializzare e pubblicizzare la musica country-western con l’intento

di farla diventare un'industria di notevoli dimensioni. La tattica centrale è stata quella di creare una nuova immagine di coloro che la interpretavano e la cantavano ed anche del pubblico che l'ascoltava : un'immagine che avvicinasse di più questa musica alla corrente principale della cultura musicale americana.

Questa tendenza all' "urbanizzazione" della musica country-western si è intensificata negli anni '70 e '80 ed è stata amplificata da un film di enorme successo – *Nashville* (1975) di Robert Altman – che presenta molte scene filmate della nuova sede della *Grand Ole Opry*. Un altro film – *Urban Cowboy* (1979) con John Travolta – ha dato vita a una tendenza, il cosiddetto "country chic": ostentazione di un abbigliamento stile western da parte di abitanti delle città e la popolarità, sempre nelle città, di bar arredati in stile western, dove si suona la musica country-western. Sono emersi nuovi interpreti che cantano e suonano in uno stile a mezza strada tra la musica popolare urbana e quella country-western.

Si può quindi dire che se nei decenni precedenti la musica country-western riuniva elementi della cultura tradizionale e popolare continuava però a conservare un suo stile caratteristico; invece, il country urbano, noto anche come country pop, ha acquisito in modo talmente forte il sapore degli elementi musicali ed espressivi dell'ultimo periodo di Tin Pan Alley da diventare una musica popolare urbana, con poche tracce degli stili musicali tradizionali. Questo a dispetto del fatto che un vasto pubblico delle aree che hanno dato alla luce la musica *hillbilly* continua a preferire una tradizione e un conservatorismo musicale che è parte di un'identità culturale regionale ben definita.

CAPITOLO IX: LA MUSICA JAZZ

Musica dello schiavo africano in America

La schiavitù è esistita per buona parte della storia documentata della civiltà, ma non vi è mai stato un fenomeno di portata paragonabile all'importazione massiccia di africani nelle Americhe durante i secoli sedicesimo, diciassettesimo e diciottesimo. La storia della tratta atlantica degli schiavi costituisce uno dei capitoli più sconvolgenti dell'intera storia dell'uomo occidentale e le tragiche conseguenze di questa prigionia di massa sono avvertibile ancora oggi. Paradossalmente, però, gran parte dell'unicità culturale del Nuovo Mondo deriva proprio dall'introduzione di africani nell'emisfero occidentale.

Sebbene la tratta atlantica degli schiavi fosse compiuta da navi e equipaggi di varie nazionalità – portoghesi, olandesi, francesi, danesi, svedesi – a lungo andare furono gli inglesi a dominare il commercio. I primi schiavi furono introdotti in una colonia inglese nel 1619, quando un capitano di mare olandese vendette venti africani ai coloni di Jamestown. Si è stimato che 15 milioni circa di africani siano stati portati nelle Americhe prima che terminasse tale commercio nella seconda metà del XIX secolo.

Gli europei che visitarono l'Africa nel Seicento furono colpiti dall'onnipresenza della musica, che continuò ad essere eseguita in ogni circostanza anche dagli schiavi deportati nel Nuovo Mondo. Sembrava talmente radicata nella loro natura che gli apologeti della schiavitù giustificavano il loro agire con il fatto che gli africani cantavano e ballavano e quindi non dovevano essere così infelici.

La musica portata nel Nuovo Mondo dagli schiavi era ovviamente musica africana e come è stato detto per la musica dei nativi americani, non avendo quella musica sviluppato un sistema di notazione non esiste alcun modo diretto di studiarla prima che gli europei iniziassero ad annotarla con la loro grafia musicale e a registrarla su dischi, rulli e nastri.

Tramandata di generazione in generazione, si è costituita come tradizione musicale secolare e ininterrotta, sopravvissuta pur tra molte trasformazioni fino ai giorni nostri. La musica vocale viene cantata da una voce solista o da un gruppo di cantanti secondo lo schema chiamata-risposta: una o due voci singole enunciano una frase e le altre voci rispondono. A volte si sovrappongono le linee solistiche e le risposte corali. Gli strumenti più diffusi sono i tamburi di diversi tipi. Vi sono anche strumenti della famiglia dello xilofono, costruiti con barre di legno di diverse misure (e quindi di diverse altezze), che vengono colpite con bacchette di vario genere. Vi sono anche strumenti a corde pizzicate, tipo liuto e arpa, e strumenti a fiato ad ancia – flauti e fischi. A volte, infine, vi sono anche delle trombe.

Gli strumenti possono essere usati per accompagnare il canto, oppure possono essere usati da soli, singolarmente o in gruppo. Il concetto dell'ostinato – cioè la ripetizione di un determinato inciso ritmico/melodico – è fondamentale nella musica strumentale africana. Nelle esecuzioni di gruppo, uno strumento ripete una figurazione ritmica per tutta la durata del brano. Gli altri esecutori prendono questa figurazione come punto di riferimento ritmico e coordinano conformemente il proprio suonare. Ne risulta un intreccio complesso di ritmi simultanei o poliritmi, ciascuno coordinato con la figurazione ritmica di base, detta anche “linea del tempo”.

La musica vocale è generalmente accompagnata da uno o più tamburi, ma i cantanti possono supplire con suoni percussivi prodotti con il corpo – ad esempio battendo le mani o i piedi. Come per la maggioranza delle musiche di tradizione orale, anche la musica africana, sia strumentale che vocale, è costruita sulla ripetizione di figurazioni ritmiche e melodiche, piuttosto che su contrasti di melodie e ritmi o su melodie estese e tecniche di sviluppo. L'effetto è spesso cumulativo, con l'aggiunta di fonti sonore

sempre più numerose e un aumento graduale di velocità man mano che si svolge il pezzo.

Sebbene gli europei si lamentassero spesso della musica “selvaggia e barbara” degli africani, questa non risultava tanto estranea al loro orecchio quanto la musica degli indiani d’America. In effetti, nonostante le differenze, le due tradizioni musicali hanno alcuni importanti elementi in comune. La musica dell’Africa occidentale è basata su scale pentatoniche ed eptatoniche spesso simili come struttura e intonazione a quelle della musica europea. Anche l’uso dell’armonia, o per lo meno di note suonate simultaneamente, è un altro punto di somiglianza. Anche il canto a chiamata-risposta assomiglia al canto responsoriale della liturgia cattolica e all’alternanza tra solista e coro nella salmodia protestante.

Cruciale è il ruolo svolto dalla musica nella vita sociale e religiosa dell’africano che, mancando di una storia scritta, dipende per la conoscenza del proprio patrimonio culturale e storico dal racconto, dal mito, dalla leggenda – sempre legati alla musica. Privato della propria musica l’africano perde quindi anche la propria identità. Ed è appunto questo che tendenzialmente è accaduto nel Nuovo Mondo. Ma nonostante l’opera di soppressione attiva di ogni espressione della cultura africana, soprattutto nelle colonie inglesi, tantissimi resoconti scritti dell’epoca della schiavitù testimoniano la sopravvivenza di elementi africani nella musica e nelle cerimonie degli schiavi.

Ogni domenica, nella città di New Orleans, la Place Congo o Congo Square era riservata ad una riunione degli schiavi della città e delle piantagioni della zona, per cantare e ballare. Inizia presto una fusione di elementi africani tradizionali con la lingua e la cultura d’America: anche la musica risulta alquanto modificata da elementi auroamericani. Sono esempi di acculturazione, il procedimento tramite il quale un determinato gruppo culturale assorbe elementi appartenenti ad un altro. Buona parte della storia della musica afroamericana si occupa dell’assimilazione e trasformazione di elementi musicali di origine europea.

La musica euroamericana da ballo, ad esempio, diventò presto parte dell’esperienza degli schiavi in America, a partire dal momento del trasporto sulle navi. Entro la seconda metà del Seicento, si insegnava agli

schiavi a suonare il violino, per accompagnare le danze dei loro padroni. I violinisti bravi erano talmente richiesti che i piantatori ricorrevano addirittura al rapimento pur di procurarsi i migliori musicisti per i propri svaghi.

Nonostante la natura fortemente evangelica del cristianesimo, la conversione degli schiavi su larga scala progredì lentamente. Tra la maggioranza dei padroni imperava la paura di qualunque circostanza che potesse far riunire grandi numeri di schiavi. Il clima religioso in America subì cambiamenti radicali con l'avvento del Grande Risveglio. Ovunque si tenevano riunioni evangeliche – note come *revival meetings* – caratterizzate da sermoni infuocati e congregazioni grandi e molto emotive. Tra i “peccatori” pentiti battezzati in una riunione del 1735 c'erano cinque neri. Le versioni musicate di canti spirituali e di testi biblici, che contraddistinguevano le riunioni revivaliste, costituirono di gran lunga il più importante influsso occidentale sulla cultura dell'africano in America.

Il fatto che i raduni si svolgessero all'aperto facilitava la partecipazione degli schiavi. La loro presenza aumentò molto con il tempo, attratti dall'atmosfera di libertà, dall'impiego della musica e soprattutto dal messaggio che prometteva a chiunque la possibilità di essere accolto in una fraternità più vasta, assicurandosi anche una vita migliore dopo quella terrena, assai tragica e tormentata. Con l'avanzare del XIX secolo gli schiavi d'America sentivano sempre più forte il richiamo del cristianesimo. Anche l'opposizione dei bianchi crollò perché divenne evidente che la religione non incitava gli schiavi alla ribellione: piuttosto, tendeva a renderli più disposti ad accettare una vita di fatica e di umiliazioni promettendo un premio nell'al di là purché si comportassero “bene” in questo mondo. In definitiva, il cristianesimo divenne un tranquillante, un anestetizzante per i neri d'America.

Verso l'inizio dell'Ottocento i neri cominciarono ad adattare i canti cristiani ai propri usi musicali e culturali. Molti dei testi più diffusi trattavano di un popolo in cattività ovvero schiavo: gli israeliti in Egitto. Il modo di cantarli è sostanzialmente sopravvissuto fino ad oggi, in quanto molto vicino al suono e allo spirito dello “*shout*” o “grido” o “*spiritual*” presente fin da prima della Guerra Civile.

In conclusione, un punto essenziale da non dimenticare. Per tutto l'Ottocento ed anche per i primi decenni del XX secolo, la stragrande maggioranza dei neri era concentrata nel Sud. Soltanto nel Novecento inoltrato si è verificata una migrazione in massa verso le grandi metropoli del Nord. Sia prima che dopo la Guerra Civile l'esperienza dei neri del Sud è stata terribile e tragica ma fu soltanto in quest'area del paese che essi ebbero contatti continui e per certi versi anche significativi con i bianchi. E' per questa ragione che la storia della musica afroamericana, in tutte le sue fasi e i suoi aspetti fondanti, è stata una storia avvenuta al Sud e che appartiene al Sud.

Le radici: il blues

La Guerra Civile liberò formalmente/giuridicamente i neri dalla schiavitù, i quali però si ritrovarono alla deriva in una società quasi sempre ostile, in maggioranza analfabeti e con capacità lavorative limitatissime: nonostante questo enorme divario rispetto al cittadino medio americano, nel periodo compreso tra la fine della Guerra Civile e lo scoppio della I Guerra Mondiale, i neri fecero progressi rilevanti. Questo progresso trova espressione simbolica nella musica.

Nell'arco di circa 50 anni, gli ex schiavi e i loro discendenti crearono diversi generi musicali tra i più dinamici, espressivi e commercialmente fortunati mai prodotti nel Nuovo Mondo. In un'epoca in cui i compositori bianchi erano alla ricerca di modalità espressive che dessero alla loro musica un'impronta caratteristicamente americana, i musicisti neri crearono una produzione musicale accettata praticamente in tutto il mondo come specchio di elementi culturali prettamente nord - americani.

E' stato giustamente detto che il blues rappresenta la piena espressione della vita emotiva del nero d'America. Questa forma musicale profana – sia strumentale che vocale – si andava delineando proprio nel periodo dell'emergere nel Sud postbellico dello *spiritual* e come quest'ultimo essa rispecchia aspetti dello stile e dell'espressione africani modificati dalle

condizioni della vita dei neri in America. Avendo già perso tutto quello che un essere umano ha da perdere, il nero americano ha potuto accettare la sua tragica condizione, la sua alienazione e isolamento per quello che effettivamente era, senza filtri di alcun genere e con una forza e determinazione negata invece agli appartenenti ad una società prospera e libera. Così facendo ha dato alla consapevolezza della propria condizione un senso universale, elevando la propria tristezza a simbolo dell'alienazione dell'uomo moderno e urbano.

Come sottolinea Le Roi Jones nel suo fondamentale *Blues People* (1963), il carattere intensamente personale del blues è il risultato dell'esperienza americana del nero. La musica africana faceva riferimento agli dei, agli elementi naturali, alle gesta della comunità, mentre il blues insiste sulla vita terrena del singolo, dei suoi affanni, dei suoi dolori e delle sue gioie come individuo: questa è una manifestazione dell'individualismo occidentale, della sua visione della vita umana e del mondo. Il concetto stesso di *assolo*, di un uomo che canti o suoni da solo era quasi sconosciuto nella musica africana.

Il vastissimo Delta del Mississippi è il luogo dove il blues ha definito la sua forma e i suoi principali codici espressivi. Il blues del Delta è essenziale, drammatico, rude e più che al virtuosismo puntava al coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore. Tutti i maggiori musicisti che hanno contribuito a formare e diffondere il blues provengono da quest'area: Charley Patton, Robert Johnson, Son House, Howlin' Wolf, Muddy Waters. Elmore James, John Lee Hooker, B.B.King, per nominare solo i principali. Il blues si è mostrato la forma musicale più longeva e influente del secolo, capace di lasciare un'impronta indelebile su gran parte della musica nata in terra americana – dal jazz al rock 'n' roll – e questo ha qualcosa d'incredibile se si pensa che si tratta di musica spontanea, nata da neri per lo più analfabeti (sia musicalmente che in assoluto), da poco affrancati dalla schiavitù e vittime di una capillare e violenta discriminazione razziale.

La prima fase dello sviluppo del blues si ritiene che fosse il *field holler* – il grido dei campi – un'espressione spontanea solistica, generalmente di natura lamentosa di un nero impegnato in un lavoro non ritmico (come la raccolta del cotone) o durante una pausa del lavoro. E' molto diverso dai

veri e propri canti di lavoro, cantati da un gruppo di lavoratori, in forma responsoriale, canti fortemente ritmici, coordinati con l'attività fisica.

Ad un certo momento, due sviluppi trasformarono il grido dei campi nel blues moderno. I testi adottarono una struttura con tre versi per ogni strofa, dove il secondo verso costituisce la ripetizione del primo, a volte con una piccola variante:

Oh, black night fallin', my pains comin' down again
Oh, oh, black night fallin', my pains comin' down again
Oh, I feel so lonesome, oh, I ain't got no frien'.

Il secondo fattore fu l'aggiunta di un accompagnamento strumentale. La chitarra fu probabilmente il primo strumento usato per accompagnare il blues, svolgendo una duplice funzione: fornisce un accompagnamento ritmico al canto e agisce da seconda voce melodica, "cantando" insieme alla voce in maniera eterofonica. In particolare quando il cantante arriva alla fine di una frase porta avanti e amplia la linea melodica per conto proprio. Il cantante e la chitarra potevano abbandonarsi a un dialogo antifonale paragonabile a quello tra il leader e il gruppo nella musica africana. La differenza sta nel fatto che il gruppo non era più presente o per lo meno non occorre fosse presente: attraverso la chitarra quindi il nero americano discriminato e ghettizzato parlava soprattutto a se stesso, anche quando qualcuno si metteva ad ascoltarlo.

Contatti sempre più frequenti tra musicisti bianchi e neri e la prassi sempre più frequente di cantare il blues con l'accompagnamento di un piccolo gruppo di strumenti rese il disegno ritmico più semplice e più conforme a quello della musica europea. Gradualmente il blues assunse un tempo regolare in 4/4 e la lunghezza di ogni verso fu uniformata in quattro battute (il tempo in 4/4 significa che il I tempo è forte (battere), il II debole (levare), il III mezzoforte e il IV debole). La struttura risultante è stata chiamata blues a 12 battute (3 versi di 4 battute ognuno). Questo schema fu adottato anche dalla musica strumentale e dai cantanti blues che cominciarono a servirsi del pianoforte per l'accompagnamento. Per quanto, comunque, la forma del blues possa essere rigida, non ha alcun senso di inizio, di mezzo e di fine: "i blues sono sempre con noi" – affermano tutti i bluesmen, e quindi si crea la possibilità di qualsiasi invenzione creativa all'interno di uno spazio sostanzialmente libero. In

questo senso i blues sono non-europei, ossia senza la visione rigida e predeterminata del tempo postrinascimentale. I blues non finiscono, semplicemente si perdono.

Il blues è caratterizzato da ben più del suo disegno formale: in particolare si serve di una scala eptatonica nella quale cinque note (1,2,4,5,6) sono simili per intonazione a quelle della scala europea o temperata e le altre due (3,7) sono instabili, leggermente smorzate: sono come “aggiunte” ma non integralmente, vengono espresse con una sorta di glissato, di “spostamento” che dà origine alle caratteristiche “blues notes”. Il sapore caratteristico del blues ed anche del jazz deriva in gran parte da questo conflitto tra le due scale: sinonimo musicale del conflitto tra due mondi musicali e due popoli e le loro rispettive tradizioni musicali.

Non si può dire che le “blue notes” siano “stonate” perché in effetti tendono verso un’intonazione che però non concorda esattamente con l’armonia temperata del sistema occidentale. Questa ambiguità, questo conflitto non totalmente risolto è il tentativo sul piano musicale da parte del nero di venire a patti con la sua nuova realtà e condizione: si tratta comunque di un processo a due sensi e proprio in questo risiede l’estremo valore anche simbolico di questa musica all’interno della cultura musicale americana, di cui si farà portavoce nel mondo intero con un successo senza precedenti.

Anche con l’accompagnamento chitarristico si sono sviluppati diversi metodi per “piegare” (*bending*) le note, “tirando” (*pulling*) le corde con la mano sinistra per creare oscillazioni di altezza e di intervalli, oppure usando una barretta metallica o un collo di bottiglia, creando così la possibilità di “scivolare” (*sliding*) da un’altezza o da un accordo ad un altro e di suonare una qualunque inflessione di una determinata nota.

Queste oscillazioni espressive di altezza, queste inflessioni dell’intonazione erano usate dai cantanti blues per sottolineare le qualità espressive dei testi. Con il tempo questa prassi si diffuse agli strumenti usati per accompagnare i cantanti blues (oltre alla chitarra, l’armonica a bocca) e poi alla musica puramente strumentale finché non divenne una delle caratteristiche più riconoscibili della musica che diverrà nota con il nome di jazz.

L'aspetto più importante del blues, difficilmente esprimibile verbalmente, è il profondo significato che ha assunto per i neri d'America. La gran parte dei testi del blues tratta, in un modo o in un altro, la sfortuna personale espressa da una profonda sensazione di tristezza ("blue feeling"), personificata come "Mister Blues". Cantare o suonare il blues è sempre stato considerato una sorta di catarsi, di liberazione, appunto dal "blue feeling". In effetti questa musica, attraverso il singolo cantante/interprete, proiettava i problemi e le sofferenze di un intero popolo sottoposto a discriminazioni e violenze di ogni tipo. Benché il cantante blues possa protestare contro un destino avverso, di solito non lo fa da arrabbiato e di rado guarda al cielo per trarne conforto. Canta per liberarsi del blues: il dichiararlo, esprimerlo diventa già terapeutico, una liberazione emotiva. La tragedia è anche non raramente mediata dal distacco ironico.

Il blues ha un legame privilegiato con un simbolismo "nomade", le cui icone diventano i segni fisici del movimento: strade, incroci, carri e, in particolare, treni. Tema così ricorrente nei blues da poter essere definito una vera e propria ossessione, il treno è sicuramente il mito fondante della mobilità americana nel corso della prima metà del XX secolo. Il treno rappresenta una serie infinita di partenze e la speranza di un approdo in un altrove migliore. Il nero lavorava alla ferrovia e vi viaggiava, spesso come clandestino, spinto da incalzanti necessità economiche. In effetti tendeva a muoversi in continuazione perché aveva ben poco, se non nulla, che lo potesse tenere fermo. Memorabile rimane *Honky Tonk Train Blues*, dove la spinta della mano sinistra genera uno slancio enorme, accresciuto dai ritmi incrociati complessi della mano destra.

Fino agli anni '20 del Novecento il blues restò una vera musica folk, diffusa oralmente e patrimonio di un gruppo etnico specifico. Soltanto negli ultimi anni di questo periodo gli americani bianchi vennero a conoscenza di questa musica ed iniziarono a stamparla e registrarla, mettendo in atto un processo di adeguamento e "annacquamento" dei suoi caratteri più originari. Il *city blues* nasce quando il distretto malfamato di New Orleans venne chiuso e i musicisti si trovarono senza lavoro ed iniziarono una migrazione verso nord: a Memphis, St.Louis e Chicago. Paragonato a quelle della città del delta, l'ambiente di Chicago è senz'altro

molto più arido e brutale. La cordialità della città del sud scompare e questo si riflette nella musica.

Bessie Smith (1898-1937) elevò il blues urbano ad una intensità tragica sconosciuta in precedenza. Il suo talento era inseparabile dalle feroci umiliazioni che aveva dovuto subire sia nel profondo Sud che nelle città del nord. Il suo malessere, la sua amarezza scaturivano da ciò che le aveva riservato la vita e i suoi blues accettano questa dura verità con un non-sentimentalismo tragico e con una fiera dignità. Fu chiamata l' "imperatrice del blues" e nella sua arte vi sono una grandezza e un'intensità che diventano emblematiche della profonda solitudine sperimentata da chiunque in un contesto urbano. Anche la sua tragica fine è emblematica della spietatezza dei rapporti tra bianchi e neri in America: ferita in un incidente di macchina, non trovò un ospedale che la accogliesse, in quanto riservati ai bianchi, e praticamente morì dissanguata.

Bessie Smith combina mirabilmente l'intimità del *country blues* con la maggiore complessità delle band del *city blues*: la cantante, infatti, non è più accompagnata da se stessa, ma dalla base ritmico-armonica della band (pianoforte e contrabbasso), mentre la linea melodica viene condivisa tra la cantante e il solista della band. Lo strumentista sostituirà talvolta la cantante in una strofa intera, proponendo il suo commento senza parole ai racconti fatti dalla cantante. E' perciò tutt'uno con la cantante e insieme distinto da lei; paradossalmente, la solitudine del blues è diventata un'esperienza della comunità. Memorabili sono le incisioni con Louis Armstrong e Joe Smith come solisti ("Careless Love", "Young Woman's Blues", "Reckless Blues") dove la malinconia passiva del *country blues* acquista, arrivando in città, una sorta di lacerazione acuta e nervosa. Come accadrà anche con il jazz, il *city blues*, giungendo a Chicago, mantiene elementi della vitalità *country* (che in termini culturali potremmo avvicinare al concetto di *innocenza*) cui si aggiunge, integrandosi, la tensione della vita urbana (ovverola la dura e violenta *esperienza* della "giungla d'asflato").

Per gran parte degli estimatori della musica afro-americana, il blues tende ad identificarsi con il particolare stile noto come "Chicago Blues", quello reso famoso da personaggi legendari come Muddy Waters,

Howlin' Wolf ed Elmore James. Si tratta di una sonorità di chitarre elettriche su note allungate, di armoniche a bocca amplificate dai microfoni e un ritmo pulsante di basso elettrico e batteria, sul quale si intrecciano i suoni di un pianoforte boogie e voci profonde e cavernose.

Chicago ha definitivamente trasformato il blues in una musica capace di arrivare a pubblici diversi, alle grandi platee de-segregate del mercato di massa, influenzando intere generazioni di musicisti americani ed europei. A partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, Chicago si è trovata al centro di una forte immigrazione di neri. Dopo aver partecipato alla guerra, molti neri non accettarono più di tornare nel Sud povero ed oppressivo. La prospettiva di trovare un lavoro ben remunerato e di vivere in una grande città, ossia in un mondo più complicato ma allo stesso tempo più ricco di opportunità, appariva di gran lunga preferibile all'ipotesi di tornare al durissimo e mal pagato lavoro nei campi.

Con l'incremento della popolazione nera nacquero le prime etichette discografiche rivolte alla loro musica e al loro mercato: prima fra tutte la leggendaria Chess Records, aperta da due fratelli ebrei, Leonard e Phil Chess, arrivati in America dalla Polonia nel 1928. In una città particolarmente segregata, i due fratelli Chess e i musicisti trovarono una "racial confort zone" basata sulla mutua necessità e sul mutuo rispetto. L'epicentro dell'esplosione del Chicago Blues è stata Maxwell Street, nel South Side della città: una sorta di palcoscenico all'aperto per chiunque volesse suonare, conquistare un pubblico, affermare la propria musica. Per Maxwell Street, nel cuore di Jewtown, sono passati tutti i grandi del blues ma chiunque poteva arrivare, da solo o con il suo gruppo, e cercare di farsi ascoltare e raccogliere qualche soldo con la musica. Si andava lì per ascoltare e farsi ascoltare, per condividere la propria musica con chiunque volesse farlo, in una sorta di laboratorio all'aperto che ristabiliva la dinamica tipica della dimensione collettiva della musica popolare.

Difficile ricordare tutti i musicisti che hanno dato il loro contributo al nuovo stile di blues urbano. Sonny Boy Williamson ha trasformato l'armonica a bocca in un elemento solista determinante. Muddy Waters, venuto direttamente dal Mississippi, ha creato un suono mai ascoltato prima e ha scalato rapidamente le classifiche, ottenendo anche grande favore da parte del pubblico nei suoi concerti. Cantava poco, si limitava a

qualche strofa mettendo l'accento sul ritmo irregolare e spesso frenetico della musica, portando in primo piano la chitarra elettrica amplificata, creando uno stile che avrebbe influenzato tantissimi altri bluesmen e, più tardi, molti musicisti rock.

Il contendente di Muddy Waters al titolo di “re del blues” è Howlin' Wolf, noto per i suoi travolgenti set dal vivo, venati di ironico disincanto, e per alcune sue incisioni passate alla storia del blues, caratterizzate da uno stile ruvido e forte. Elmore James, dotato di una voce tra le più drammaticamente intense di tutta la storia del blues, ha definito il lessico dello *slide* nel blues elettrico, in vigore ancora oggi. Little Walter, autentico genio dell'armonica, è stato il primo a rendere il suono del suo strumento non solo elettrico ma anche distorto, rauco, di alta intensità emotiva. Willie Dixon, nelle vesti di autore, produttore, bassista e cantante, è stato personaggio assolutamente centrale nello sviluppo del blues moderno. Da non dimenticare sono anche Otis Spann, Bo Diddley, Jimmy Reed e Jackie Brenston che nel 1951 ha inciso *Rocket 88*, brano in cui si riconoscono gli ingredienti essenziali del rock 'n' roll.

New Orleans non ha avuto un grande peso nello sviluppo del blues urbano: il suono della città puntava soprattutto nella direzione di una contaminazione di ritmi *funky*, jazz e r'n'b (rhythm 'n' blues) ossia verso quello che, nel giro di poco tempo, sarebbe diventato il rock 'n' roll. Un nome per tutti: la leggendaria figura di Professor Longhair.

Al contrario, a Detroit, nota oggi soprattutto per il soul, il jazz e il rock, nel corso degli anni '40 e '50 si suonava dell'ottimo blues, soprattutto grazie alla musica di un bluman che da solo è riuscito ad incarnare la leggenda, la storia e la natura del blues stesso, John Lee Hooker. Soprannominato “the endless boogie”, è stato per più di 50anni il monumento vivente al blues, alla sua forma comunicativa ed espressiva, alla sua capacità di essere allo stesso tempo passato, presente e futuro, in grado di influenzare molte generazioni di musicisti, bianchi e neri, delle due sponde dell'Atlantico.

Anche Memphis ha svolto un ruolo determinante nell'affermazione del blues moderno, soprattutto attraverso B.B.King, forse il più influente chitarrista elettrico della seconda metà del secolo. Il suo sound è risultato

particolarmente attraente da parte di rocker molto noti come gli *U2*, mentre la sua vocalità, particolarmente accattivante, è intrisa di gospel e di r'n'b.

Nel 1951 nella piccola sala di registrazione dell'indipendente Sun di Memphis venne inciso un pezzo di un cantante pressoché sconosciuto, tale Jackie Brenston. La vocalità è esuberante e si sovrappone ad un ritmo aggressivo e trascinate, contrappuntato da un sassofono ruvido quanto la carta vetrata. Il pezzo portava il titolo di "Rocket 88" ed è da molti considerato il primo vero disco di rock 'n roll (da non dimenticare, comunque, "Good Rockin' Tonight" inciso da Wynonie Harris nel dicembre del 1947!!) Questo tipo di musica vendeva molto bene presso un pubblico che continuava però a rimanere nero: non riusciva ancora a superare la barriera che la separava, la segregava dal più vasto pubblico bianco.

Nel 1954, però, il fondatore della Sun Records, Sam Phillips, fece incidere ad Elvis Presley dei pezzi basati sul blues – tra gli altri, "That's All Right Mama", "Mystery Train" e "Hound Dog" – e veramente le cose cambiarono. Il successo fu strepitoso e quel sound, che fondeva il blues con gli umori della country music, riuscì a raggiungere la gran massa del pubblico giovanile bianco: il blues, ovvero una sua ennesima versione, più edulcorata e appetibile, è così in grado di realizzare il "cross over". Anche altri cantanti neri come Chuck Berry, Little Richard e Bo Diddley, assieme a cantanti bianchi come Jerry Lee Lewis riuscirono a traghettare il sound e il feeling del blues nel mainstream della musica popolare americana.

Allo stesso tempo il quoziente blues nella musica popolare americana cominciò a venir meno o perlomeno a decrescere. Nel periodo compreso tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 fu messa in atto una sorta di normalizzazione o adeguamento che mise in ombra i grandi nomi della storia del blues. Ma per una serie di imprevedibili coincidenze, nella prima metà degli anni '60 e in particolare poco dopo l'assassinio del presidente Kennedy (1963), il blues ritornò sulla cresta dell'onda. Il suo ritorno giunse questa volta da una direzione inaspettata: l'Inghilterra. Come è noto i Beatles ottennero un 'incredibile ondata di apprezzamento isterico semplicemente cantando pezzi ispirati, per non dire fortemente debitori, al rock 'n roll di Chuck Berry e Little Richard, a loro volta ovviamente

debitori al blues. A partire dai Beatles si attuò quella che sarà definita la “British Invasion”. E così accadde che mentre l’America sembrava dimenticare la sua stessa tradizione musicale del blues, gruppi di grande notorietà presso i giovani bianchi sia europei che americani come i Rolling Stones, i Kinks, gli Yardbirds e interpreti come John Mayall continuarono a sottolinearne la rilevanza.

In ogni caso, si può dire che l’America di metà anni ‘60 fosse pronta per un revival del blues. Il paese viveva una complessa fase di grande fermento sia sociale che culturale: le ipocrisie e i limiti degli anni ‘50 venivano rispettivamente smascherate e superati. L’insorgere del movimento per i diritti civili, l’accelerazione della guerra in Vietnam, gli assassini dei Kennedy, di Martin Luther King e di Malcom X contribuirono alla crescita di una consapevolezza che le cose non stavano per niente come apparivano in superficie. I modelli convenzionali venivano ripudiati e tutto sommato fu quindi più facile, quasi inevitabile, riavvicinarsi alla cruda realtà rappresentata dal blues. In effetti il blues trovò una nuova risonanza presso un vasto pubblico che intendeva finalmente affrontare direttamente le grandi questioni dell’ingiustizia e della discriminazione, affermando dei sostanziali valori umani ancora negati a molti nella realtà quotidiana.

Sempre a partire da metà anni ‘60, sia a seguito della “British Invasion” che per via delle ristampe di vecchie incisioni di storici musicisti di blues, un numero sempre maggiore di musicisti e di band di giovani sia bianchi che neri, iniziarono ad includere nel loro repertorio varie forme di blues. Il Blues Project, la Paul Butterfield Blues Band (che aveva accompagnato Dylan nelle sue prime performance elettriche), i Lovin’ Spoonful, Janis Joplin, Taj Mahal, i Grateful Dead, Jimi Hendrix, i Canned Heat, i Jefferson Airplane: tutti hanno fornito le loro particolari variazioni del blues tradizionale.

Questi sviluppi del blues hanno comportato mutamenti positivi nella vita di musicisti come Muddy Waters, Howlin’ Wolf, B.B.King e tanti altri che finalmente, dopo carriere di vari decenni, hanno ottenuto un successo e una visibilità del tutto meritati. Negli anni ‘60 e ‘70 le “glorie” del passato, anche grazie a gruppi come i Rolling Stones che li invitavano a partecipare a spettacoli televisivi con loro, iniziarono a suonare di fronte

ad un pubblico che non era mai stato così numeroso e che cominciava a diversificarsi da quello tradizionalmente nero del passato.

In effetti se da un lato il blues classico conobbe un certo declino presso i giovani neri urbanizzati delle grandi città del nord, il testimone venne raccolto da giovani bianchi della classe media. Poter assistere dal vivo a concerti dei grandi nomi della storia del blues e vedere quanto ancora fossero vitali e in forma colpì profondamente molti di quei giovani perché non avevano mai visto e sentito nulla prima che potesse coinvolgerli a quel modo. La stessa cosa si può dire dei più noti gruppi rock: Led Zeppelin, Johnny Winter, Eric Clapton, ad esempio, sono saldamente radicati nel blues. Anche i musicisti più giovani che poterono ascoltare dal vivo le vecchie glorie del blues ne furono influenzati : le carriere di Bonnie Raitt, Steve Ray Vaughan, Lucinda Williams e molti altri sarebbero state molto diverse – sicuramente più anonime – senza l’apporto del blues.

Oggi il blues sta conoscendo una delle sue periodiche “rinascite” nella musica degli White Stripes, di Corey Harris, Chris Thomas King, Susan tedeschi, Cassandra Wilson e di alcuni artisti hip-hop, in particolare Chuck D. Il blues ha anche compiuto l’inevitabile viaggio a ritroso verso le sue origini più lontane – quelle africane – influenzando la musica di artisti contemporanei di quel continente come Ali Farka Toure. La sua tenuta nel tempo è forse dovuta anche al fatto che non si tratta solo di un modo di fare musica ma di una modalità di essere e vivere nel mondo.

L’incredibile diversità di voci, toni, profondità e sensibilità che ha trovato posto nella storia del blues è la miglior testimonianza dell’universalità di questa musica che per quanto nata in zone remote e molto povere del profondo sud presso un gruppo etnico privato delle più elementari forme di libertà è stata accolta con entusiasmo praticamente in tutto il mondo, influenzando in maniera determinante la musica popolare del mondo occidentale nel corso dell’ultimo secolo.

Questo viaggio musicale ha cercato di mettere in evidenza il contributo essenziale che il blues ha avuto per la cultura americana e occidentale nel suo insieme. Da musica folk, segregata e disprezzata, il blues è diventato linguaggio universale. La sua incredibile storia si svolge in un viaggio forzato dall’Africa all’America e quindi all’Europa e di nuovo in America

ed infine ancora in Africa, contribuendo con il suo beat inconfondibile e le sue straordinarie blue notes alla trasformazione della musica popolare di almeno tre continenti.

Concludendo questo breve *excursus* sul blues, doveroso è un accenno al r'n'b, ovviamente scaturito dalla cultura del blues, ma allo stesso tempo più estroverso ed elettrico, direttamente legato all'urbanizzazione dei neri d'America, e il cui elemento principale era la ballabilità. Elemento non secondario, se si ricorda che proprio nello stesso periodo – anni '40 e '50 – il jazz, attarvero il *be-bop*, privilegiava sempre di più l'ascolto e non la ballabilità.

Molti cantanti di r'n'b possono a buon diritto essere considerati dei precursori del rock'n'roll. E' il caso di Joe Turner, che nel 1954 incise *Shake, Rattle and Roll*, tradotto poi in rock'n'roll da Bill Haley, aprendo un'era nuova nella storia della musica e del costume. Anche nella musica di Chuck Berry, Bo Diddley e Fats Domino è difficile distinguere con precisione elementi definibili come r'n'b da quelli definibili come rock'n'roll.

Le tematiche del r'n'b si distaccavano da quelle del blues tradizionale, attenuando o addirittura cancellando l'eredità disperata della schiavitù e della segregazione conosciute nel profondo Sud. La maggioranza dei gruppi, strumentali e vocali, venivano dal Nord del paese e, a differenza del bluesman che aveva ben chiaro il destinatario della sua musica, si rivolgevano ad un pubblico indistinto e quindi dovevano trovare temi più generici, spesso sentimentali, per comunicare. Si attua così un *cross over*, ossia un'interazione, un superamento delle barriere tra musica e pubblico bianco e nero. In definitiva, il r'n'b di Sam Cooke, dei Drifters, di Ben E. King, dei Platters e di tanti altri ha aperto la strada del successo alla musica dei neri nel mondo giovanile bianco sia americano che europeo.

Ragtime

Un'altra forma musicale che ha avuto una notevole importanza per la nascita del jazz è il *ragtime*. Con questo termine, inizialmente, si intende una musica da ballo sincopata, non molto diversa per forma e stile dal *cakewalk* degli spettacoli *minstrel*, un ballo a coppie che comportava gesti molto sottolineati fino a diventare grotteschi e passi a gambe molto alzate. Il primo grande successo del genere è *Maple Leaf Rag* (1899) di Scott Joplin, indiscusso maestro del *ragtime*. Questa musica contagherà l'America per più di un ventennio.

Analogamente per quanto sarebbe poi accaduto per il jazz, lo stile esecutivo del *ragtime* emerse prima della sua trascrizione e registrazione. Il carattere distintivo di questa musica più che il suo disegno formale è il ritmo, nel senso che la "cellula" vitale del ritmo sincopato viene sviluppata e resa più complessa. Il nostro orecchio occidentale tende a sentire questo ritmo come sincopato, ossia con spostamenti di accenti che cadono un attimo prima o dopo del previsto. L'effetto è quello di una sfasatura d'accento, nel senso che il suono inizia su un tempo debole o più debole invece che sul tempo forte o più forte ad esso pertinente.

Ad ogni modo, le composizioni *ragtime* rispecchiano elementi fondanti della musica afroamericana ma anche alcune componenti della tradizione occidentale: gli impulsi ritmici appartengono alla prima tradizione musicale mentre i disegni formali e lo strumento – il piano – sul quale la musica veniva suonata, provengono dalla seconda tradizione. La carriera stessa di Scott Joplin rispecchia questa mescolanza e integrazione di tradizioni culturali. Infatti si muoveva simultaneamente in due mondi musicali: da una parte suonava il piano in locali della valle del Mississippi (soprattutto a St. Louis ed anche nei pressi di Kansas City) frequentati soprattutto da neri e con un repertorio per lo più improvvisato di musiche sincopate; nel contempo suonava, arrangiava, componeva e pubblicava musica nello stile dei pezzi pianistici della musica e delle canzoni della tradizione occidentale.

Si può quindi dire che il *ragtime* abbia una natura interrazziale. La malinconia, la frenesia e anche l'estasi del blues sono assenti: il feeling personale appare escluso. La musica è lucida, "dura", meccanicamente elegante, di una precisione assoluta. Forse è meglio essere una macchina allegra, sembra dire la musica, che un essere umano triste e depresso. In

questo senso, il rag è una *alternativa* del blues e l'impiego della disciplina applicata alla musica diventa equivalente alla non-umanità disciplinata della macchina.

La sua esistenza propone quindi un paradosso che si presenta così tanto frequentemente nella storia culturale del paese da poter non essere più considerato tale. Le sue composizioni più popolari - i *ragtimes* per pianoforte - traevano il loro ritmo e la loro "anima" dalla musica e dalla cultura nera d'America, ma allo stesso tempo Joplin aveva l'ambizione di integrare elementi di questo stile con le forme europee classiche, fermamente convinto che la sua musica sincopata potesse avere un posto accanto ai classici europei.

E' necessario ora ricordare che nonostante questa reale integrazione delle due tradizioni musicali molti americani ritennero il *ragtime* un prodotto dell'America nera e un assalto ai principi morali e musicali del paese che avrebbe inevitabilmente portato ad un deterioramento della vita e della cultura americane. Il genere era però troppo popolare perché fosse possibile opporvi resistenza ed anche troppo allettante sul piano commerciale perché l'industria musicale lo ignorasse. Con successo e con profitto, l'America ufficiale, bianca, finisce quindi per assorbire il *ragtime* fino al punto da farlo entrare gradualmente nei balli di società. Il *ragtime* entrò quindi nella corrente principale - *mainstream* - della vita americana.

Secondo alcuni studiosi di musica americana questo è il periodo (fine Ottocento e primi due decenni del Novecento) più interessante della musica afro-americana. Gli sviluppi successivi - la trascrizione e la composizione di lavori analoghi da parte di musicisti bianchi, l'attrazione di alcuni musicisti neri per gli stili musicali europei, il recupero di elementi degli *spirituals*, del blues e del *ragtime* per fini di profitto da parte di musicisti bianchi - sono interpretati come "appropriazione" della cultura e del sistema di *show business* dominante in America di uno stile musicale nato all'interno di una minoranza oppressa.

In ogni caso si tratta di una musica il cui stile è certamente interrazziale: dalla musica dei neri prende il carattere ritmico ed espressivo e da quella occidentale il disegno formale e la strumentazione. Nel primo ventennio del Novecento, molti aspetti della vita musicale americana - il teatro

musicale popolare, la banda militare e da concerto, la musica leggera per pianoforte, la canzone, il ballo – assimilarono sempre più elementi di questo stile. Nacque così un'espressione musicale vista, sia nel Nuovo come nel Vecchio Mondo e successivamente nel resto del pianeta, come uno stile non solo caratteristicamente americano, ma come lo stile americano per eccellenza.

La Storia: da New Orleans a Chicago e New York

Sebbene sia stata contestata da alcuni studiosi recenti l'idea, a lungo sostenuta, che il jazz sia nato a New Orleans (il termine jazz pare comunque sia nato al Nord con il significato principale di “animare”, “eccitare” con riferimento al ritmo, al movimento), è fuori di dubbio che la maggioranza dei musicisti che ebbero un ruolo importante nel suo sviluppo impararono a suonarlo e si affermarono in questa città, per di più convinti che questo stile di musica avesse avuto origine a New Orleans.

La New Orleans di fine Ottocento/inizio Novecento era una città brillante e cosmopolita: un vero e proprio crogiuolo di popoli e tradizioni. Anche i neri, più visibili qui che altrove, godevano di una prosperità relativa, soprattutto la minoranza creola, ossia i discendenti dei mulatti – figli di bianchi e di amanti nere. E' quindi abbastanza naturale che la musica nera dovesse fiorire in questa città e che la fioritura più ricca avvenisse proprio con l'abolizione definitiva della schiavitù.

Se il jazz da una parte era una musica gioiosa, di liberazione e particolarmente effervescente, nello stesso tempo, perfino a New Orleans e quindi ancor prima di arrivare a Chicago e New York e assumere aspetti di aperta ribellione, era anche musica di protesta dei sottoprivilegiati che iniziano a chiedere, in un modo particolarmente vitale, più giustizia, più libertà, più uguaglianza. Fu essenzialmente una musica della vita semplice, della strada, di un quartiere – Storyville – di alcune vie in particolare –

Canal Street e Perdido Street – che non godevano certo di buona fama ma dove il divertimento non mancava.

Si è accennato al gusto cosmopolita della città: in effetti è necessario ricordare che a New Orleans vi era una mescolanza molto promiscua di francesi, italiani, spagnoli, tedeschi e una sorta di “spruzzo” di anglosassoni, oltre naturalmente ad una vasta popolazione nera con un numero considerevole di caraibici. Tutte queste infiltrazioni portarono alla musica di New Orleans un ritmo più sensuale, fluido e disteso rispetto a quello più frenetico africano e a quello più teso degli *spirituals* e del blues. Si può dire che la musica afroamericana inserisce anche frammenti del ritmo latino-americano. In molta musica di Jelly Roll Morton, autodefinitosi “inventore” del jazz e sicuramente re del primo jazz di New Orleans, vi è un’effettiva fusione della tradizione musicale teatrale francese e italiana con il tango e la rumba.

Un altro elemento costitutivo del jazz di New Orleans fu la musica militare. In tutto il Sud, fra le vestigia della Guerra Civile, sopravvivevano decrepiti strumenti musicali delle bande militari. I neri se ne appropriarono e con le loro *street band* imitavano la musica militare, frantumandola ritmicamente e trattando i motivi in un’eterofonia folk improvvisata. Ad esempio in un pezzo reso famoso sia da Jelly Roll Morton che da Louis Armstrong, *Oh, Didn't he Ramble*, la band esegue un pezzo funebre in accordo all’inno europea in un ritmo militare lento, ma alla fine della cerimonia funebre e avviandosi al banchetto funebre la marcia militare diventa un *rag* veloce, l’inno diventa un blues e la *dance song* fa qualche accenno all’opera italiana e francese.

Le bande da parata erano così numerose nelle strade della città da causare rivalità accese e spirito di emulazione. Nei parchi, nelle piazze si poteva sentire *ragtime*, tango, quadriglie, valzer, minuetto. Vi era musica per ogni occasione e ogni gruppo etnico aveva i suoi giorni di festa e al *Mardi Gras* le celebrazioni erano universali. Tutto questo ci può dare un’idea della varietà della musica che scosse New Orleans nel corso dei primi due decenni del Novecento.

Non è un’impresa facile ripercorrere il primo periodo della storia del jazz perché il primo quarto del XX secolo non ha lasciato alcuna

testimonianza registrata o scritta. La tradizione orale identifica Charles “Buddy” Golden (1868-1938), cornettista, come il primo musicista jazz e Joseph “King” Oliver (1885-1938) quale suo successore. Altri musicisti che contribuirono a formare la tradizione prima del 1920 furono Sideney Bechet (clarinetto) e naturalmente Louis Armstrong (1900-1971), considerato il massimo jazzista proveniente dallo stile di New Orleans.

Il nuovo stile di musica, che si sentiva nei bar, nei locali da ballo e nei numerosi bordelli di Storyville per piacevolmente intrattenere i clienti, fu adottato per tutti i tipi di musica suonata da questi musicisti: musica da ballo sincopata, blues, marce, *ragtime*, inno e pezzi eseguiti dalle bande da processione. Innanzi tutto si trattava di una musica non scritta, ma già prima del 1910 si era affermato un complesso tipico: cornetta, clarinetto, trombone e una sezione ritmica composta da una qualche combinazione di banjo, pianoforte, chitarra, batteria e contrabbasso. Ogni strumento aveva un ruolo ben definito e i musicisti, all’interno del pezzo affidato al loro strumento, improvvisavano la propria parte. Per quanto gli assoli possano diventare elaborati, la struttura è contrappuntistica, ossia sebbene possa sembrare che gli strumenti, soprattutto quelli cui è affidata la melodia, vadano per conto loro, tutti sono in effetti collegati dalla struttura armonica del pezzo.

La metà degli anni ’20 vide l’apice di questo stile New Orleans, con Louis Armstrong e i suoi “Hot Five” che incisero i primi dischi a Chicago nel novembre del 1925. Armstrong fu preso a modello per tecnica, espressività, bravura e fantasia, dai solisti di jazz per oltre un decennio. In effetti incomparabile è la qualità del suo suono, il senso dello swing, la straordinaria varietà degli attacchi e delle conclusioni del suo fraseggio e l’altrettanto straordinaria varietà dei vibrati con i quali Armstrong colora ed abbellisce le note.

Verso la fine degli anni n’20 Armstrong registra pezzi memorabili come *West End Blues* e *Basin Street Blues* e molti altri che fanno di lui la prima grande figura classica del jazz, sia per musicalità e personalità. Armstrong fu il più grande solista dei primi decenni del jazz, oltre ad essere il personaggio di maggiore effetto e fascino sul palcoscenico. La sua accettazione da parte del pubblico bianco è un fattore da non sottovalutare quando si studia l’impatto del jazz sugli interessi musicali commerciali

negli Stati Uniti. Ma per certi versi le sue stesse doti e la sua carriera come “personaggio” si pongono in opposizione a ciò che era stato il jazz fin dai suoi esordi e ciò che avrebbe continuato ad essere in quasi tutti i momenti più gloriosi della sua storia successiva: una musica di gruppo.

Un esempio tipico di questo carattere corale, d’assieme, del jazz è dato dalla leggendaria figura di Ferdinand Joseph Morton, più noto come Jelly Roll Morton (1885-1941). Personaggio particolarmente affascinante, trascorre l’infanzia a New Orleans entrando in contatto con una gran varietà di musica di tutti i tipi, sia classica che popolare. Divenne un pianista e compositore itinerante di *ragtime* e di blues ma nel 1907 lasciò New Orleans per una carriera in cui è difficile distinguere tra fatti e fantasia. Pretendendo e ribadendo di aver “inventato” il jazz nei primi anni del secolo, nei suoi dischi registrati a Chicago a partire dal 1926 è evidente lo stile improvvisativo di gruppo tipico del jazz di New Orleans, passato al vaglio delle sue doti e della sua personalità musicale. Morton faceva da compositore/arrangiatore, creando complessi disegni solistici e d’assieme. Per quanto potesse essere geniale un qualunque suo collaboratore (compreso lui stesso), il gruppo non era mai dominato da nessuna singola personalità musicale.

Numerosi musicisti dei primi anni del jazz hanno testimoniato l’esistenza di uno scambio frequente e fertile tra interpreti bianchi e neri. Ad esempio l’ “Original Dixieland Jazz Band” – sotto la direzione del clarinettista Nick La Rocca – si era già formata a New Orleans nel 1908 e portò il jazz a New York e successivamente in Europa. Inoltre prima della diffusione delle prime incisioni di jazzisti neri, numerose *bands* di bianchi avevano inciso dischi e fatto tournée per il paese. Certo questa situazione non fa che provare ulteriormente che gli Stati Uniti erano – e sono – una società dominata a tutti i livelli da bianchi e che quindi era molto più facile per un complesso bianco ottenere contratti di ogni genere. Ciò nonostante, fin dall’inizio della sua storia, è esistito un jazz suonato da bianchi ed anche questo filone va esaminato, se non altro per cogliere ciò che è comune e ciò che invece non lo è.

Se c’è una differenza, tra bianchi e neri, nel modo di suonare questa musica, bisogna cercarla ad un livello diverso da quello stilistico generale. Per molti storici del jazz si tratta di una questione culturale ed etnica. Negli

analoghi gruppi bianchi verrebbe a mancare il carattere aspro, ruvido del blues, la tensione dell'eterofonia, la passione ed anche la sottesa ironia. Paragonando, ad esempio, Bix Beiderbecke, il migliore cornettista bianco degli anni '20, con Louis Armstrong si può dire che venga a mancare il duro realismo e l'ironia pungente di quest'ultimo.

Il dibattito sulla capacità o meno dei bianchi di suonare del buon jazz è durato per tutta la sua storia, spesso esacerbato dalle diverse congiunture politiche e intellettuali. I primi scritti critici sul jazz uscirono in un momento storico in cui perfino i bianchi *liberal* e più ben disposti non riuscivano a superare la convinzione della presunta "inferiorità" intellettuale e culturale dei neri. D'altra parte negli anni '60 e '70, il clima della presa di coscienza e della militanza nera ("black is beautiful") ha creato per la maggioranza dei neri e anche per molti bianchi "consapevoli" l'impossibilità di sentire nel jazz suonato da musicisti bianchi nient'altro che sterile imitazione e sfruttamento.

Questioni di tale portata non sono risolvibili in queste sedi e d'altra parte oggi, in un'epoca di globalizzazione e d'identità nomadi, soggette a contaminazioni le più diverse tra loro, forse la questione ha perso d'importanza. Resta comunque il fatto che il jazz, e la musica afroamericana in genere, sia entrato a tal punto a far parte del nostro orizzonte musicale da essere considerato espressione musicale "nostra", che ci appartiene. Soprattutto, prima ancora di considerare la musica di Armstrong, di Morton o di Beiderbecke come musica jazz, suonata da bianchi o da neri, la consideriamo, giustamente, musica americana.

Lo stile jazzistico esaminato fino ad ora potrebbe essere considerato come una sorta di musica da camera, ossia suonata da una piccola formazione, con una linea diversa affidata a ciascun musicista. Negli anni '20 emerse uno stile un po' diverso, suonato da orchestre più grandi e caratterizzato dall'esecuzione d'insieme piuttosto che dal solismo. La sonorità che emerge è piena e robusta, i ritmi sono flessibili e ondeggianti senza mai essere sgargianti quanto quelli dello stile di New Orleans (*Dixieland*). Nel corso della sua evoluzione, fu coniata la parola "swing", usata sia come sostantivo che come verbo, per descrivere questo nuovo stile di musica jazz.

Con il progredire degli anni '30, le *jazz-bands* divennero sempre più grosse, l'esecuzione d'assieme divenne sempre più raffinata e le improvvisazioni solistiche divennero sempre più saldamente racchiuse nel quadro del jazz arrangiato, annotato per esteso e, inevitabilmente, vennero perdendo l'esuberanza e l'elasticità che avevano dato alla musica di New Orleans quel suo sapore speciale.

La *jazz-band* più originale dell'era dello swing fu quella di Count Basie. Pianista della scuola *stride* (stile di esecuzione pianistica consistente in un rapido movimento alternato nell'accompagnamento della mano sinistra di accordi sui tempi pari (seconda e quarta battuta) e di bicordi (combinazione simultanea di due suoni non all'unisono) sui tempi dispari (prima e terza battuta), Basie dava alla propria orchestra un ritmo molto propulsivo, contrassegnato dall'uso del batterista dell'*high hat* piuttosto che della grancassa, un dinamismo e una spontaneità tipici del miglior jazz di New Orleans. Basie dava inoltre più risalto al solismo sostenuto da *riff* (frase ritmo-melodica ripetuta ostinatamente) di quanto non fosse abituale nelle *big bands*.

Lo stile swing delle *big bands* fu accettato dalla maggioranza dell'America e divenne un prodotto commerciale, ma nel corso di questa evoluzione perse inevitabilmente una parte della sua stretta identificazione con la cultura nera americana che lo aveva prodotto. Per quasi un decennio, a partire dal 1935, la musica leggera bianca in America fu dominata dalle *big bands* di Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw, Harry James che raggiunsero l'apice della loro popolarità soltanto dopo esseri alleate con Tin Pan Alley e con la dominante industria della musica leggera, concentrata a New York, finendo così per divenire un mezzo per la promozione delle canzoni.

La musica di Duke Ellington (1899-1974) occupa un posto speciale nella storia della musica americana. Sin dai suoi esordi il repertorio impiegato consisteva di lavori scritti o arrangiati da lui stesso, spesso in collaborazione con uno o con l'altro degli orchestrali. Cominciò subito ad emergere uno stile personale, basato in gran parte sulle doti musicali dei vari interpreti, che si contraddistingue per la distanza tra la musica di Ellington e quella delle altre *jazz-bands* del periodo.

Ellington suonò dal 1927 al 1932 al Cotton Club di Harlem e per quanto continuasse ad essere il pianista, suonando qualche assolo, il suo ruolo assumeva sempre più il carattere di compositore e arrangiatore, giungendo alla convinzione che il suo vero strumento fosse l'orchestra. Il Cotton Club era frequentato da bianchi, soprattutto newyorchesi, affascinati dalla cultura nera di Harlem, al tempo molto viva e in grande espansione ("Rinascimento di Harlem"). Gli orchestrali si vestivano in smoking e il club era lussuosamente arredato e decorato con dipinti murali suggestivi di immagini afro-americane. Vi si presentavano spettacoli elaborati, con alcuni dei migliori ballerini, cantanti e attori neri del tempo. Buona parte della musica suonata da Ellington fu elaborata appositamente per questo ambiente.

Ellington trovò comunque anche il tempo per la composizione slegata dagli impegni al club, producendo fra l'altro *Creole Rhapsody* (1931), un pezzo di sei minuti che occupa le due facciate di un disco, *Reminiscing in Tempo* (1934), su quattro facciate e un lavoro ancor più ambizioso iniziato nello stesso anno ma completato molto più tardi e destinato a diventare una complessa suite dal titolo *Black, Brown and Beige*, una storia in musica del popolo nero americano della durata, insolita per la musica jazz, di circa un ora.

L'orchestra di Ellington rispecchiava certi aspetti dell'epoca delle *big bands* ma anche al culmine dell'era dello swing, Ellington continuava a produrre musica sempre più complessa nei meccanismi compositivi, a cercare accenti più originali, a sperimentare accordi insoliti, ad inventare "dialoghi" tra i diversi strumenti, ora contrapponendo, ora sovrapponendo gli uni agli altri e all'orchestra intera creando anche pezzi lirici d'atmosfera come il famoso *Mood Indigo*.

Con Ellington il jazz entra definitivamente nell'era della maturità, da musica essenzialmente improvvisata si trasforma in un linguaggio musicale ricco e strutturato, nel quale la composizione si intreccia con l'improvvisazione creando un insieme di forza straordinaria e di notevole varietà tonale, scandito dall'insinuante quattro quarti tipico dello *swing*. Con la sua orchestra – il vero strumento di Duke Ellington – il jazz esce dai confini della *race music* in cui lo *show business* lo aveva segregato e

diventa il suono d'America, uno dei punti più alti dell'originale sintesi musicale prodotta dal Nuovo Mondo.

Le tournée europee di Ellington furono accolte sia dalla critica che dal pubblico con grande entusiasmo, contribuendo a rafforzare la convinzione, tipica degli intellettuali europei, che il jazz fosse la risposta americana alla loro musica classica. In effetti Ellington ha sempre aspirato, e realizzato, per tutta la sua lunga carriera, alla composizione su grande scala: sarà sufficiente ricordare, a questo proposito alcune delle sue innumerevoli suite: *Perfume Suite* (1944), *The Liberian Suite* (1947), *Harlem* (1950), commissionata da Arturo Toscanini e dall'Orchestra sinfonica della NBC, *La Scala Night Creature* (1955); negli anni '60 e '70, pur non abbandonando la composizione di suite - per tutte la *New Orleans Suite* e *The Drum is a Woman* - Ellington, mostrando un talento poliedrico unico, attinge al patrimonio della musica sacra nera e tiene memorabili concerti nella chiesa di St. John the Divine a New York.

Tra il jazz e il blues esiste un rapporto lungo e complesso. Pur essendo entrambi prodotti della cultura afro-americana e pur avendo preso forma nello stesso periodo, all'inizio avevano pochi punti in comune: il blues era una musica vocale, cantata in origine da un solista e accompagnata in seguito con gli accordi di un unico strumento; il jazz era invece uno stile interpretativo strumentale. Billie Holiday è la cantante che il pubblico bianco, durante l'era dello swing collegò più facilmente al blues. Particolarmente espressiva, ha saputo portare al suo stile vocale una flessibilità di intonazione e degli abbellimenti vocali propri della tradizione del blues. Notevole anche la sua capacità di interazione con gli strumentisti jazz.

La sua carriera va ricollegata più alla storia della canzone popolare in America - e quindi alla tradizione di Tin Pan Alley - che non a quella del blues in senso stretto. In ogni caso, Billie Holiday più che interpretare si può dire che "componesse" una propria versione della melodia restituendone una personalissima lettura, inimitabile perché densa di vita vissuta, a dir poco "difficile", contrassegnata da sofferenza e tragedia. Il timbro della sua voce, dotato di una straordinaria tendenza al glissato, dava l'effetto di una caduta di note, lambendo il ritmo con elegante e

consapevole distacco. Fu la prima cantante nera, nel 1938, ad andare in scena con un'orchestra di bianchi, condotta da Artie Shaw.

Dal jazz emerse anche uno stile vocale ben distinto. Louis Armstrong fu il primo ad usare la propria voce in una maniera paragonabile allo stile strumentale del jazz: abbellendo liberamente la melodia, introducendo stilemi melodici e ritmici analoghi a quelli del suo modo di suonare la cornetta, interagendo con gli altri strumentisti mentre cantava. Fu anche il primo ad usare la tecnica dello *scat*, introducendo nei ritornelli vocali sillabe prive di senso anziché parole, avvicinando così ancor di più la voce allo stile strumentale, spogliandola di un testo comprensibile.

Sebbene il jazz degli anni '30 e di buona parte degli anni '40 fosse dominato dalle big bands, diversi piccoli complessi che privilegiavano il solismo riuscirono a sopravvivere nei piccoli club, i più famosi dei quali si trovavano a New York, soprattutto sulla 52ma strada. Era in questi piccoli club che avvenivano le migliori improvvisazioni dell'epoca in quanto si dava a ciascun interprete la possibilità di esibire il proprio stile personale, il proprio virtuosismo, la propria personalità musicale, la propria fantasia nell'inventare ed eseguire una linea solistica sovrapposta ai cambi di accordi.

Fu proprio nel contesto di questi piccoli club che verso la metà degli anni '40 cominciarono a profilarsi trasformazioni e sviluppi musicali che rivoluzioneranno l'intero canone jazzistico precedente. Gli esordi si devono ad un trombettista che proveniva da orchestre swing, Dizzy Gillespie che in un piccolo club di Harlem, il Minton sulla 118ma strada, entrò in contatto con un giovane sassofonista proveniente da Kansas City e che ben presto diverrà una leggenda della storia del jazz, ossia Charlie Parker. I due cominciarono a condividere un grande interesse verso elementi armonici mai uditi prima nel jazz, accordi complessi e cromatici incorporati in passaggi di grande velocità e bravura. Alla base del loro nuovo stile vi furono lunghi periodi di ricerca e studio all'unisono nel corso dei quali svilupparono la destrezza nell'eseguire insieme, e con straordinaria precisione, passaggi di estrema difficoltà.

Le prime incisioni di Gillespie e Parker in cui è avvertibile il nuovo stile musicale risalgono al 1945, dove vi è l'essenza di ciò che presto si

chiamerà *bebop* o più semplicemente *bop*. Buona parte del repertorio *bebop* sulle armonie delle canzoni di Tin Pan Alley, eseguite però con nuove linee melodiche create in contrapposizione e assegnando un ruolo di primo piano a passaggi di bravura e a disegni ritmici asimmetrici. Inoltre, nonostante generalmente l'andamento sia molto veloce, i passaggi solistici sono eseguiti con precisione e chiarezza.

Raramente nel *bebop* si avverte una melodia convenzionale e dato l'andamento veloce, il virtuosismo della maggioranza dei solisti, l'agilità sbalorditiva e l'energia nervosa dei migliori interpreti, il *bebop* era percepito dai più come una successione di passaggi tecnici abbaglianti privi di contorni melodici riconoscibili. Anche i contorni ritmici sono così frastagliati e asimmetrici da nascondere a tutti gli effetti il sottostante ritmo in 4/4. Si vedano a questo proposito, tra gli altri, *Shaw 'Nuff*, *Ko-Ko*, *Three Deuces*, *Cool Blues*, *Hot Blues*.

La collaborazione tra Gillespie e Parker fu di breve durata: Gillespie formò una serie di *big bands* e di piccoli complessi, continuando a suonare fino agli anni '90, assumendo il ruolo di decano dello stile che aveva contribuito a creare. Molto diversa fu la carriera di Parker. Dopo la rottura con Gillespie, Parker solo sporadicamente suonò su tempi estremamente rapidi come quelli che avevano contraddistinto il primissimo stile *bebop*. Il suo stile si orientò più verso una tecnica espressiva che verso un puro virtuosismo e molte delle esecuzioni più memorabili degli ultimi anni della sua carriera sono in tempo moderato o addirittura lento, basate generalmente sui disegni armonici del blues di 12 battute o su qualche successo di Tin Pan Alley, trasformati però in qualcosa di speciale dall'invenzione melodica e dal fraseggio impareggiabili di Parker (come ad esempio in *Relaxin' at Camarillo* del 1947). Va ricordato, inoltre, che Parker, pur essendo fondamentalmente un autodidatta, conosceva la musica colta e aveva studiato con un maestro dell'avanguardia americana, Edgar Varèse.

Dopo alcuni mesi di degenza in un ospedale psichiatrico di Los Angeles nel 1946-47, continuò ad incidere dischi fino al 1951, gli anni successivi, fino alla sua morte precoce nel 1955, furono segnati da un ulteriore deterioramento della salute fisica e mentale, consentendogli solo rare comparse in pubblico, soprattutto al *Birdland*, un club di New York così

chiamato in suo onore. Il contributo di Parker è in *primis* alla formazione di uno stile jazzistico innovatore ma la sua eccezionale bravura come solista improvvisatore, la sua stupenda tecnica strumentale fanno di lui forse il solista più straordinario di tutta la storia del jazz. Venerato da parecchie generazioni di estimatori della musica americana “Bird vive” anche a quasi cinquant’anni dalla sua morte.

Un’altra figura, inizialmente legata al *bebop*, destinata a lasciare un segno indelebile nella storia della musica jazz è quella di Miles Davis (1926-1991), trombettista che inizia la sua carriera con Parker, sia in molte esibizioni dal vivo che in molte sedute di registrazione tra il 1947 e il 1951. I due musicisti riuscirono spesso a raggiungere, nelle esecuzioni all’unisono, una precisione dello stesso tipo che aveva contraddistinto la collaborazione Gillespie-Parker. La morte prematura di Parker ha però concesso a Miles Davis una sorta di “liberazione” da una diretta influenza, da un timore reverenziale nei confronti del grande sassofonista.

Non solo trombettista, ma anche compositore, arrangiatore e pittore, Miles Davis ha un percorso musicale di quasi cinque decadi che include, oltre al *bebop* anche il *cool jazz*, il jazz modale e infine la contaminazione con il *funk*, il rock, il *rap*, il *pop* ed anche l’avanguardia.. personalità quindi decisamente eclettica e non monolitica sia nella sfera musicale che in quella privata, esistenziale. Dopo aver accennato agli esordi con Parker, indispensabile è ora un preciso riferimento al *cool jazz*.

Esso implica per sua natura ordine, controllo, disciplina, composizione e quindi una “forma” più “esternata” di quanto non fosse evidente nell’entusiasmo sottilmente organizzato ma intuitivo di Parker. Mentre infatti la genialità di Parker si esprime quasi esclusivamente attraverso l’improvvisazione creativa come solista, il lavoro di Davis ha sempre implicato una stretta cooperazione con “arrangiatori” compositori di talento atti a fornirgli il materiale che avrebbe stimolato le sue facoltà di improvvisazione.

Manifesto del *cool* sono i suoi dischi *Kind of Blue* e *Sketches of Spain* (fine anni ’50) che in effetti aprono nuovi orizzonti alla musica jazz. In queste incisioni la lucidità delle proporzioni e la ricchezza sonora disciplinano il sotteso nervosismo della linea e del ritmo. *Kind of Blue*, in

particolare, è un manifesto fondamentale della nuova estetica jazzistica *cool*, una svolta musicale di grande portata. Assieme a John Coltrane (sassofono tenore), a Julian Adderly (sassofono alto) e a Bill Evans (piano), Davis tenta strade radicalmente nuove: propone al gruppo di non osservare alcuna sequenza armonica ma di partire da un tema, da una melodia concepita come una scala di note priva di accordi, seguendo una visione tipica della musica di tradizione non occidentale (sia africana che orientale) che spinge l'improvvisazione allo sviluppo di una sequenza di note in funzione introspettiva e spirituale, avvicinandosi all'atteggiamento della pittura giapponese in cui il segno viene tracciato senza staccare il pennello dal foglio e senza sapere quale sarà la direzione presa.

All'inizio degli anni '60 Davis è pronto per una nuova fase e forma un quintetto che rimane memorabile nella storia del jazz e con il quale incide una lunga serie di dischi. Si tratta di un gruppo in cui, al di là del potente carisma di Davis, tutti i componenti agivano da protagonisti in uno scambio continuo di suggestioni creative: si tratta di Herbie Hancock (piano), Wayne Shorter (sassofono tenore), Ron Carter (contrabbasso) e Tony Williams (batteria).

All'apice della fama – praticamente è tra i jazzisti più famosi del mondo – continua la progressione innovativa e incide dischi come *Nefertiti*, *Filles de Kilimanjaro* e *In a Silent Way* che raggiungono un pubblico molto più vasto di quello del jazz. Si tratta dell'inizio di un'accelerazione "rivoluzionaria" che lo porterà nel 1969 all'elettrificazione del suo strumento e più in generale della sua musica fino alla realizzazione, in compagnia di musicisti come Gorge Benson e Chick Corea, di un disco epocale come *Bitches Brew*, imprecisamente definito il manifesto del jazz-rock. In effetti, pur mantenendo una sua rigorosa coerenza, Davis si avventura in una zona imprecisata, sfumata in cui i termini jazz e rock tendono a sfilacciarsi, a smussare i confini divisorii e quindi a perdere di significato.

Nelle decadi seguenti (anni settanta e ottanta) Davis continua a mescolare funk, rock, avanguardia per poi includere anche il *rap* e persino la canzone pop, incidendo album di successo come *You're under Arrest* e *Tutu* e *Time After Time*. La strada pionieristica battuta da Miles Davis

riassume la vastità e la complessità degli intrecci della cultura musicale americana del XX secolo e giunge alle estreme frontiere della dissoluzione del linguaggio.

Non deve sorprendere quindi che il jazz di Davis possa essere considerato “impuro”, “contaminato”, nel senso che si è liberamente confrontato con ogni tendenza della musica americana, senza timori, senza presunzione, rovistando perfino tra una certa “spazzatura” di consumo sapendo però trarne capolavori di eleganza e misura. La sua musica non è quindi monolitica, così come molti e contraddittori sono gli aspetti della sua personalità particolarmente carismatica: è esistito un Davis *cool* nello stile di vita, nell’abbigliamento ed anche un Davis perduto innamorate di Juliette Gréco, un Davis intellettuale e raffinato ed anche un Davis *funky*, un Davis politico ed anche un Davis edonista e snob, un Davis jazzista puro ed anche un Davis in grado di dialogare con Hendrix e Prince.

Vorrei concludere queste poche note dedicate a Miles Davis con qualche osservazione relativa a quella che considero la sua incisione più raffinata, di grandissimo fascino: i pezzi da *Porgy and Bess* di Gershwin, con l’arrangiamento di Gil Evans. La cosa interessante da notare è che Evans e Davis compiono insieme il lavoro più riuscito andando verso la musica di Tin Pan Alley, non per satireggiarla ma per annetterla e ri-crearla. Certamente la musica di Gershwin è musica popolare di un genere e di una qualità insoliti e fu esattamente l’intuizione di questa caratteristica di eccezionalità di quella musica che permise all’arrangiatore e al musicista jazz di rendersi conto che ciò che essi avevano da dire e quello che Gershwin aveva già detto erano strettamente apparentati. I loro pezzi da *Porgy and Bess* costituiscono, insieme con la produzione matura di Ellington, la musica più raffinata forse mai creata dalla fusione significativa della tradizione jazz con la musica d’arte popolare.

Gone, Gone, Gone rappresenta una ri-creazione strumentale profondamente coinvolgente del lamento antifonico dell’inumazione di un personaggio nero (l’*antifona*, nella liturgia odierna, è un breve canto, nello stile gregoriano – ogni sillaba del testo viene intonata su note singole – eseguito ad apertura e chiusura di un salmo. Il suo scopo è quello di sottolineare il motivo spirituale che la liturgia vuole appunto suggerire

attraverso il canto del salmo). L'assolo pentatonico di Davis è una sorta di pianto del predicatore contro la sonorità cupa e densa delle voci della comunità che attraverso l'intrecciarsi dei sassofoni e dei corni inglesi crea un effetto di oppressione.

Buzzard è certamente è sicuramente il pezzo musicalmente più complesso della partitura di Gershwin che Miles Davis affronta con una sonorità essenziale, stridii cromatici (alterazioni di un semitono discendente o ascendente una o più note di una scala, creando un'intrinseca tensione espressiva) ed anche appoggiature (particolare rilievo conferito al suono di una linea melodica attraverso altro suono estraneo che lo preceda ad intervallo di seconda superiore o inferiore) e figurazioni ritmiche molto veloci.

Il termine *cool jazz* può indurre in errore. Non si tratta di jazz "freddo", privo di calore, piuttosto è un tipo di musica dallo stile rarefatto, elegante, privo di certe asperità e frenesie tipiche del *bebop*. La sua stagione migliore può essere situata tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50 ed è contraddistinta da sperimentazione e ricerca di strade nuove da percorrere, con maggior equilibrio interiore che si traduce in maggior controllo del materiale sonoro. Inoltre, se il *bebop* era stato quasi interamente espressione di musicisti afro-americani, il *cool jazz* produce una fase di effettiva e definitiva collaborazione tra musicisti bianchi e neri.

Forse il segreto di questa alchimia risiede nel termine stesso: espressione gergale ricca di molte sfumature. Essere *cool* significa essere al passo con i tempi, uscire dalla massa, indicare una via che piace e che va bene. Il *cool jazz* non pone l'enfasi tanto sulla ribellione quanto su pulsioni innovative che ne allarghino i confini, ridefinendo il rapporto tra arte e intrattenimento. Così facendo riesce a coinvolgere una folta schiera di giovani bianchi affascinati dall'idea di sentirsi all'avanguardia, elitariamente superiori al gusto corrente.

Le decadi seguenti al secondo conflitto mondiale sono anni di prosperità economica – l'America, uscita vincitrice dalla guerra pone le basi economiche e militari ed anche culturali della sua egemonia e del suo impero – ma di grandi contraddizioni sociali. Il clima di caccia alle streghe (maccartismo) contro persone e valori ritenuti anti-americani e quello della

Guerra Fredda tendono a normalizzare, tranquillizzare e appiattare tutto. Ancor prima del rock'n'roll, che arriverà verso la seconda metà degli anni '50, è il *cool* jazz ad offrire una musica nella quale i giovani – creati dal mercato come “classe consumatrice a sé stante – potessero identificarsi. Si tratta di giovani che tentano di non “conformarsi”, di non accettare regole e ruoli che la società vuole confezionare per loro. Sono anni in cui essere *cool* significa aderire ad una forma “pacifica” di ribellione, incarnata nel cinema dai visi di Marlon Brando e James Dean e nella letteratura da Jack Kerouac, che indica la “disaffiliazione” come ultima risorsa dell'individuo per non soccombere nei valori e nel modello di vita della classe media.

La coppia di artisti bianchi che ha meglio interpretato tutto quanto era implicito nella definizione di *cool* jazz è quella costituita da Gerry Mulligan (sax baritono) e Chet Baker (tromba). Il loro quartetto dei primi anni '50 – con contrabbasso e batteria, senza piano – mette in luce la forza espressiva di Mulligan e il lirismo, profondo e intimo, di Baker, il “bello e dannato” per antonomasia del jazz bianco, vittima predestinata dei suoi stessi eccessi: scompare tragicamente nel 1988.

Sul fronte del *cool* afro-americano è sicuramente da ricordare il “Modern Jazz Quartet”, con John Lewis al piano, Milt Jacson al vibrafono, Percy Heat al contrabbasso e Conie Kay alla batteria. Il quartetto propone una musica rilassata, impegnata mettendo a confronto la storia musicale afro-americana, ossia il piacere dell'improvvisazione e il confronto con il blues, con la musica classica, scoprendo sorprendenti affinità formali tra il contrappunto (arte della sovrapposizione di due o più linee melodiche) e l'improvvisazione jazzistica. Con il “Modern Jazz Quartet” la musica fro-americana entra nelle sale da concerto, sapendo preservare artisticità e assenza di compromessi commerciali. Lo stile di questi musicisti era quello dei professori d'orchestra, allontanandosi molto dall'immagine del “nero da spettacolo”, accostandosi al mondo dei musicisti classici senza timori e senza reverenze.

Gli anni '50 sono decisivi per lo sviluppo e l'affermazione del jazz, sia per la molteplicità delle strade intraprese, molto diversificate e innovative, sia perché in questo decennio si compie la definitiva maturazione della cultura jazzistica. E' il periodo in cui si forma la percezione definitiva del jazz come di un genere musicale acquisito nello scenario del Novecento,

caratterizzato da forza emotiva, qualità, imprevedibilità, immediatezza della comunicazione con gli ascoltatori ad un livello di intensità poetica, persino “spirituale”. Con la musica si emancipa anche la figura del musicista e tale emancipazione scorre parallela ad una più generale crescita di consapevolezza della comunità afro-americana, stimolata dalla dura lotta per i diritti civili nel Sud (carismatica ed emblematica la figura di Martin Luther King, ispiratore e sostenitore dell’emancipazione dei neri d’America).

La comunità nera d’America, pur nella sua tendenza ora all’integrazione e ora al separatismo culturale, comincia a sentirsi sempre più appartenente alla società americana e in quanto cittadino a pieno titolo il nero partecipa più attivamente alla vita del paese con diritti e doveri. La svolta decisiva nel fare diventare il jazz una musica seria e degna di rispetto fu il *bop*, perché aveva messo in soffitta l’immagine del nero bonario e rassicurante, felice di intrattenere il bianco. L’*hard bop* fu la risposta musicale più adeguata alle spinte culturali che agivano all’interno del mondo afro-americano. Fu una tendenza, sempre ricorrente nella storia del jazz, al recupero delle radici afro-americane, una sorta di esaltazione di alcuni caratteri fondamentali che erano stati espressi fino ad allora.

Fu introdotto, ad esempio, un elemento *funky* teso a scandire il ritmo in modo più marcato, ad esasperare il beat di base. Questa accentuazione del beat portò in primo piano il ruolo delle percussioni. Liberati dalla funzione di mero accompagnamento, i batteristi della nuova generazione svilupparono con assoluta libertà le possibilità di improvvisazione e portarono alle estreme conseguenze la poliritmia, costantemente evocata e presente come sottotraccia in tutto il jazz precedente. Tra i tanti batteristi che si potrebbero ricordare per una grande valorizzazione delle capacità tecniche dello strumento, spiccano i nomi di Max Roach e Art Blakey, che alla guida dei suoi “Jazz Messengers” fu tra i primi ad anticipare la tendenza al richiamo diretto di elementi ritmici africani, che si farà più evidente negli anni seguenti.

Sul piano strumentale, l’ *hard bop*, e più in generale il jazz degli anni ’50, contribuì all’affermazione del sassofono come strumento principe del jazz, la voce per eccellenza con la quale si identificava quella musica. Con la sua tipica forma, il sassofono fa pensare ad un’estensione del corpo

umano e con le possibilità che offre è stato personalizzato fino al punto da somigliare ad una vera e propria voce, ma con enormi possibilità in più per quanto riguarda il fraseggio (modo di articolare espressivamente l'esecuzione, sia in ambito vocale che strumentale).

Nel corso degli anni '50 ci fu un'esplosione di forti personalità che si espressero con questo strumento – in particolare il sax tenore – i cui precursori furono Coleman Hawkins e Lester Young e, ovviamente, Charlie Parker.

Nel periodo che va dagli anni '50 al decennio successivo, il jazz ha attraversato una stagione di straordinaria e dirompente creatività, scandita da alcune personalità di eccezionale valore, musicisti in grado di portare l'enorme potenziale della musica afro-americana ai massimi livelli, sviluppando non solo uno stile personalissimo ma una “filosofia” della musica che diviene “visione” del mondo. Su tutti primeggia John Coltrane (1926-1967), il più importante solista di jazz dopo la scomparsa di Charlie Parker.

Dopo aver suonato con una serie di orchestre dirette da alcuni dei massimi personaggi del jazz degli anni '50, compresi Dizzy Gillespie e Miles Davis, Coltrane ebbe la sua prima forte affermazione personale con *Giant Steps* (1959) che contiene esclusivamente lavori di sua composizione, eseguiti da musicisti di sua scelta. La composizione che dà il titolo all'album contiene una serie di ritornelli solistici basati su una frase di 16 battute composta da accordi molto cromatici che rendono il pezzo una sorta di nuovo standard per l'improvvisazione al sassofono.

Nel Coltrane maturo l'abilità tecnica e l'innovazione stilistica rivestono altrettanta importanza che l'impegno emotivo e la visione spirituale di un sincretismo religioso (tradizione occidentale/orientale/africana) orientato verso una “pace/serenità” interiore, riflesso di un “ordine” cosmico. *Alabama* (1963) è un pezzo elegiaco composto dopo la morte di alcuni bambini neri vittime di un attentato razzista in una chiesa di Montgomery in quello stato del profondo sud.

Coltrane raggiunge un ineguagliabile equilibrio con un celeberrimo quartetto (McCoy Tyner al piano, Jimmy Garrison al basso ed Elvin Jones

alla batteria), con il quale realizza alcuni dei massimi capolavori della cultura jazzistica, uno dei quali è *My Favorite Things*. L'intero pezzo, di circa 13 minuti, si muove in un'atmosfera magica, sospesa tra la struttura armonica di questo standard classico e le nuove esperienze modali (sistema di intervalli adottato nella pratica musicale) sperimentate con Miles Davis e conosciute attraverso la fascinazione della musica orientale. Coltrane suona il sax soprano, fino ad allora poco usato nel jazz, la cui sonorità ricorda molto da vicino quella delle anse (oboi, fagotti, clarinetti, ecc.) della musica non-occidentale; l'intero pezzo ha una struttura meditativa, di esperienza e ricerca spirituale che conduce, nel solco del buddismo, alla visione o illuminazione (*satori*). Il quartetto, nel suo insieme, genera una situazione ritmico-emotiva che induce uno stato d'animo adatto alla ricezione: in particolare il piano di McCoy Tyner compone a sua volta un capolavoro nel capolavoro e va proprio nella direzione di un'atmosfera assolutamente idonea al significato che Coltrane vuole dare al pezzo.

Memorabile è anche la versione di *Greensleeves*, notissimo e giustamente apprezzato "song" della tradizione anglo-americana (in verità "transatlantica") che oltre a Coltrane ha ispirato altri musicisti jazz, tra cui Jimmy Smith. Qui, come altrove, si può notare che la tecnica della variazione dell'intero quartetto è una sorta di dissezione creativa. Non distorce le frasi del motivo rendendole irriconoscibili, ma rivela implicazioni inattese dividendole in valori più brevi, di solito in modelli irregolari e con "stonature" o alterazioni di altezza. La musica di Coltrane prova ancora una volta che la necessità fondamentale per un jazzman, come per qualsiasi altro musicista, è la creatività: deve essere, prima di tutto, un "costruttore" e non un semplice "illustratore".

Sempre teso al superamento di vincoli melodici e armonici, di confini da trasgredire, sempre impegnato in una sfrenata corsa creativa (non per niente soprannominato "Trane"), Coltrane nella sua fase ultima accentua l'aspetto spirituale ed incide due altri capolavori assoluti. Il primo è *A Love Supreme* (1964), una suite (composizione strumentale barocca i cui movimenti sono costituiti da forme di danza stilizzate di uguale tonalità in quattro tempi; nel XX secolo è più genericamente intesa come libero insieme di pezzi estranei alla logica sinfonica classica) in quattro tempi scritta in memoria di Eric Dolphy, sassofonista molto promettente, che aveva suonato spesso con Coltrane, tragicamente e prematuramente

scomparso. Il secondo è *Ascension* (1965), che si muove più nella direzione della libera improvvisazione collettiva, tipica del *free jazz*.

La sua corsa inarrestabile verso territori inesplorati ha contribuito a consumarlo velocemente, com'era accaduto anni prima a Charlie Parker o, per rimanere nelle icone degli anni Sessanta come accadrà a Jimi Hendrix ; la morte prematura, in un momento drammatico della storia “razziale” d'America (e in particolare della città di New York) non ha impedito e non impedisce ancor oggi di considerarlo un maestro, non solo di metodo, ma di una visione della musica come avventura continua, come instancabile progettazione di traguardi da raggiungere e da superare in un movimento continuo.

A completamento del quadro di questa straordinaria stagione del jazz è necessario ricordare almeno altri tre musicisti, ossia Thelonious Monk, Charles Mingus e Sonny Rollins. Nonostante la popolarità, i riconoscimenti e le collaborazioni di prestigio, ciascuno dei tre ha seguito un indirizzo artistico individuale, e questo ha implicato anche un certo isolamento che ha conferito alla loro musica alcuni elementi di enigmaticità.

Il più enigmatico ed anche eccentrico dei tre è sicuramente Thelonious Monk, pianista che si è trovato al centro del movimento che ha cambiato la storia del jazz, rimanendone però solo parzialmente coinvolto. Molto introverso, la sua attenzione rimase rivolta unicamente al suo personalissimo genio. Anche la sua tecnica, il suo modo di suonare era assolutamente fuori dalla norma, con le dita tese e non piegate secondo la prassi classica. Questo veniva considerato un limite tecnico piuttosto grave. Non va dimenticato però che, nonostante la sua indifferenza a quanto accadeva nel mondo esterno, Monk, se non altro per quel che riguardava la musica, era perfettamente consapevole di quel che voleva ottenere dal piano. Ovvero un fraseggio frammentario, una sonorità inconfondibile, percussiva che scaturiva proprio dal modo in cui venivano “colpiti” i tasti. Tecnica messa a punto sul piccolo pianoforte del modesto appartamento del ghetto di San Juan Hill che ha abitato per tutta la vita anche quando, ottenuti tardivi riconoscimenti, aveva raggiunto una relativa agiatezza, inadeguata comunque di fronte al suo disagio esistenziale, al grado di sofferenza che non lo ha mai abbandonato.

Il suo nome comincia ad affermarsi nel 1957, dopo molti anni di oscurità, quando con il suo quartetto propone un repertorio che lo farà diventare un maestro nel suo genere: *Round Midnight*, *Straight No Chaser*, *Blue Monk*, *Misterioso* e molti altri. Monk conquista una meritata fama internazionale e nel 1964 perfino la copertina di “Time”. La gloria sembra suscitare in lui il desiderio di eclissarsi, di scomparire: in effetti per più di una decade si autoreclude in casa a San Juan Hill, fino alla scomparsa nel 1986.

Anche Sonny Rollins, tenorsassofonista, proviene dall'esaltante esperienza del *bebop*, suonando negli anni '50 con Parker, Monk e Davis. In effetti Sonny Rollins è il gigante indiscusso dell'epoca d'oro dell' *hard bebop* , con un suono particolarmente robusto e un timbro vibrante che hanno reso inconfondibile il suo segno stilistico. Più che all'innovazione, Rollins era attratto dall'improvvisazione tematica, che ha sviluppato in modo sbalorditivo e folgorante e ad un ritmo vertiginoso. Suo capolavoro è *Saxophone Colossus* ma splendida è anche la *Freedom Suite*, che dimostra le sue capacità di autore di composizioni ad ampio respiro. Decisivo è il suo incontro con un maestro della batteria quale è stato Max Roach. Ha inoltre sviluppato una tecnica puntilistica, ossia ha usato i suoni come eventi timbrici (il timbro è la specifica qualità del suono) e temporali isolati, e una sonorità con inflessioni vagamente sardoniche. Dotato, inoltre, di notevoli qualità di *performer*, ha alternato sparizioni improvvise (legendario è diventato il suo “ritiro” sotto il ponte di Brooklyn) a ritorni fulminanti, mescolando stranezze e genialità creativa: tutto questo ha fatto di lui uno dei più grandi esponenti della storia della tradizione musicale afro-americana.

Altra figura complessa è quella di Charles Mingus, che per quanto abbia collaborato con buona parte dei grandi della storia del jazz è difficilmente associabile ad una corrente poiché in effetti ha seguito una strada a sé stante, profondamente legata alla tradizione afro-americana. Ha sempre dichiarato che le sue fonti d'ispirazione sono state la musica da chiesa, Duke Ellington, Charlie Parker e Art Tatum. All'inizio degli anni Cinquanta la sua musica risentiva dell'influenza del *cool* ed era caratterizzata da una studiata strutturazione. I caratteri peculiari della sua musica iniziano però a delinearci con *Pithecanthropus Erectus*, dove si

allontana dall'idea di partitura che non prevede sufficiente libertà all'esecutore facendo perdere al jazz il suo *feeling* più autentico. In questa incisione sono evidenti repentini cambiamenti di atmosfera, di tempo, di ritmo inseriti in una generale estetica *free*.

Il mondo sonoro di Mingus, di straordinaria varietà ed ampiezza, è sorprendentemente guidato dal suo contrabbasso che, nelle sue mani, sembra vivere di vita propria: autorevole, complesso, molto musicale, ben lontano dalla sua consueta funzione di accompagnamento. Particolarmente felice è stata la sua collaborazione con i sassofonisti Eric Dolphy e Charles Mariano, con i quali ha realizzato alcune delle sue produzioni migliori, come *The Black Saint and the Sinner Lady* e *Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus* che contiene il celebre pezzo elegiaco in ricordo di Lester Young "Theme for Lester Young".

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60 il jazz ha vissuto un periodo di straordinaria creatività e i musicisti costituivano una comunità d'artisti che praticava uno stile di vita (con un linguaggio che ha influenzato più di ogni altro sia la letteratura che il modo di parlare dei giovani) e una pratica musicale in evoluzione permanente. Il jazz sapeva cogliere lo spirito dei tempi, sapeva esprimerlo e sapeva cogliere e anticipare le trasformazioni che si profilavano all'orizzonte. L'occidente stava prendendo un corso del tutto nuovo e in America, e nella sua musica, i cambiamenti erano avvertiti in anticipo. Il jazz si può, in buona sostanza, definire una sorta di colonna sonora delle rapide trasformazioni cui sono incessantemente sottoposti la cultura e il modello di vita americani.

Era il periodo delle grandi utopie, del desiderio del mondo giovanile di trasformare, per il meglio, la società nella quale erano inseriti e che li relegava ad un ruolo ormai sgradito, non più accettato nelle sue stesse fondamenta. Il jazz, nella sfera che gli compete, che è quella della creazione artistica, aveva sviluppato la sua utopia di una musica senza confini, aperta a tutti i possibili influssi. L'esplicitazione della libertà espressiva assoluta è rappresentata dal disco *Free Jazz* (1960), registrato da Ornette Coleman: improvvisazione collettiva di un doppio quartetto, quello di Coleman e quello di Eric Dolphy.

Coleman comparve sulla scena del jazz verso la fine degli anni '50 e fu subito notato – non solo perché amava a volte suonare con un sassofono di plastica – ma per le sue improvvisazioni geniali e spigolose che lasciavano intuire un lessico musicale totalmente rinnovato. Nel 1960 ritenne che fosse giunto il momento adatto per dare vita a un esperimento fondamentale. In effetti riunì un'anomala formazione di otto musicisti, strutturata come un doppio quartetto, con due batteristi, due contrabbassisti e quattro fiati, tra cui il grandissimo Eric Dolphy, e propose come indicazione di lavoro la libera improvvisazione di tutti i musicisti, legati da una fluttuazione ritmica non restrittiva ma in qualche modo riconoscibile. Il resto era affidato all'estro del momento, senza temi prefissati. Il risultato fu un'interminabile *session* di quaranta minuti, che occupava senza soluzione di continuità ambedue le facciate del disco, simile a uno *stream of consciousness*, con un evidente e provocatorio senso di libertà totale. In copertina Coleman decise di mettere un quadro di Jackson Pollock, trovando affinità di linguaggio con l'astrattismo informale della pittura contemporanea.

Il disco fu subito visto come manifesto, fece scalpore e rimase oggetto di discussione per anni nel mondo del jazz provocando una spaccatura sia tra i musicisti sia tra gli appassionati e gli studiosi: o lo si accettava o lo si rifiutava. Le conseguenze del disco furono comunque vastissime poiché poneva sul tappeto alcune delle principali problematiche musicali del momento. In realtà il disco di Coleman lanciò un forte segnale liberatorio e aprì la strada a molti sviluppi successivi, pur rimanendo tutto sommato all'interno di caratteristiche ed elementi che hanno sempre contraddistinto la storia del jazz. Infatti, l'improvvisazione informale teorizzata da Coleman riprendeva, radicalizzandolo, lo spirito di libero dialogo collettivo tra i musicisti, tipico della storia del jazz fin dalle sue origini.

Dal 1960 in poi il jazz entra in quella fase successivamente definita l' "avanguardia": atteggiamento non nuovo, ripeto, nel jazz, ma che negli anni '60 ed anche successivamente fu portato alle estreme conseguenze. In quegli anni comparve sulla scena americana e internazionale una generazione di musicisti volutamente oltraggiosi, perentori, decisi a seguire mille strade diverse grazie alla liberazione operata dalla rottura del *free jazz*.

Emblema politico del *free jazz* fu il sassofonista Archie Shepp, in prima linea sul fronte della nuova musica, soprattutto per quanto riguarda il lato più militante dell'avanguardia, ossia quello legato esplicitamente alle rivendicazioni del popolo afro-americano. Il suono del suo sassofono, forte, vibrante, aggressivo sapeva esprimere il rifiuto di qualsiasi atteggiamento passivo, di sopportazione e vittimismo nei confronti dell'ingiusta discriminazione cui i neri erano ancora sottoposti in America.

Archie Shepp si presentava spesso con vistosi abiti di foggia africana: gesto provocatorio che sottolinea, anche visivamente, un tema ricorrente in quegli anni, ovvero la manifestazione di un' appartenenza contro l'ipocrisia di una falsa integrazione in terra americana. Tema che sarà evocato in particolare da un gruppo di musicisti di eccezionale versatilità e, cosa nuova nel jazz moderno, di spiccata vocazione spettacolare. Si tratta dell' "Art Ensemble of Chicago", che raggruppò artisti provenienti da una città, Chicago appunto, che in quegli anni rinacque come centro propulsivo di molte nuove proposte musicali. La *band* mise in scena una sorta di teatro di strada, con costumi africani, volti pitturati e una gestualità accentuata. La musica rilanciava una dimensione tribale dove l'immagine dell' "Uncle Tom" (il nero sorridente e sottomesso) era rovesciata in una minacciosa e fiera maschera che chiedeva uguaglianza e giustizia.

Per alcuni anni la band fu una sorta di teatro permanente della rivoluzione culturale , ottenendo un grande successo anche in Europa. Alla fine degli anni '70 provò a formare una propria etichetta discografica – la "Aeco" – confermando un'autonomia, sogno irrealizzato di tanti musicisti, coerente con il radicale senso di libertà culturale espresso dalla musica.

Vorrei concludere la parte dedicata al *free jazz* con il nome di Cecil Taylor, pianista con una formazione classica, che ha perseguito un suo stile musicale senza lasciarsi distrarre dagli avvenimenti musicali circostanti. Inizia verso la metà degli anni '50 come geniale adattatore di melodie e sequenze tratte da canzoni popolari ma a poco a poco si allontana dalla dipendenza dall'armonia tonale e dagli schemi ritmici, attingendo le proprie idee da una vasta gamma di musiche, sia classiche che popolari. Ha dichiarato: " Non ho paura degli influssi europei. Il punto

è usarli – come ha fatto Ellington – come parte della mia vita di nero americano”. Tutti i frammenti del pensiero musicale – che spaziano da Brahms, Stravinskji, Bartok, Mahler, a Ellington, Parker, Monk e tanti altri ancora – si ricompongono in un discorso immenso che trasforma il piano in un’inarrestabile macchina sonora.

La critica ha sostenuto che l’equivalente nella musica classica che più si avvicina allo stile di Taylor si trova in certi passaggi delle sinfonie di Charles Ives dove frammenti di varie opere si ricompongono con un’energia incredibile secondo disegni del tutto estranei alla pratica ritmica o armonica tradizionale. Con il suo complesso – “ Cecil Taylor Unit” – registrò *Unit Structures* (1966), la prima realizzazione completa del suo stile maturo, generalmente classificato, come *Free Jazz* di Coleman, un monumento del jazz d’avanguardia.

Ad un primo ascolto, la sua musica di Cecil Taylor può dare l’impressione di essere particolarmente caotica, estranea a qualunque stile jazzistico noto e forse anche indistinguibile nella sua sonorità da certa musica classica contemporanea. Le incisioni di Taylor sono sicuramente tra le più “difficili” del periodo e questo le ha rese indigeste se non inascoltabili, perfino sospettate di essere un bluff – destino questo accaduto a molti altri esecutori di *free jazz* come ad esempio Sun Ra, a seconda dei casi considerato un genio oppure un buffone – . Superato però l’ostacolo dell’ascolto di un lessico musicale dissonante e asimmetrico, ma molto rigoroso, si può seguire lo sviluppo delle linee individuali e degli assoli improvvisati: e questo rientra nella logica musicale che ha da sempre caratterizzato le migliori esecuzioni del jazz.

Sin dalle sue più lontane origini, il jazz è stata una forma d’arte dinamica ed evolutiva, che ha progredito attraverso una continua serie di modifiche stilistiche fino agli anni ‘70: l’interesse verso i repertori e gli stili precedenti è sempre stato molto scarso e i musicisti che non si adattavano rapidamente erano destinati a ripetere se stessi e in definitiva a scomparire. Da un certo punto in poi, invece, il jazz, per delle ragioni che cercheremo di ipotizzare o eventualmente chiarire, ha cominciato a ripiegarsi su se stesso. Come è accaduto per la musica classica nel corso del XX secolo, il jazz ha cominciato a coesistere e a competere con il proprio passato. Dopo aver raggiunto un livello stilistico molto elevato

continuando a ridefinire elementi precedenti, il jazz – e forse si potrebbe dire la stessa cosa per tutta la musica in America – appare come in attesa della prossima, forse inevitabile, trasformazione stilistica che lo porterà in territori inesplorati.

In effetti oggi il jazz viene spesso percepito come una sorta di “musica classica” destinata alle sale da concerto, entrata nei conservatori: quasi una forma in sé compiuta, adatta ad essere interpretata più che ad essere creata. Enorme è stato quindi il cammino percorso: da musica nata nelle strade e nei locali malfamati d’America è oggi considerata musica colta, che in qualche modo ci appartiene. Visione non corrispondente alla realtà offerta da questa musica, ma che racchiude qualche elemento non del tutto infondato.

Negli ultimi due decenni (anni ’80 e ’90 e primi anni del XXI secolo) il jazz ha avuto qualche difficoltà nel ritagliarsi uno spazio all’interno del variegato panorama musicale e, soprattutto non è stato in grado, come in passato, di dar voce alle istanze culturali del popolo afro-americano, di continuare ad essere la sua forma d’arte più complessa e affascinante. Questa crisi non è però da interpretarsi come definitivo declino e quindi scomparsa di questo genere musicale. Non sono infatti mancate nel corso del periodo citato figure che hanno proposto sonorità nuove e suggestive.

Il venir meno di una certa vivacità creativa è forse da ricercarsi in una tendenza dell’ultimo jazz a chiudersi in un esilio dorato, a diventare autoreferenziale e quindi a rimanere ad una certa distanza dal grande mercato e dai mezzi di comunicazione di massa. Atteggiamento questo che se da un lato può essere letto come limite dall’altro ha sicuramente una componente di difesa, di preservazione di uno spazio in cui le ingerenze e le pressioni esterne siano limitate e tenute, se non sotto controllo, almeno ad una certa distanza.

Sicuramente se di crisi d’identità del jazz si vuole parlare è necessario affrontare anche il difficile rapporto di questa musica con le innovazioni tecnologiche legate agli strumenti elettronici e con forme di comunicazione come la videomusica. Dai suoi esordi, il jazz è stato una musica essenzialmente acustica, non elettrificata e, tutto sommato, tale è rimasto fino ai giorni nostri. E’ vero che la chitarra elettrica compare

spesso in molte formazioni jazzistiche, ma la stragrande maggioranza delle band suona con strumenti acustici, non elettrificati e amplificati da microfoni. Anche la difesa nei confronti dell'elettrificazione e dell'elettronica non dovrebbe essere letta in modo univoco: questo ha comportato che la sonorità del jazz sia rimasta all'interno di un codice che ha subito pochi rinnovamenti ma ha anche il mantenimento di un legame con una gloriosa tradizione, con una cifra espressiva che non ha eguali nella storia musicale del XX secolo.

Infine, anche il mercato non è del tutto innocente e ininfluenza. La storia del jazz, iniziata con i *race records*, racchiude tutte le luci e le ombre dei rapporti razziali in America. E' una storia di segregazione, continuata con l'emarginazione, al cui interno il controllo dei musicisti sulla loro stessa musica è stato molto scarso dati i rapporti socio-economici esistenti nel paese. Nonostante, ancor oggi, esista un numeroso pubblico appassionato e preparato – cosa particolarmente evidente in occasione di musica dal vivo: concerti, festival, club e locali vari – il mercato discografico fa ben poco, se non nulla, per far conoscere e diffondere il jazz. A loro volta, i jazzisti, salvo casi eccezionali, non amano dialogare con il resto del mondo musicale, sono quasi immuni dal fascino della popolarità. Ovviamente, anche questo in controtendenza rispetto ad un mondo, incluso quello della musica classica, che invece si nutre ed è retto dallo *star system*.

Uno degli elementi che ha contribuito alla riscoperta dei classici del jazz da parte delle giovani generazioni è stato l'avvento del compact disc. Dalla metà circa degli anni '80 le principali case discografiche hanno iniziato una massiccia opera di ristampa del catalogo jazz realizzando numerosissime antologie e riportando alla luce capolavori scomparsi o introvabili in vinile. Vinile, però che prospera talmente bene nel mondo dell'usato – anche per il grande fascino delle *cover* d'epoca – da crescere molto di più delle vendite di compact disc, la cui sonorità è da più parti considerata asettica, inadatta a trasmettere tutta la vivacità e il "calore" che contraddistingue la musica jazz.

Due personaggi incarnano meglio di altri il difficile passaggio del jazz dagli anni '70 ai decenni successivi: Keith Jarrett e Herbie Hancock, entrambi cresciuti all'ombra di Miles Davis ma poi approdati a percorsi molto diversi tra loro. Terminata la collaborazione con Miles Davis, con il

quale aveva condiviso il percorso di definizione del jazz elettrico, Hancock ha sviluppato a modo suo le premesse del jazz-rock con esempi innovativi e spesso geniali indirizzati verso un pubblico che si stava avvicinando al jazz. A questi sono seguite anche operazioni meno interessanti, sia nell'ambito del jazz-rock (e del *funk*) che in quello del jazz vero e proprio. Pianista dalla carriera altalenante, Hancock è comunque sperimentatore curioso che ha lavorato sulla frontiera delle nuove tecnologie, confermandosi comunque artista dall'impeccabile fraseggio personale. Nel 1987, in collaborazione con Dexter Gordon, ha firmato la colonna sonora di *Round Midnight*, e questo gli ha permesso di vincere l'Oscar.

Keith Jarrett, forse anche per aver collaborato con Miles Davis nel periodo più tumultuoso dal punto di vista della sperimentazione tecnologica – ossia tra il 1970 e il 1971 – è diventato uno dei più coerenti sostenitori del suono pulito e naturale, non toccando più una tastiera elettrificata. Il suo pianismo è forte e appassionato, spesso malinconico e romantico ma soprattutto possiede una intensità magica creata attraverso un'atmosfera di profonda sospensione. Il grande successo arriva con un album doppio realizzato nel 1975 – *The Koln Concert* – uno dei dischi più venduti di tutta la storia del jazz, ricco di lunghe improvvisazioni legate da un flusso ininterrotto nel quale nuclei di idee si trasformano in altri, in un incessante racconto musicale.

Giunti pressoché al termine del lungo ed esaltante percorso compiuto dal jazz, particolarmente importante mi pare una dichiarazione di Jarrett , che riporto integralmente, perché sottolinea un elemento costitutivo di questa musica: “ *Bisogna mollare completamente la presa per fare swing. Il classico è la tecnica, il jazz la libertà, il rischio. Sinceramente cosa succederebbe senza il jazz? Sarebbe come una cornice senza il quadro.*” Il jazz assomma quindi in sé ingredienti essenziali della cultura americana: elogio di uno spirito “democratico” che implica e sostiene trasformazione, cambiamento, libertà.

Necessario è infine anche un riferimento al cosiddetto neo-bop, ben rappresentato dai fratelli Wynton e Branford Marsalis, trombettista il primo e sassofonista il secondo, cresciuti nei “Jazz Messengers” di Art Blakey, una sorta di “Università del jazz”. Eredi della tradizione dell'hard-bop, i fratelli Marsalis sono spesso , e a ragione ritengo, accusati di avere

pochissima originalità, a fronte comunque di una tecnica straordinaria. Dei due Brandford è più aperto alle contaminazioni, più innovativo. Ha intensamente collaborato con la rockstar inglese Sting, approdando ad una sonorità che include anche il *soul* e l'*hip hop*. Esempio sapiente di questa sintesi è il tema-guida della colonna sonora di *Mo' Better Blues* di Spike Lee.

Come era già avvenuto in altri momenti della storia del jazz, il rapporto con il passato e con le radici porta alcuni musicisti a guardare con maggiore attenzione e partecipazione all'Africa. Così facendo, il jazz incontra il mondo e il in particolare il crescente successo della *world music*. A partire dagli anni Ottanta si moltiplicano gli esempi di un cosiddetto "world jazz" o anche "world fusion", ossia di una contaminazione tra jazz e musica dell' Africa – sia nera che araba – ed anche musica dell'Estremo Oriente, in particolare indiana. In realtà questi esperimenti non sono nuovi nella storia del jazz: forse oggi vi è da parte dei musicisti jazz una maggiore disponibilità ad un dialogo aperto, senza restrizioni.

Di un certo rilievo, per concludere, è anche il contributo offerto dal "contemporary jazz" o "fusion", che ha una sua linea, le sue etichette, le sue star – due nomi per tutti: Chick Corea e Weather Report – il suo circuito e un numero elevato di appassionati e seguaci. La stessa cosa si può dire dell' "acid jazz", uno stile e una moda nati nelle discoteche inglesi, che ha una visione improntata al marketing e che se non altro ha svolto l'importante funzione di far conoscere ai giovanissimi il jazz, con il suo lessico base, attraverso traduzioni danzabili e leggere di alcuni dei suoi "monumenti".

CAPITOLO IX: MUSICA E IDENTITA' NAZIONALE

Il nazionalismo musicale fu una delle grandi questioni dell'Ottocento: confrontarsi in modo creativo o liberarsi delle influenze “straniere” (ossia europee) fu un'ardua impresa per il compositore americano. Il primo compositore la cui musica è così radicata nella vita e nella cultura musicale americana da assumere un carattere inconfondibilmente nazionale è Charles Ives (1874- 1954). Figura assolutamente isolata, la sua musica passò quasi inosservata e non ebbe alcun impatto né sulla vita musicale del paese né su altri compositori: eppure Ives per primo esplorò nuovi possibili territori musicali, liberandosi coscientemente dell'eredità europea in favore di una musicalità “americana”.

Si ricorda qui solamente una sua celebre composizione, *Central Park in the Dark*, nella quale contrappone a uno sfondo cromatico, vorticoso e senza pulsazioni negli archi, un primo piano composto di frammenti di motivi popolari e di altri suoni del mondo contemporaneo resi da fiati, percussioni e pianoforte: clacson di automobili, il boato della metropolitana, le grida per la strada, bande di jazz e il frastuono di un teatro. Vi sono anche frammenti di *ragtime* che rappresentano il primo uso di questi materiali in una composizione “seria”.

La musica di Ives permette di osservare che, in un certo senso, l'artista americano possiede alcuni vantaggi, negati a quello europeo. *In primis* la consapevolezza che i valori accettati in passato possono sempre essere rifiutati. Questo comporta una perdita che però offre un'enorme opportunità. Nella sua solitudine, privato di ortodossia religiosa, sociale o estetica che lo possa guidare, potenzialmente diventa un “legislatore non riconosciuto del mondo”, può pionieristicamente battere qualunque strada, con qualunque mezzo ritenga idoneo. Proprio in quanto il suo “mondo” è tutto da costruire senza quella “saggezza” che il rispetto per la tradizione porta con sé, la sua responsabilità diventa enorme: responsabilità che i grandi, autentici musicisti come Ives assumono *in toto*.

Negli anni '20, molti compositori americani di talento continuavano a recarsi in Europa, ma ormai più che in Germania o Italia andavano a Parigi e di conseguenza producevano opere caratterizzate da tecniche e atteggiamenti francesizzanti. Tra i molti va ricordato Aaron Copland, nato a Brooklyn nel 1900, figlio di immigrati ebrei russi il cui vero nome era Kaplan. Lo scambio di esperienze musicali tra le due sponde dell'Atlantico tenderà ad invertire la rotta in coincidenza con la fine della Grande Depressione e il coinvolgimento prima dell'Europa e quindi anche dell'America in un altro conflitto mondiale, eventi che comporteranno un'ondata di musicisti europei che cercheranno asilo nel Nuovo Mondo. Questo fenomeno contribuirà ad indebolire il tendenziale "isolazionismo" del mondo musicale americano attraverso l'introduzione di idee musicali nuove nella coscienza dei maggiori compositori del paese.

Conscio delle difficoltà della sua musica ad essere compresa dal più vasto pubblico, Copland decise di "dire ciò che aveva da dire nei termini più semplici possibili. Come aveva già fatto con la musica jazz, pensò che l'unica via percorribile sarebbe stata quella di conferire alle sue composizioni un carattere spiccatamente americano. Che la strada intrapresa fosse quella giusta è confermato dal fatto che non esistono opere orchestrali di un compositore americano che abbiano ricevuto più esecuzioni, con grande consenso di pubblico, di quelle di Copland. Tra le principali, si possono ricordare *El Salon México* (1936), *Billy the Kid* (1938), *Quiet City* (1939), *Appalachian Spring* (1944) e *The Red Pony* (1948).

In quasi tutte queste opere Copland fa un uso importante di motivi tradizionali. L'uso più celebrato in assoluto di una melodia presa a prestito lo troviamo in *Appalachian Spring*, dove la melodia di Shaker *The Gift to be Simple* costituisce il soggetto di una lunga serie di variazioni che diventano il momento culminante dell'opera. La forma della melodia rimane facilmente riconoscibile ma la "manomissione" del compositore comporta un allungamento dei valori in modo imprevisto, l'omissione di alcune note, la separazione dei motivi melodici e la formazione di nuove frasi. Ne consegue che il flusso della musica non è affatto determinato dalle melodie.

L'opera lirica è potenzialmente il genere più efficace su cui incentrare una scuola nazionale di musica. I soggetti si possono trarre da leggende, da episodi della storia nazionale, da avvenimenti nella vita di uomini e donne famosi o da note opere della letteratura nazionale. Sono possibili riferimenti visivi alla cultura nazionale, scenografie che raffigurino luoghi tipici, costumi locali di certe regioni. Si possono introdurre danze nazionali e per i cori si possono sfruttare stili di canto caratteristici o un particolare repertorio corale.

Bisogna attendere fino agli anni '30 per vedere rappresentata un'opera di spiccato carattere americano: *Porgy and Bess* di Gershwin. Dopo la prima assoluta nel settembre 1935 al Colonial Theatre di Boston, lo spettacolo proseguì per New York dove fu replicato per sedici settimane all'Alvin Theatre. Vi furono in seguito esecuzioni europee e nel 1955 *Porgy and Bess* fu rappresentato anche in Unione Sovietica: primo caso di compagnia teatrale americana ad essere invitata in quel paese.

Il libretto è basato sul romanzo *Porgy* di Du Bose Heyward, ambientato nel quartiere nero di Charleston, nella Carolina del Sud. Come è noto, Gershwin aveva una particolare affinità con i musicisti neri e la loro musica: negli anni '20 frequentava assiduamente i locali musicali di Harlem e poteva contare tra i suoi amici molti musicisti di jazz, i quali a loro volta amavano la sua musica più di quella di qualunque altro compositore di Tin Pan Alley. Mentre scriveva l'opera, Gershwin trascorse parecchio tempo a Charleston e dintorni, e in particolare a Folly Island, a sedici chilometri dalla città: località con una numerosa popolazione nera e, a causa degli sporadici contatti con i bianchi, aveva mantenuto un marcato retaggio africano. Gershwin può quindi ascoltare la loro musica e in un più di un'occasione canta con loro *spirituals*.

Porgy and Bess è un'opera sviluppata come tale in tutti gli aspetti: possiede recitativi e arie, cori e scene d'insieme, brani orchestrali descrittivi, numeri su grande scala con la partecipazione del cast al completo. Gershwin non attinge a materiali folk, salvo in una breve scena di strada, ma piuttosto all'idioma musicale popolare del suo tempo, quello che egli stesso aveva contribuito a plasmare con le sue canzoni. Poiché questo idioma deve molto alla tradizione musicale dei neri d'America, e

poiché si tratta di uno stile molto congeniale al compositore stesso, Gershwin lo ha giustamente ritenuto il più efficace nel descrivere le emozioni dei personaggi semplici e ricchi di sentimento di cui è popolata l'opera. La musica di Gershwin è radicalmente influenzata dalle innovazioni ritmiche, timbriche ed espressive della giovane musica afro-americana di cui condivideva lo spirito vitalistico, di estrema libertà e dissacrante. A sua volta il jazz ricambierà questo interesse utilizzando molti dei motivi di Gershwin – e di Tin Pan Alley in generale – per le invenzioni melodiche di tanti dei suoi capolavori, che oggi si chiamano *standards*.

In effetti, le canzoni di *Porgy and Bess* – “Summertime”, “It Ain’t Necessarily So”, “I Got Plenty o’ Nothin’ “ – sono diventate dei classici, continuamente reinterperate da musicisti e cantanti ovunque nel mondo. Si può dire che Gershwin sia arrivato più vicino di qualunque altro compositore d’opera del ventesimo secolo a gettare un ponte tra la cultura musicale classica e quella popolare. In effetti *Porgy and Bess* riesce ad essere rispettosa sia delle forme tradizionali dello spettacolo teatrale e sia degli stilemi della musica popolare. Per questo può essere indubbiamente considerata la più grande opera “nazionale” americana del XX secolo.

Volendo chiarire a una platea di giovani quali fossero i caratteri distintivi della musica americana rispetto a quella europea Leonard Bernstein era solito far ascoltare composizioni di Gershwin (*An American in Paris*, *Rhapsody in Blue*). Aveva perfettamente ragione perché la musica di Gershwin possiede una sonorità, un colore, un’atmosfera tipicamente americano, di inconfondibile come la pronuncia di una lingua. Nelle sue opere Gershwin introdusse anche nell’ambito della musica colta caratteristiche nazionali fino ad allora inedite. Duke Ellington compirà un’operazione analoga nel campo del jazz, generando un progetto musicale definitivamente americano all’interno del quale si ritrovano echi africani ed influssi colti, in particolare dell’espressionismo europeo.

Bernstein, compositore intelligente e sofisticato, ha cercato non solo di utilizzare le convenzioni popolari ma di creare un musical in grado di contrastare, se non opporsi, alla spietata concorrenza commerciale di Broadway. Nato a Lawrence (Massachusetts) nel 1918 è una delle maggiori figure d’interprete del Novecento. E’ stato direttore d’orchestra

(direttore stabile della Filarmonica di New York), pianista e compositore eclettico di ispirazione neoromantica, particolarmente sensibile alla tradizione musicale americana e in particolare al *musical*.

Va detto che il *musical* ha saputo diventare la colonna sonora di un secolo e dell'occidente. Broadway, la grande e leggendaria arteria dello spettacolo, è stata un laboratorio sociale nel quale i figli d'immigrati da ogni parte d'Europa e del mondo fondevano l'immaginario familiare con l'ottimismo pragmatico del Nuovo Mondo. Le tradizioni dei vari paesi d'origine potevano essere conservate, soprattutto le vene della nostalgia e del sentimentalismo, ma in definitiva erano filtrate dall'ironia e dal distacco dei "nuovi americani", desiderosi di costruirsi con le proprie mani una cultura autonoma.

Il musical ha saputo poi sfruttare le enormi possibilità offerte dall'invenzione del cinema sonoro, che ne diventava la cassa di risonanza. Il musical, a sua volta, con la vivacità narrativa, melodica e coreografica che lo contraddistingue, ha contribuito all'affermarsi di un'industria cinematografica sempre più pervasiva e spettacolare. Inedita miscela di ingenuità e astuzia, meticoloso lavoro artigianale e professionalità massmediatica, il *musical* ha saputo rappresentare l'anima di un *Nuovo Mondo* che molto rapidamente sarebbe diventato anche nostro, ossia il mondo contemporaneo.

Il soggetto dell'innocenza, e quindi della fanciullezza/adolescenza, è intrinseco alle origini stesse del paese e si rivela cruciale e ricorrente in ogni espressione artistica americana. La presunta "innocenza" dell'americano risiede nel fatto di considerarsi un "nuovo Adamo": l'europeo, nel Nuovo Mondo, fa proprio il potere di ri-nascere perché si trova a vivere in un mondo tutto da costruire, non ancora contaminato dal potere corruttore della civiltà. Un corollario associato a questo paradigma originario è la concezione di un futuro americano visto come un'Europa rinata o, per usare un'espressione fortunata e convincente, la visione del popolo americano come ultimo "primo"

In ambito musicale, gran parte della musica di Ives, ad esempio, parte da ricordi dell'infanzia, dal momento aurorale in cui lo sguardo sul Nuovo Mondo è veramente "nuovo". Bernstein dedica ai giovani la sua opera di

maggior successo – *West Side Story* (1957) – affidando alle loro enormi potenzialità il superamento dell’odio e della violenza che possono minare la convivenza in una città così complessa e ricca di contraddizioni come New York.

West Side Story è un musical particolarmente raffinato, sia dal punto di vista musicale che drammaturgico: non si tratta affatto, come per la commedia musicale convenzionale, di arte d’evasione. Con quest’opera Bernstein ha cambiato radicalmente lo scenario del teatro musicale americano, influenzando le produzioni successive sia in termini strettamente musicali sia per quanto riguarda l’irruzione di contenuti decisamente realistici: immigrazione, integrazione razziale, amore guerra tra gang per il controllo dei quartieri newyorchesi. Si tratta di problematiche irrisolte e quindi ancora oggi attualissime che vengono presentate senza filtri consolatori o assolutori.

Il nucleo tematico può essere considerato una versione moderna della storia di Romeo e Giulietta, ambientata in un quartiere di New York – appunto il *west side* – di forte immigrazione portoricana. Vi sono due bande rivali di giovani, i Jets e gli Sharks, rispettivamente adolescenti newyorchesi e immigrati portoricani; i loro conflitti portano alla ribalta problemi contemporanei di particolare pregnanza e urgenza: problemi razziali, sessuali, politici, sociali ed economici. Uno dei Jets s’innamora di una ragazza portoricana e nel contesto della guerra tra bande viene costretto a commettere un omicidio: il giovane assassinato è il fratello della ragazza. Dopo un episodio immaginario nel quale ci viene detto che in un mondo migliore, anche se ancora lontano, l’amore potrebbe rivelarsi più forte dell’odio, il ragazzo dei Jets viene ucciso a sua volta per rappresaglia.

Il conflitto centrale è quello dell’amore giovanile, che non conosce limiti e barriere, e la forza distruttiva delle ipocrisie e pressioni sociali e economiche: l’opera di Bernstein è quindi in qualche modo legata, anche se in modo indiretto, al *Porgy and Bess* di Gershwin. Trattandosi di un musical, *West Side Story* mescola il dramma con il balletto: si tratta di un balletto particolarmente originale ed anche per certi versi “violento”, eppure, per il fatto stesso che sia un balletto, lo priva di un certo grado di

realtà. Questa fatto ha la sua controparte nel trattamento drammatico-musicale del soggetto.

La potenza distruttiva della vita della banda viene splendidamente espressa sia nella musica dei Jets che in quella degli Sharks. La struttura, avvicinandosi a quella del jazz contemporaneo, è spoglia e dura nella musica dei Jets con molte quarte e quinte parallele e un minimo di armonia. I motivi sono frammentari e i ritmi sono nervosamente agitati. Lo spostamento persistente degli accenti è sia fisico (come camminano e danzano) che emotivo, la tendenza al bitonalismo – o meglio alla scrittura a due parti in cui una parte costituisce l'appoggiatura non risolta dell'altra – fa pensare al loro atteggiamento noncurante, disinvolto, insensibile. Le parole del *Jet Song* affermano che sebbene i ragazzi non appartengano alla società, appartengono però l'uno all'altro e possono così ostentare un atteggiamento di sfida verso il mondo che li circonda.

La musica dei portoricani, che affonda le sue radici nella tradizione latino-americana, presenta una maggiore vitalità e una maggiore forza armonica, benché anch'essa, a contatto con la metropoli, sia diventata nervosa, spasmodica e disorientata: “secca e leggera”, come disidratata. *America* è una demistificazione ironica, che contrappone Portorico come isola di sogno ma anche di malattie e miseria, a Manhattan, paradiso degli strumenti tecnologici e del potere onnivoro e devastatore del business. Anche in questo caso, la musica sembra aver perduto direzione e intensità. Lo svuotamento, voluto, della tradizione musicale, il fallimento dell'amore testimoniano, come anche la musica di Gershwin aveva dimostrato, che l'America sta ancora “aspettando” di realizzare il suo sogno: ovvero la Terra Promessa non è ancora comparsa.

E' di un certo rilievo notare come la musica popolare che contraddistinguerà la nuova generazione – ossia quei giovani per i quali Bernstein ha potenzialmente scritto il suo capolavoro – troverà impulso e linfa vitale in una forma antica e lontana dalla corrente principale della cultura americana. In effetti il rock 'n' roll attingerà ampiamente alla musica di un popolo schiavizzato e spossato – in particolare al country blues – che aveva espresso in musica un'inalienabile aspirazione alla libertà: aspirazione che una nuova generazione disorientata e inquieta farà propri, rimodellandola in accordo alle proprie esigenze. La consapevolezza

di un'ingiustizia e di un esproprio culturale intollerabili si è fatto quindi simbolo e strumento del disagio e dell'alienazione moderni e urbani.

CAPITOLO X: L'AVANGUARDIA AMERICANA

Mentre la maggioranza dei compositori americani si orientava verso la musica di Schonberg, Stravinskij, Bartok e Webern, un esiguo gruppo di loro contemporanei imboccava una strada diversa. Si interessavano alle questioni musicali ed estetiche del XX secolo e nutrivano per la musica non occidentale lo stesso interesse che rivolgevano a quella della propria cultura. Si è soliti definire questo gruppo con l'etichetta di avanguardia.

Il decano di questi compositori fu Edgard Varèse (1883-1965). Nato a Parigi, seguì studi tradizionali sotto la guida di nomi illustri di compositori francesi, italiani e tedeschi. Allo scoppio della I Guerra Mondiale lasciò l'Europa e nel 1915 arrivò negli Stati Uniti. L'America conobbe la sua musica all'inizio degli anni '20, quando alcune sue composizioni cominciarono ad essere eseguite: *Offrandes* (1921), *Ameriques* (1921), *Hyperprism* (1922), *Octandre* (1923), *Intégrales* (1924).

Il pubblico americano non aveva mai sentito prima una musica simile. Di *Amériques* il compositore scrisse: *“Da ragazzo, la semplice parola “America” significava tutte le scoperte, tutte le avventure. Significava l'ignoto. E in questo senso simbolico – nuovi mondi su questo pianeta, nello spazio e nella mente degli uomini – diedi il titolo “Amériques” alla prima opera che scrissi in America.”*

Con il tempo Varèse cominciò a pensare alla musica come a “corpi di suoni intelligenti che si muovono liberamente nello spazio.” Poi preferì applicare alla propria musica il termine “suono organizzato”, facendo notare le corrispondenze tra le sue composizioni e certe strutture naturali: *“Concependo la forma musicale come “risultante” – risultato di un processo – fui colpito da ciò che mi pareva esserci di analogo tra la formazione delle mie composizioni e il fenomeno della cristallizzazione. C'è un'idea, la base di una struttura interna, che si espande e si scinde in diverse forme o gruppi di suoni che cambiano continuamente forma, direzione e velocità, attratti o respinti da varie forze. La forma di un'opera*

è la conseguenza di tale interazione. Le forme musicali possibili sono illimitate quanto le forme esterne dei cristalli.”

Il procedimento compositivo di Varèse consiste nell'enunciare un'idea, ripeterla senza mutamenti, e poi enunciare altre idee in successione; man mano che si svolge il pezzo, i vari frammenti di materiale si sovrappongono in combinazioni sempre mutevoli, producendo un mosaico di suoni composto da un numero determinato di elementi che continuano a spostarsi e che si legano l'uno all'altro in disegni diversi. Tecnica che ha un precedente in alcune composizioni mature di Claude Debussy.

Varèse aveva sempre amato gli strumenti a percussione. *Amériques*, composta per grande orchestra sinfonica, richiede dieci percussionisti che suonano ventuno strumenti diversi. Varèse progredì gradualmente oltre gli strumenti convenzionali della musica occidentale, pensando al giorno in cui nuovi strumenti elettronici avrebbero aperto nuovi orizzonti sonori. In questa direzione va il suo *Poème électronique* (1958) e *Espace*, ancora più spettacolare, ma rimasto allo stadio di progetto perché il compositore scomparve prima di poterlo completare. Si tratta di un montaggio sonoro creato con trasmissioni provenienti da parti diverse del mondo: “voci nel cielo, che riempiono lo spazio intero, s'incrociano, si sovrappongono, si penetrano, si scindono, si stratificano, si respingono, si scontrano...”. Fino all'ultimo, quindi, Varèse esplorò l'ignoto.

La carriera di Lukas Foss , in un certo senso, rappresenta e riassume la storia della musica americana del XX secolo. Nasce a Berlino nel 1922 ed inizia a comporre già all'età di sette anni. Quando arriva in America, quindicenne, possiede una notevole padronanza virtuosistica delle tecniche classiche europee. Dotato di notevole eclettismo – che non significa rifiuto o assenza di autenticità – ottiene il primo successo con un lavoro su un testo del poeta Carl Sandburg riferito ad un tema spiccatamente americano: *The Prairie*(1943). Scritto per coro e orchestra, è ricco di temi allegri e spaziosi, sincopi jazzistiche e possiede una sonorità orchestrale luminosa che ricorda il meglio di Copland. Se si ricorda che il pezzo è stato scritto a soli vent'anni, si deve osservare come nello spazio di pochi anni Foss sia stato in grado di unire la sua abilità tradizionale acquisita in Europa con un americanismo coplandiano.

Il più gran catalizzatore, nella musica di Foss, della fusione degli elementi americani con quelli europei fu però il Vecchio Testamento, ossia come suo sinonimo musicale, la salmodia ebraica. Prima di convertirsi all'avanguardia negli anni '60 ha composto il *Song of Songs* (1947), per soprano e orchestra. Lo spunto sono alcuni brani del Cantico dei Cantici di Salomone. La musica presenta dei tratti neoclassici. Tratti stilistici tradizionali che s'intrecciano molto felicemente con "mezzi" moderni, come gli accelerando e i ritardando, i crescendo orchestrali e così via, che spesso fungono anche da strumenti per l'interpretazione del testo. Complessivamente, la componente puramente strumentale dei singoli brani è altrettanto importante di quella vocale.

L'avanguardia americana si esprime forse nel migliore dei modi nella lunga carriera di John Cage, nato a Los Angeles nel 1912. Questo compositore ha affrontato tutte le problematiche musicali ed estetiche che hanno interessato ai compositori esaminati in questo capitolo. Inoltre, il suo percorso è stato documentato in una serie di saggi particolarmente lucidi e sia in Europa e, forse in misura minore, anche negli Stati Uniti il compositore centrale del XX secolo, colui che ha realizzato con maggiore successo uno stile musicale riscontrabile unicamente in America.

Si può dire che Cage sia stato il primo compositore a liberare la musica americana dalla dipendenza dal Vecchio Mondo e a costituire un polo musicale autenticamente e totalmente americano. Probabilmente in modo involontario: Cage non ha mai creato una scuola, anche se è stato considerato il pioniere e il profeta di un nuovo modo di intendere la musica, avvalendosi fino in fondo della forza intrinseca alla cultura del suo paese, ossia la possibilità di annullare le tradizionali gerarchie dell'arte, con assoluta convinzione e naturalezza.

La ricerca di un suono puro, che non preveda un "prima" e un "dopo", privo di pensiero razionale e di emozione e l'incontro con la filosofia del buddismo Zen, avvenuto nella seconda metà degli anni '40, (ma già prima era un attento conoscitore e utilizzatore di strutture musicali extraoccidentali come *tala* e *raga*) sono le basi del suo lavoro musicale. Cage crea nuovi suoni con l'invenzione del "piano preparato", un pianoforte tra le cui corde sono inseriti bulloni, viti, pezzi di stoffa, di gomma e di legno, per alterarne il suono e accentuarne le possibilità

percussive. L'ideale è una musica che prescindendo un linguaggio predeterminato e logico, ma nasca nel momento in cui accade e viene modellata dall'esecutore. L'esatto contrario dei presupposti su cui si fonda tutta la storia della musica occidentale, anche di quella dell'avanguardia, derivata dagli insegnamenti di Webern e Schönberg, basata pur sempre sul processo di scrittura e sull'architettura della composizione.

Cage sprime così un elemento essenziale del suo "credo" musicale: *“Il suono ha quattro caratteristiche: altezza, timbro, intensità e durata. Il contrario del suono, e il suo necessario coesistente, è il silenzio. Delle quattro caratteristiche del suono, soltanto la durata interessa sia il suono che il silenzio. Pertanto una struttura basata sulle durate (frase ritmica, durate temporali) è corretta (corrisponde alla natura del materiale).*

Dopo una permanenza a Los Angeles e a Chicago, Cage si trasferì a New York nel 1942 e poco dopo vide la luce una sua composizione che può essere ritenuta la più fortunata e straordinaria dell'intero secolo: *Sonatas and Interludes* (1946), per pianoforte preparato. Cage si era impegnato a fondo nello studio del pensiero e della filosofia orientali e la sua opera è stato un tentativo di esprimere in musica le "emozioni permanenti" della tradizione indiana, ossia l'eroico, l'erotico, il meraviglioso, l'allegro, il dolore, la paura, la collera, l'odioso e la tendenza alla tranquillità.

Il suono del pianoforte preparato risulta dolce, di una nobile eleganza e permette di realizzare affascinanti combinazioni di suoni senza pari nella musica occidentale. Nonostante le complesse operazioni richieste per la "preparazione" del pianoforte, queste opere a lungo andare furono eseguite da un numero sempre crescente di pianisti, tanto è vero che oggi sono le composizioni più sentite di Cage: vengono in effetti eseguite con una frequenza pari a quella di qualunque altra opera del Novecento.

Fino a questo punto, la musica di Cage era stata annotata in grafia musicale convenzionale, ma le cose erano destinate a cambiare. E' Cage che chiarisce molto bene la trasformazione del suo atteggiamento nei confronti del suono: *“ Ci troviamo nella vita di fronte alle qualità e alle caratteristiche uniche di ciascun'occasione. Il pianoforte preparato, impressioni che avevo tratto dal lavoro di amici artisti , lo studio del buddismo zen, le passeggiate per campi e foreste alla ricerca di funghi,*

tutto ciò mi portò al godimento delle cose così come vengono, come succedono, piuttosto che come sono possedute o conservate o costrette a essere. “

L'impatto di questa nuova visione filosofica è riscontrabile in due lavori del 1951, *Sixteen Dances* e *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. Disegni ritmici prestabiliti formano sempre l'ossatura della composizione, ma le singole altezze vengono selezionate mediante un processo che implica elementi casuali. In *Music of Changes* (1951), una lunga composizione per pianoforte, la selezione delle altezze dipende dall'*I-Ching*. In queste e in altre composizioni degli anni '50, Cage creò una musica “libera dal gusto e dalla memoria individuali e anche dalla letteratura e dalle “tradizioni dell'arte” – una musica nella quale i suoni entrano nel tempo-spazio accentrati su se stessi, non intralciati dal servizio dovuto a nessun'astrazione, a nessun giudizio qualitativo riguardante la composizione o l'esecuzione o l'ascolto.

Come in *4'33”* (1952) il compositore è un agente che mette in moto una sequenza di suoni sui quali non esercita alcun controllo. Compositore e ascoltatori sono invitati a prendere in considerazione qualunque cosa accada. La scritta “tacet” sullo spartito è l'indicazione che Cage consegna all'esecutore. Sono quattro minuti e trentatré secondi di silenzio che l'esecutore (il primo fu il pianista David Tudor) nel 1952) riempirà a suo piacimento con azioni o non-azioni e che l'ambiente circostante, spettatori compresi, riempirà con la sua più o meno rumorosa presenza. Considerata una negazione della musica, una provocazione infantile, una celebrazione della morte dell'arte, per Cage si tratta semplicemente di “un'arte senza opera, con la giusta avvertenza di non prenderla troppo seriamente: da considerare quindi con il giusto distacco ed ironia. La funzione del compositore diviene didattica, ovvero ha lo scopo di persuadere l'ascoltatore che *qualunque* suono (o successione di suoni) è potenzialmente interessante o bello o significativo. Questo “empirismo radicale” della produzione di Cage persegue l'allontanamento dall'abilità artistica e dal gusto e rappresenta sicuramente la rottura più estrema nella tecnica e nell'estetica della musica occidentale dal Rinascimento in poi.

Nell'estate del 1952, al Black Mountain College (North Carolina) concretizza un'intuizione che si mostrerà anticipatrice di una tendenza che

prenderà corpo nei decenni a seguire. Il compositore organizza una “presenza simultanea di eventi non collegati”: Cage tiene una conferenza, altri danzano, suonano dischi e strumenti vari, altri leggono poesie e vengono proiettati film sul soffitto. Questo evento ha anticipato gli “happening” e gli eventi multimediali che sempre più diverranno prassi diffusa in occasione di manifestazioni artistiche. Questa trasformazione della musica in un fatto essenzialmente “teatrale” in cui compositore, esecutore e spettatori sono insieme i protagonisti dell’evento musicale, avrà un’importanza enorme nello sviluppo della musica e dell’arte in genere per tutti i decenni a venire, fino ad oggi: ha costituito il primo passo nella creazione del concetto di multimedialità.

Cage fu il primo a teorizzare la possibilità di utilizzare contemporaneamente diversi linguaggi artistici nel corso di un medesimo evento – “happening”, appunto. E inoltre sottolineò la “multifocalità” dell’evento: uno spettacolo non offre più un unico polo di attrazione ma una serie di eventi che accadendo nello stesso istante senza gerarchia chiedono al pubblico di costruire da sé il proprio spettacolo.

Gli esiti più radicali dell’avanguardia non rappresentano in sé un contributo sostanziale alla vita musicale dell’America del Novecento. Vedendoli retrospettivamente, la loro funzione più importante è stata quella di infrangere schemi e atteggiamenti restrittivi e distruttivi e di suggerire modi alternativi di creare opere musicali. Un breve accenno ad altri due compositori particolarmente indicativi – Steve Reich e Philip Glass – sarà utile per sottolineare in quale misura le tecniche e l’estetica dell’avanguardia sono state incorporate nella musica di un’intera generazione di musicisti americani.

Sia Reich che Glass hanno basato la loro produzione, in particolare negli anni ’60 e ’70, sulla ripetizione di brevi frasi, generalmente con rapporti in lento spostamento e disegni a cambiamento graduale: l’effetto è di una massa di suono che si sposta lentamente, ripetitiva e ipnotica. Dopo una formazione all’interno della tradizione europea, entrambi hanno avuto contatti significativi con la musica extraoccidentale: Reich ha studiato tecniche africane per il tamburo in Ghana, mentre Glass ha studiato tabla con Allah Rakha e ha collaborato con Ravi Shankar alla creazione di una colonna sonora e ha viaggiato a lungo sia in Asia che in Africa. Nel

tentativo di comprendere e classificare la loro musica, la critica l'ha definita "musica da trance", "musica minimalista". All'interno di una comprensione delle musiche e filosofie extraoccidentali, gesti e disegni delle loro composizioni sono ripetitivi, ipnotici e meditativi, anziché dinamici e lineari.

Di Reich si possono ricordare *Four Organs* (1970), basata su un unico accordo e *Drumming* (1971), della durata di un'ora e mezza e basata su un disegno ritmico fondamentale che subisce cambiamenti di fase, di posizione, di altezza e di timbro; tutti gli interpreti, però, suonano questa figura, o una parte di essa, per l'intera durata del pezzo. Lo studio della musica indiana ha influenzato i procedimenti ritmici della musica di Glass, sottoposti a costanti ampliamenti e contrazioni. La sua musica è caratterizzata dall'insistenza sulla ripetizione degli stessi schemi, solo gradualmente e lentamente trasformati ed anche dalla predilezione per sonorità fortissime, analoghe a quelle del rock. Glass ha collaborato alla realizzazione dell'opera teatrale *Einstein on the Beach* (1976), su testo di Robert Wilson, ricevendo un'inconsueta attenzione sia da parte del pubblico che dalla critica, segnatamente per la sua chiarezza matematica e per il suo fascino mistico.

I compositori dell'avanguardia hanno sempre cercato di espandere le possibilità foniche degli strumenti tradizionali e allo stesso tempo ha operato i primi tentativi di utilizzare suoni elettronici, tentando di scoprire il modo migliore di utilizzare questa nuova sorgente sonora. Gli studi dotati di attrezzature per la produzione elettronica del suono si svilupparono più tardi in America che in Europa (in particolare in ambito radiofonico in Germania, Italia e Polonia) e in Giappone, e per lo più erano situati all'interno delle università.

Inizialmente l'elettronica veniva utilizzata per produrre pezzi in cui suoni registrati su nastro erano usati in combinazione con interpreti umani, oppure per creare *live electronics*, cioè l'uso di apparecchi elettronici per amplificare, alterare, deformare, arricchire e intensificare suoni prodotti da interpreti dal vivo. Anche in questo campo Cage è stato un pioniere, continuando a produrre lavori straordinariamente innovativi anche negli anni '80 ed oltre, influenzando, a partire dalla seconda metà degli anni '50, compositori europei come Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez,

Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski e Gyorgy Ligeti: in effetti costoro hanno cercato di sfruttare al massimo le possibilità sonore degli strumenti e hanno esplorato le possibilità compositive offerte dai nuovi sistemi di notazione, avvicinando quindi i loro interessi di ricerca a quelli dell'avanguardia americana.

D'altra parte anche numerosi musicisti rock impegnati nelle tendenze più progressiste degli anni '70 e '80 – Brian Eno, David Bowie, Lou Reed e Frank Zappa – hanno avuto legami diretti con l'avanguardia. Il movimento “New Wave” di New York, che si è sviluppato dai *Velvet Underground* fino ai *Talking Heads*, è stato plasmato in parte dall'ambiente dell'avanguardia newyorchese. E certamente anche il *free jazz* di Ornette Coleman, di Cecil Taylor e di Miles Davis attinge, anche se con modalità indirette, alle attività dell'avanguardia.

Avviandoci alla conclusione, si può affermare che al di là dei notevoli cambiamenti stilistici avvenuti nei primi decenni del XX secolo, è solo a partire dal Secondo Dopoguerra che la musica ha intrapreso strade inspiegabili in rapporto a tutto quanto era avvenuto in precedenza. Le grandi rotture stilistiche nella storia della musica hanno sempre reso necessarie delle innovazioni nella grafia musicale: i movimenti musicali radicalmente nuovi non possono infatti essere contenuti in un sistema grafico concepito per un altro genere di musica. L'avanguardia americana ha dato inizio ad innovazioni grafiche – viene lasciato spazio all'indeterminatezza nell'esecuzione, ossia all'interprete viene offerta una mappa generale del territorio da esplorare, più suggestiva che prescrittiva – e ad atteggiamenti nei confronti della composizione musicale che hanno portato a una musica del tutto nuova nella seconda metà del ventesimo secolo, in America e nel resto del mondo. Per la prima volta, la musica “classica” americana non rispecchia ciò che succede altrove – ossia in Europa – ma diventa un modello per i compositori di altri paesi.

