



MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA SCIENTIFICA
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE
CONSERVATORIO DI MUSICA "A. BOITO" – PARMA
Istituto Superiore di Studi Musicali

Biennio accademico sperimentale di II livello – A. A. 2007-2008

STORIA DELLA MUSICA

(30 ore – 5 crediti formativi)
prof. Giordano Montecchi

Generi musicali e avanguardie in una società industriale
avanzata. Stati Uniti: la seconda metà del xx secolo

APPUNTI DELLE LEZIONI

Indice	pagina
1. Premessa.	2
2. John Cage e l'aleatorietà: un'altra avanguardia	3
3. Attorno a Cage	9
4. Il jazz e la svolta degli anni Sessanta	12
5. Contestazione e improvvisazione	15
6. Rock & roll e Popular music	18
7. Rock come ricerca	25
8. Popular music e dinamiche transculturali	31
9. Un altro Novecento	35
10. Gli immigrati del West Side, cinquant'anni dopo. Leonard Bernstein e <i>West Side Story</i>	39
APPENDICE	
Siti web	53
Cronologia USA (1945-1975)	54

1. Premessa

La suddivisione per secoli delle vicende musicali è un espediente storiografico assai diffuso, il che non toglie si tratti di una periodizzazione assai artificiosa e puramente di comodo. Sotto questo profilo, ancor più di comodo è la periodizzazione attuata in questa occasione, dividendo a metà lo svolgimento storico della musica statunitense del xx secolo.

Tuttavia, anche se tale suddivisione ha una finalità puramente pratica (nell'A.A. 2006-2007 si è tenuto il corso sulla musica della prima metà del secolo, mentre quest'anno 2007-2008 ci siamo occupati della seconda metà del secolo), la storia del xx secolo presenta in effetti una profonda cesura costituita dalla tragedia della Seconda guerra mondiale. Un evento che effettivamente taglia brutalmente in due parti il secolo, determinando tanto in Occidente quanto in Oriente un profondo rivolgimento delle condizioni di vita degli uomini, della società, delle idee, della tecnologia. Un rivolgimento così profondo e drammatico non poteva non riguardare anche la musica, già proiettata soli pochi decenni prima in un'avventura assolutamente inedita e sconvolgente, a seguito dell'affermazione della riproduzione sonora e dei mass media.

Per tutte le arti, compresa la musica, la Seconda guerra mondiale fu un trauma immenso, le cui ferite a molti decenni di distanza, non sono ancora rimarginate. Da un lato permane un sentimento tragico, di amara disillusione nei confronti delle sorti dell'umanità. Questo sentimento ha segnato in modo indelebile l'arte contemporanea nelle sue manifestazioni più consapevoli e impegnate dal punto di vista etico, precludendole di recuperare quella sorta di "innocenza" estetica, quella ricerca della bellezza che per secoli, fino all'Ottocento e anche oltre, aveva costituito l'essenza stessa dell'artisticità. «Dopo Auschwitz – sentenza Theodor Adorno in un suo celebre quanto terribile aforisma – scrivere una poesia è un atto di barbarie e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché oggi è divenuto impossibile scrivere poesie» (Th. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, 1951).

Su altro fronte, dispiegate in tutta la loro trionfante potenza mediatica, appaiono invece tanto più appariscenti nuove forme artistiche di carattere sempre più popolare e di massa: il cinema, la musica, il fumetto, ecc. Forme e linguaggi i quali, vuoi perché con la loro spensieratezza sembrano del tutto indifferenti a questo background tragico della modernità, vuoi perché si presentano come manifestazioni di una massificazione e dunque di un imbarbarimento del gusto, risultano inaccettabili a un vasto schieramento di artisti, intellettuali e critici. I prodotti

di quella che ancora Adorno e, al suo seguito, numerosi sociologi e studiosi della cultura e dell'estetica del nostro tempo chiamano "industria culturale", siano essi musiche, immagini, testi o oggetti, sono articoli destinati alla ricreazione, al divertimento, al ballo; articoli che sembrano per l'appunto rimuovere o esorcizzare quei drammi e quelle terribili consapevolezza di cui invece sono ormai inevitabilmente intrise le coscienze di molti intellettuali e artisti. Tuttavia nell'ambito dei più diversi generi di questa industria dell'intrattenimento non hanno tardato a manifestarsi fermenti innovatori, esperienze sempre più esplicitamente rivolte a una libera ricerca espressiva, orientate al nuovo e alla sperimentazione, e spesso in conflitto con il cosiddetto *mainstream*, ossia la tendenza dominante e di maggior successo. In estrema sintesi, la storia della musica americana del secondo Novecento è in gran parte la storia del complesso rapporto fra industria musicale e tendenze innovative, dell'influenzarsi reciproco dei generi e delle innovazioni, e di come via via i confini fra popular music, jazz, musica accademica, musica sperimentale siano diventati sempre più mutevoli e sfuggenti.

Il nostro programma, attraverso la scelta di alcuni testi particolarmente significativi, cercherà di mettere in luce questa dinamica fra "normalità" e "trasgressione" sia all'interno dei singoli generi musicali, sia nelle relazioni fra generi musicali diversi. Senza pretendere di tracciare un quadro esauriente di una materia così vasta e multiforme, ci soffermeremo su alcuni momenti e autori giudicati di particolare importanza.

Il testo che segue non è da considerare una sintesi del corso, ma semplicemente un "racconto" fra i diversi momenti trattati più approfonditamente nei testi previsti dal programma. Il primo argomento che affrontiamo concerne la figura di John Cage al quale sono dedicate pagine sia nel testo di Charles Hamm, sia nel testo di Enzo Restagno.

2. John Cage e l'aleatorietà: un'altra avanguardia.

Dalla fine degli anni Cinquanta in poi, la reazione allo strutturalismo che aveva dominato i primi anni di Darmstadt, è un fenomeno assai composito e disuguale. Tuttavia, se è possibile cogliervi un elemento comune, esso è probabilmente un orientamento estetico rivolto al comportamento, al gesto, alla *performance*. Ciò che prende piede, in altre parole, è un'opposizione a quel pensiero razionale astratto e formalizzato che sta alla base dello strutturalismo in musica; un orientamento che, fatalmente, rimette in gioco quella dimensione visiva, teatrale, intrinsecamente espressiva, che negli anni Cinquanta era stata accuratamente espunta proprio in quanto non controllabile. In termini musicali molto generali, a ciò consegue il rifiuto del comporre inteso come progettazione di un evento musicale i cui

rapporti di causa/effetto siano esattamente pianificati e consequenziali. Talora questo rifiuto corrisponderà a una scelta liberatoria, altre volte invece si presenterà come un'espressione di impotenza e di frustrazione, l'estremo manifestarsi di un'insanabile crisi di identità.

In Europa la seconda metà degli anni Cinquanta è segnata dalla riscoperta dell'insegnamento filosofico di Martin Heidegger (1889-1976) cui si accompagna il diffondersi di una visione esistenzialista, intrisa di negativismo, di umanismo e profondamente aliena dallo strutturalismo. Questi fermenti si mescolano in campo musicale alle critiche alla serialità, al mai del tutto rimosso furore antiaccademico e antiborghese insito nell'anima dadaista dell'avanguardia, al propagarsi delle filosofie orientali e dell'insegnamento Zen. Tutta questa materia disparata e confusa viene per così dire catalizzata e fatta deflagrare dalla musica e dalla personalità di John Cage (1912-1992).

Figura di spicco della scena d'avanguardia newyorkese, questo compositore californiano, già allievo di Henry Cowell e di Arnold Schönberg, fin dall'inizio degli anni Cinquanta aveva contribuito a raccogliere attorno a sé un gruppo piuttosto attivo e intraprendente di artisti: compositori come Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002) Christian Wolff (1934-), interpreti di valore come il pianista David Tudor (1926-1996), un coreografo come Merce Cunningham (1919-), artisti visivi appartenenti alle correnti del *New Dada* o della *Pop Art* quali Jasper Johns (1930-) o Robert Rauschenberg (1925-) [si vedano alcune riproduzioni di loro opere nel cd-rom]. Fra i presupposti comuni, pur in assenza di manifesti costitutivi di una vera e propria "scuola" c'erano le idee di Marcel Duchamp (1887-1968) circa l'artisticità del quotidiano, la sua celebre intuizione del *ready made* che scaturiva dalla negazione dell'esteticità intrinseca dell'opera a fronte dell'esaltazione del comportamento dell'artista.



Duchamp, *Roue de bicyclette* (1913)

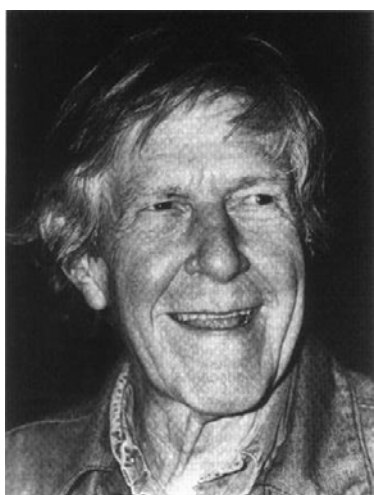


Duchamp, *Fontaine* (1917)



Duchamp, *L. H. O. O. Q.* (1919)

Determinante era anche l'influsso esercitato dall'informale pittorico e, in particolare, dall'*action painting* di Jackson Pollock (1912-1956) con la sua enfaticizzazione del gesto [si vedano alcune riproduzioni nel cd-rom]. Notevole era inoltre il fascino esercitato dalle sculture mobili (*mobiles*) di Alexander Calder (1898-1976), strutture sospese i cui movimenti casuali erano determinati dal soffio dell'aria. Scarsamente sottolineato, ma quantomeno da verificare nel suo contributo all'orientamento artistico di questa avanguardia nordamericana, è il complesso rapporto di reazione al *behaviorism*, («comportamentismo») la corrente psicologica nordamericana che in quei decenni, con la sua negazione tendenziale della dimensione interiore e quindi della libertà del comportamento umano, monopolizzava il dibattito scientifico e filosofico su questo terreno.



Nell'insieme, il radicato orientamento antiaccademico e il deciso radicalismo artistico sono forse gli unici tratti che realmente hanno accomunato fra loro questi creatori e performer. Le loro iniziative spettacolari, oltre che anticipatrici della futura multimedialità, hanno segnato di fatto l'inaugurazione di quelle tendenze gestuali e concettuali quali lo *happening* o l'*environment* che hanno messo in discussione le fondamenta stesse del linguaggio artistico contemporaneo, e hanno schiuso un'epoca nuova per le cosiddette *performing arts*.

Nel 1958 Cage (nella foto) partecipò ai corsi di Darmstadt in Germania dove tenne un ciclo di conferenze e presentò in coppia col pianista David Tudor alcune composizioni di Feldman, Brown, Wolff e sue (*Music for Two Pianos, Variations I* e *Winter Music*). Lo scalpore, immediato, era legato certamente all'istrionica verve provocatoria neodada e concettuale di un artista che considerava musica lo sbattere del coperchio del pianoforte, che annoverava fra gli strumenti sveglie, apparecchi radio, giocattoli, che assegnava all'interprete comportamenti clowneschi, che teneva conferenze aventi per tema 19 sigarette e rispondeva alle domande scegliendo a caso frasi scritte in precedenza. Le reazioni a Cage furono di segno opposto. Il critico Heinz-Klaus Metzger dedicò a Cage un saggio dal titolo *John Cage o della liberazione*; sulla «Hannoversche Presse» apparve invece un articolo estremamente freddo intitolato *A Darmstadt niente di nuovo*. Le reazioni andavano dall'eccitazione con cui si assiste a una rivelazione, all'ostentata indifferenza, all'aperta ostilità manifestata, ad esempio, da Luigi Nono o da Pierre Boulez. Il compositore francese – che secondo quanto riferisce Stockhausen definì Cage un tipo "pericoloso" – aveva già chiarito la propria posizione in merito alle questioni concernenti l'indeterminazione e il caso in musica in un testo preparato per i corsi di Darmstadt del 1957 e intitolato *Alea*. In esso egli sottolineava la novità della prospettiva aleatoria, ma prendeva nettamente le distanze da una troppo passiva e disinvolta concessione

di credito alla casualità, affermando invece l'esigenza irrinunciabile di un suo "addomesticamento", di una sua conciliazione con le istanze dell'intelletto:

Introdurre il caso nella composizione? Non è una follia, o tutt'al più un vano tentativo? Follia, forse, ma *follia utile*. In ogni caso adottare il caso per debolezza, per facilità, abbandonarsi a esso, è una forma di rinuncia alla quale non si potrebbe aderire senza negare tutte le prerogative e le gerarchie implicate dalla creazione di un'opera. E allora come conciliare composizione e caso? (P. Boulez, *Note di apprendistato*, 1957)

In realtà gli interrogativi sollevati dal comporre aleatorio, ossia lasciando margini più o meno ampi per eventualità non predeterminate, datavano da qualche anno prima. In Europa il termine *aleatorio* venne definito in campo musicale per la prima volta nel 1955 da Hans Meyer Eppler come «procedimento il cui decorso generale è determinato, mentre le singole componenti dipendono dal caso». Si tratta di una definizione piuttosto discussa che contribuì a divulgare impropriamente un termine dalle implicazioni più sottili e complesse. Nel 1954, Cage, sempre in coppia con Tudor, aveva fatto conoscere per la prima volta in Europa la sua musica, durante una tournée nel corso della quale aveva partecipato al festival di Donaueschingen con due brani per pianoforte preparato, *31'57.9864* e *34'46.776*. Successivamente, nel 1956, David Tudor presentò a Darmstadt brani di Feldman, Brown, Wolff e Cage stesso, eseguendo una scelta da *Music of Changes*, una lunga composizione pianistica del 1951, redatta in base ai responsi oracolari del libro cinese dell'*I Ching* («Libro dei mutamenti»). Composizione tipicamente aleatoria, in pratica *Music of Changes* era stata composta scegliendo le note in base al lancio delle tre monetine dell'*I Ching*. Tuttavia essa non era certamente l'unica composizione di Cage fondata sulla casualità, né Cage era l'esclusivo alfiere di questo modo di procedere che negli Stati Uniti aveva già una discreta casistica. Cage si avvaleva ormai abitualmente – e si avvarrà per tutta la sua carriera – dei più diversi metodi per convertire in suoni i suggerimenti del caso. Uno dei prediletti, ma certo non l'unico, era appunto l'*I Ching* utilizzato per diversi brani (*Imaginary Landscape n.4* per dodici apparecchi radio (1951), *Williams Mix* (1952) un collage di 600 diverse registrazioni per nastro magnetico a otto piste etc.) e impiegato ancora a lungo, almeno fino a *Empty Words* (1973-1974) per voce recitante con o senza proiezione di diapositive.

In realtà la pratica aleatoria propriamente detta era stata inaugurata probabilmente dal giovane Morton Feldman già nel 1950, nei cicli delle *Projections* delle *Intersections*, brani per strumenti diversi la cui notazione lascia ampiamente indeterminati elementi quali l'altezza dei suoni, la durata, l'intensità ecc, mediante l'uso di simboli grafici (ad esempio rettangoli di varie dimensioni) [si vedano riproduzioni di alcune sue partiture nel file *New York School.pdf* contenuto nel cd rom]. Accolto precocemente da Earle Brown e dallo stesso Cage, l'uso dei grafismi più diversi in sostituzione o a corredo della notazione tradizionale si affermerà poi largamente negli anni successivi anche di qua dall'Oceano, determinando un nuovo filone di

sperimentazione creativa. Dopo secoli di quasi immobilità, la grafia musicale diventava improvvisamente un terreno di libera invenzione, avviandosi verso un ampliamento virtualmente illimitato del suo repertorio semiografico. Non c'è in pratica compositore attivo nel secondo Novecento che non abbia attinto e insieme contribuito a questa liberalizzazione della notazione. Da codice tendenzialmente univoco e generalmente condiviso la scrittura musicale può ora trasformarsi in rappresentazione grafica di un'opera singola, può essere concepita insieme all'opera stessa e obbedire quindi a convenzioni ideate di volta in volta e, spesso, tutt'altro che univoche. In questo senso il grafismo della notazione è una componente integrante delle tendenze visive, gestuali e aleatorie, proponendosi talvolta come finalità stessa di un comporre che sconfina nell'arte figurativa.

Leonard Meyer ha definito la produzione di Cage di questo periodo come "empirismo radicale", sostenendo che essa rappresenta la rottura più estrema nella tecnica e nell'estetica della musica occidentale dal Rinascimento ad oggi. Il compositore, sintetizza Charles Hamm:

è diventato un agente che mette in moto una sequenza di suoni sui quali non esercita alcun controllo, e per i quali non nutre alcun particolare interesse. Gli ascoltatori, compreso lo stesso compositore sono invitati a prendere in considerazione qualunque cosa accada, [a persuadersi] che *qualunque* suono (o successione di suoni) è potenzialmente interessante o bello o significativo (Ch. Hamm, *La musica degli Stati Uniti*, p. 722).

La musica e la cultura degli anni Sessanta e Settanta, furono indubbiamente percorse da un "fenomeno Cage" e fra le nazioni europee l'Italia fu una fra le più sollecite a risentirne gli effetti, nell'opera di autori come Maderna, Berio, Bussotti etc. Tuttavia al di là dell'indiscutibile ruolo-guida – fra *maître à penser* e provocatore – esercitato dal compositore, la trasformazione intervenuta sulla scena musicale di quegli anni fu di portata più ampia, articolata e contraddittoria. Scrive Cage in un articolo del 1958:

In realtà l'America possiede un clima intellettuale adatto alla sperimentazione radicale. Come diceva Gertrude Stein, noi siamo il paese più antico del ventesimo secolo. [...] Una volta, ad Amsterdam, un musicista olandese mi disse: «Dev'essere assai difficile per voi americani scrivere musica, perché siete tanto distanti dai centri della tradizione.» Dovetti rispondere: «Dev'essere estremamente difficile per voi europei scrivere musica, perché siete tanto vicini ai centri della tradizione». [...] La vitalità che caratterizza la scena musicale corrente europea segue dalle attività di Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Pousseur, Berio, ecc. In tutta quest'attività si nota un elemento di tradizione, di continuità col passato [...]. I critici definiscono post-weberniana quest'attività. [...] L'abilità necessaria a produrre tali eventi si può apprendere nelle accademie, dove viene insegnata. Tuttavia questo quadro muterà. I silenzi della musica sperimentale americana, e persino il suo impegno tecnico nelle operazioni aleatorie, vanno introducendosi nella nuova musica europea. Non sarà facile, magari, che l'Europa cessi di essere l'Europa. però lo farà, e lo dovrà fare: perché il mondo, ormai, è un unico mondo. (Cage, *Silenzio*, 1961, pp. 53-54).

Per Cage, che dal 1945 aveva studiato filosofia Zen alla Columbia University con Daisetz Teitaro Suzuki, la contemplazione di ciò che accade, il disinteresse nell'orientare il decorso degli avvenimenti è effettivamente un punto programmatico essenziale, il nucleo stesso della sua poetica. L'aleatorietà non è che uno dei mezzi possibili di questa disciplina del distacco e dell'illuminazione che contrasta fortemente con la mentalità europea e che costituisce il nocciolo di quella che Cage chiama *experimental music*:

Questa svolta è psicologica, e a prima vista sembra una rinuncia a tutto ciò che appartiene all'umano: per un musicista alla musica. Ma è una svolta psicologica che guida entro il mondo della natura. [...] Qui, una volta di più le strade si dividono.[...] Se non si vogliono abbandonare i tentativi di controllare il suono si potrà complicare la propria tecnica musicale [...] Oppure, come ho detto, si potrà abbandonare ogni intento di controllare il suono, sgomberarsi la testa dalla musica, e mettersi a scoprire mezzi che consentano ai suoni di essere se stessi, anziché veicoli di teorie umane o espressioni di sentimenti propri dell'uomo. (J. Cage, *Silenzio*, pp.28-29; cfr anche Nyman, *Experimental Music*, 1974).

Attivo come compositore fin dai primissimi anni Trenta, quando nel 1954 Cage si impone all'attenzione internazionale, vanta una produzione che annovera già oltre 100 titoli. Fra i tanti vanno almeno ricordate, lungo la strada inaugurata da Edgar Varèse, le numerose composizioni per ensembles di percussioni: *Construction n.1, n.2, n.3* (1939-1941), *Imaginary Landscape n.2 e n.3* (1942), *Amores* (1943), etc. Numerose sono anche le composizioni per pianoforte, fra cui, in particolare quelle per *pianoforte preparato*, ossia un pianoforte dalla sonorità alterata mediante l'introduzione nella cordiera di oggetti i più diversi. A partire dalla musica per il balletto *Bacchanale* (1938), fino alle *Sonatas and Interludes* (1946-1948), al Concerto per pianoforte preparato e orchestra (1951) e ai brani presentati a Donaueschingen nel 1954, per Cage il *prepared piano* sarà uno dei laboratori prediletti della sua sperimentazione.

Fra le creazioni di un foltissimo catalogo capace di rimettere ogni volta in discussione i fondamenti del senso comune musicale, non si può fare a meno di ricordare anche il celeberrimo *4'33"* (1952), drastica affermazione di pariteticità estetica fra suono e silenzio: uno o più interpreti hanno davanti un brano scritto per qualunque strumento, in tre movimenti la cui durata complessiva è indicata dal titolo. Sulla parte sta semplicemente scritto «Tacet».

Lungo l'arco di circa sessant'anni, l'incessante sperimentare di Cage, appare quasi invariabilmente segnato dal pensiero Zen. Nelle creazioni di questo che Schoenberg definì più inventore che compositore, siamo di fronte allo scatenamento di una straordinaria, "illuminante" fantasia inventiva, indirizzata, prima ancora che all'ideazione di accadimenti sonori inauditi, alla rappresentazione in chiave musicale di eventi comuni, situazioni preesistenti. Situazioni che, pur essendo variamente collegate alla dimensione acustica della realtà, il senso comune o il pensiero razionale non si sognerebbero mai di interpretare come "musica". Cage, in altre parole, si limita a suggerire l'arte di un ascolto illuminato, capace di

cogliere l'intrinseca, naturale bellezza dell'udibile, tanto più apprezzabile quanto più liberata da quell'intento organizzatore dell'uomo che, troppo spesso, si traduce nella pretesa di assogettare la realtà acustica a una volontà contro natura.

Problematico è indicare un percorso evolutivo nell'arte di Cage; tuttavia un mutamento sostanziale è collocabile verso la fine degli anni Cinquanta, quando la casualità, da criterio costitutivo del testo, si allarga al terreno della performance. Tradizionalmente si assume come inizio di questa nuova fase il *Concert for piano and orchestra* (1957-58) per un organico da uno a quindici esecutori, con o senza direttore: la partitura consta di una singola parte che può essere eseguita tutta o parzialmente, in qualunque ordine, in qualsivoglia combinazione strumentale e anche simultaneamente ad altre composizioni di Cage [si veda la riproduzione di qualche esempio di notazione della parte pianistica nel cd rom]. *Cartridge Music* del 1960 prosegue questa linea, inaugurando idealmente l'era del *live electronics*: da uno a quaranta esecutori muniti di microfoni e giradischi producono suoni di diversa provenienza, mescolando dischi, rumori di puntine, rumori ambientali e del corpo amplificati dai microfoni. La vera novità qui non risiede tanto nella gestualità. Il gesto poteva dirsi acquisito già da tempo fra gli elementi esteticamente significativi della pratica musicale. Nuovo è invece l'estendersi della contemplazione, della non-prescrizione alla dimensione gestuale e comportamentale, ossia alla dimensione visiva e teatrale della performance. In tal modo il gesto, contemplato esteticamente nella sua libera estemporaneità, corona l'epoca dello *happening*. Per Cage significa un avvicinarsi ulteriore alla natura idealizzata dello Zen: «Verso che cosa andiamo? Verso il teatro. E' l'arte che più della musica, somiglia alla natura. Abbiamo occhi come abbiamo orecchie». (Cage, *Silenzio*, p.31).

Negli anni successivi la simultaneità teatrale irrelata e casuale fra suono, gesto, ambiente diverrà una consuetudine nelle creazioni di Cage, costituendo un genere da lui stesso definito *musicircus*. Vi rientrano *Music Walk* (1958) per un numero qualsiasi di pianisti con radio, *Musicircus* (1967) per fonti sonore indeterminate, *HPSCHD* (1967-69) per 1-7 clavicembali amplificati e per 1-51 nastri magnetici; vi rientrano infine le cinque *Europeras* (1985-1991) rappresentazioni su testi indeterminati, per diversi organici, voci, fonti sonore e visive (radio, giradischi, televisori), a formare un "circo di elementi indipendenti" che si sovrappongono e si mescolano nel modo più libero.

3. Attorno a Cage.

Nel progressivo avvicinarsi della musica di Cage alla concezione teatrale, decisiva è stata l'esperienza legata al gruppo *Fluxus*, uno sfuggente eppure influentissimo movimento di avanguardia costituito nel 1958 da un gruppo di allievi di Cage alla New School of Social

Research di New York. *Fluxus* interpretò nel modo più radicale gli insegnamenti di Cage nella direzione neodadaista dello *happening*, ossia della non distinzione fra performance, dimensione artistica e ordinaria quotidianità, nella convinzione che «i confini dell'arte fossero molto più ampi di quanto convenzionalmente si ritiene» (Nyman, *Experimental Music*, p.64). Molte delle più ardite e irripetibili proposte artistiche di quegli anni, musicali e non, presero forma ad opera di questi giovani artisti dalla irrefrenabile vena dissacratoria. Fra essi c'erano compositori come il giovane LaMonte Young, operatori artistici come Allan Kaprow o come George Brecht inesauribile ideatore di *happening* musicali. Era abituale imbattersi in "composizioni" consistenti, ad esempio, nel servire caffè con panna dalle due valvole di spurgo di un basso tuba (*Duet for Tuba*, 1961 di Robert Watts); nell'accendere un fuoco sul palco e osservarlo (*Composition 1960 n. 2* di LaMonte Young). Magari ci si poteva spingere fino alla *Danger Music n. 5* (1963?) di Nam June Paik che prescrive di risalire a nuoto la vagina di una balena femmina (Nyman p.71-72).

Sebbene gran parte di quanto fu realizzato in queste stagioni di ebbrezza avanguardistica non esca dai confini della pura provocazione concettuale, l'influenza esercitata da *Fluxus* sull'ambiente musicale e artistico statunitense fu rilevante. Esilaranti, inquietanti, impossibili o semplicemente sconcertanti, le performance di *Fluxus* sono gli ingredienti di cui Cage ha distillato gli umori. Esse irridono non solo convenzioni linguistiche e di genere, ma trascinano nel loro generalizzato *non sense* anche la figura dell'interprete e, soprattutto, la figura del compositore, sbeffeggiandone il pensiero, la gravità della problematica estetica. E' precisamente questo uno dei terreni sul quale avanguardia americana e europea più si dividono. In Europa i compositori disposti a sbeffeggiare allegramente il valore estetico e il pensiero compositivo furono una minoranza che, per lo più, intese questo passaggio solo come momento angoscioso, fase provvisoria e *destruens* di un avvicinarsi dialettico. L'autorevolezza del pensiero accademico e la persistenza di una tradizione estetica, come rilevava Cage, creavano (e creano) remore insormontabili che impediscono di rimuovere quel reperto del romanticismo che è l'ossequio accordato all'interprete della musica assoluta.

Fra i compositori americani che con più originalità hanno raccolto la lezione di Cage, Earle Brown si colloca in una posizione intermedia fra sperimentalismo americano e ricerca europea. Segnata da un forte interesse per la matematica teorica, la concezione compositiva di Brown oscilla fra un'iniziale adesione al serialità che poi si stempera nell'adozione precoce dell'indeterminazione e di innovativi grafismi di notazione. E' il caso di *Folio* (1952-53), un ciclo di sette pezzi che esplorano una ricca gamma di possibili indeterminazioni [cfr. alcune riproduzioni nel cd rom] o nelle due *Available Forms*, forse le composizioni più note e influenti di Brown, scritte fra il 1961 e il 1962, rispettivamente per complesso da camera e per grande orchestra. Esse prendono forma dall'interazione reciproca degli esecutori le cui variabili comportamentali determinano certe conseguenze. Ne risulta una gamma di "forme

disponibili", dove l'interesse del compositore è rivolto non alla qualità del risultato ottenuto, ma al procedimento messo in atto.

Insieme a Cage, la personalità di maggiore spicco del panorama della musica radicale statunitense, è però Morton Feldman, colui che forse più acutamente ha percepito come la profonda dicotomia fra le due sponde dell'Oceano coinvolgesse il senso della storia e dell'atto compositivo: secondo Feldman fu Edgard Varèse

il primo a fare un'azione diretta, fisica, con i suoni, sì da non lasciar tempo all'ascoltatore di essere implicato nella retorica. La sua musica apre il ventesimo secolo. Boulez chiude il diciannovesimo. [...] Non ci sarebbero stati Cage né Feldman senza Varèse. Ma ci sarebbero stati senza Strawinsky o Schoenberg: non senza Webern. Varèse was the mister, and Webern the mistress: and I the bastard (padre, madre e bastardo). [...] Non voglio che la musica dimostri un problema. Quando ascolto Boulez o Stockhausen, è come assistessi a una conferenza, a una lezione scolastica. [...] Nel futuro potrebbe essere molto ironico che la storia della MUSICA cominci in America. Una mia opinione molto discutibile. (Bortolotto, *Intervista con Morton Feldman*, «Lo spettatore musicale», 1969, p.11)

Alieno da ogni atteggiamento dadaista, idealmente prossimo alla poetica dell'informale o dell'espressionismo astratto di pittori come Franz Kline (1910-1962) o Marc Rothko (1903-1970) [si vedano alcune loro riproduzioni nel cd rom], nella sua opera Feldman ha mirato con coerenza a depurare radicalmente il comporre da ogni residuo di finalità o di determinazione intellettuale della materia sonora, rifiutando la complessità musicale come valore in sé. Con Feldman la forbice della varietà si restringe e ritaglia un percorso più lineare e omogeneo. Sia interiormente sia esteriormente le sue composizioni si negano ad ogni provocazione, ad ogni gesto estremo: sono pagine per orchestra come *Atlantis* (1958), *String quartet and orchestra* (1973), *Violin and orchestra* (1979), da camera come *De Kooning* (1963), *Between categories* (1969), *Piano and string quartet* (1985), vocali come la cantata *The swallows of Salangan* (1961), *The Rothko Chapel* (1971), pagina, quest'ultima, appartenente alla nutrita schiera di brani dedicati da Feldman agli artisti più vicini al suo modo di sentire (*For Franz Kline* 1964, *For John Cage* 1982, *For Samuel Beckett* 1987 ecc.). Aspirazione alla semplicità di ideazione e di scrittura, distensione naturale dell'evento sonoro nel tempo, rarefazione e predominanza dei silenzi, ampia indeterminazione dei parametri tradizionali, neutralizzazione dell'impulso ritmico, dinamiche tenui, tendenti a riprodurre concettualmente sonorità naturali, sono i caratteri salienti della musica di Feldman, un'arte della filigrana che, al proprio centro, pone l'idea del rispetto della natura del suono e l'idea di ascolto inteso come contemplazione dello svolgersi naturale dell'evento sonoro.

Per numerosi versi prossima a quella di Feldman è la posizione di Christian Wolff, anch'egli radicale sostenitore dell'indeterminazione e della rarefazione dell'evento sonoro, pur senza perdere di vista obiettivi quali il controllo razionale della forma e una drastica riduzione del materiale da utilizzare. Nel giovanile *Duo for Violins* (1950), ad esempio, sono utilizzate solo

le note Re, Mi bemolle e Mi naturale. In seguito Wolff si è distinto per l'ideazione di lavori che prescindono da ogni abilità strumentale di ordine manuale e che richiedono agli esecutori più un esercizio d'ascolto che di tecnica, lasciando loro un'estrema libertà nel completare le proposte del compositore: *For 5 or 10 people* (1962), *In between pieces* per tre esecutori (1963), *Pairs* per 2,4,6 o 8 esecutori (1968), *Wobbly music* per coro misto e strumento (1976). La musica di Feldman e quella di Wolff, che ne ha raccolto in modo precocissimo la lezione traendone una sorta di "serialismo minimale", preludono allo sviluppo cruciale della musica statunitense che avrà luogo negli anni Sessanta e che avrà per protagonisti compositori come LaMonte Young (1935-), Steve Reich (1936-), Terry Riley (1935-), Philip Glass (1937-). Sono questi gli autori ai quali si deve l'affermarsi su vasta scala di una nuova tendenza musicale designata col termine assai discusso di *minimal music*, tendenza per la quale sono state coniate anche altre definizioni come *repetitive music*, *acoustical art*, *meditative music* o anche *spaced out music* o, più genericamente, *new music*.

4. Il jazz e la svolta degli anni Sessanta.

Il concentrarsi dell'attenzione sul gesto, sulla performance, sull'aleatorietà, non poteva non sfociare nella nascita di ensembles specializzati nella realizzazione di prestazioni musicali così fuori dall'ordinario: improvvisazione, impiego di apparecchiature elettroniche, uso anticonvenzionale degli strumenti, teatralità ecc. Senza dubbio decisiva per lo sviluppo di un'avanguardia sperimentale fondata sulla performance e sull'improvvisazione, fu l'influenza esercitata dalle correnti più avanzate della musica neroamericana, in particolare quel *free jazz* la cui libera improvvisazione, nel corso degli anni Sessanta, ha fatto compiere un balzo in avanti alla concezione della performance musicale e resta a tutt'oggi un punto di riferimento obbligato.

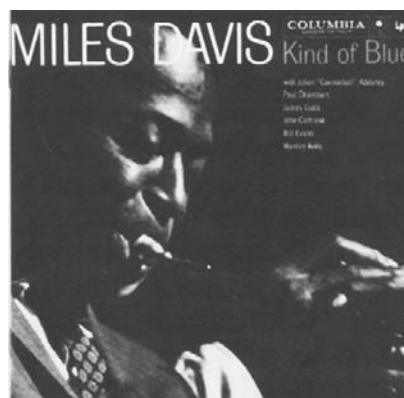
Nel 1960 il jazzista nero Ornette Coleman, compositore e sassofonista, pubblica per l'etichetta Atlantic, una delle case discografiche più attente alla musica nera e alle tendenze innovative, un album intitolato *Free Jazz* [cfr. un estratto nell'antologia audio]. L'album contiene la performance di un doppio quartetto (sax, tromba, contrabbasso e batteria) guidato dallo stesso Coleman: due lunghe improvvisazioni collettive totalmente libere, atonali e senza alcun vincolo di carattere formale. Sulla copertina significativamente c'è la riproduzione di un quadro di Jackson Pollock. Era un manifesto di libertà creativa totale in nome dell'improvvisazione collettiva. Una libertà che però, al tempo stesso si richiamava fortemente alle origini stesse del jazz, quando i gruppi saliti alla ribalta subito dopo la Prima guerra mondiale praticavano largamente l'improvvisazione di gruppo (anche se ovviamente

strutturata secondo certe formule armoniche e formali), una prassi sostanzialmente diversa rispetto allo stile affermatosi successivamente a partire dalla fine degli anni '20, quando si imposero l'improvvisazione solistica da un lato (grazie a strumentisti quali Louis Armstrong, Benny Goodman, Coleman Hawkins e altri) e, dall'altro, organici sempre più ampi (big band) facenti uso di arrangiamenti almeno in parte scritti.

Venendo all'epoca di cui ci occupiamo, il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta fu un momento straordinariamente creativo e innovatore per il jazz. Oltre al debutto del free, che in breve fu additato come l'emblema stesso di un'avanguardia jazz rimasta indigesta e osteggiata dalla critica e soprattutto dal pubblico più tradizionalisti, questo periodo si caratterizza per l'affermazione di due straordinari esecutori e compositori il cui contributo al rinnovamento del linguaggio jazzistico e – più in generale – all'evoluzione delle concezioni armoniche del xx secolo – fu di portata straordinaria. Si tratta di Miles Davis e John Coltrane, trombettista il primo, sassofonista il secondo. I due collaborarono per qualche anno suonando nello stesso gruppo diretto da Miles Davis. Per quanto diversissimi come carattere e come stile, sia Davis sia "Trane" elaborarono un linguaggio jazzistico di carattere modale che pur senza abolire radicalmente un impianto armonico di riferimento come aveva fatto Coleman, di fatto accantonava il sistema tonale tradizionale e l'armonia funzionale, sostituendoli con strutture basate prevalentemente, anziché sulle tonalità maggiore e minore, sugli antichi modi di origine medievale (in realtà mai del tutto caduti in disuso) e sui relativi accordi costruiti su di essi. In effetti musiche basate su formule scalari analoghe agli antichi modi ecclesiastici (dorico, frigio, lidio, mixolidio) avevano continuato ad esistere e ad essere praticate anche dopo l'affermazione della tonalità, in particolare nell'ambito delle musiche folkloriche (europee, africane, ecc.), mentre altre insigni civiltà musicali come quella araba o quella indiana avevano perpetuato le loro millenarie tradizioni fondate su antichi sistemi modalì ancor più ricchi e complessi.



Ornette Coleman, Free Jazz (1960)



Miles Davis, Kind of Blue (1959)



John Coltrane, Giant Steps (1960)

In questo suo processo di rinnovamento attraverso la valorizzazione della modalità, il jazz metteva dunque a nudo radici molto remote e profonde; radici che non erano solo legate a tradizioni europee o africane, ma che portavano alla luce affinità e analogie di portata ancora più ampia fra musiche di tradizione orale geograficamente e culturalmente anche molto distanti fra loro. Queste affinità, via via assimilate e divenute ormai moneta corrente anche nella prassi della popular music, sono alla base di quel fenomeno che è oggi conosciuto col discusso termine di *world music*, un genere proteiforme dalle molte, forse troppe, sfaccettature. I frutti di questo connubio di tradizioni orali di matrice folklorica o etnica con le più avanzate tecnologie e con le tendenze musicali più alla moda sono fatalmente disuguali, dando luogo a esiti ora affascinanti e rivelatori, ora contraddittori e problematici, altre volte scopertamente finalizzati al puro successo di vendita.

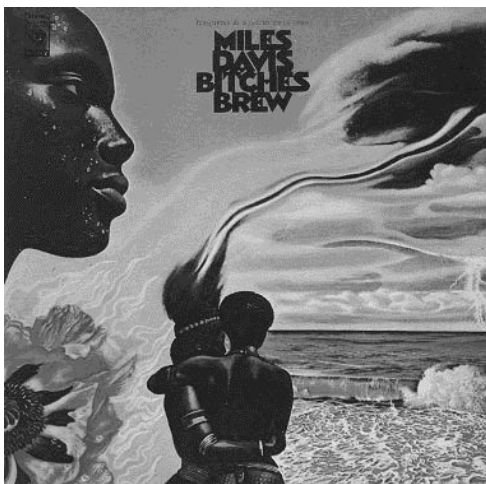
Con buone argomentazioni si potrebbe sostenere che il jazz è stata la prima forma di world music dell'epoca moderna. In effetti, svelando la ricchezza e le straordinarie possibilità della pratica modale – ossia la pratica in uso presso la quasi totalità delle culture musicali folkloriche ed extraeuropee – certamente il jazz ha dato un suo importante e forse insostituibile contributo a ridurre progressivamente la distanza e a favorire inedite relazioni fra la cultura musicale occidentale e quelle innumerevoli culture e tradizioni fino ad allora considerate estranee o inferiori ad essa.

Gli album più importanti che diedero l'impulso decisivo allo sviluppo modale del jazz furono sostanzialmente due: *Kind of Blue* (1959) di Miles Davis e *Giant Steps* (1960) di John Coltrane [alcune registrazioni e musiche di brani appartenenti a questi due album sono contenuti nel cd rom]. Per un maggiore approfondimento delle tematiche legate a questa fase storica del jazz e per un'analisi della musica di John Coltrane si rimanda al capitolo di Lewis Porter incluso nella bibliografia d'esame.

Negli anni successivi le strade di Davis e Coltrane si divisero e i loro stili si differenziarono sempre di più. Coltrane, strumentista straordinariamente dotato anche dal punto di vista tecnico, che ha letteralmente rivoluzionato lo stile improvvisativo nonché la prassi

strumentale del suo strumento (il sax tenore) sviluppò un linguaggio sempre più libero e atonale, in questo affiancandosi negli ultimi anni della sua vita agli alfieri del *free jazz* più radicale come Coleman, Albert Ayler, Cecil Taylor (Coltrane morì quarantunenne nel 1967).

Davis dal canto suo si volse invece a esplorare un suo stile originalissimo, avvicinandosi progressivamente a ritmi e sonorità sempre più spiccatamente affini a quelle del rock, introducendo nelle sue formazioni, con grande scandalo dei



"puristi", percussionisti, chitarra elettrica, basso elettrico, piano elettrico Fender. Un decennio dopo, nel 1969, con il rivoluzionario album doppio *Bitches Brew*, il suo percorso approdava a uno stile che, recepito anche dai numerosi musicisti che ebbero occasione di lavorare con lui (Chick Corea, John McLaughlin, Harbie Hancock, Joe Zawinul, Tony Williams, Wayne Shorter, ecc.), si sarebbe imposto come paradigma obbligato per tutte le innumerevoli successive ondate stilistiche caratterizzate dalla mescolanza di tratti eterogenei quali rock-jazz, fusion, acid jazz, ecc.

5. Contestazione e improvvisazione

Gli anni Sessanta furono certamente un periodo cruciale e di svolta per il jazz e in generale per la musica del xx secolo. Ma quegli anni [si veda la cronologia degli Usa in calce] furono ancor più cruciali per la storia culturale e politica del Novecento, con la fatidica rivolta studentesca di Berkeley, la prima occupazione di una Università, il divampare dei conflitti razziali culminati nella sanguinosa repressione dei disordini scoppiati a Los Angeles nel ghetto di Watts. A far da lievito a queste drammatiche tensioni, erano le proteste crescenti di un'opinione pubblica sempre più indignata, sia negli Usa che nel resto del mondo, per la sanguinosa guerra nel Vietnam. Si giunge così al '68, alla rivolta degli studenti parigini che rappresenta e sintetizza la diffusione in tutto il mondo occidentale di questo moto di contestazione e di ribellione delle giovani generazioni nei confronti dell'establishment, delle logiche che stanno alla base della società borghese e dei suoi valori e su cui si fondano il potere costituito, l'economia capitalista, il big business della guerra, le gerarchie dell'arte e della cultura, i costumi sessuali, ecc.

Il frutto più appariscente di questo cambiamento sociale e culturale ma, contemporaneamente, motore esso stesso di queste trasformazioni, in uno stretto rapporto reciproco di causa ed effetto, fu senza dubbio la musica rock che abbandonò via via il carattere di pura evasione, di musica legata al ballo e al divertimento serale per assumere una gamma di espressioni e di stili molto più complessi e variegati. Ma non furono soltanto il jazz e il rock a venire influenzati da questa ondata libertaria e contestatrice. Anche nel mondo della musica sperimentale "colta" questi fermenti produssero il loro effetto, amplificando e dando un senso nuovo e diverso a ciò che da tempo ormai John Cage e la sua cerchia stavano sperimentando. Negli anni Sessanta dunque, quel focalizzarsi dell'interesse sulla dimensione musicale collettiva e della *performance*, la riduzione tendenziale della distanza fra compositore ed esecutore fino alla loro identificazione nella libera improvvisazione, andarono di pari passo

con il definirsi di una colorazione politica sempre più *radical* o addirittura rivoluzionaria della *experimental music* statunitense. Inevitabilmente la negazione delle convenzioni e della divisione del lavoro musicale, il rigetto delle pratiche sociali della musica definitesi in seno alle classi dominanti si colorava ideologicamente. Su questo terreno quindi ci fu una parziale convergenza con certi ambienti dell'avanguardia europea che erano già vistosamente collocati politicamente e che con la loro attività musicale si proponevano di fornire un dichiarato contributo rivoluzionario.

In realtà, alla sintonia del sentire ideale e dell'agire politico, corrisposero concezioni e soluzioni musicali spesso inconciliabili. In Europa, Luigi Nono incarnava una posizione estremamente chiara, di comunismo militante apertamente trasferito nella propria prassi compositiva che egli considerava come il contributo dell'artista alla lotta politica e rivoluzionaria. Compositori americani vicini a *Fluxus* o a Cage come Christian Wolff o Frederic Rzewsky si dichiaravano maoisti. Una composizione emblematica di questo orientamento è *The People United Will Never Be Defeated*, il monumentale ciclo di variazioni pianistiche composto da Rzewski nel 1975 [alcuni estratti sono riportati nell'antologia audio] e intitolato a una celebre canzone politica del cantautore cileno Sergio Ortega, *El pueblo unido jamás será vencido*, divenuta celeberrima a seguito del colpo di stato reazionario del generale Pinochet che mise fine sanguinosamente al governo socialista di Salvador Allende.

Lo stesso Cage si era fortemente sensibilizzato in quegli anni ai temi dell'impegno politico e civile schierandosi anch'egli contro la guerra nel Vietnam. Analogo orientamento andava manifestando anche il compositore e pianista britannico Cornelius Cardew (1936-1981). Reduce dall'esperienza seriale ed elettronica, dopo anni di lavoro a Colonia come assistente di Stockhausen, Cardew si convertì anch'egli all'aleatorietà e alla *experimental music* di Cage. Dopo essersi unito nel 1965 a un gruppo londinese di jazzisti dediti alla libera improvvisazione denominato AMM (un acronimo il cui significato non è mai stato svelato dai fondatori del gruppo), Cardew, docente alla Royal Academy of Music fondava nel 1969 a Londra la sua *Scratch Orchestra* avente un esplicito obiettivo di militanza politico-musicale. Nel 1974 lo stesso Cardew pubblicò *Stockhausen Serves Imperialism*, un pamphlet che mise a rumore il mondo musicale e nel quale si attaccava tanto la serialità accademica quanto le posizioni di John Cage, la cui filosofia zen era giudicata politicamente irresponsabile. Conseguenza della presa di posizione politica di Cardew fu la sua scelta di abbandonare il linguaggio d'avanguardia per recuperare l'immediatezza della popular music.

Nettissima era la divergenza di una scelta come quella di Cardew rispetto a quella di un compositore come Luigi Nono, fedele invece a un'idea profondamente etica della ricerca musicale, intesa come momento cardine di una battaglia politica e culturale contro l'oppressione e la disumanizzazione generate dalla società capitalista. Anche Nono, nel 1959 a Darmstadt, con una conferenza rimasta memorabile, aveva violentemente condannato ogni sorta di disimpegno o di misticismo alla Cage, troncando al tempo stesso i suoi rapporti

con Stockhausen anch'egli colpevole di coltivare un'idea quasi feticistica di ricerca totalmente avulsa dalla società:

Noi siamo liberi perché non abbiamo volontà; siamo liberi, perché siamo morti; liberi come le pietre; liberi come chi si è castrato perché era schiavo dei propri istinti; senza celia, noi siamo liberi perché la benda che abbiamo sugli occhi, ce la siamo messa noi stessi. (Luigi Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi*, 1959).

Altre orchestre di improvvisazione si erano formate nel frattempo. Nel 1965 sul «Village Voice» di New York apparve questo annuncio: «FLUXORCHESTRA PERFORMS 20 WORLD PREMIERS! of avant-gagist music, ying yang music, Donald Duck music, anti-neobaroque music, pataphysical music, no music. La Monte Young conducting an orchestra of twenty unskilled instrumentalists». *Unskilled*, ossia inesperti (!)

SYMPHONY ORCHESTRA CONDUCTED BY KUNIHARU AKIYAMA

FLUXUS PRESENTS



FLUXUS SYMPHONY ORCHESTRA

JUNE FLUXUS CONCERT 8:30 PM
27th SAT

Carnegie Recital Hall 154 W. 57th St.

TICKETS \$2, NOW ON SALE AT CARNEGIE HALL BOX OFFICE
OR CARNEGIE RECITAL HALL BOX OFFICE BEFORE CONCERT

PROGRAM

GEORGE BRECHT: 3 LAMP EVENTS. EMMETT WILLIAMS: COUNTING SONGS. LA MONTE YOUNG: COMPOSITION NUMBER 13, 1960. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-PRELUDE. GEORGE BRECHT: PIANO PIECE 1962 AND DIRECTION (SIMULTANEOUS PERFORMANCE) ALISON KNOWLES: CHILD ART PIECE. GYORGY LIGETI: TROIS BAGATELLES. VYTAUTAS LANDSBERGIS: YELLOW PIECE, MA-CHU: PIANO PIECE NO. 12 FOR N.P. CONGO: QUARTET DICK HIGGINS: CONSTELLATION NO. 4 FOR ORCHESTRA. TAKEHISA KOSUGI: ORGANIC MUSIC. ROBERT WATTS: SOLO FOR FRENCH HORN. DICK HIGGINS: MUSIC FOR STRINGED INSTRUMENTS. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-INTERLUDE. AYO: RAINBOW FOR WIND ORCHESTRA. GEORGE BRECHT: CONCERT FOR ORCHESTRA AND SYMPHONY NO. 2. TOSHI ICHIYANAGI 新作. JOE JONES: MECHANICAL ORCHESTRA. ROBERT WATTS: EVENT 13. OLIVETTI: ADDING MACHINE. IN MEMORIAM TO ADRIANO OLIVETTI. GEORGE BRECHT: 12 SOLOS FOR STRINGED INSTRUMENTS. JOE JONES: PIECE FOR WIND ORCHESTRA. NAM JUNE PAIK: ONE FOR VIOLIN SOLO. CHIEKO SHIOMI: FALLING EVENT. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-POSTLUDE. PHILIP CORNER: 4TH. FINALE. G. BRECHT: WORD EVENT.

Locandina che reclamizza una performance del gruppo Fluxus

L'anno successivo Gordon Mumma, David Behrman, Robert Ashley e Alvin Lucier fondano il *Sonic Art Union*, inseguendo l'idea di un *electronic-theatre music* specializzato nello sviluppo di quelle che essi chiamano *cybersonic devices* (Nyman, p. 86). Sempre nel 1966, a Roma, Rzewski, insieme ad alcuni compositori e performer, fra i quali gli americani Alvin Curran e Richard Teitelbaum, fonda l'ensemble di improvvisazione Musica Elettronica Viva: più che un'orchestra «un luogo d'incontro, un performance group, una stazione di passaggio, una scuola dove i più vecchi e i più giovani imparano gli uni dagli altri e suonano insieme sullo stesso palco» (Nyman, pp.109-110). A margine, a conferma della vivacità e ricettività dell'ambiente italiano di quegli anni, merita segnalare che, sempre a Roma, fin dai primi anni Sessanta aveva iniziato la propria attività l'Associazione Nuova Consonanza, al cui interno già nel 1964 si era costituito l'omonimo gruppo di improvvisazione promosso da Franco Evangelisti, Domenico Guaccero ed Egisto Macchi.

6. Rock & Roll e Popular music

Per i musicologi e per gli storici della musica di formazione europea che si occupano del xx secolo, generi musicali quali il jazz o ancor più il "pop" nelle sue diverse accezioni rappresentano un fenomeno che, per quanto di indiscutibile rilevanza storica e sociale, viene collocato ai margini, come in una sorta di appendice, della storia principale, quella che riguarda la prosecuzione della tradizione classica e romantica, svoltasi nel corso del xx secolo avendo come protagoniste le diverse generazioni dell'avanguardia, attraverso serialità, ricerca sperimentale, musica elettronica e così via.

Per la storiografia di matrice europea il fuoco del discorso resta dunque tuttora concentrato su quella che, riferendoci agli ultimi cento anni, da Schönberg e Stravinsky, fino a Lachenmann, Boulez e Sciarrino è stata e viene definita in una infinità di modi: musica "colta contemporanea", "d'avanguardia", "sperimentale", "di ricerca", oppure "classica contemporanea", "accademica", o ancora, con una definizione che ultimamente ha incontrato un certo successo, "musica d'arte". Quest'ultima definizione ha quantomeno il pregio di mettere in chiaro un assunto preliminare, ossia un pregiudizio che resta ancora radicato e piuttosto diffuso presso la musicologia italiana ed europea: l'unica musica d'arte è quella che discende dall'insigne tradizione europea, musica avente una dignità estetica che altre musiche, variamente legate all'industria culturale e destinate al puro intrattenimento e al consumo di massa, non possiedono. In questa prospettiva si sente spesso affermare come segno di "apertura" che il jazz (o almeno certo jazz), anche se non discende dalla tradizione storica della musica europea, avrebbe ormai raggiunto una dignità di "musica d'arte".

Il discorso è molto diverso invece per quanto concerne la storiografia musicale e la musicologia di matrice anglosassone e in particolare nordamericana. Da decenni ormai, tutte le maggiori storie della musica statunitense, a prescindere dai giudizi estetici in merito alla maggiore o minore artisticità di questo o quel genere di musica, di questa o quella tendenza, hanno di fatto acquisito la presenza del jazz e dei diversi generi di *popular music* come componente essenziale del complessivo disegno storico della musica.

In merito alla definizione di *popular music*, termine che non ha un equivalente in lingua italiana, è forse utile riportare di seguito un paio di pagine tratte dagli appunti del corso di Storia della musica tenuto nell'Anno Accademico 2006-2007 e dedicato, come già si diceva, alla musica americana della prima metà del xx secolo.

L'uso frequente anche in lingua italiana di questo termine inglese deriva dal fatto che la sua traduzione letterale, *musica popolare*, ha un significato diverso. L'espressione inglese *popular music* designa semplicemente una musica che ha un carattere di popolarità, ossia una musica che ha una vasta diffusione nei diversi strati sociali e culturali, indipendentemente dalle sue caratteristiche intrinseche di epoca, nazionalità, stile, funzione, ecc. In italiano invece l'espressione *musica popolare* rimanda essenzialmente alla musica legata a tradizioni folkloriche, oppure a tradizioni patriottiche, civili o religiose. In italiano, per esempio, il rock non rientra nella comune accezione di *musica popolare*. Al contrario, trattandosi di musica di vastissima diffusione, il rock rientra pienamente nella nozione anglosassone di *popular music*. In inglese per designare la musica della tradizione folklorica e popolare si usa invece l'espressione *traditional music*, un ambito che in italiano viene comunemente indicato col termine anch'esso discutibile di "musica etnica" («Qualsiasi musica è musica etnica» ha affermato a questo proposito il compositore Steve Reich).

Nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* la voce *Popular music* è firmata da Richard Middleton, uno dei massimi studiosi di questa materia, il quale esaminando questo termine individua tre possibili accezioni di *popular music* in relazione per l'appunto ai fattori di questa popolarità:

- a) popolarità connessa a un'attività di produzione su larga scala: *popular music* quindi come attività industriale e commerciale la cui entità si misura soprattutto in fatturato, quote di mercato, numero di dischi venduti, ecc.
- b) popolarità connessa a una prevalente diffusione mediatica: la storia e lo sviluppo della *popular music* sarebbero dunque strettamente connessi allo sviluppo dei mass media e delle tecnologie della riproduzione sonora.
- c) popolarità connessa al contesto sociale, sia di massa, sia relativo a determinati gruppi o classi sociali (ovviamente un contesto prevalentemente popolare, ossia subalterno rispetto alle varie élites sociali e culturali). La relazione col contesto sociale può essere vista in due modi: o come destinazione («music for the people») per cui abbiamo ad esempio la musica destinata a un pubblico di massa, oppure abbiamo la musica prodotta in seno a un determinato contesto o gruppo sociale («music by the people»), ad es. gli schiavi neri, le mondine, gli ebrei della diaspora, i

giovani del Bronx, i chicanos, ecc. Se nel primo caso ci si prospetta una musica il cui consumo obbedisce a logiche puramente imprenditoriali e di marketing (un fenomeno cui si attribuisce in genere una valutazione negativa in termini estetici), nel secondo caso, al contrario, il carattere *popular* ci si prospetta in una connotazione positiva, collegato a una produzione musicale che veicola un senso di appartenenza alla comunità e quindi delinea una propria identità culturale, con i suoi ideali e il suo sistema di valori.

Middleton conclude però affermando che queste tre accezioni sono

troppo parziali, troppo statiche, troppo sottomesse a una concezione essenzialista. Molti studiosi di musica sono più propensi ad accettare il fatto che la nostra comprensione del 'popular' è indelebilmene segnata da un'idea di fluidità. Da questa prospettiva la popular music non ha caratteristiche musicali o connessioni sociali permanenti; piuttosto il termine si riferisce a uno spazio socio-musicale che è pur sempre in qualche modo subalterno, ma i cui contenuti mutano in relazione al contesto storico.

(Middleton, *Popular music*, voce del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001)

Questa affermazione equivale a dire che la *popular music* non è tanto un genere o uno stile, ma piuttosto una particolare condizione della comunicazione musicale (produzione + diffusione + fruizione), per cui, ad esempio, anche la *Bohème* di Puccini cantata da Pavarotti in mondovisione, oppure un brano di Mozart reso celebre dalla pubblicità televisiva, si possono considerare *popular music*; mentre per contro può accadere che, nel circuito della comunicazione, certo rock sperimentale, certo jazz radicale, oppure una rarissima musica folklorica di una minuscola comunità in via di estinzione, si traducano in una musica tutt'altro che *popular*, anzi, come viene talvolta definita, *unpopular music*, ovvero apprezzata da una élite o all'interno di un certo gruppo, ma ignorata o addirittura rifiutata dal grande pubblico.

È accaduto ripetutamente anche in passato che nell'ambito della *popular music* si siano sviluppati generi d'élite, tendenze estetizzanti, ricerche sperimentali: fenomeni non riconducibili o addirittura apertamente antagonisti alle logiche dell'industria culturale e del consumo di massa. Se ciò conferma ancora una volta quanto sia inopportuna una aprioristica distinzione di ordine estetico fra *popular music* (o *musica di consumo* come qualcuno preferisce chiamarla) e musica d'arte, va sottolineato il fatto che proprio le musiche afroamericane (e in particolare il jazz) abbiano fornito gli esempi artisticamente più significativi di come all'interno di una musica *popular*, apparentemente governata dalle regole del mercato e dell'intrattenimento, possano sorgere artisti e movimenti fortemente innovativi, vere avanguardie sperimentali capaci di esercitare un impatto anche traumatico sulle convenzioni e sul gusto dominante.

Questa evoluzione, o meglio questo periodico oscillare fra tendenze più orientate al successo, alla fruizione facile, al ballo e all'intrattenimento da un lato e spinte innovative, più estetizzanti o sperimentali dall'altro, si riscontra non solo nel jazz ma anche nel più vasto ambito dei generi *popular*. Negli anni fra le due guerre, a partire dalla mitizzata *Jazz Age* fiorita nei *roaring Twenties*, il jazz, una volta superati gli anni della grande depressione,

raggiunse l'apice della popolarità e dello sfarzo sonoro nel decennio a cavallo fra anni Trenta e Quaranta: gli anni della *Swing Era*, l'età delle big band, di Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie, Glenn Miller, gli anni di Fred Astaire, Ginger Rogers e di cantanti celeberrimi quali Bing Crosby, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, il giovane Frank Sinatra. Ma proprio in quegli anni il jazz vide sorgere al proprio interno una tendenza innovativa sempre più forte, coniugata alla rivendicazione di una identità culturale e di una dignità musicale sempre più insofferente della deriva commerciale e patinata legata a Broadway, a Tin-Pan Alley (*) e alla musica da ballo. All'inizio degli anni Quaranta musicisti come Dizzie Gillespie, Charlie Christian, Charlie Parker, Thelonious Monk, Max Roach danno vita al *be-bop*, uno stile spigoloso, velocissimo e ipercromatico che rompe i ponti col carattere ballabile e cantabile dello swing e delinea un chiaro atteggiamento di ribellione alle convenzioni, proponendosi come movimento artistico di avanguardia. Le successive evoluzioni di cui già si è detto, da Miles Davis a Coltrane al free jazz, hanno nel be-bop la loro premessa imprescindibile.

Ebbene, con tutte le differenziazioni possibili, una vicenda in qualche modo analoga si registra anche in quel genere musicale che a partire dai primi anni Cinquanta soppiantò i generi di derivazione jazzistica nel ruolo di musica di maggior successo. Si tratta ovviamente del *rock & roll* per la cui estesa trattazione si rimanda al capitolo di Charles Hamm *L'età del rock* incluso fra i testi d'esame.

Come agli esordi del ragtime e poi del jazz (quando l'opinione pubblica più razzista e retrograda tirò in ballo addirittura il demonio), il rock & roll fu accolto con scalpore, suscitando scandalo in virtù di quell'alone di trasgressione e di quel perenne richiamo sessuale che da sempre la musica e le canzoni hanno esercitato, in Occidente e altrove, soprattutto se legate alla danza: dagli *jongleurs* medievali, alle sarabande rinascimentali, al walzer viennese,

(*) Con Tin-Pan Alley si indica genericamente l'industria della canzone americana fiorita nella prima metà del xx secolo. A fine Ottocento gli editori di musica che avevano sede nelle grandi città del nord quali Boston, Filadelfia, Chicago, Cincinnati trovarono più conveniente trasferirsi a New York City, aprendo i loro uffici a Manhattan lungo la 28a strada all'altezza dell'incrocio con Broadway, la lunga *avenue* dove avevano sede i teatri di *musical*. Quel breve tratto della 28a strada divenne così il luogo di massima fioritura e irradiazione del *song*, la canzone americana che per decenni, oltre che nei teatri di Broadway, ha dominato alla radio, nel mercato discografico e ha costituito la base su cui generazioni di jazzisti hanno creato le loro improvvisazioni. Il soprannome di Tin-Pan Alley (letteralmente "vicolo delle padelle di stagno") dato a quel tratto della 28a, deriva dal fatto che passando per strada si udiva il suono metallico dei numerosissimi pianoforti verticali che, nei vari uffici, venivano suonati incessantemente dai *song-pluggers*, ossia da quei musicisti al servizio dell'editore che suonando e cantando avevano l'incarico di presentare le nuove canzoni a una clientela di cantanti, impresari, discografici, ecc., convincendoli ad acquistarle. Molti celebri artisti americani, da George Gershwin a Fletcher Henderson a Jerome Kern hanno iniziato la loro carriera di musicisti a Tin-Pan Alley, lavorando come *song-pluggers*.

fino alle innumerevoli danze moderne, dal tango al raï algerino, all'inesauribile sfilata di pop-star e sex-symbol, quali Rod Stewart, Madonna, Prince, Britney Spears, Shakira, ecc. ecc. Il successo e insieme lo scandalo di Elvis Presley a metà degli anni Cinquanta sono ben sintetizzati nel suo soprannome di "Elvis the Pelvis". Nel giro di pochi anni tuttavia lo scandalo iniziale venne abbondantemente metabolizzato e neutralizzato attraverso il lancio (coronato per altro da grande successo) dei cosiddetti *teen-idols*, ossia interpreti molto più composti e "per bene", capaci di rendere accettabili il linguaggio, i ritmi e le movenze del rock & roll. Famosi *teen-idols* furono Pat Boone, Frankie Avalon, Paul Anka, Bobby Darin, Connie Francis, ecc.



Joe Turner



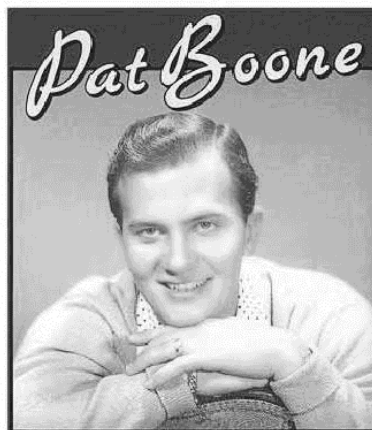
Bill Haley



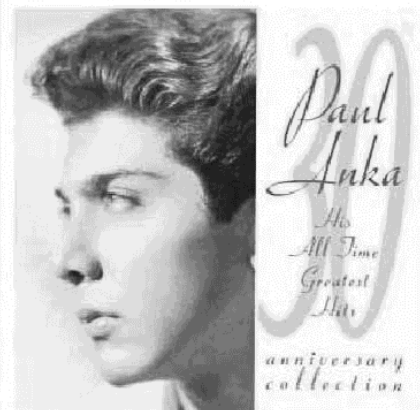
"Big Mama" Thornton



Fats Domino



Pat Boone



Paul Anka

Cuore di questo processo di normalizzazione fu il cosiddetto *whitening*, ossia sbiancamento. Con un sapiente lavoro di ripulitura e di cura dell'immagine, i tratti tipici dei cantanti neri e dello stile rhythm & blues quali i toni più violenti, la fisicità più vistosa, le voci urlate e

roche, i testi piuttosto crudi, spesso scopertamente allusivi, le sonorità strumentali più dure, lo stile improvvisativo più irruento vennero via via eliminati a favore di sonorità più dolci e levigate, testi purgati, movenze composte, giacca e cravatta, capelli corti ben pettinati. Nel cd rom si possono confrontare fra loro alcuni brani musicali con i rispettivi testi eseguiti da cantanti neri e da cantanti bianchi: si confrontino ad esempio musica e testi di *Hound Dog* nella versione di Willy Mae "Big Mama" Thornton e di Elvis Presley; *Shake Rattle and Roll* eseguita da Joe Turner e da Bill Haley. Oppure si ascoltino due diverse versioni di *Ain't That a Shame* interpretate da Fats Domino e da Pat Boone.

Le preoccupazioni di tipo moralistico, in un paese che ampiamente diffusa era una radicata mentalità puritana, aumentavano proprio in ragione del fatto che il rock & roll si indirizzava ai giovani. In effetti, fino al secondo dopoguerra i "giovani" non erano mai stati una specifica categoria sociale, depositaria di abitudini, abbigliamento, gusti e mentalità distinte o addirittura antitetice rispetto agli adulti. A partire dagli anni Cinquanta, invece, i giovani, e in particolare i *teen-agers*, diventano un nuovo soggetto sociale. Conquistata via via un'emancipazione e, ovviamente, una disponibilità economica molto maggiore rispetto al passato, ora i giovani esistono in quanto settore di mercato, in quanto consumatori che esprimono i loro gusti e i loro valori; in quanto portatori di una domanda desiderosa di essere soddisfatta con prodotti specificamente pensati per loro. Nel momento in cui i governanti e i sociologi di mezzo mondo cominciarono a fare i conti con il mondo giovanile, la musica si trovò in prima linea, rivelandosi la protagonista ideale e quasi incontrastata nel definirsi di questa nuova identità: un'identità che per l'appunto nel rock & roll ebbe la sua bandiera, dando origine a quella categoria della *musica giovanile* che da allora rappresenta il settore trainante dell'industria musicale e discografica.

Al di là della connotazione generazionale, il dato forse più significativo nell'affermazione del r&r è tuttavia il suo carattere, segnalato anche da Charles Hamm, di *cross-over*, cioè di musica capace di scavalcare le abituali suddivisioni dei generi musicali incontrando successo presso categorie diverse di pubblico. Cross-over è innanzitutto un termine tecnico dei discografici per indicare la comparsa dello stesso brano musicale in più classifiche di vendita relative a generi diversi. Queste classifiche, le cosiddette *charts*, sono elenchi di titoli che il settimanale musicale Billboard aveva iniziato a pubblicare già a partire dal 1936 e che col passare del tempo per la loro accuratezza si sono andate affermando come l'indice più autorevole del successo discografico. Già dal 1942, alla classifica delle canzoni di maggior successo, Billboard affiancò una nuova classifica dedicata alla musica dei neri e intitolata originariamente *Harlem Hit Parade*. Nel 1945 essa cambiò la denominazione in *Race Records*, per diventare poi nel 1949 *Rhythm & Blues*, quindi *Soul* (1969), *Black* (1982) e, infine, *R&B/Hip-Hop* (1998). Dopo la fine della guerra venne introdotta anche una terza *chart* specifica per la musica *Folk* che per breve tempo venne denominata *Hillbilly* e subito dopo, nel 1949, ribattezzata *Country & Western*.

Secondo alcuni studiosi , il rock & roll può considerarsi un'ibridazione del rhythm & blues con stilemi bianchi derivati dal country & western. Secondo altri si tratta semplicemente di canzoni in stile r&b entrate nella classifica del pop principalmente ad opera di interpreti bianchi come Bill Haley, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, ecc. ai quali si affiancano anche bluesmen e cantanti di colore come Joe Turner, Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino, ecc. Indipendentemente dalle diverse opinioni degli storici della popular music, resta il fatto che il successo del r&r fu effettivamente un fenomeno di cross-over con successi che ripetutamente facevano la loro comparsa in tutte e tre le classifiche dei dischi più venduti. Il primo brano di r&r a raggiungere la vetta della classifica del pop americano fu, nel 1955, *Rock Around the Clock* nella versione di Bill Haley and The Comets. Nel 1956 *Heartbreak Hotel* interpretata da Elvis Presley è la prima canzone r&r che oltre a conquistare il primo posto nella classifica pop, entra anche nelle altre due classifiche del rhythm & blues e del contry & western. Poco tempo dopo, sempre nel 1956, è ancora Elvis Presley con *Hound Dog* (un blues che già nel 1953 la cantante nera Willy Mae "Big Mama" Thornton aveva portato al successo nella classifica r&b) ad arrivare in testa a tutte e tre le classifiche americane, realizzando un exploit mai riuscito fino ad allora a nessun cantante.

Appena nato il r&r mostrava dunque una inedita qualità linguistica e comunicativa capace di scavalcare le distinzioni fra generi e rimescolare le carte dell'industria discografica: musica di cross-over ovvero, per usare un termine attualmente fin troppo usato e in quegli anni non ancora non entrato nell'uso, una musica "globalizzatrice" ante litteram, tendente cioè ad affermarsi come modello sovraculturale, apprezzato da un pubblico vasto ed eterogeneo per per cultura, età, razza, nazionalità, estrazione sociale, ecc.

Il sound delle canzoni di successo del r&r è generalmente dominato dalla chitarra elettrica che, amplificata spesso con un timbro aspro e tagliente, prende il sopravvento come strumento guida su qualsiasi altro, compreso il pianoforte. Il ritmo è binario, veloce, con un metronomo compreso in genere fra 140 e 200 beat al minuto. I quattro tempi della battuta sono fortemente marcati e presentano un inconfondibile accento sul 2° e sul 4° beat, accento che la batteria in genere effettua con *snare-drum* (rullante) e *hi-hat* (charleston).



La forma più diffusa è proprio il blues in 12 misure, il che contribuisce a far sì che spesso, se si eccettua la tinta più "sbiancata", non ci siano significative differenze fra rock & roll e rhythm & blues. Brani come *Rock Around the Clock*, *Shake, Rattle and Roll*, *Hound Dog*,

Johnny B. Goode, Tutti Frutti sono tutti blues in 12 misure basati sul più tipico e diffuso schema armonico-formale della musica afroamericana. (*)

Più tipicamente legata al blues e al rhythm & blues, ma più raramente rintracciabile nel rock & roll in quanto non adatta a essere ballata, è la versione lenta del ritmo in terzine (B) con un metronomo intorno ai 60 beat per minuto (cfr. nell'antologia audio *I'm Your Hoochie Coochie Man* del bluesman nero Muddy Waters che rappresenta anche un tipico esempio di blues in 16 misure).

7. Rock come ricerca

Come si diceva poc'anzi, anche nel rock come già nel jazz, al seguito del successo clamoroso e delle varie strategie dell'industria discografica e dei mass media per aumentarne ancor di più la diffusione e il gradimento, si registrano anche tendenze per così dire antagoniste rispetto a queste logiche prettamente industriali e commerciali; tendenze volte a valorizzare la creatività e l'autonomia degli autori e dei musicisti, la loro dignità in quanto artisti, e quindi la loro qualità di innovatori, la loro capacità di andare controcorrente o addirittura di rivoluzionare stile e convenzioni. A ciò si aggiunge l'aspirazione a farsi portatori di messaggi più profondi e meditati, talvolta fortemente critici nei confronti della mentalità e dell'ideologia dominanti nella società contemporanea, altre volte di carattere più visionario, ispirati a ideali utopici o a fantasticherie di tipo letterario. Di fatto, quando verso la metà degli anni Sessanta negli Stati

(*) Lo schema armonico-formale del blues "classico" così come andò stabilizzandosi attorno agli anni '20, è in dodici battute con articolazione fraseologica a-a-b. Lo schema (A) corrisponde al blues classico di matrice popolare (rurale e urbano), cantato con accompagnamento di strumenti come la chitarra, l'armonica a bocca (*blues harp*) o il pianoforte. Tuttavia nella pratica jazzistica del blues fin dai primi anni, si sono introdotti percorsi armonici più "occidentali" facenti abbondante uso del circolo delle quinte. Lo schema (B) corrisponde grosso modo allo stile jazz anni degli anni '20, mentre lo schema (C) corrisponde allo stile del be-bop anni '40.

	a				a				b			
(A)	I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	I [V]
(B)	I	IV	I	I	IV	IV	I	VI alt	II	V	I	V
(C)	I	IV	I	Vm7 - I	IV	IVm7	I	III - VI alt	II	V	I - VI alt	II - V7

I gradi, anche dove non indicato, si intendono sempre come quadriadi col 7 grado minore aggiunto. Ad es.: I = do-mi-sol-sib; IV: fa-la-do-mib. L'indicazione "alt" sul VI grado indica la quadriade dominantizzata (con terza maggiore, settima minore ed eventuale quinto grado abbassato). Ad es. VI alt: la-do#-mi-sol oppure: la-do#-mib-sol.

Uniti si accrebbero le tensioni razziali, il malcontento e la protesta popolare contro la guerra nel Vietnam, il malessere provocato da una serie di attentati shockanti quali l'uccisione del presidente J. F. Kennedy nel 1963 e, due anni dopo, l'assassinio di Malcolm X, leader del Black Power (nel 1968 verranno assassinati anche Martin Luther King e Robert Kennedy), i più irrequieti e attivi nella protesta e nella mobilitazione furono proprio i giovani, questo nuovo attore sociale che cominciava a far sentire la propria voce e il proprio peso non più solo in materia di consumi e di divertimenti alla moda, ma anche su questioni più sostanziali e drammatiche.

In ambito musicale, un momento certamente cruciale in questa presa di coscienza fu il successo dei Beatles e, a seguire, l'impennata d'orgoglio, il soprassalto di identità nazionale provocato dalla cosiddetta *british invasion*. Si faceva strada la constatazione che il rock & roll era ormai un fenomeno diffuso in tutto il mondo, che gli Usa non ne avevano più il monopolio incontrastato e che con questa musica, oltre che ballare e divertirsi, si poteva dar voce a stati d'animo diversi, cantare le speranze e i sogni, ma anche la rabbia e il rifiuto di un mondo inaccettabile. Fu in quegli anni che il rock & roll si trasformò, perse per strada il secondo elemento della vecchia denominazione e prese a essere indicato semplicemente come *rock* o anche *rock music*. In esso già convivevano la matrice della musica nera e gli influssi della musica country, ossia generi anch'essi fortemente sollecitati dall'accentuarsi delle tensioni e del malessere sociale. Il rock – o buona parte di esso – divenne così quasi naturalmente la musica dei movimenti giovanili più o meno trasgressivi, più o meno in opposizione al "sistema", collocandosi accanto al jazz che si politicizzava sempre di più, e al r&b che acquistava toni sempre più duri e ritmati, un carattere sempre più orgogliosamente nero e, al motto largamente diffuso di *Black is beautiful*, prendeva ora la denominazione di *soul* e poi di *funk*.

Su altro versante prendeva piede invece il *folk revival*, nel quale il tono solidaristico e pacifista di un canto come *We Shall Overcome* legato all'antica e profondamente radicata tradizione religiosa nazionale, oppure il pacifismo militante di un'interprete celeberrima fin dai primi anni Sessanta come Joan Baez, si mescolavano ai testi di denuncia sociale e di militanza politica di autori come Pete Seeger e il riscoperto Woody Guthrie, il grande antesignano della canzone di protesta negli anni Trenta, perseguitato dal maccartismo per la sua dichiarata militanza comunista e, infine, ricoverato in ospedale per un morbo incurabile che lo condusse alla morte nel 1967. Woody Guthrie fu il principale modello al quale agli inizi della sua carriera si ispirò Robert Zimmermann, più noto col nome di Bob Dylan, il cantautore nel quale tutti questi motivi, l'impegno civile e le spinte al rinnovamento musicale si coniugano in una sintesi tanto geniale quanto profondamente radicata nel sentire popolare.

La rapidità con la quale il rock si trasformò dando via via spazio a una gamma mai vista di stili, sonorità ritmi, ma anche di idee e di testi, la si può cogliere sinteticamente mediante una rapida cronologia dei principali debutti discografici avvenuti fra il 1966 e il 1968.

Cronologia dei principali *album* di musica rock usciti negli anni 1966-1968

(in grassetto sono riportati gli album di debutto)

1966

May	Bob Dylan	<i>Blonde On Blonde</i>
June	Rolling Stones	<i>Aftermath</i>
July	Mothers of Invention	<i>Freak Out!</i>
August	Beatles	<i>Revolver</i>
September	Jefferson Airplane	<i>Takes Off</i>
December	Cream	<i>Fresh Cream</i>

1967

January	Doors	<i>The Doors</i>
February	Jefferson Airplane	<i>Surrealistic Pillow</i>
March	Grateful Dead Velvet Underground	<i>The Grateful Dead</i> <i>The Velvet Underground & Nico</i>
May	Mothers of Invention Jimi Hendrix	<i>Absolutely Free</i> <i>Are You Experienced?</i>
June	Beatles David Bowie	<i>Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> <i>David Bowie</i>
July	Bee Gees Pink Floyd	<i>First</i> <i>The Piper At The Gates Of Dawn</i>
September	Janis Joplin	<i>Big Brother & The Holding Company</i>
October	Ten Years After Sly & The Family Stone	<i>Ten Years After</i> <i>A Whole New Thing</i>
November	Cream	<i>Disraeli Gears</i>
December	Beatles Bob Dylan Traffic	<i>Magical Mystery Tour</i> <i>John Wesley Harding</i> <i>Mr Fantasy</i>

1968

February	Blood, Sweat & Tears Iron Butterfly	<i>Child Is Father To The Man</i> <i>Heavy</i>
March	Joni Mitchell	<i>Song to A Seagull</i>
June	Nice Pink Floyd	<i>The Thoughts Of Emerlist Davjack</i> <i>A Saucerful Of Secrets</i>
July	Iron Butterfly	<i>In-A-Gadda-Da-Vida</i>
August	Cream Janis Joplin Jeff Beck	<i>Wheels Of Fire</i> <i>Cheap Thrills</i> <i>Truth</i>
September	Deep Purple Mothers of Invention	<i>Shades Of Deep Purple</i> <i>We're Only In It For The Money</i>

October	Jethro Tull Jimi Hendrix	<i>This Was</i> <i>Electric Ladyland</i>
November	Beatles	<i>The Beatles</i>
December	Nice Soft Machine	<i>Ars Longa Vita Brevis</i> <i>Soft Machine</i>

In questa manciata d'anni le novità di carattere più specificamente musicale vennero certamente sollecitate anche dal verificarsi di anche alcuni significativi mutamenti di carattere tecnologico e mediatico. Innanzitutto l'affermarsi del "gruppo", vale a dire l'imporsi nella musica rock di un'idea di creazione e di performance affidata a un collettivo che interpreta la propria musica e che sostituisce il cantante solista, figura largamente prevalente negli anni precedenti sia nel r&r sia nel jazz: acclamato come un divo, curato nel look fino al minimo dettaglio, il cantante (anche se nel jazz le celebrità sono soprattutto interpreti femminili) è sostanzialmente un interprete che il più delle volte esegue musiche composte da altri. L'affermarsi del gruppo non è certo una novità. Complessi celebri, soprattutto complessi vocali di genere *doo-wop*, erano diffusi fin da prima della guerra, ma negli anni Sessanta il gruppo acquista un ruolo e una predominanza assolutamente inedita.

L'altra novità significativa si registra sul mercato discografico dove, accanto al disco microscolco *single* da 17 cm, il cosiddetto "45 giri" che aveva ereditato il formato del 78 giri e nelle cui due facciate A e B erano contenute altrettante canzoni di durata dai due ai quattro minuti, si impone ora il "33 giri": 30 centimetri di diametro e 45 minuti di durata per ogni facciata. È il cosiddetto *album* dove è possibile ospitare una nutrita serie di canzoni, oppure realizzare un'architettura formale molto più articolata e complessa rispetto al tradizionale breve formato della canzone.

Parecchi dei gruppi e dei solisti che figurano nell'elenco sopra riportato dichiarano apertamente il loro rifiuto della musica di ispirazione commerciale, manifestano ambizioni artistiche, di innovazione o di sperimentazione di strade nuove. In alcuni di essi echeggiano o



vengono rilanciati i temi della protesta, della critica sociale, della liberazione da convenzioni sociali e culturali ritenute inaccettabili. In parecchi di questi album si delinea la cultura degli *hippies*, i "figli dei fiori" che sfoggiano il celebre simbolo pacifista [vedi figura a lato] abbinato allo slogan «fate l'amore non fate la guerra» e adottano come propri segni distintivi tutto ciò che è inaccettabile per la borghesia (abbigliamento stravagante, capelli lunghi, amore libero, uso di

sostanze stupefacenti, credo anarchico, ecc.). Ma le sottoculture e i gruppi che si riconoscono in questa musica sono innumerevoli. C'è il movimento *freak* californiano che trova in Frank Zappa e nei suoi Mothers of Invention una trasfigurazione genialmente provocatoria. Ci sono i neri che, a parte il carattere fortemente intellettualizzato e di nicchia del free jazz, hanno in

artisti di grande successo come James Brown, Aretha Franklin, Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone gli alfieri (sorridenti o arrabbiati) del loro rinnovato orgoglio identitario e della loro sfida a una società che continua a discriminarli.

Da New York alla West Coast, inoltre, si diffonde a macchia d'olio la psichedelia, cioè la cultura che esalta l'uso creativo delle sostanze stupefacenti e allucinogene (in particolare l'acido lisergico, il famoso LSD) e che ha il suo manifesto ideale in *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, l'album dei Beatles che forse più di qualunque altro ha dato un impulso innovatore al rock degli anni Sessanta, esercitando una decisiva influenza anche sul rock statunitense.

Sgt. Pepper's è sicuramente uno dei fattori che in questi anni più contribuiscono all'affermarsi presso il pubblico giovanile più emancipato di una concezione musicale totalmente nuova: il concetto del cosiddetto *progressive rock*, nel quale l'intrattenimento e l'evasione passano in secondo piano rispetto al proposito prioritario di una ricerca artistica rivolta a nuove sonorità, nuove forme, nuovi linguaggi. In genere questa ricerca di originalità si traduce nell'accostamento di elementi i più disparati, dal jazz al folklore e, non di rado, nel riallacciarsi a forme, stili e organici della musica colta, dal Barocco a Stravinsky, dal Medioevo alla musica elettronica. Primi e forse insuperati esponenti del *progressive rock* sono alcuni dei gruppi che si affermano in questi anni come Pink Floyd, King Crimson, Soft Machine.

Per il rock e la popular music la seconda metà degli anni Sessanta rappresenta indubbiamente un momento decisivo di svolta. Da adesso in avanti, come già nella musica europea dei secoli passati, e poi come nella musica jazz, anche nella popular music si distinguono differenze sempre più nette fra progressisti e conservatori, fra artisti votati alla ricerca di una propria cifra originale anche a dispetto della popolarità (e dunque, in un certo senso, contraddicendo la loro matrice *popular*), e musicisti la cui prima aspirazione è invece il raggiungimento del successo e delle posizioni al top delle classifiche. Il panorama si articola e si arricchisce di nuove correnti, nuovi generi, nuove tecnologie e, di regola, nuove mode di abbigliamento che quasi immancabilmente si accompagnano come elemento caratterizzante di un genere musicale emergente. Fra i generi e le tendenze che via via salgono alla ribalta ve ne sono alcuni più facili e interessati al successo commerciale, mentre altri hanno invece un carattere più indipendente e sperimentale, "di nicchia" per così dire.

La terminologia per indicare questa galassia in trasformazione è troppo variegata e ravvicinata nel tempo per stilare una sintesi anche sommaria. La musica nera evolve dal r&b al *soul*, al *funk*, allo *hip-hop* che attraverso l'evoluzione in senso virtuosistico dei disc jockey, e con l'ausilio della tecnologia del campionamento sintetizza e rimette in circolo tutta la storia della black music, attraverso collage, sovrapposizioni, remixaggi e manipolazioni le più diverse. È una tecnica del remake, della riscrittura posta al servizio di una frenesia comunicativa che tende ad abbandonare il canto e lo sostituisce col ritmare martellante del

rap, il parlato ritmico nel quale si amalgamano una infinità di tematiche e di storie, di drammi, di emarginazione, di imprecazioni e turpiloquio, di delinquenza e di aspirazioni utopistiche.

Dagli anni Settanta in avanti, il rock propriamente inteso transita innanzitutto attraverso la fase ribellistica del *punk*, fenomeno che prende origine in egual misura negli Usa sia e in Gran Bretagna. Lo *hard rock* e poi lo *heavy metal* riprendono da Jimi Hendrix, il pioniere indiscusso di tutti i chitarristi rock, l'esaltazione spinta fin quasi al feticismo delle sonorità assordanti della chitarra distorta, l'utilizzo dei *power chords* (successioni di quinte vuote in luogo di accordi veri e propri), uniti all'esibizionismo virtuosistico dei cosiddetti *guitar heroes*. Grande successo negli Usa e altrove riscuote sempre a partire dagli anni '70 la cosiddetta New Wave, di cui i Talking Heads guidati da David Byrne, con la loro spiccata tendenza alla mescolanza di stili e linguaggi diversi, sono certamente l'esempio americano più raffinato e originale, prototipo di una nuova avanguardia di artisti rock dediti alla sperimentazione.

In effetti, il termine forse più onnicomprensivo col quale oggi si tendono ad accomunare i generi, i gruppi e i musicisti che in quarant'anni di rock hanno proseguito un filone di ricerca e di rinnovamento è proprio quello di *experimental rock*. In esso rientrano esperienze e stili diversissimi, dalle sconcertanti composizioni di Frank Zappa, al rumorismo delle correnti *noise* e *industrial*, allo stile tecnologicamente povero del *garage rock*, alle atmosfere più cupe e devastanti scaturite dalle derive più violente dello *heavy metal* e dello *hardcore*, fino alle alchimie elettroniche proprie dell'*ambient music*, di certa musica da discoteca o



dell'*hip-hop*. Art rock, Avant rock, Post-rock, Indie rock (*) sono ulteriori denominazioni per una produzione i cui confini da anni ormai si sovrappongono e si confondono con pratiche musicali e generi i più diversi, dalla musica elettronica, all'improvvisazione radicale, dalla *minimal music* fino alle inesauribili commistioni linguistiche della *world music*.

A parte la solitaria grandezza di un musicista come Frank Zappa (la cui musica è oggetto di un ampio saggio incluso nella bibliografia d'esame), altra figura di assoluto rilievo nel panorama della musica radicale di fine Novecento è certamente il newyorkese di origini ebraiche John Zorn (nella foto).

Compositore, sassofonista, jazzista, autore e interprete di musica *klezmer* (vedi al § 8), nella produzione caleidoscopica di Zorn figurano anche numerosi saggi

(*) Con "Indie Rock" (abbreviazione di "independent rock") ci si riferisce alla rivendicazione di autonomia di certi artisti e gruppi che, in opposizione allo strapotere delle multinazionali discografiche, scelgono di pubblicare i propri dischi presso piccole etichette indipendenti o decidono di fondare essi stessi la propria casa discografica. Lo stile "indie rock" è scarsamente definibile, se non in negativo, come una musica che intende rifiutare i compromessi dettati dalle esigenze della commerciabilità su vasta scala.

di musica rock, in particolare con il quintetto Naked City, un gruppo da lui stesso fondato e diretto, attivo fra gli anni Ottanta e Novanta e che, oltre a Zorn e al suo sax alto, comprendeva quattro agguerritissimi musicisti capaci di affrontare qualsiasi stile musicale con stupefacente disinvoltura (Bill Frisell chitarra, Fred Frith basso elettrico, Wayne Horvitz tastiere, Joey Baron batteria). Zorn spinge il rock a estremi inauditi di parossismo, specie quando al gruppo si unisce il vocalist del gruppo giapponese Boredoms, Yamatsuka Eye, le cui urla laceranti contribuiscono a trasformare il mix linguistico di Zorn e compagni in una traumatizzante rappresentazione quasi neo-espressionista dell'universo metropolitano, un mondo feroce, ampiamente disumanizzato eppure denso di fascino e di ricordi, ora squarciato da sonorità taglienti e dolorose, ora percorso da improvvisi lampi di memorie nostalgiche. A Zorn e all'ambiente dell'odierna avanguardia newyorkese è dedicato un saggio incluso nella bibliografia d'esame.

8. Popular music e dinamiche transculturali

Richard Crawford, autore della ponderosa *American Musical Life. A History*, pubblicata da Norton & Company nel 2001, in un capitolo del suo libro si interroga sulla natura delle commistioni che avvengono in campo musicale e sulla natura di quei processi che nel linguaggio comune vengono riassunti con il termine tanto inflazionato quanto fuori luogo di "contaminazione".

Gli Stati Uniti che per lungo tempo ebbero come motto *E Pluribus Unum* ('da molti uno'), sono il paradigma stesso, l'esempio più evidente di una società fondata su una molteplicità di culture, religioni, etnie, lingue diverse. Per lungo tempo il modello più reclamizzato e predominante al quale la società americana amava ricondursi era quello del *melting-pot* che letteralmente significa 'crogiolo', ossia il recipiente dove vengono fusi i metalli per ricavarne una lega. Definire la società americana come un melting-pot equivale dunque a rappresentarla come un grande contenitore capace di favorire l'integrazione delle diversità, fondendo fra loro e amalgamando i caratteri più diversi. In parole povere l'immagine del melting-pot è l'anticamera, la premessa di quel concetto di *globalizzazione* nella sua accezione più comune (e largamente impropria), come sinonimo di omologazione e standardizzazione generalizzata dei modelli di vita, dei gusti e delle mentalità.

Negli anni Cinquanta l'affermazione del rock & roll, musica nella quale riuscivano a identificarsi bianchi e neri, operai del nord e contadini del sud, capace di rivolgersi a un pubblico di tutte le età e di tutte le estrazioni sociali (e divenuto in breve un fortunato genere di esportazione come gran parte dei prodotti musicali americani che l'avevano preceduto), era

in un certo senso la celebrazione del melting-pot, la sua apoteosi musicale. Ciò che dominava le classifiche e riempiva le programmazioni radiofoniche era un linguaggio in gran parte basato su formule, sonorità, gestualità stereotipate, nel quale le diverse influenze stilistiche apparivano fuse e riplasmate.

In realtà differenze ce n'erano eccome, e infatti è proprio a partire dalla fine degli anni Cinquanta che le *charts* di Billboard, rivista musicale che è anche un sismografo dei movimenti socio-culturali in atto nella società americana, cominciano a cambiare nome con maggiore frequenza e, soprattutto, ad aumentare progressivamente di numero, un fenomeno che contrasta con i concomitanti richiami o allarmi circa le insidie di un'inarrestabile processo di globalizzazione e di omologazione generalizzate. Attualmente le *charts* di Billboards sono svariate decine, suddivise non solo per generi ma anche per tipologia (singoli, album, passaggi radio, suonerie, home video, ecc.). Fra i generi rappresentati vi si trovano: rock, country, dance, bluegrass, jazz, classical, r&b/hip-hop, rap, electronic, pop, latin, christian music, comedy, ecc. ecc. Per una ricognizione di questa galassia in continua trasformazione può essere interessante consultare la voce di Wikipedia *Billboard Charts* all'indirizzo: http://en.wikipedia.org/wiki/Billboard_charts.

Al di là di una sorta di feticizzazione del successo e della competizione commerciale, oppure di una mera curiosità di tipo classificatorio (*), questa evoluzione delle charts di Billboard sembra segnalare il superamento della nozione musicale del melting-pot a favore di un sempre più evidente pluralismo di culture. È un panorama caleidoscopico e pieno di ambiguità nel quale processi di omogeneizzazione e di eterogeneizzazione convivono e interagiscono, dove cioè le spinte all'omologazione e alla standardizzazione si combinano con una quantità di fenomeni di ibridazione che danno origine a generi e linguaggi inediti. In queste musiche "meticce" le tradizioni, gli idiomi, le identità originarie vengono sì modificate e "contaminate" nell'impatto con le tecnologie e gli stilemi dominanti dell'industria discografica e della musica angloamericana, ma questi incroci danno vita non a un automatico appiattimento sul modello dominante, bensì a ulteriori varianti, spesso sorprendenti, le quali costituiscono il cuore di del fenomeno della *world music*.

Le dinamiche che governano questi fenomeni sono oggetto di grande attenzione da parte di antropologi, sociologi, linguisti e scienziati della comunicazioni. Esse sono anche uno dei campi di studio prediletti (e in un certo senso obbligati) per gli studiosi di popular music. Pluralismo, multiculturalismo, interculturalismo, transculturalismo sono termini oggi molto diffusi, termini che tuttavia, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non sono esattamente sinonimi. Essi esprimono invece una considerazione crescente del ruolo "attivo" (e quindi, per l'ambito che ci riguarda, creativo) che le culture, ivi incluse le musiche, hanno

(*) Nel website di All Music Guide (www.allmusic.com), forse il più grande database esistente di informazioni musicali (soprattutto discografiche), i generi o stili musicali elencati, raggruppati a loro volta in numerose categorie e sottocategorie, sono complessivamente più di 800!

nei processi di acculturazione cui sono sottoposte. In altre parole, mentre un tempo si pensava che le culture e le tradizioni locali venissero irrimediabilmente corrotte da modelli occidentali subiti passivamente e inculcati in modo "imperialistico", oggi ci si rende conto che le tradizioni locali sono molto meno indifese e che il potere omologante dei prodotti globalizzati non è così inesorabile e onnipotente. Nonostante tutto, le tradizioni locali oggi ci appaiono più forti, dimostrando una capacità di resistenza e insieme di adattamento all'acculturazione molto maggiore, al punto da appropriarsi dei tratti culturali nuovi, i modelli "globalizzati", modificandoli e ri-plasmandoli a misura propria e sfociando così non in una omologazione – cioè un livellamento – bensì una eterogeneizzazione, cioè lo sviluppo di forme e linguaggi ibridi e originali al tempo stesso.

È un fenomeno non molto diverso da quello che, in tutt'altro contesto, Béla Bartók descriveva in uno scritto del 1944, in piena Seconda guerra mondiale, intitolato *Musica e razza pura*. Il grande compositore ungherese, nonché valoroso pioniere dell'etnomusicologia, formulava alcune considerazioni che all'epoca suonavano come una drastica negazione delle tesi circa la superiorità delle culture "non contaminate" sostenute dall'ideologia razzista. Rilette oggi queste parole sono di un'attualità del tutto particolare.

Il contatto tra popoli diversi [...] stimola la formazione di nuovi stili, pur continuando a sopravvivere quelli antichi o meno antichi. Tutto ciò determina un arricchimento della musica popolare, ma va precisato che la tendenza a trasformare le melodie di origine straniera rende impossibile un fenomeno di internazionalizzazione della musica dei singoli popoli. Ogni materiale musicale, perciò, per quanto eterogenea possa essere la sua origine, acquista in tal modo un suo solido e specifico carattere. Detto questo [...], si può riassumere la situazione della musica popolare nell'Europa Orientale in questi termini: a causa dell'incessante e reciproco influsso delle musiche popolari dei singoli popoli si è venuta a formare una immensa, complessa, inaudita ricchezza di melodie e tipi melodici. L'«impurità» razziale così determinatasi, deve dunque considerarsi un fatto positivo.

Se è dunque lecito sperare che la musica popolare si conservi in un avvenire vicino e lontano (speranza peraltro assai dubbia dato il ritmo veloce con cui l'alta cultura penetra anche nei continenti più lontani), è però evidente che l'artificiosa costruzione di una «muraglia cinese» per separare un popolo dall'altro è, dal punto di vista appunto della musica popolare, molto dannosa. Voler rifiutare radicalmente e totalmente ogni influenza straniera, significa la sicura decadenza del canto popolare.

[tratto da: B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Boringhieri, Torino 1977, pp. 94-5]

Ciò che differenzia radicalmente l'universo contadino descritto da Bartók e lo scenario metropolitano e cosmopolita dell'odierna industria musicale, non è tanto il contesto quanto l'onnipresenza del mercato, e quindi la sistematica trasformazione di qualsiasi creazione o linguaggio musicale in merce potenziale, indipendentemente dalle sue origini o dalle

circostanze della sua produzione: si tratti della musica più radicalmente sperimentale, ovvero di quella registrata sul campo nella comunità più sperduta del pianeta. Quanto ai media elettronici, i software e il web sono sempre più potenti, diffusi e accessibili. Questo abbatta drasticamente i costi della produzione e della diffusione e determina quindi una conseguente "democratizzazione" della tecnologia della riproduzione musicale. Questo per un verso favorisce una reazione più attiva all'acculturazione, ma per contro favorisce anche un esproprio e una mescolanza indiscriminata di tradizioni e identità musicali le più diverse, una pratica fin troppo facile che costituisce l'esercizio quotidiano di discografici allenatissimi nello scovare nuovi ingredienti esotici e nuovi mix da immettere sul mercato con abili strategie di marketing. E' senza dubbio questo l'aspetto più cinico e squalificante del fenomeno della *world music* che, tuttavia, non può certamente essere ridotta solo a questo.

In realtà le musica meticce esistono da sempre ed enorme è il rilievo che esse hanno avuto nella storia della musica occidentale, dal canto cristiano ai trovatori, dalle polifonie profane del Rinascimento agli esotismi, turcherie, tzigannerie, spagnolismi sette-ottocenteschi, fino ad arrivare al jazz, al flamenco, al tango, al reggae e alle infinite altre musiche transculturali. Numerosi e significativi sono gli esempi di questi generi musicali sviluppatasi negli Stati Uniti, e ad alcuni di essi fa riferimento Richard Crawford nel testo che già abbiamo citato. In questa cornice, la musica *klezmer* (termine yiddish in traducibile, derivato dall'ebraico *kley-zemer* "strumento che canta") è sicuramente una delle tradizioni musicali più interessanti e influenti, e da una trentina d'anni a questa parte ha potuto godere di un revival che le ha procurato una popolarità internazionale in precedenza impensabile.

Il *klezmer* è la musica popolare degli ebrei ashkenaziti, stanziati da secoli nell'Europa centrale e dell'est. È a questa musica, nella quale sono inscindibilmente fusi una congerie di tratti folklorici europei ed ebraici, che spesso fa riferimento Mahler nelle sue partiture. Verso la fine del XIX secolo, col lievitare dell'antisemitismo e il moltiplicarsi dei *pogrom* e delle persecuzioni nei loro confronti (soprattutto nella Russia zarista) molti ebrei migrarono negli Stati Uniti portando con sé la loro tradizione musicale che entrò in contatto con una realtà se possibile ancor più vivace e multilingue. Per parecchi decenni il *klezmer*, trapiantato in America ed esposto a un'inevitabile inlusso del trionfante idioma jazzistico, è rimasto confinato nelle occasioni legate alle tradizioni yiddish, eppure a sua volta il *klezmer*, anche attraverso i numerosi musicisti e jazzisti di origine ebraica attivi negli Stati Uniti, ha esercitato un'indubbia influenza sullo sviluppo del jazz e della musica di Broadway (ad esempio il celeberrimo glissando ascendente e la successiva frase del clarinetto solista con cui si apre *Rhapsody in Blue* di George Gershwin è uno stilema *klezmer* piuttosto evidente). Nell'antologia audio sono inclusi alcuni esempi di musica *klezmer* sia dei primi del Novecento sia di epoca più recente. Particolare attenzione merita il brano del pianista jazz e compositore Uri Caine, tratto da un album intitolato *Urlicht/Primal Light* (Winter & Winter, 1997), che reinterpreta un celeberrimo brano di Mahler (lo Scherzo della Prima

Sinfonia) con visionaria libertà, andando a ritrovare in essa e mettendo a nudo le radici di questa tradizione che, all'ascolto, balza tanto sconcertante quanto evidente nella una sgargiante e rivelatrice veste klezmer.

9. Un altro Novecento

La diversità fra la vicenda musicale del xx secolo in America e in Europa, se è eclatante per quanto riguarda ambiti quali il jazz o la popular music, è quasi altrettanto marcata nell'ambito della "serious music", sia di avanguardia (basti pensare a John Cage), sia di orientamento più accademico. Diversità, in questo caso, significa diversità di mentalità, di prospettive, di obiettivi, di valori e, naturalmente, di risultati. Nel loro insieme le avanguardie europee del secondo dopoguerra hanno concentrato la loro attenzione e la loro azione su problematiche compositive concernenti prevalentemente il controllo dei parametri del suono, a partire da un presupposto condiviso da tutti o quasi i compositori che si considerano "sperimentali" o di "avanguardia" (nozioni piuttosto problematiche su cui non ci soffermiamo). Questo presupposto largamente condiviso è che il linguaggio tonale ereditato dal passato sia comunque esaurito e che oggi compito del compositore sia l'esplorare nuovi linguaggi per il futuro della musica. Questo convincimento si fonda in buona sostanza su una visione deterministica della storia erede di quella filosofia hegeliana della storia da cui, volenti o nolenti, discendono tutte le teorie secondo le quali la storia procede in base a leggi determinabili scientificamente. Per le dottrine storicistiche di matrice hegeliana il progresso, la rivoluzione, l'avvento della razza ariana sono tappe obbligate e chi si oppone ad esse pretende invano di invertire il corso della storia. Fa parte di questa concezione anche l'idea, largamente diffusa in campo musicale, secondo la quale i materiali storicamente "esauriti" non sono più utilizzabili: "indietro non si torna" e, quindi, chi continua a tenere in vita linguaggi storicamente "consunti" è un reazionario.

Negli Stati Uniti questo background filosofico è quasi del tutto assente soprattutto in campo artistico. L'assoluta libertà mentale di John Cage ne è forse la migliore dimostrazione. Ma questa diversità di pensiero è all'origine di conseguenze ancor più evidenti. Negli Usa ad esempio, si riscontra un utilizzo estremamente disinvolto del linguaggio tonale da parte di molti illustri compositori accademici, sia tradizionalisti sia innovatori. D'altronde il padre dell'avanguardia americana è quel Charles Ives nella cui musica armonia romantica e politonalità, musica popolare e agglomerati violentemente dissonanti vengono accostati e combinati con una libertà e disinvoltura impossibile per un compositore europeo.

Un compositore come Leonard Bernstein, direttore d'orchestra ineguagliato, autore di sinfonie serie ma anche di musical di grande successo è in un certo senso la sintesi di questa concezione compositiva che è anche una concezione estetica, e nella quale il passato e il presente, la ricerca individuale e il successo di pubblico non sono in antitesi fra loro ma si combinano in un miscela ora sconcertante ora entusiasmante. A Leonard Bernstein e in particolare al suo capolavoro, le musiche per il musical *West Side Story* è interamente dedicato il capitolo successivo.

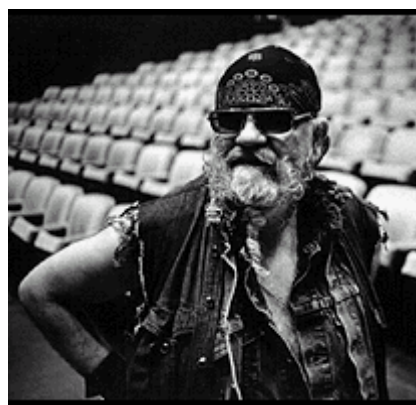
Autori accademici come Ned Rorem, David Del Tredici, Alan Hovhaness, Georg Rochberg, continuano a scrivere sinfonie, quartetti, concerti senza porsi problemi di natura storicistica, ispirandosi liberamente a compositori come Beethoven o Mahler o addirittura imitandone deliberatamente lo stile o inserendo nelle proprie composizioni ampie citazioni tratte da essi. Altro fenomeno fortemente caratteristico della musica americana del secondo Novecento è il sorgere di musiche genuinamente sperimentali, che pur rompendo decisamente con le tradizioni storiche ereditate, agli occhi degli europei appaiono falsamente progressiste, se non addirittura reazionarie. Tipico in questo senso è lo sviluppo della *minimal music* o *repetitive music*, un orientamento sorto negli anni Sessanta e alla cui base c'è un amalgama di molti elementi: l'insegnamento di Cage, l'esperienza di artisti visivi della cosiddetta *minimal art* (Sol Lewitt fra tutti), ma anche le nuove sonorità e le nuove sensibilità legate al rock e alla psichedelia.



Steve Reich



Philip Glass



La Monte Young

Esponenti della *minimal music* come Terry Riley, Steve Reich, La Monte Young o Philip Glass nei loro primi lavori operano un drastico taglio con ogni residuo di concezione formale e di tecnica compositiva di matrice europea colta. E forse proprio in virtù del fatto che per essi la novità più sostanziale risiede più nell'invenzione di modi nuovi di costruzione della forma musicale, nel loro orizzonte poetico l'utilizzo di materiali "storicamente esauriti" (intendendo con "materiali" soprattutto il linguaggio tonale o più genericamente diatonico-

consonante) non costituisce in alcun modo un problema. Questo significa che le loro musiche, anche se disarticolano completamente l'armonia funzionale, fanno costante riferimento a toniche ben definite, regioni armoniche ben delimitate, ostinati molto evidenti. Suonano cioè fortemente "tonali" o quantomeno diatoniche agli occhi di un'Europa che invece pone a fondamento della sua concezione sperimentale, l'idea che cromatismo, dissonanza emancipata, serialità, agglomerati sonori definiti scientificamente siano non solo dati definitivamente acquisiti, ma che, soprattutto, sia impossibile prescindere da essi e ritornare a un passato ormai defunto.

Questa indifferenza a questioni che invece per i compositori europei appaiono di decisiva importanza, è la premessa che ha consentito alla *new music* statunitense di evolversi in una direzione di rinnovata popolarità e successo, una possibilità quasi totalmente preclusa invece alla *neue Musik* del vecchio continente. Compositori affermatasi come artisti dell'avanguardia minimalista come Philip Glass o Steve Reich sono oggi fra gli autori viventi più eseguiti (Philip Glass gode di una popolarità che rasenta quella di una pop star). In effetti le loro composizioni, basate su un'organizzazione sintattica in genere piuttosto facile da percepire e su un processo di trasformazione graduale e lineare degli elementi melodici e ritmici, hanno rivoluzionato la concezione gerarchica e architettonica della forma e dell'armonia classiche. Ma al tempo stesso esse hanno incontrato un favore crescente in virtù del fatto che incoraggiavano un nuovo approccio all'ascolto, più trasparente e meno impegnativo, più distaccato e meno emotivamente coinvolto, un approccio paragonabile per certi versi al gusto antiromantico fiorito nella Parigi del primo Novecento e legato alla cerchia di Eric Satie, Jean Cocteau e del gruppo dei Sei.

Soprattutto per queste ragioni, lo stile compositivo dei compositori minimalisti ha esercitato una forte e crescente influenza sulle correnti e sugli autori più innovativi della musica rock e pop e di fatto ha costituito la premessa e il fondamento per quelle ulteriori tendenze sperimentali sviluppatasi negli ultimi decenni in seno alla popular music. Queste sperimentazioni "non accademiche", a loro volta, hanno avuto una certa diffusione e oggi esiste una vasta area, difficilmente recintabile, di musiche di matrice *popular* fortemente tecnologizzate, basate sull'elettronica, orientate alla ricerca e orgogliosamente indipendenti rispetto alle majors discografiche e ai circuiti della musica commerciale.

Sulla scia di musicisti come l'inglese Brian Eno, David Byrne (già leader del gruppo Talking Heads), Aphex Twin, Dj Spooky e altri, nei programmi delle radio specializzate (specie a tarda ora), nel mercato discografico cosiddetto "di nicchia" delle cosiddette "etichette indipendenti", nelle discoteche e nei club più esclusivi e raffinati delle grandi metropoli, frequentati anche da intellettuali e artisti, circolano oggi generi musicali dalle denominazioni più fantasiose e spesso gratuite (*ambient, trance, noise, dub, global, jungle, industrial, trip-hop, drum & bass*, ecc.) nei quali i ritrovati delle avanguardie americane ed europee e della musica elettronica si fondono ormai stabilmente con i residui stilizzati del rock, del pop o di

musiche folkloriche, spesso rimodellati in ostinati continuamente ripetuti e sottoposti a continue microvariazioni secondo l'uso tipico della *minimal music*.

A caratterizzare questo mutevole campo di ricerca e di produzione musicale è soprattutto la prassi del collage basata sul *sampling* (campionamento). In quest'ambito, da decenni ormai, in parallelo con l'analoga evoluzione della cultura *hip-hop* cui già si è accennato, operano artisti elettronici che hanno completamente trasformato la figura del disc jockey, cioè colui che gestisce una compilation di una serata in una discoteca o di un programma radiofonico, riuscendo a tenere viva l'attenzione del pubblico e procurando di assicurare una transizione impeccabile da un brano all'altro, senza vuoti e senza scarti. Il *deejay* può essere un virtuoso del *turntablism* (l'arte di suonare il *turntable*, il giradischi), dello *scratching*, della manipolazione e della sincronizzazione dei dischi di vinile o anche dei cd. Ma il dj è diventato ormai anche il modello di riferimento di una nuova prassi compositiva, basata sul campionamento e sulla manipolazione di musiche già esistenti, e quindi sull'assemblaggio e remixaggio di quasivoglia materiale sonoro.

L'influsso esercitato dalla *minimal music* tuttavia non si esaurisce qui. Negli Stati Uniti e in generale nel mondo anglosassone, sono infatti attivi oggi numerosi compositori portatori di un

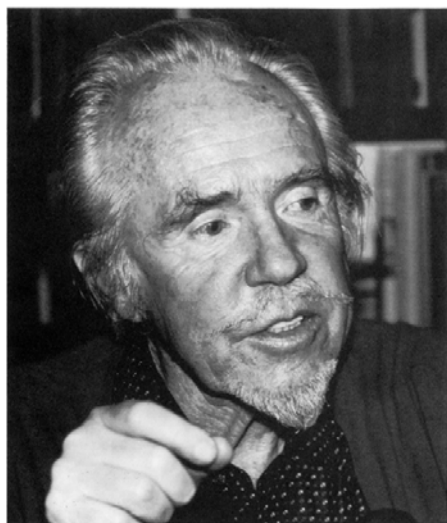


linguaggio sincretico nel quale la chiarezza di svolgimento e la linearità geometrica della musica ripetitiva sono ormai inscindibilmente compenetrati con gli influssi del jazz, con le sonorità e il *groove* (l'impulso ritmico contagioso) delle big band, unitamente al disinvolto eclettismo della tradizione compositiva americana che da Ives a Bernstein ha coltivato uno stile perfettamente a proprio agio nel mescolare senza alcuna remora forme e armonie classicheggianti con qualsiasi altro elemento, pop o sperimentale che sia. Ne sono esempi compositori come John Adams, Michael Daugherty (nella

foto), Michael Torke e altri ancora: autori dalla scrittura brillante e disinvolta, disposti a trasformare in musica qualsiasi tema o vicenda, dai fumetti ai fatti di cronaca.

Un'ulteriore, ultima menzione merita un autore vissuto a lungo nell'isolamento più completo, quasi completamente ignorato dagli ambienti musicali sia americani che internazionali. Si tratta di Conlon Nancarrow (1912-1997), autore che solo in anni molto recenti ha raggiunto la notorietà, attirando su di sé e sulle proprie composizioni l'apprezzamento di molti illustri colleghi (su tutti György Ligeti, suo grande estimatore). Nancarrow è il tipico esponente di quella categoria di artisti che negli Stati Uniti si definiscono con il termine di *maverick*: cane sciolto, indipendente. Gran parte della sua opera consiste nella composizione di studi per *player piano*, ossia il pianoforte automatico (comunemente detto anche "pianola") che suona senza l'intervento del pianista, riproducendo appositi rulli perforati.

Analogamente ad altri suoi colleghi come Harry Partch o lo stesso John Cage, per i quali la sperimentazione musicale sembra implicare il bisogno di modificare o inventare nuovi



strumenti non essendo quelli in circolazione adatti agli scopi che il compositore si prefigge, Nancarrow spese tantissimo tempo ed energie nel modificare e perfezionare le due pianole Ampico per le quali compose gran parte della sua musica. Come si può desumere anche solo ascoltando i brani inseriti nell'antologia audio, il cuore della ricerca di Nancarrow è l'esplorazione di una polifonia ritmica (poliritmia) spinta a livelli di organizzazione e sottigliezza pressoché impraticabili da parte di uno o più interpreti in carne ed ossa. Ne risulta una musica di assoluta originalità, fortemente spiazzante per il modo naïf con cui riesce a combinare questa complessità a più strati (la

sua polifonia scaturisce spesso dall'utilizzo di metronomi diversi per le diverse parti) con stilemi alquanto familiari: melodie elementari, semplici armonie diatoniche, stilemi *boogie-woogie* (cioè il tipico stile di esecuzione pianistica del blues) e così via. All'opera di Nancarrow sono dedicate alcune pagine del libro di Charles Hamm (pp. 704-706).

10. Gli immigrati del West Side, cinquant'anni dopo. Leonard Bernstein e *West Side Story* (*)

Gershwin e io proveniamo da punti opposti: [lui] era un compositore di canzoni che diventò un compositore di musica seria. Io, invece, sono un compositore di musica seria che cerca di comporre canzoni.

Leonard Bernstein, *Why don't you run upstairs and write a nice Gershwin's tune?*(1954)

A suo modo, la definizione più calzante di *West Side Story* è forse quella che si legge online in un sito specializzato che vende licenze e noleggia partiture a chi intende mettere in scena un musical: «The world's greatest love story takes to the streets in this landmark Broadway musical that is one of the theatre's finest accomplishments». [www.mtishows.com]

(*) Il presente saggio è stato pubblicato dal Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia come programma di sala per la rappresentazione di *West Side Story* avvenuta il 22 e 23 febbraio 2006.

In realtà non è una definizione, bensì uno slogan pubblicitario: «la più grande storia d'amore del mondo scende in strada in questa pietra miliare del musical di Broadway che resta una delle più affascinanti realizzazioni teatrali». Come ogni slogan, anche questo si fonda su un sapiente mix di vero e falso: un giudizio largamente suffragato, fuso in modo inscindibile (forse inevitabile) a una sostanziale falsificazione. In poche parole, quella definizione sintetizza un'opinione tanto diffusa quanto ingannevole, e quindi tanto culturalmente rilevante quanto fuorviante. Di più: quello slogan fotografa perfettamente il modo in cui la comunicazione mediatica confeziona e manipola i prodotti per favorirne il consumo, indipendentemente dalle loro caratteristiche e dai loro valori intrinseci.

Non si pensi però a una condizione particolare, a una sorte ingrata di cui *West Side Story* sarebbe la vittima. Il punto non è questo. *West Side Story* non è affatto un'opera misconosciuta. Nella versione teatrale o cinematografica, essa è giustamente celebre, amata, replicata e applaudita infinite volte. Questa falsificazione fa parte piuttosto di un fenomeno più ampio e può ricondursi a quella montagna di equivoci e di fraintendimenti, quasi una sorta di inesorabile anamorfosi dei significati che, da sempre, accompagnano il cammino delle musiche e degli spettacoli più popolari della nostra era industriale e mediatica, col loro seguito di fans estasiati, fruitori distratti, detrattori accaniti, campagne pubblicitarie iperboliche e, infine, i critici, gli estetologi, i sociologi, i filosofi: ora plaudenti ora sviolinanti, ora traboccanti di sdegno di fronte all'ennesimo trionfo della barbarie di massa.

Forse nessun orizzonte di ricezione è stato così controverso, fazioso, folgorante, ambivalente e conflittuale come quello della *popular culture* del nostro tempo, quella rivoluzione incruenta che, con oltre un secolo di ritardo, ha portato l'attacco nella roccaforte inviolata dell'antica aristocrazia, in quel campo della cultura e delle arti sulla cui soglia la rivoluzione borghese si era arrestata timorosa, lasciando che in esso sopravvivesse intatta un'antica concezione aristocratica che pronunciava popolare come sinonimo di plebeo. Al centro di questo orizzonte possiamo collocare idealmente proprio il *musical*, quel genere di cui *West Side Story* nel 1957 rappresenta per molti aspetti un vertice indiscusso e per altri versi una forzatura al limite.

Tornando allo slogan, *West Side Story* è certamente una pietra miliare nella storia del musical di Broadway nonché una delle più intriganti pièce di teatro musicale apparse sulla scena del xx secolo. Ma ridurre *West Side Story* a «the world's greatest love story» o, per essere più precisi, a un remake metropolitano della tragedia di Romeo e Giulietta, significa mancare di molto il bersaglio di un'opera nella quale si concentrano ben altre sfide e altri conflitti, senza con questo voler sminuire la portata drammaturgica del tragico innamoramento tra Anton (Tony per gli amici) e Maria, tra un figlio di immigrati polacchi e una figlia di immigrati portoricani.

New York multiculti

Il motore primo di *West Side Story* fu Jerome Rabinowitz, meglio noto come Jerome Robbins, il coreografo newyorkese che dagli anni '40 aveva avviato una vera e propria mutazione del ruolo della danza nel musical, trasformandola da elemento decorativo, coloristico o di fascinazione (la cui sostanza in ultima analisi erano le gambe e il fondoschiena delle ballerine), in vero e proprio strumento drammaturgico, investito di una funzione espressiva primaria: danza intesa come forma di recitazione.

Jerome Robbins e Leonard Bernstein avevano già lavorato insieme nel 1944 realizzando *Fancy Free*, un balletto che nello stesso anno divenne un musical di successo col titolo *On the Town*. Nel 1949 Robbins contattò nuovamente Bernstein. L'idea che gli frullava per la testa era molto ambiziosa: mettere in scena un musical che raccontasse l'amore tragico di Giulietta e Romeo ambientato ai nostri giorni: protagonisti una ragazza ebrea e un ragazzo cattolico italiano, con alle spalle le rispettive famiglie, ostili in quanto aggrappate alla difesa delle proprie tradizioni e quindi della propria identità. La vicenda avrebbe dovuto ambientarsi negli *slums* newyorkesi del Lower East Side durante i festeggiamenti della Pasqua ebraica. Se il progetto fosse andato in porto in questa versione, il titolo avrebbe dunque dovuto essere *East Side Story*.

Ma l'idea fece poca strada e Bernstein, troppo preso dalla sua attività di direttore d'orchestra, lasciò cadere la proposta. A pochi anni dalla fine della guerra, mettere in scena un conflitto fra ebrei e cattolici racchiudeva certamente una voragine di significati e di implicazioni che forse erano troppo profondi e gravosi anche per un musical che mirava pionieristicamente a esplorare i registri della tragedia. E forse l'idioma musicale yiddish non era nelle corde di Bernstein, certo più attratto dal jazz e da Tin Pan Alley che dalla musica *klezmer*. Spetterà a Jerry Bock, nel 1964, portare a Broadway la musica yiddish, con quel celeberrimo *Fiddler on the Roof* (Il violinista sul tetto), scaturito ancora una volta dalla creatività di Jerome Robbins in veste di regista e coreografo.

Da proverbiale testardo qual era Robbins tornò all'attacco qualche anno dopo e questa volta, era il 1955, riuscì a coinvolgere Bernstein nell'impresa. Non più famiglie di ebrei e cattolici, bensì due *gang band* di giovani teppisti: portoricani contro Wasp (White Anglo-Saxon Protestant): gli Sharks (squali) contro i Jets. Era uno scenario molto più bruciante e ancorato nella quotidianità. A New York gli argomenti che dominavano le cronache e i commenti della carta stampata erano proprio la drammatica crescita della delinquenza giovanile e il costante incremento della popolazione di origine portoricana che negli anni Cinquanta aveva raggiunto dimensioni allarmanti (dal 1917, con il Jones Act, agli abitanti di Puerto Rico era stata riconosciuta la cittadinanza americana).

I newyorkesi (con una reazione niente affatto originale, come ben sappiamo) pensano che ci siano troppi portoricani in circolazione, niente affatto disposti a integrarsi nella società civile e ad accettare le regole dell'American way of life. El Barrio, il grande quartiere ghetto situato

nell'East Harlem e chiamato anche the Spanish Harlem, scoppia. La sovrappopolazione e le condizioni di vita miserevoli inaspriscono i conflitti con le altre minoranze etniche dell'East Side (specie gli italiani) e costringono i portoricani a trasferirsi in altre aree di New York:



Washington Heights, West Side ecc. I giornali riportano valutazioni contrapposte. Chi sostiene che l'immigrazione diminuisce, altri – e sono come si può intuire la maggioranza – che la città è invasa da parecchie centinaia di migliaia di portoricani per lo più violenti e dediti alla criminalità: un'esercito invasore che sfugge a ogni controllo e rende la città pericolosa e invivibile. Nel 1955 il New York Times riporta

l'allarmata denuncia di Benjamin Nuñez, ambasciatore del Costa Rica alle Nazioni Unite: «New Yorkers don't love Puerto Ricans and Puerto Ricans don't love New Yorkers». (cfr. Wells 2000).

Ma oltre alla scottante attualità del tema sociale c'era dell'altro. Puerto Rico e gli ispanici non erano soltanto generatori di intolleranza razziale. A riscaldare la vena di Leonard Bernstein c'era qualcos'altro di più squisitamente musicale, ovvero la prospettiva di realizzare una partitura che, dovendo caratterizzare le due bande giovanili, avrebbe necessariamente dato grande risalto a ritmi di danza latini contrapposti ai ritmi della musica nordamericana. E questo in un momento nel quale la scena musicale era elettrizzata dal *mambo*, dal *Latin tinge*, dall'*Afro-cuban jazz*, con protagonisti quali Xavier Cugat, Tito Rodriguez, Tito Puente, Perez Prado e, soprattutto, per quanto riguarda il jazz, Dizzy Gillespie, con la sua Afro-Cuban Jazz Orchestra costituita nel 1947 (cfr. Wells 2000).

La lunga marcia

Sono queste premesse di carattere sociale e musicale che a far sì che *West Side Story* oltrepassi e insieme ridimensioni il suo iniziale proposito di mettere in scena «the world's greatest love story». Ma in queste stesse premesse c'è anche la ragione che farà di quest'opera un momento cruciale nella storia del *musical theatre* americano e della musica del xx secolo tout court. Attorno al tavolo, oltre a Robbins e a Bernstein si trovano il librettista Arthur Laurents e un giovane compositore al suo debutto come *lyricist*, ossia come paroliere specificamente incaricato di scrivere i versi in rima delle canzoni: Stephen Sondheim. Tutti

sono newyorkesi, tranne Bernstein che è di Lawrence, Massachusetts (non lontano da Boston), e tutti sono perfettamente consapevoli di quanto sia arduo raschiare via da un musical il buon umore e il lieto fine, sostituendolo con un clima teso e violento che fili dritto verso il suo finale tragico.

È questa la scommessa che attrae Bernstein. Ce lo rivela lui stesso, indirettamente, in una delle sue più memorabili trasmissioni televisive andata in onda il 7 ottobre 1956 per la serie Omnibus, giusto pochi giorni prima della prima rappresentazione a Boston del suo *Candide*, "comic operetta" basata sull'omonimo romanzo di Voltaire e destinata a riscuotere un successo più di stima che di pubblico. La puntata si intitolava *The American Musical Comedy* e si apriva con queste considerazioni:

Lo scintillante mondo del teatro musicale copre un campo vastissimo che va dal carosello musicale (presentato al liceo di vostro nipote) al *Crepuscolo degli Dei*. E nella grande massa di canti, balli e recite, ci si imbatte in ciò che viene chiamata la commedia musicale americana, cioè il *musical* [...] C'è una continuità che collega i due poli estremi: da un lato lo spettacolo di varietà, dall'altro l'opera. [...]

Ma che cosa separa a tanta distanza questi due estremi? Vi sono due differenze basilari. Prima, naturalmente, è la diversità di intenzioni. Uno spettacolo di varietà vuol divertire e niente più. L'opera, invece, ha una intenzione artistica, quella di arricchire e nobilitare lo spirito degli spettatori suscitando in essi emozioni elevate. Poi l'altra differenza: lo spettacolo di varietà consiste in un insieme di canzoni, balli, scenette, acrobazie, numeri eseguiti con cani ammaestrati e altro, che si susseguono senza un filo conduttore; l'opera invece racconta una storia, ha un intreccio e ambisce a dar maggior vita a questo intreccio *attraverso* la musica (Bernstein 1956: 134-5)

Da *The Black Crook* (1866) a *My Fair Lady* (1956), Bernstein prende in esame la storia del musical, la sua evoluzione verso una crescente dignità artistica, nonché le caratteristiche che lo differenziano da altri generi di teatro musicale quali l'opera o l'operetta. Accompagnata da illuminanti e talora esilaranti esemplificazioni musicali il compositore traccia un quadro evolutivo riassumibile in almeno tre capisaldi fondamentali. Per un verso la *musical comedy* raggiunge la sua piena identità di teatro musicale americano quando incorpora stabilmente nella sua scrittura orchestrale e vocale «lo *slang musicale* di Broadway, cioè il jazz, che forma l'essenza della musica popolare americana» (Bernstein 1982: 151). Per altro verso il *musical* manifesta uno sviluppo progressivo che, dall'assemblaggio disinvolto di numeri musicali proprio della rivista, lo spinge via via a dotarsi di una forma sempre più integrata e coerente sia drammaturgicamente sia musicalmente, una forma che lo avvicina all'opera pur senza potersi confondere con essa. Questa progressiva "integrazione" attuata da coreografi-registi quali Agnes De Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse e altri, conduce a un sostanziale mutamento del ruolo della musica e della danza che, da accessorio, o mero elemento decorativo, di attrazione e insieme di distrazione, vengono promosse a strumento drammaturgico essenziale, propulsore della vicenda e modellatore dei caratteri psicologici (cfr.

Laird 2002). Il lavoro del compositore non si risolve più nello scrivere alcuni numeri di balletto, oltre a una serie di canzoni da incastonare in modo più o meno disinvolto nel plot drammaturgico, ma in realtà pensate già in funzione di una loro autonoma carriera come *hit songs*. Di fatto Bernstein vede nel musical l'alfiere di un nuovo e originale teatro musicale nazionale americano proteso al raggiungimento di una piena dignità linguistica ed estetica:

Oggi in America siamo in una situazione simile a quella della Germania col suo teatro musicale popolare prima di Mozart. nel 1750 la grande attrazione era il Singspiel [...]. Ma questa forma popolare di spettacolo fece un balzo in avanti per merito del genio di Mozart. Tutto sommato il *Flauto magico* è un Singspiel ma è di Mozart.

Noi oggi ci troviamo nella stessa situazione e anche noi abbiamo bisogno di un Mozart. Naturalmente, se e quando verrà non avremo nulla di simile al *Flauto magico*; avremo invece una nuova forma che, probabilmente, non potremo nemmeno chiamare "opera" [...] Sembra quasi che sia venuto il momento, dunque, che si sia prodotta l'esigenza storica che proprio in questi giorni ci sta dando tutta questa ricchezza di talento creativo. (Bernstein 1956: 155-6)

Nelle parole di Bernstein traspare uno slancio creativo e intellettuale che lo riguarda in prima persona. Nel corso della trasmissione egli non fa alcun riferimento né a sé, né ai suoi lavori, ma è chiaro che in quella premonizione di un'imminente impennata artistica egli si sente direttamente coinvolto. In effetti, di lì a tre settimane andrà in scena *Candide*, mentre sul suo tavolo di lavoro va prendendo corpo la partitura di *West Side Story*. Due realizzazioni in entrambe le quali quello sforzo di raggiungere una superiore dignità estetica si manifesta in modo esplicito e dove lo sforzo di innalzare il musical a un livello formale ed estetico paragonabile a quello dell'opera, seppur nettamente distinto da essa, tocca il suo massimo di acrobazia virtuosistica.

Come ha sottolineato Geoffrey Block, uno dei massimi studiosi del musical americano, il musical nel suo sforzo di emancipazione artistica si era incamminato lungo una strada già nota alla musica europea, lungo la quale successo di pubblico e plauso della critica tendevano sempre più a divergere. Dopo *Oklahoma!* (1943), il musical di Rodgers e Hammerstein premiato da un enorme successo, i musical erano sempre più pensati e giudicati in riferimento a un canone ormai delineato e, in particolare, venivano valutati sulla base della loro aderenza a un "tipo ideale" di musical "integrato" nel quale traspariva l'influsso del modello operistico della tradizione europea:

Nel musical integrato, come nella sua controparte operistica, le diverse componenti del tutto – canzone, storia e movimento – non solo somigliano a un organismo nel quale ogni nuovo elemento scaturisce naturalmente dal suo precedente, ma insieme i diversi elementi formano un'unità correlata e omogenea. (Block 1993: 538)

Dopo la seconda guerra mondiale, scrive Block, «l'ideale operistico europeo sembra alla portata di Broadway». È il frutto di un lungo percorso fra le cui tappe più significative figurano *Show Boat* (1927), *Porgy and Bess* (1935: in realtà un'opera vera e propria), *One*

Touch of Venus (1943), *Oklahoma!* (1943), *The King and I* (1951), *My Fair lady* (1956) e, infine, *West Side Story* che «probabilmente sorpassa tutti i suoi antecedenti per la ricchezza di movimenti coreografici altamente espressivi, nonché per la sua organica unitarietà (integrazione) e le dense e ingegnose metafore musicali a supporto dei significati drammatici» (Block 1993: 541)

Dissonanze sociali

Dal punto di vista della correlazione drammatica fra libretto, coreografie e canzoni, *West Side Story* rappresenta un raggiungimento indiscutibile, cui Bernstein aggiunge il suo personalissimo contributo di un'architettura musicale intessuta con ammirevole coesione. Il motivo che apre il *Prologo*, dapprima così spalancato e poi subito ripiegato su quell'intervallo di tritono così acido e indelebile, conferisce una inconfondibile tinta idiomatica a tutta la composizione. Il tritono diventa sigla onnipresente (Conrad 1992: 1146) che ritorna sfacciata o insinuante a ricordarci il diabolico meccanismo che sta dipanandosi. Com'è noto, l'intervallo di tre toni era il famigerato *diabolus in musica* degli antichi, musema dissonante per eccellenza (e dunque, da secoli, intrecciato a un'idea di male e di dolore, se non di tragedia). Ma esso è anche l'intervallo caratteristico di quel modo lidio che contraddistingue tantissime lingue musicali popolari; ed è soprattutto uno dei gesti melodici generatori di quella tinta *blue* che contraddistingue la musica afroamericana: dunque il blues e il jazz.

Prevalentemente ricollegabile ai Jets, l'intervallo fatidico echeggia nel *Jets Song* (n. 2); come motto perentorio del *Blues* che apre la scena del ballo (n. 4); in *Cool* (n. 8), quasi a firmare l'irridente spavalderia di Riff; nella drammatica scena della rissa (*The Rumble*, n. 11); in *Gee, officer Krupke* (n. 14). Ma esso risuona anche onnipresente e – sotto questo profilo assai più sottilmente inquietante – nell'appassionata icona melodica di «Maria!» (n. 5) da dove poi si espande a impregnare di sé buona parte della melopea amorosa, con una eccezione: *Somewhere* (n. 13d), la canzone in cui cullati dalla voce di una sconosciuta, ci si abbandona al sogno di un mondo di pace e di quiete. È un'eccezione densa di suggestione, anche se come surrogato del tritono troviamo qui, proprio nel gesto melodico iniziale, un altro intervallo altrettanto paradigmatico e dissonante: la settima minore, anch'essa biglietto da visita della musica afroamericana e che qui, tuttavia, funge piuttosto da forza armonicamente centrifuga, tanto destabilizzante quanto instabile e precaria è quell'oasi di pace brevemente sognata.

Ma l'utilizzo dei materiali in funzione di coesione non si limita a questo. I motivi del Prologo, di *Maria*, di *Tonight* (n. 6 e n. 10) più che temi conduttori, sono piuttosto *cantus firmi* che circolano da cima a fondo, si eclissano, ritornano, si modificano senza sosta. L'organicità e le affinità del materiale motivico, gli ancoraggi strutturali che reggono la partitura sono calibrati per agevolare un continuo feedback tra situazione ambientale, caratteri collettivi e individuali, azione coreografica, dialoghi e liriche delle canzoni. Quelle canzoni che, con un accurato lavoro di intarsio, riescono nel contempo a essere organismi autonomi eppure strettamente

interni allo svolgimento del dramma, dal sogno ad occhi aperti di Tony che canta la sua fulminante passione per Maria, al duetto d'amore nella scena del balcone (*Tonight*), alla caustica buffoneria di *America* (n. 7), dove Anita e le sue amiche portoricane sfogano il loro ostinato attaccamento a un sogno di vita americana che frana inesorabilmente, mentre l'allegria si degrada in sarcasmo corrosivo. Questo sarcasmo ha il suo corrispettivo maschile in *Gee, Officer Krupke*: un vaudeville vecchio stile in cui viene sfogato tutto il disprezzo dei Jets nei confronti degli sbirri e del loro mondo. Lo sfogo suona come la ratifica più ridanciana, cruda e antiretorica di un universo afflitto da una tragicità endemica, inesorabilmente lesionato da fratture multiple e insanabili, fratture che non sono solo razziali, ma anche sociali, economiche, sessuali, generazionali.

Musica per bande

Sono proprio questi preponderanti motivi drammatici che assediano e alla fine stritolano i due innamorati e che, nel contempo, fanno di *West Side Story* tutt'altro che una storia d'amore, illustre o banale che sia. In realtà la psicologia di Tony e Maria resta sullo sfondo, sostanzialmente inesplorata dietro la prevedibilità del loro discorso amoroso e dietro un generico involucro di bontà d'animo.

Il personaggio che più spicca per personalità e carattere è invece Anita, cui sono riservati i momenti musicalmente ed espressivamente più intensi di tutto il dramma. È proprio Anita, in *A Boy Like That* (n. 15), spietata requisitoria contro l'assassino di suo fratello che Maria si ostina ad amare, a trovare l'accento più potente e riuscito, nel quale davvero il tono melodrammatico, la lezione di Kurt Weill, e uno slang maledettamente blues e *growl* si fondono in un amalgama espressivo perentorio e tagliente come un rasoio.

Più che i caratteri individuali, ad emergere sono tuttavia i caratteri collettivi delle due bande nemiche cui Bernstein dedica le pagine più riuscite dell'intera partitura, forse vergando il suo capolavoro. Le due gang parlano, cantano, ma soprattutto si muovono, ossia danzano in modo per lo più indiatolato, svelandoci attraverso il corpo i loro valori, le loro idiosincrasie, la loro identità sradicata e antagonista insieme. Non per caso (un caso comunque anomalo per un musical), a staccarsi dal corpo di *West Side Story* per vivere di vita propria, oltre alle canzoni pur celeberrime quali *Maria* o *Tonight*, sono state anche quelle *Danze sinfoniche* entrate stabilmente nel repertorio concertistico novecentesco, a fianco di pagine come la *Rhapsody in Blue* o *An American in Paris* di Gershwin.

Fra i vari momenti coreografici alcuni hanno una funzione di caratterizzazione ambientale e psicologica, ad es. la *Dance at Gym* (n. 4) e la *Ballet Sequence* (n. 13) nella quale è incastonata *Somewhere*). Altri coincidono con snodi cruciali dell'azione drammatica. È il caso di *The Rumble* (n. 11), la rissa nella quale muoiono Riff e Bernardo, equivalenti newyorkesi degli shakespeariani Mercuzio e Tebaldo rispettivamente. Ed è il caso dell'episodio che il librettista Arthur Laurents denomina *Taunting Scene* (n. 16), scena della

derisione, ma che solo l'epoca in cui fu scritta e la sostanziale *correctness* di Broadway trattengono dal trasformarsi in scena di stupro collettivo da parte di un gruppo di teppisti bianchi ai danni di una donna di colore. Protagonista è ancora Anita nell'episodio forse più crudo di tutta l'opera, quando cedendo alle suppliche di Maria, bloccata da un poliziotto, e vincendo il proprio risentimento si reca al drugstore dove è nascosto Tony per comunicargli un messaggio. Si imbatte invece nella masnada famelica dei Jets che le impediscono di raggiungere Tony, la circondano e la maltrattano brutalmente fino all'intervento provvidenziale del vecchio Doc, il gestore del drugstore. La scena si svolge al pulsare di una concitata versione orchestrale di *America* che assume qui un accento addirittura sardonico se rapportato ai versi della canzone: «I like to be in America! / Okay by me in America! / Everything free in America...»

La scena di Anita fra i Jets, snodo cruciale del dramma, è un autentico colpo di genio di Laurents che in tal modo riesce a completare con estrema naturalezza il parallelismo con la tragedia shakespeariana. Traboccante d'odio e di disgusto per quei giovani bianchi così viscidati e animaleschi, Anita, invece di trasmettere a Tony il messaggio di Maria, compie la sua terribile vendetta: urla loro che Maria è morta e spinge così Tony, emulo di Romeo, alla disperata ricerca a sua volta della morte.

Il ballo degli immigrati

Fra i numeri danzati, musicalmente insuperati restano la vitalità prepotente, la tavolozza stilistica dai colori accesi e persino sfrontati del Prologo e poi della *Dance at Gym* (n.4), il ballo in palestra nella quale ha luogo l'incontro fra Tony e Maria. Qui i giovani newyorkesi (incluso l'immigrato polacco la cui pelle è comunque indiscutibilmente bianca) ballano un *Blues* a un ritmo che Bernstein indica come "Rocky". È il 1957: il rock & roll, nel pieno dell'esplosione, può dirsi ancora un genere neonato e, per il momento, è ancora estraneo al lessico del musical. In effetti l'orchestra e il vocabolario di Bernstein – che per l'occasione, com'è noto, fu coadiuvato nell'orchestrazione da Sid Ramin e Irwin Kostal – non sembrano aver assimilato granché la nuova moda. Dopo la perentoria introduzione di terzine che suona come una chiara allusione a uno stereotipo del *rock 'n' roll*, il *Blues* scivola piuttosto verso un rauco e strascicato stile da big band, memore del boogie-woogie, di Glenn Miller e di orchestre da night-club. Il clima sovraeccitato e vagamente trash sfocia nella marcetta a ritmo di *Paso doble* che accompagna il giochino delle coppie assortite, per poi sterzare bruscamente verso tutt'altro clima quando attaccano i balli latini. Con il *Mambo* degli Sharks, l'orchestra letteralmente esplode in un tripudio selvaggio di percussioni e ritmi sincopati che segna un momento memorabile fra tutti e svela forse il nucleo autentico e palpitante di *West Side Story*, la forte attrazione di Bernstein per la musica afro-cubana nel momento in cui il compositore sembra abbandonarsi totalmente a ciò che sembra ed è un *divertissement* mozzafiato, ma che

al tempo stesso è anche il folgorante ritratto di una identità culturale e musicale. A questo proposito annota Wilfrid Mellers:

Gli elementi negativi – la potenza distruttiva della vita di banda – vengono splendidamente realizzati in termini di balletto, sia nella musica dei Jets o Newyorkesi sia in quella degli Sharks o Portoricani. [...] La struttura, come quella di molto jazz moderno, è spoglia e dura nella musica dei Jets [...]. La musica della banda dei portoricani [...] presenta una maggiore vitalità animalesca e una maggiore forza armonica di quella dei newyorkesi, benché anch'essa sia diventata nervosa e disidratata. (Mellers 1964: 436-7)

All'eccitazione motoria del *mambo* fa seguito il graduale trapasso alla sua antitesi, un "altrove" dove tutto il resto quasi sparisce e dove Tony e Maria si incontrano e si innamorano, completamente avvolti, quasi risucchiati nella latinità stilizzata e quasi incorporea del *Cha-cha* (*Andante con grazia* indica la partitura), nel cui alone tutto profumato di umori creoli e francesizzanti, ha luogo l'incontro folgorante dei due giovani predestinati e nel cui profilo melodico già si delinea il successivo canto d'amore a Maria.

In effetti i ritratti musicali dei Portoricani risultano più convincenti ed efficaci rispetto a quello dei Jets. E se nel *Mambo* e nel *Cha-cha* la raffigurazione si concede il lusso di aggiornare la tradizione della *couler locale*, in *America* l'ironia sarcastica e l'emiola indaviolata del ritmo di *Huapango* – tutto giocato sull'intarsio di 6/8 e 3/4 – raggiunge un diverso spessore espressivo: l'identità di un gruppo delocalizzato, accerchiato e disilluso, esplose in forma di sfrenata clownerie e, fra le risate, ci getta addosso in termini squisitamente musicali il suo rabbioso rifiuto di integrarsi in un sistema falso e opprimente. È come se nella musica e nelle movenze di *America* si manifestasse una sorta di entropia, un degradarsi dell'energia e della volontà in un gesticolare impotente, che gira a vuoto.

In realtà il tema dell'identità ibrida e delocalizzata non è nuovo in Bernstein che già in *Candide* ne aveva schizzato un ritratto caricaturale in *I Am Easily Assimilated*: un tango canzonatorio che prende di mira gli stereotipi latini, ma il cui mistilinguismo allude all'ibridazione culturale tipica degli ebrei yiddish (Rovno Gubernya è in realtà il luogo di nascita del padre di Bernstein):

I was not born in sunny Hispania.
My father came from Rovno Gubernya
But now I'm here, I'm dancing a tango:
Di dee di!
I am easily assimilated.
I am so easily assimilated.
I never learned a human language.
My father spoke a High Middle Polish.
In one half-hour I'm talking in Spanish:
Por favor! Toreador!

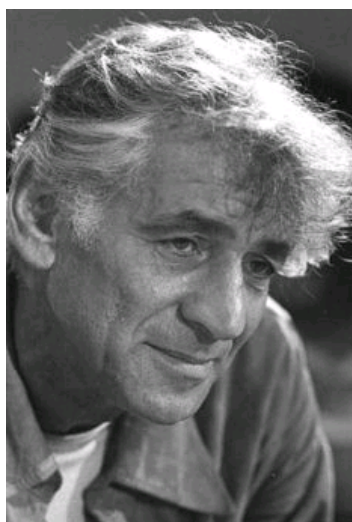
I am easily assimilated.
I am so easily assimilated.
[...]
Mis labios rubí,
Drei viertel Takt,
Mon très cher ami,
Oui oui, sí sí,
Ja ja ja, yes yes, da da,
Je ne sais quoi!
Me muero, me sale una hernia!

Secondo Elizabeth Wells sarebbe eccessivo attribuire ad *America* un esplicito proposito di denunciare un malessere sociale più di quanto *I Am Easily Assimilated* sia un commento sulla diaspora (cfr. Wells 2000). Ma a cogliere nel segno è piuttosto Mellers il quale, al contrario, individua in *America* il tema di una disillusione cocente e il proposito di demistificare la finzione di un'assimilazione puramente di facciata:

America è una demistificazione ironica, che contrappone Portorico come isola-di-sogno ma anche di malattie e di miseria, con Manhattan, paradiso dell'automobile, della lavatrice, e del potere onnivoro del commercio. Le sottigliezze ritmiche della musica latino-americana sono diventate qui parodistiche, stridenti e confuse, come pure le modulazioni, guizzanti e prive di direzione. (Mellers 1964: 437)

L'arte della semplicità

Bernstein, che giusto nel dicembre 1954, insieme a Maria Callas, aveva inaugurato la stagione del Teatro alla Scala con *Medea* – primo americano a dirigere nel massimo teatro italiano – ha ben presente il filo del rasoio su cui si muove un genere musicale come il musical: da un lato



l'obbligo dell'entertainment, del feeling col pubblico, delle canzoni seducenti; virtù il cui prezzo – o almeno così si presume – è la rinuncia alla piena dignità d'arte. Dall'altro lato la ricerca di un linguaggio musicale e di un contenuto drammaturgico più elevati e complessi, il cui rischio è invece l'incomprensione, l'insuccesso, dovendo oltretutto fare i conti con quel giudizio assai radicato secondo cui il musical «non è arte, essendo inteso esclusivamente come forma di divertimento leggero». (Bernstein 1956: 155) Tuttavia, mentre nel lavoro di équipe con Robbins, Laurents e Sondheim si sforza di elevare la qualità del discorso, disposto a sovvertire le convenzioni di genere fino a un punto di rottura, Bernstein vive la

consapevolezza di chi, nonostante tutto, sa cosa significhi comporre canzoni, sapendo di non poter competere su questo terreno con Gershwin, Cole Porter o Richard Rodgers. A questa consapevolezza il compositore ha dedicato la più arguta delle sue celebri *Imaginary Conversations*, nella quale una discussione su George Gershwin con un certo P.M., un artistic manager di pochi scrupoli si trasforma in una sorta di autoconfessione:

L.B.: Non so come [Gershwin] facesse ad avere tutti quei successi. C'è gente che ci riesce sempre, per loro è come respirare. Non riesco a capire.

P. M.: Bè' visto che l'hai toccato tu stesso questo tasto [...]. Cerca di imparare da George. Le tue canzoni sono troppo artificiose, questo è tutto. Un piccolo effetto dissonante nell'accompagnamento fa felice te e i tuoi amici intellettuali, ma pregiudica il grande successo. Sei troppo imbrigliato in accordi insoliti, strani passaggi della linea melodica e forme

eccentriche [...]. George non ci pensava affatto [...] Scriveva per la gente, non per i critici. Tu devi imparare a essere semplice, ragazzo mio.

L.B.: E tu credi che sia semplice essere semplice? Per niente. Mi ci sono provato con accanimento per anni [...]. Qualche settimana fa un compositore serio, mio amico, e io parlavamo proprio di questo, e non riuscivamo a persuadercene. Perché non dovremmo, anche noi, essere capaci di scrivere una canzone di grande successo, ci chiedevamo, visto che il livello è così basso? Ne concludemmo che l'unico mezzo era quello di metterci nello stato mentale di un idiota e scrivere una canzone ridicola qualsiasi [...]. Lavorammo per un'ora poi dovemmo interrompere, in preda a disperazione isterica. Era impossibile [...]. Fu un esperimento rivelatore, lo ammetto. (Bernstein 1954: 39-40)

Quelle benedette canzoni.

All'inizio degli anni Sessanta, in merito a *West Side Story* Wilfrid Mellers, il decano degli storici della musica americana, avanzava perplessità piuttosto marcate:

Buttandosi deciso nella commedia musicale, [Bernstein] non può evitare completamente di capitolare di fronte ai valori commerciali. Per questo *West Side Story* è più efficace quando meno pretende di esserlo. [...] Il contributo di Bernstein a un musical più maturo e profondo è meno importante di quanto sembri in superficie. Il suo talento è più a suo agio nell'esprimere l'esperienza negativa di quella positiva. I pezzi sprezzanti e demistificanti sono tutti [...] di prim'ordine; le manifestazioni positive d'amore e di compassione tendono tutte a essere fittizie o, se non proprio false, a mancare di carattere, come la musica funebre per la conclusione tragica che, quantunque teatralmente efficace e persino bella, rivela il suo parassitismo rispetto a Copland, non meno di «A boy like that» rispetto a Weill. (Mellers 1964; 440-1)

Fra gli studiosi italiani gli fa indirettamente eco Giampiero Cane:

Bernstein ha più cultura [di Gershwin] e più senso dello spettacolo, ma le sue melodie non si affermano mai quali momenti magici, capaci di coinvolgere immediatamente il mondo sentimentale del pubblico. La sua *Story* ha troppi coriandoli: è fantasiosa, brillante, leggera, ma i suoi personaggi sono figli di stereotipi e mancano di individualità e personalità. La musica ne colora i tratti dinamici, ma non ne sfiora l'anima. (Cane 1995: 60-1)

Principali inquisite sono proprio le canzoni più sentimentali come *Maria*, *Tonight*, *Somewhere*, espressioni "positive" la cui relazione con i pezzi "negativi" Mellers trova in genere poco convincente:

Il love-song adolescente di Tony, «Maria» [...] inizia con invocazioni pentatoniche in si maggiore; ma non è facile credere alla loro innocenza, come invece ci accade nei passi analoghi del *Porgy* di Gershwin [...]. Sebbene il motivo si imprima abbastanza nella memoria, evita di misura il sentimento sintetico del pezzo pop [...]. In «Maria» il cliché ha il sopravvento [...]; anche se molta parte di Tony è vittima di un mondo commercializzato, non poteva esprimersi e sentire così se fosse stato davvero innamorato, e neanche arrivare fino al si bemolle alto nella coda-adagio. (Mellers 1964: 437-8)

Certamente *Maria*, col suo caloroso slancio in precario equilibrio fra pop e melodramma, ha ben poco dello slang di Broadway, e quanto a *Something Coming* (n.3), *Somewhere, Tonight*, *One Hand One Heart* (n. 9a), per quanto toccanti non è difficile rendersi conto di quanto siano melodicamente e armonicamente "lavorate" per limitarne certa pulsione operistica e modulante, e contenerle entro quella misura e quella levigatezza che è propria del song di Broadway. Fa eccezione, in apertura del secondo atto *I feel pretty* (n. 12), col suo candore di walzer gioioso e zampillante, che proprio per questa sua musicalissima spontaneità suona tanto più crudele sulla bocca di Maria, ancora ignara della tragedia. Per Bernstein la forma "canzone" resta di fatto un obiettivo raggiunto solo in parte col risultato che le melodie di *West Side Story* si connotano proprio per il loro ineguagliabile carattere di creazioni ibride che non di rado mettono in imbarazzo anche i jazzisti più consumati e avvezzi a trattare gli standard di Tin Pan Alley. Ne è un esempio la celebre incisione realizzata da Oscar Peterson dei song di *West Side Story*, nella quale il grande atleta della tastiera sembra oscillare fra stereotipo e artificio un po' scoperto, scivolando talvolta in un traboccante di prolissità romanticheggianti. Caratteri che per un verso segnalano l'appartenenza delle canzoni di Bernstein a una sfera stilistica altra rispetto a Tin Pan Alley e al jazz e, per altro verso, la conseguente difficoltà di ricondurne i costrutti a un *mainstream* improvvisativo che sia al tempo stesso efficace e aderente al materiale di partenza (cfr. Peterson 1962).

West Side Story revisited

L'intricata rete di relazioni che corrono fra Bernstein, *West Side Story*, il musical, l'opera, l'artisticità, il successo, i canoni estetici è e resta un terreno fertile di interrogativi. Che *West Side Story* appartenga al canone delle grandi opere di teatro musicale del xx secolo è un dato che da decenni può dirsi ormai acquisito per la musicologia anglosassone. Mentre perdurano insuperati gli apriori e le riserve di certa critica del vecchio continente orientata a negare un autentico valore d'arte a tutta la musica che ha a che fare con la sfera dell'entertainment.

A chiusura di una riflessione che non può trarre conclusioni, merita riportare un passo della significativa revisione che Wilfrid Mellers, a molti anni di distanza, fece del proprio iniziale giudizio su *West Side Story*:

Rimasi sorpreso quando, nel corso di una conversazione, Bernstein mi confessò di essere rimasto deluso perché «*West Side Story* non mi era piaciuta» [...] Sembrava fosse amareggiato soprattutto per il fatto che la musica d'amore [*love music*] mi era piaciuta meno della musica d'odio [*hate music*]. Riflettendoci di nuovo, e avendo studiato daccapo in modo approfondito le parole e la musica in occasione della registrazione completa dell'opera, devo ammettere che aveva ragione lui e io torto. La *love music* calza in modo davvero appropriato alle persone che la cantano e, al tempo stesso, è miracolosamente ricreativa. Decisi di scrivere questo articolo al fine di riparare per quanto possibile e avevo anche abbozzato una lettera per dire a Lennie ciò

che stavo facendo e perché. Ma è morto prima che potessi spedire la lettera e, a maggior ragione, prima che fosse pubblicato l'articolo. Ma questa è una questione che ormai riguarda me, non più lui. (Mellers 1996: 135-6)

Leonard Bernstein era nato il 25 agosto 1918 a Lawrence, Mass. e morì il 14 ottobre 1990 a New York. *West Side Story* andò in scena per la prima volta al National Theatre di Washington, il 19 agosto 1957, per poi debuttare a Broadway, NYC, al Winter Garden Theatre, il 26 settembre dello stesso anno, restando in cartellone per 732 repliche. La prima europea ebbe luogo a Londra, il 12 dicembre 1958, allo Her Majesty's Theatre. Lo spettacolo vi rimase in programmazione per 1039 repliche.

Riferimenti bibliografici

- Bernstein, Leonard, *Why don't you run upstairs and write a nice Gershwin's tune?*(1954) in: Id., *The Joy of Music*, 1982; tr. it: *La gioia della musica*, Longanesi, Milano, 1982, pp. 38-44
- Bernstein, Leonard, *The American Musical Comedy (Omnibus Television Series, 1956)*, in: Id., *The Joy of Music*, 1982; tr. it: *La gioia della musica*, Longanesi, Milano, 1982, pp. 134-156
- Block, Geoffrey, *The Broadway canon from Show Boat to West Side Story and the European Operatic Ideal*, «The Journal of Musicology», XI, 4, fall 1993, p. 525-44
- Cane, Giampiero, *Monkage. Il Novecento musicale americano*, Clueb, Bologna, 1995
- Conrad, Jon Alan, *West Side Story*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, London-New York, 1992, vol. IV, p. 1146
- Laird, Paul R., *Choreographers, directors and the fully integrated musical*, in William A. Everett– Paul R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge-new York, 2002
- Mellers, Wilfrid, *Music in a New Found Land*, London, 1964; trad. it. *Musica nel Nuovo Mondo*, Einaudi, Torino, 1975
- Mellers, Wilfrid, *West Side Story Revisited*, in: Robert Lawson-Peebles (ed.), *Approaches to the American Musical*, University of Exeter Press, 1996, pp. 127-36)
- Wells, Elizabeth A., *West Side Story and the Hispanics*, «Echo: a Music Centered Journal» [www.echo.ucla], University of California-Department of Musicology, II, 1 (spring 2000)

Discografia di riferimento

- Bernstein, Leonard, *West Side Story. Original Broadway Cast Recording*, Lp Columbia OS 2001, 1957 [Cd Sony Classical/Columbia/Legacy, SMK 60724 (Bonus tracks: *Symphonic Dances*, cond. Bernstein), 1998]
- Bernstein, Leonard, *West Side Story* [Bernstein, Te Kanawa, Carreras, Troyanos, Horne, Cd Deutsche Grammophon 15253 (2 cd), 1990]
- Peterson, Oscar, *West Side Story*, Lp Verve V6-8454, 1962 [Cd Polygram Records 539753, 1998]

APPENDICE

Siti Web

Per eventuali approfondimenti o curiosità si riportano di seguito alcuni indirizzi web relativi ad alcuni compositori oggetto di studio.

BERNSTEIN: <http://www.leonardbernstein.com/>

CAGE: <http://www.johncage.info/>
catalogo cronologico: <http://www.johncage.info/index2.html>

COLTRANE: <http://www.john-coltrane.com/>

NANCARROW: <http://home.earthlink.net/~kgann/index2.html>

REICH: <http://www.steverreich.com/>

ZAPPA: <http://www.zappa-analysis.com/>
<http://globalia.net/donlope/fz/>

ZORN: <http://members.tripod.com/~JFGraves/zorn-index.html>

Cronologia USA (1945-1975)

- 1945 12/4 muore Franklin Delano Roosevelt, gli succede Harry Truman.
agosto: il presidente Truman ordina di sganciare una bomba atomica su Hiroshima (6/8) cui ne segue un'altra su Nagasaki (9/8).una settimana dopo il Giappone firma la resa incondizionata.
Si pubblica il romanzo *The Catcher in the Rye* di Jerome David Salinger.
- 1946 ondata di scioperi e consistenti aumenti salariali – l'economia americana grazie ai benefici effetti [!] della guerra è in fase di forte espansione - i repubblicani vincono le elezioni legislative dopo 14 anni – spostamento a destra dell'opinione pubblica.
- 1947 forti limitazioni alle libertà sindacali e al diritto di sciopero – Truman annuncia l'impegno degli Usa a sostegno degli alleati minacciati dal comunismo. Il gen . Marshall diventa segretario di stato.
- 1948 il Congresso approva il piano Marshall: 5.3 miliardi di dollari per la ricostruzione dell'Europa.
Truman rieletto presidente vara un piano di sviluppo sociale (fair deal). i democratici riconquistano il Congresso. una coalizione trasversale repubblicani-democratici conservatori blocca il piano di Truman.
Julian Beck e Judith Malina fondano il Living Theatre.
- 1949 aprile - viene firmato il patto della NATO
viene istituito il Dipartimento della difesa.
il Congresso stanziava grossi finanziamenti per aiutare il riarmo dei paesi della Nato
ottobre - vasta campagna anticomunista soprattutto contro gli intellettuali. multe e arresti per spionaggio o cospirazione contro la sicurezza nazionale.
- 1950 scoppia la guerra di Corea. quasi raddoppiate le spese militari.
il senatore Joseph McCarty scatena un'ondata anticomunista. commissione per le attività antiamericane. molti cittadini compresi politici e amministratori privati dei diritti civili o espulsi se stranieri. l'Internal Security Bill autorizza schedatura e arresto preventivo dei sospetti comunisti.
- 1952 nuova ondata di scioperi.
novembre – viene eletto presidente il repubblicano Dwight Eisenhower.
- 1953 i coniugi Ethel e Julius Rosenberg accusati di spionaggio a favore dell'Urss vengono condannati e giustiziati.
- 1954 culmine del maccartismo. la tv diventa "gogna mediatica" per politici, studiosi, intellettuali e artisti.
il senato accusa McCarthy di abusi e lo rimuove da capo della Commissione.
maggio – la segregazione razziale viene dichiarata incostituzionale ma continua a essere praticata negli stati del sud.
- 1957 gravi incidenti razziali a Little Rock (Arkansas). Il governatore razzista Orval Faubus fa intervenire la guardia nazionale per impedire agli studenti neri di entrare nella high school locale, ma il presidente Eisenhower invia l'esercito per garantire il rispetto dell'integrazione razziale e ristabilire l'ordine.
esce *On the Road* di Jack Kerouac.
- 1959 Eisenhower dà avvio a una politica di maggiore distensione con l'Urss.
- 1960 il movimento per i diritti civili di M. Luther King organizza marce e sit-in per la fine della segregazione al sud
novembre – John F. Kennedy eletto presidente.
- 1961 prosegue la lotta per l'integrazione razziale. disordini a Montgomery (Alabama)
aumenta l'impegno militare degli Usa a sostegno del Vietnam del sud, aumento delle spese militari.
- 1962 ottobre – crisi dei missili a Cuba: l'Urss installa basi missiliche e gli Usa pongono il blocco navale dell'isola. la gravissima crisi si risolve quando i sovietici smantellano le basi.
- 1963 Vietnam: i Vietcong intensificano gli attacchi nel Sud del paese – nel Vietnam del Sud viene proclamata la legge marziale.
28/8 – a Washington marcia del movimento per i diritti civili: discorso di M.L.King («I have a dream»)
22/11 – J. F. Kennedy viene assassinato a Dallas

- 1964 primavera - alla Berkeley University, California, nasce il Free Speech Movement, un movimento di contestazione il cui esponente più in vista è lo studente italo-americano Mario Savio.
2/7 - a dieci anni dalla sentenza della Corte suprema che aveva sancito l'incostituzionalità della segregazione razziale, viene finalmente emanata la legge sui diritti civili che, pur con l'opposizione di parecchi stati, avvia l'integrazione razziale fra bianchi e neri.
luglio - tumulti razziali a Harlem, Chicago, Filadelfia
settembre - all'Università di Berkeley protesta degli studenti che occupano alcuni stabili.
dicembre - la polizia interviene per sgombrare l'Università: 800 studenti arrestati
- 1965 gennaio - tumulti razziali in Alabama - nasce il movimento del Black Power
21/2 - viene assassinato Malcolm X, leader del Black Power
marzo - M. Luther King marcia in Alabama, i razzisti uccidono 2 persone
iniziano i bombardamenti a tappeto sul Nord Vietnam
aprile - proteste contro la guerra in Vietnam
agosto - rivolta nel ghetto di Watts, Los Angeles: 35 morti - nasce il Black Panther Party (Pantere nere) il più politicizzato e combattivo dei movimenti neri che rifiuta la non violenza e si batte contro la società capitalista governata dai bianchi.
- 1966 luglio - tumulti razziali a Chicago, Detroit, Cleveland ecc.
il movimento nero si divide nettamente fra moderati e radicali
- 1967 nel paese specie fra i giovani cresce l'opposizione alla guerra in Vietnam
marce per la pace a S. Francisco, New York, Washington, scontri fra dimostranti e polizia
si diffonde la pratica del rifiuto collettivo della leva: molti giovani finiscono in carcere
luglio - tumulti razziali a Newark, Detroit, ecc.
- 1968 4 aprile - M. Luther King viene assassinato a Memphis
aprile/maggio - rivolte studentesche, viene occupata la Columbia University e, in seguito, anche la Berkeley University
giugno - grande marcia su Washington del movimento per i diritti civili
5/6 - assassinio di Bob Kennedy
5/11 - viene eletto presidente Richard Nixon - sospesi i bombardamenti sul Nord Vietnam, si avvia la cosiddetta "vietnamizzazione" del conflitto
- 1969 21/7 - due astronauti dell'Apollo 11 sbarcano sulla luna.
15/10 - viene proclamato il "Moratorium Day" contro la guerra in Vietnam
30/10 - la Corte suprema ordina l'immediata integrazione razziale nelle scuole. Alcuni stati si rifiutano.
inizia il ritiro dei soldati americani in Vietnam
- 1970 Vietnam: nuova escalation della guerra: gli americani effettuano bombardamenti in Cambogia
- 1/5 - nel corso delle violente proteste contro l'escalation la polizia uccide 12 dimostranti.
- 4 studenti dell'Università di Kent, Ohio, vengono uccisi dalla polizia.
- 1971 il Fronte Nazionale di Liberazione del Vietnam del Sud conquista nuove zone. Combattimenti e bombardamenti in Laos, Cambogia, Vietnam del Nord e del Sud.
- 1972 il presidente Nixon visita la Cina e incontra Mao Tse-tung.
giugno - scoppia lo scandalo Watergate.
novembre - Nixon rieletto presidente.
- 1973 gennaio - armistizio segna la fine dell'impegno bellico degli Usa in Vietnam
processo per lo scandalo Watergate. molti dei più stretti collaboratori di Nixon devono dimettersi.
il Congresso nega i fondi per continuare a bombardare la Cambogia
settembre - dopo il colpo di stato cileno gli Usa riconoscono il governo di Pinochet.
- 1974 agosto - sottoposto a impeachment, Nixon è costretto a dimettersi. il suo vice Gerald Ford nuovo presidente.
novembre - schiacciante vittoria elettorale dei democratici.
- 1975 definitiva sconfitta del Vietnam del sud: i Vietcong entrano a Saigon