

Guido Coppotelli

PERCORSO
SUL
NOVECENTO

LEZIONI BREVI DI
STORIA DELLA MUSICA

[aggiornamento aprile 2004]

www.hela.it/guidocoppotelli

PREMESSA

Prima di iniziare il ciclo di lezioni sul Novecento, vorrei fare un'osservazione di carattere generale sul modo di raccontare la Storia.

Siamo soliti parlare di epoche storiche allineandole e contrapponendole tra loro formandoci, in questo modo, una rappresentazione della continuità temporale di azioni e personalità umane.

Questo metodo ha il vantaggio di un'esposizione lineare, permette di riconoscere una connessione causale e una continuità nelle azioni umane ma ha lo svantaggio di semplificare un po' troppo, poiché non tiene conto di una legge evolutiva del mondo, una legge non scritta ma chiaramente osservabile in ogni tempo che si chiama *simultaneità*. Il succo di questa *legge degli accadimenti* (simultaneità) sta nel fatto che mentre un dato processo evolve in una direzione, un altro, o altri, si stanno formando o sono già attivi e interferiranno con il primo mutando il corso degli eventi.

Questo secondo metodo è certamente più complesso da seguire perché interseca più linee evolutive ma restituisce uno sguardo d'insieme che rende più intuibile la grande complessità della realtà manifesta.

LA PERCEZIONE ARTISTICA TRA ROMANTICISMO E PRIMO NOVECENTO

Volendo parlare dell'Ottocento come secolo nel quale si pongono le premesse per molte azioni maturate poi nel secolo successivo, dobbiamo aprire una porta laterale.

Questa porta si apre su un paesaggio piuttosto vasto che abbraccia esperienze e uomini di tre continenti, che mai si sono incontrati nella storia reale ma che pure hanno contribuito alla formazione della sensibilità moderna.

I tre continenti sono Europa, America e Asia.

Ma prima di entrare nel processo di nomi e date, osserviamo un fatto che per le esperienze artistiche è di capitale importanza: la percezione.

Il lavoro artistico si basa sull'elaborazione di un dato percettivo.

Non è necessario che questo dato sia reale, appartenga cioè al mondo esteriore - può essere un dato interiore completamente svincolato da riferimenti a oggetti o persone, oppure lontano nel tempo, storico o mitologico. E' un dato, comunque, attorno al quale si costruisce un'opera d'arte.

Esiste poi una modalità espressiva, un insieme di tecniche che nel loro complesso formano un linguaggio attraverso il quale l'artista comunica con il mondo esterno esprimendo il suo pensiero.

Queste tecniche sono frutto di tradizione, vengono insegnate e trasmesse. La storia ci ha insegnato che spesso vengono anche negate, rifiutate poiché gli artisti le hanno sentite incompatibili con la loro ricerca interiore (percezione): ma succede anche che le tecniche vengano arricchite, abbandonate e magari riprese da nuove esperienze o dal bisogno di un confronto con il passato.

Tutto questo non obbedisce a nessuna legge esteriore ma bensì ad una legge interiore, del tutto individuale, legata alla sensibilità dell'artista, inspiegabile o spiegabile poco con premesse estetiche, spesso inspiegabile perfino dalla stessa biografia personale dell'artista.

Su questo punto occorre essere chiari e affermare che comunque si voglia studiare, l'esperienza artistica è qualcosa di mai completamente chiaro, perché affonda le sue radici in un universo misterioso.

L'opera d'arte è per sua natura enigmatica, è coagulazione visibile di forze interiori non visibili, appartiene a mondi lontani e il suo significato tra gli uomini è forse proprio questo: portare luce, come il mito di Prometeo insegna, ai sogni degli uomini.

Quando diciamo che l'artista percepisce, intendiamo dire che i fatti della sua vita, le sue predisposizioni interiori, la sua evoluzione interiore, tutto questo contribuisce alla sua visione del mondo che poi egli ci restituirà in forma d'opera d'arte.

La percezione artistica è dunque in cammino e le generazioni umane spostano di continuo i confini dei loro valori.

Tuttavia bisogna anche considerare la percezione artistica nel contesto ambientale inteso in senso stretto come spazio acustico o paesaggio sonoro. La musica nasce all'interno di un ambiente sonoro quotidiano e questo spazio, dall'epoca della rivoluzione industriale ad oggi è cambiato profondamente.

Quando si parla dell'Ottocento musicale si mette giustamente in luce il lavoro interiore di artisti europei e italiani: accanto a questo lavoro noi vogliamo ora vedere quali altri ordini di fatti sono coesistiti, come hanno interagito fra di loro e, infine, come è cambiata la realtà che ci circonda.

Così, in questo viaggio sulla musica del novecento, noi partiremo da un punto di vista poco tradizionale ma assai stimolante: la macchina, la crescita del rumore ambientale e le sue ripercussioni sull'ascolto e la composizione musicale.

PAESAGGIO SONORO

La rivoluzione industriale ebbe inizio in Inghilterra tra il 1760 e il 1840 circa. Da quel momento sono entrati nel nostro paesaggio sonoro moltissimi suoni nuovi, prodotti da macchine, e nello stesso tempo sono spariti, perché coperti da suoni di intensità maggiore, altri suoni che cadenzavano la vita di intere comunità, suoni che qualificavano il paesaggio.

Con l'avvento dell'industrializzazione entrano anche nuovi materiali quali la ghisa e l'acciaio, e nuove fonti energetiche quali il carbone e il vapore. La prima industria a meccanizzarsi fu quella tessile che nel 1875 arrivò al telaio meccanico.

Un elenco delle principali invenzioni del secolo ci aiuterà, con un po' di immaginazione, a comprendere meglio il cambiamento acustico introdotto dalla rivoluzione industriale.

1711: macchina per cucire

1714: macchina per scrivere

1738: rotaie tranviarie in ghisa

1740: acciaio fuso

1756: produzione del cemento

1761: cilindri ad aria; pistone azionato da una ruota idraulica

1774: perforatrice

1775: motore alternato su ruote

1781: battello a vapore

1785: telaio meccanico

1785: piroscalo ad elica

1787: nave a vapore in ferro

1788: trebbiatrice

1790: macchina per cucire (brevetto)

1791: motore a gas

1793: telegrafo

1795/1809: inscatolamento degli alimenti

1796: pressa idraulica

1797: tornio per filettatura

Il rumore di queste macchine comincia a riempire la città.

Sono interessanti le testimonianze di scrittori appartenenti a generazioni diverse.

Scrivono Stendhal nel suo romanzo *Il rosso e il nero* (1830): *Entrando in città si rimane storditi dal fracasso di una macchina rumorosa e terribile a vedersi. Venti pesanti martelli, che si abbattono con un frastuono tale da far tremare il selciato, sono sollevati da una ruota spinta dall'acqua del torrente. Ogni giorno ciascuno di questi martelli fabbrica chissà quante migliaia di chiodi...*

Scrivono sdegnati i fratelli Goncourt, nel 1864: *Dalle fabbriche di candele, dalle fabbriche di glucosio, dalle concerie, dalle raffinerie sparse sulla riva, in mezzo a magri ciuffi di verde, usciva un vago odore di grasso e di zucchero che si fondeva con le esalazioni dell'acqua e con l'odore di catrame. Dei rumori di fonderia, dei fischi di macchine a vapore rompevano ad ogni istante il silenzio del fiume.*

E ancora D. H. Lawrence: *Quando si trovavano al lavoro, dalla zona che si stendeva al di là di quel terrapieno ormai divenuto familiare, giungevano i battiti ritmici dei motori; trasalivano, le prime volte. Poi, era diventato come un narcotico per il cervello.*

Successivamente arrivò il rumore del treno. La prima linea ferroviaria fu la Stockton–Darlington, del 1825. Ebbe un tale successo che l'Inghilterra si ricoprì di altre ferrovie. Nel 1848 Dickens descrisse questo nuovo suono così: *Giorno e notte le macchine vittoriose rumoreggiano nelle loro lontane sedi di lavoro o, avanzando dolcemente verso il termine del loro viaggio e scivolando come draghi addomesticati negli spazi loro assegnati e calcolati al centimetro per riceverle, si fermano gorgogliando e vibrando, facendo tremare i muri, come se si stessero dilatando con la segreta coscienza di una grande potenza fino allora insospettata in loro e di grandi disegni non ancora realizzati.*

La ferrovia si estese rapidamente in Francia e Stati Uniti (1828), Irlanda (1834), Germania (1835), Canada (1836), Russia (1837), Italia (1839), Spagna (1848), Norvegia e Australia (1854), Svezia (1856), Giappone (1872).

Il treno era ricco di suoni nuovi: il fischio, il campanello, il lento sbuffare della macchina in partenza, le esplosioni di vapore che fuoriesce, il rumore ritmico dei binari e altri. Il treno fu però amato, a differenza delle fabbriche, perché quel suono racchiudeva in sé profondi misteri. Scrive D. H. Lawrence:

Il fischio acuto dei treni riecheggiava nei loro cuori, destando un piacere non scevro di apprensione, quasi annunciasse l'arrivo imminente di cose lontanissime.

Dopo il treno è la volta dell'energia elettrica. Dopo il 1850 erano già state realizzate alcune invenzioni fondamentali tra le quali la cellula fotoelettrica, la dinamo, l'arco voltaico. Dalla loro applicazione nascono le centrali elettriche, il telefono, il radiotelegrafo, il fonografo e il cinema. Solamente con il perfezionamento della dinamo (a cura di Werner Siemens, 1856) e dell'alternatore (Nikola Tesla, 1887), l'energia elettrica poté diventare la forza motrice capace di permettere uno sviluppo pratico.

Le apparecchiature elettroniche producono suoni ronzanti di frequenza abbastanza precisa. Di notte, in città tranquille, è possibile ascoltare il suono ronzante dell'illuminazione pubblica, delle insegne luminose o dei generatori. E' un suono di fondo, continuo con una frequenza che corrisponde in modo approssimativo ad un *si* nelle Americhe e ad un *sol diesis* in Europa. Ma il suono dominante oggi è quello del motore a combustione interna, è il suono fondamentale della nostra civiltà. A questo si aggiunge il rombo del traffico aereo.

Dopo questa breve panoramica constatiamo che parallelamente al declino dell'epoca romantica cresceva il suono di macchine create per l'industria dopo la rivoluzione industriale. Suoni che invadevano le città e le orecchie degli uomini al punto che nei primi decenni del secolo XX questi spazi acustici erano realtà di fatto ed entrano nell'immaginario creativo di molti artisti. Un piccolo elenco di composizioni mostra come la macchina sia stata assorbita nell'ispirazione artistica:

Pacific 231 di Honegger (1924) che imita una locomotiva

Ballet Mécanique di Antheil (1926) che utilizza eliche d'aereo

Pas d'acier di Prokofiev (1926)

Fonderie d'acciaio di Mossolov (1926)

Nel 1924 scrive il poeta Ezra Pound: *A mio parere, la musica è l'arte più idonea a esprimere le meravigliose qualità delle macchine. Le macchine fanno oggi parte della nostra vita ed è giusto che gli uomini provino dei sentimenti nei loro confronti. L'arte sarebbe ben fragile se non fosse capace di rappresentare questo nuovo contenuto.*

La forza posseduta dal rumore è interamente captata dal futurista Luigi Russolo che inventò strumenti "rumoristi", (macchine musicali che producevano rumori) e che così scriveva nel 1913 nel suo manifesto *L'arte dei rumori*: *La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il rumore trionfa e domina sovrano sulle sensibilità degli uomini...Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha oggi creato tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione...Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio ei motori che fiatano e pulsano con indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle sedie metalliche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere, Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee. Né bisogna dimenticare i rumori nuovissimi della guerra moderna.*

TENDENZE ARTISTICHE DEL PRIMO NOVECENTO

Edgar Varese

Con il manifesto di Russolo abbiamo toccato il cuore della sperimentazione musicale del primo novecento.

Toccò a Edgar Varese (1883/1965) concretizzare queste parole con la sua produzione artistica. All'epoca del manifesto di Russolo (1913), Varese aveva scritto alcuni lavori ma, insoddisfatto, distrusse tutto e ricominciò da capo.

Si imbarcò per l'America e divenne cittadino americano nel 1927.

Dal 1920 al 1935 scrive le sue opere più importanti (*Amérique, Offrandes, Hyperprisme, Arcana, Octandre, Ionisation, Ecuatorial*) ma a questo periodo creativo segue una lunga crisi, un silenzio dovuto all'isolamento crescente in cui venne a trovarsi per l'incomprensione delle sue opere. Torna alla composizione nel 1950 con *Deserts*, lavoro eseguito nel 1954 a Parigi con grande scandalo. Nel 1958 è eseguito a Bruxelles *Poème électronique*, prima composizione elettronica della storia musicale. Nel 1959 sono incisi i primi dischi con la produzione del compositore e pubblicate in Italia le sue partiture. La sua ultima composizione è *Nocturnal*. Muore nel 1965.

Scheda sonora n°1

IONISATION

durata: 5'56"

Ionisation è la partitura più originale di Edgar Varese, scritta tra il 1930 e il 1931 per un gruppo di 13 percussionisti che suonano un totale di 37 percussioni incluse due sirene di altezze diverse.

Questo lavoro segna un approfondimento nella percezione dei limiti tradizionali di *suono* e *rumore*, dando al rumore (suono non intonato) pari dignità del tradizionale suono strumentale ad altezza fissa.

Gli strumenti richiesti sono:

due sirene, una alta e una bassa

due tam-tam, uno alto e uno basso

gong

cimbali

tre differenti misure di tamburi bassi

bongos

tamburo d'orchestra, tamburo a corda (Lion-roar), grancassa

guiros

frusta

block cinese in tre differenti altezze

legnetti cubani

triangolo

maracas

campanacci coperti

nacchere, sonagli

tamburello basco

incudine in due misure diverse

campane tubolari, celesta e pianoforte

Scheda sonora n°2

Arcana

durata: 18'41"

Ho sognato due fanfare- Mi trovavo su una nave che in pieno oceano girava vorticosamente, in larghi cerchi. Lontano si scorgeva un faro altissimo e, molto al di sopra, un angelo - tu - una tromba in ogni mano. Poi di colpo il cielo si fece incandescente e la fanfara numero due esplodeva. La nave vorticava e filava, mi sono svegliato...ma tutto questo si ritroverà in Arcana.

Arcana fu scritta tra il 1925 e il 1927 e richiede un'orchestra di 120 elementi: 70 archi, 8 percussionisti che suonano 40 percussioni, 8 corni, 5 trombe, 3 tromboni, 2 tube, 2 sarrusofoni, heckelphon, clarinetto contrabbasso e trombone contrabbasso.

Il titolo deriva dalla Filosofia Ermetica di Paracelso: leggendola trovai una scherzosa analogia fra le trasformazioni dei metalli di base in oro e quella dei suoni in musica. Anche il processo di composizione musicale è scoperta di arcani: segreti nascosti nei suoni e nei rumori. Ecco da dove proviene l'idea di intitolare Arcana la mia partitura.

Arcana ha anche una dedica: *Esiste una stella più alta di tutto il resto: questa è la stella dell'Apocalisse. La seconda è quella dell'Ascendente, la terza è quella degli elementi che sono quattro. Ci sono dunque sei stelle fisse. Oltre a questa c'è ancora un'altra stella, l'immaginazione, che dà origine ad una nuova stella e a un nuovo cielo.*

John Cage

John Cage nasce in America nel 1912. Fin dall'inizio, le sue composizioni si dimostrano estranee alla tradizione occidentale, in modo tale che ritmo melodia e armonia sono utilizzati in modo da ricordare aspetti della musica asiatica. Dalla tradizione dell'estremo oriente desume la composizione attraverso serie ritmiche preordinate (*Tala*, tipiche della musica indiana) e organici strumentali particolari, tra i quali ricordiamo l'ensemble di percussioni, la voce senza accompagnamento o con accompagnamento ritmico e il *pianoforte preparato*, un comune pianoforte dentro il quale sono poggiati oggetti di materiale disparato con lo scopo di alterare il timbro e di fare di questo strumento un insieme di strumenti. A Cage interessa che l'ascoltatore recuperi una primordiale condizione d'ascolto, una totale libertà nei confronti del *suono*, che in sé stesso è un puro evento senza memoria storica. Per giungere a questo risultato escogita un sistema di composizione casuale, aleatorio, poggiato su I-Ching, libro di sentenze divinatorie della tradizione cinese. Cage, nelle sue ultime composizioni e in maniera provocatoria, rinuncia a preordinare la composizione stessa, a non imporre la sua diretta volontà, a lasciar agire spontaneamente il gesto compositivo.

Scheda sonora n°3

Second Construction

durata: 7'29

E' una delle composizioni per sole percussioni scritte da J. Cage nel 1940, sull'esempio di *Ionisation* di Edgar Varese.

E' interessante sapere che all'origine di queste composizioni di Cage c'è una riflessione sull'intelligenza della materia secondo cui *tutti gli oggetti hanno un'anima* e che quest'anima, il suono, può essere liberata del musicista.

La sintassi di queste composizioni non ha nulla di occidentale: né melodia, né armonia. Solo ritmo ordinato secondo schemi ispirati dalla tradizione indiana.

Scheda sonora n°4

Amores

durata: 9'43

Amores è un lavoro del 1943, scritto per pianoforte preparato e due strumenti a percussione.

Proprio il pianoforte preparato rappresenta un'invenzione di Cage.

Come nelle composizioni per percussioni, il pianoforte preparato è utilizzato in maniera del tutto estranea alla tradizione romantica: appunto come una percussione o, visto che produce suoni disparati, come un insieme di percussioni, alla maniera del *gamelan* balinese. Il risultato finale è vagamente ipnotico, non discorsivo.

Igor Stravinskij

Igor Stravinski nasce nel 1882 vicino S. Pietroburgo, in Russia, da genitori musicisti. Dopo aver compiuto studi con Rimskij-Korsakov si trasferì a Parigi, capitale europea dell'arte, dove ebbe modo di incontrare l'impresario di balletti russi S. Diaghilev. Diaghilev lo invitò a scrivere e dalla loro collaborazione nacquero opere destinate a cambiare il linguaggio musical del '900: si tratta dei tre balletti *L'uccello di fuoco* (1910), *Petrushka* (1911) e *La sagra della primavera* (1913). La particolarità dello stile di Stravinski sta nella capacità di lasciarsi affascinare dai materiali musicali più diversi (la musica popolare russa, il settecento europeo, il jazz, la dodecafonìa, la musica leggera) restando però sempre coerente a sé stesso, senza mai racchiudersi in un'etichetta precisa.

Da segnalare la particolare attenzione che dedica al ritmo. Tra le sue opere più importanti, dopo i balletti ricordati, citiamo il balletto *Pulcinella* (1923), la *Sinfonia dei salmi* (1930), il *Concerto in re* per orchestra (1946), l'opera lirica *La carriera di un libertino* (1951). Muore nel 1971 ed è sepolto, per sua volontà, a Venezia.

Scheda sonora n°5

Petrushka

durata: 33'55

Prima dello scoppio della prima guerra mondiale, Igor Stravinskij aveva composto tre grandi balletti per la compagnia di Diaghilev: *L'uccello di fuoco*, *Petrouska* e *La sagra della primavera*. *Petrouska* è del 1911 e andò in scena nel giugno dello stesso anno. Eterogeneo è il materiale di questo lavoro, che si ispira anche al folclore musicale russo citando integralmente motivi popolari. La trama, di carattere fiabesco, ambientata durante la fiera della Settimana Grassa, narra le tormentate vicende amorose del burattino Petrouska per la Ballerina e della rivalità con il terribile Moro. Alla fine i due rivali litigano ferocemente e con un colpo di sciabola il Moro taglia la testa a Petrouska. Tutto questo è una finzione, perché è il racconto di un burattinaio: ma sarà poi vero? Mentre la folla si disperde, lo spettro di Petrouska appare sulla sommità del teatrino!

Scheda sonora n°6

La sagra della primavera

durata: 31'12

La sagra della Primavera è il terzo balletto scritto da Stravinskij durante il cosiddetto periodo russo. Fu commissionato dal coreografo russo Diaghilev. Andò in scena nel maggio del 1913 e fu uno dei maggiori scandali del teatro musicale. Si rivelò in seguito un'opera cardine per l'evoluzione del linguaggio musicale, pari al *Pierrot Lunaire* di Schoenberg. Fu uno scandalo totale, anche per la coreografia realizzata con nuovi procedimenti tecnici. Il soggetto, molto crudo, narra di una celebrazione pagana della Primavera, con danze di fertilità e il sacrificio di una vergine eletta che muore per sfinimento dopo aver condotto il coro delle danze sacre. E' diviso in due parti: *L'adorazione della terra* e *Il sacrificio*.

Arnold Schoenberg

Arnold Schoenberg nacque a Vienna nel 1874, da famiglia ebraica. A causa delle precarie condizioni economiche della famiglia non poté prendere regolari lezioni di musica e fu, sostanzialmente, un autodidatta. Mentre nascevano le prime opere lavorò nei modi più disparati: nel 1891 (a 17 anni) si impiegò in una banca che però fallì presto. Quattro anni più tardi, per interessamento del compositore Zemlinsky (dal quale ricevette qualche lezione) era direttore dell'Associazione corale dei metallurgici di Stockerau. Risale al 1899 (25 anni) il suo primo importante lavoro per sestetto d'archi, *Verklaerte Nacht (Notte trasfigurata)* che fu anche il suo primo scandalo pubblico. Nel 1901 si trasferì a Berlino per assumere il posto di direttore nell'orchestrina del cabaret letterario presso il Bunes Theater, arrangiando canzoni e operette. Nel frattempo insegnava ad un numero sempre maggiore di allievi, componendo opere nelle quali si manifestava un atteggiamento di rottura nei confronti del linguaggio musicale corrente. Tra queste, la *Kammersymphonie* (1906), i *Cinque pezzi per orchestra* (1909) e soprattutto *Pierrot Lunaire* (1912) per voce recitante e cinque strumenti, opera cardine del Novecento. Dopo questo periodo Schoenberg compone utilizzando una scala a 12 suoni anziché quella di 7 detta dodecafonica. Dopo il 1933, a causa degli avvenimenti politici tedeschi (Schoenberg era Berlino) fu costretto a partire per l'America. Fra le opere di questo periodo ricordiamo soprattutto *A Survivor from Warsaw* per recitante, coro virile e orchestra (1947) e l'opera incompiuta *Mosè e Aronne*. Schoenberg fu letterato ed anche pittore, legato al movimento dell'espressionismo. Morì a Los Angeles nel 1951.

Scheda sonora n°7

Farben

durata: 3'02

Farben è un piccolo brano per orchestra tratto dai *Cinque pezzi per orchestra* del 1911. La sua particolarità sta nella costruzione, che utilizza il colore strumentale invece che la melodia e nel fatto di utilizzare un solo accordo che cangia continuamente (da cui il titolo, che si traduce dal tedesco con *colori*). Schoenberg stesso ha lasciato un'immagine di questo brano dando come sottotitolo: *mattino estivo presso un lago*.

MUSICA FUTURISTA

Il futurismo nasce nel 1909 dalla penna di F. T. Marinetti, letterato. E' un movimento d'idee che non abbraccia soltanto le arti ma tutto il sociale, dalla politica alla moda. E' un movimento che si oppone con violenza alla cultura ufficiale dell'Italia post-risorgimentale, che si mescola a istanze sociali di tipo socialista ed anarchiche.

Nel *Manifesto del futurismo* scrive, infatti, Marinetti: *Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le marce multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche, le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole per i contorti fili dei loro fumi.*

Il futurismo tuttavia mostrò ben presto il suo lato debole nel sostenere il più bieco nazionalismo, appoggiando prima la guerra di Libia e successivamente l'avvento del fascismo. Nello stesso manifesto scrive Marinetti: *Noi vogliamo glorificare la guerra, sola igiene del mondo, il militarismo, il patriottismo.* Molti artisti che inizialmente aderirono al futurismo se ne staccarono successivamente.

In campo musicale Luigi Russolo (nato nel 1885) fu senz'altro il musicista futurista più originale. La concezione del *suono* si allarga fino ad introdurre i rumori (segno di civiltà moderna) e addirittura a costruire strumenti nuovi, rumoristici che chiamò *intonarumori* (1913). Erano grossi cubi con un altoparlante in uscita e una manovella dalla parte opposta. Un congegno permetteva di produrre rumore e gli strumenti erano classificati secondo il rumore che producevano: ululatore, crepitatore, stropicciatore, gorgogliatore, ronzatore, sibilatore, gracidatore. Questi strumenti produssero una forte impressione. Russolo li introdusse nelle sue partiture e fece ascoltare le sue composizioni in giro per l'Italia. Intorno agli anni venti si accinse a brevettare il *rumorarmonio* e nel 1942 un pianoforte microtonale che non riuscì a condurre a termine. Dal 1932 non scrisse più musica ma si dedicò alla pittura. Morì nel 1947.

IL TEMPERAMENTO EQUABILE

Una parte della riflessione teorica dei musicisti delle prime avanguardie del novecento riguardò la possibilità di superare il *temperamento equabile* o *sistema temperato*, vale a dire la scala di dodici semitoni a base del nostro attuale sistema musicale. Prima di osservare queste teorie, vediamo come si è formato il sistema temperato. Esso è frutto della riflessione teorica e pratica di J. S. Bach e del liutaio Werkmeister: la soluzione matematica da loro proposta (radice dodicesima di due) soddisfaceva pienamente le esigenze pratiche degli strumentisti (e soprattutto delle tastiere) perché *temperava* (cioè riduceva) la differenza tra suoni molto vicini nell'intonazione come, ad esempio, do diesis e re bemolle che nell'attuale tastiera del pianoforte sono in un unico tasto. Ai tempi di Bach, suoni come do diesis e re bemolle erano su due tasti differenti e l'*ottava* (l'intervallo/ madre dei sistemi musicali) era divisa non in dodici parti ma in un numero maggiore parti rendendo difficile l'esecuzione pratica.

Nel novecento si cercò di abolire questo sistema musicale, che comunque aveva dato ottimi risultati, proponendo altre soluzioni: la divisione dell'ottava per quarti di tono o intervalli ancora più piccoli del nostro semitono, sul modello della musica asiatica e mediorientale. Questa soluzione utopistica, nel concreto presenta molte difficoltà. Innanzitutto non si può adottare un sistema musicale nuovo dall'oggi al domani perché verrebbe a mancare una sintassi e di conseguenza la possibilità di realizzare opere pienamente compiute. In secondo luogo bisognerebbe costruire strumenti nuovi, perché quelli attuali sono costruiti sui principi del temperamento. Terzo (ma è una considerazione d'ordine generale), gli atteggiamenti radicali non sono mai costruttivi o innovativi, perché i cambiamenti di carattere culturale avvengono lentamente e per assimilazione graduale. D'altra parte, gli stessi musicisti che hanno scritto di questi argomenti (Busoni, Russolo e altri) non hanno saputo poi realizzare quanto sostenevano. Altri, come l'ungherese Halóis Haba o l'americano Harry Partch hanno scritto opere e costruito strumenti che però non si sono imposti. Una possibilità di scavalcare il sistema temperato comunque si è avuta e compiuta con alcune opere che utilizzano il mezzo della musica elettronica: ma anche questo è un mezzo che convive con il sistema temperato, oggi più attuale che mai, sul quale si basano i linguaggi cosiddetti popolari, il pop, il rock e il jazz.

IL ROCK

Le origini del pop, fenomeno musicale moderno, sono da ricercarsi in eventi sociali prima che musicali. Non tutti concordano su una data d'esordio ufficiale ma si usa indicare l'anno 1956, legato al brano *Heartbreak Hotel* di Elvis Presley (nato nel 1935), cantante di musica leggera americano che ha volgarizzato, ad uso e consumo del pubblico bianco, il *rock and roll* suonato dai complessi americani di colore. Qualcun altro ha però pensato al 1954, anno in cui i fratelli Mc Donald confezionano l'hamburger, e qualcun altro al 1955, quando artisti pop art come Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Jasper John cominciavano a far nascere un'iconografia del quotidiano.

Andy Warhol sintetizza il fenomeno osservando: *La controcultura, la subcultura, il pop, le superstar, le droghe, le luci, le discoteche- qualsiasi cosa riguardasse l'essere giovane e presente, ebbe probabilmente inizio allora.* Seguendo altre definizioni, il pop sarebbe la *prima cultura universale post-cristiana*, la prima cultura che *close the gap*, ossia colma il divario tra cultura elevata e cultura popolare o, per dirla con altre parole (Beat Weys): *il pop sta alla modernità come il rinascimento al barocco. Una stile di vita inizialmente elitario e confinato alle oasi dei centri culturali, diventa popolare. Il pop è il precursore ibrido e banalizzato di una rivoluzione epocale. Così come allargarono i limiti del mondo conosciuto, schiacciando e inglobando le culture più deboli, anche il pop è destinato a durare duecento anni.*

Se Elvis Presley ha aperto la porta, ai Beatles è toccato percorrere la strada. Il gruppo esiste fin dal 1960 ma solamente nel 1962 raccoglie il primo successo: *Love me do*, un singolo che scala le classifiche in poche settimane. Seguono concerti, passaggi televisivi, l'album *Please, please me* e il singolo *She loves you*: nel giro di un anno scoppia come una bomba una follia collettiva che passa alla storia come Beatlesmania. C'è perfino una data ufficiale: è il 13 ottobre del 1962, durante il concerto al *London Palladium* ripreso dalla televisione che registrò un indice d'ascolto di quindici milioni d'ascoltatori. *Da quel momento*, scrive Philipp Normann, *i Beatles non furono più una moda per teenager ma l'orgoglio di una nazione intera.* I Beatles suonarono davanti la regina e la corte e così riferisce il Daily Mirror: *Devi essere proprio un triste borghesuccio se non ami quei ragazzi pazzi, pieni di*

energia e di voglia di vivere che sono i Beatles. Se non ce la fanno loro a liberarti dalla depressione - fratello, allora sei proprio un caso senza speranza. Se non ce la fanno loro a farti ballare - sorella, allora vuol dire che sei morta....

Musica e cambiamenti sociali radicali vanno di pari passo in questo periodo: nel 1961 è commercializzata e prescritta la pillola anticoncezionale e Yuri Gagarin è il primo uomo nello spazio; nel 1963 J. Kennedy è assassinato a Dallas; e poi ancora la guerra in Vietnam, la minigonna, la libertà sessuale, Martin Luther King premio Nobel per la pace, la prima radio privata pirata (Radio London), la droga (la canzone dei Beatles *A day in the life* è censurata per i riferimenti a sostanze stupefacenti) - siamo soltanto nel 1964-la musica dei Beatles è la colonna sonora a tutti questi avvenimenti! Nel 1965 ricevono dalla Regina d'Inghilterra l'onorificenza *Member of the Most Excellent Order of The British Empire*, nel 1966 John Lennon dichiara che i Beatles sono più famosi di Gesù, nel 1967 pubblicano il loro album più famoso *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, nel 1968, mentre l'opinione mondiale urla contro la guerra in Vietnam e Robert Kennedy e Martin Luther King sono assassinati, mentre i russi invadono la Cecoslovacchia con i carri armati, mentre in tutto il mondo europeo scoppia la contestazione, i Beatles si recano in India e scoprono la cultura asiatica, la meditazione, il sitar, lo yoga e l'evoluzione interiore. Ma intanto l'uomo mette i piedi sulla luna (21.07.1969), la gioventù americana si riunisce a Woodstock ed escono gli album *Abbey Road* e *Let it be*. Intanto la droga comincia ad uccidere: muoiono Jimi Hendrix, Janis Joplin. E' il 1970, e dopo appena dieci anni di carriera, una decina di Lp e tre film i Beatles si sciolgono ufficialmente il 31 dicembre di quell'anno. Il mondo era totalmente cambiato e la loro musica ne è stata parte integrante.

The Doors

Una lezione sui Doors potrebbe cominciare con un aforisma di Jim Morrison, a volte attribuita al poeta inglese William Blake: *C'è il noto e c'è l'ignoto, e in mezzo ci sono le Porte.*

Di W. Blake è però quest'altro: *la strada dell'eccesso conduce al palazzo della saggezza.*

La band prese il nome da un aforisma del poeta-visionario-artista William Blake.

Blake aveva scritto: *Quando le porte della percezione sono spalancate, le cose appaiono come veramente sono- infinite.*

L'autore inglese Aldous Huxley era stato sufficientemente ispirato dalla citazione di Blake per intitolare il suo libro (che descrive l'esperienza guidata con la mescalina) *Le porte della percezione* e Morrison, che conosceva tutte e due le fonti propose il nome alla band in modo da sintetizzare e rappresentare chi fossero e il motivo per cui avevano cominciato a suonare.

Morrison è l'erede di tanti artisti visionari, folli e autodistruttivi e come loro sosteneva che non si può semplicemente *volere* l'ispirazione; la forza dello scrittore o dell'artista consiste nella sua capacità di *ricevere*, non di inventare, ed è dovere dell'artista fare tutto il possibile per sviluppare la ricettività: per questo motivo assumeva droghe, per espandere la sua consapevolezza, come i poeti romantici che alteravano i propri sensi con tutto quello che avevano a disposizione, soprattutto l'assenzio.

Il gruppo fu molto influenzato dalle teorie teatrali del surrealista francese Antonin Artaud che in uno dei saggi del suo libro più famoso *Il Teatro e il suo doppio* traccia un parallelo tra l'azione teatrale e la peste, sostenendo che la drammaturgia deve essere in grado di provocare una catarsi nello spettatore, allo stesso modo in cui la peste purifica il genere umano. Lo scopo? *Così che siamo terrificati e risvegliati. Io voglio destarli.*

Le esibizioni dei Doors andavano oltre il puro suonare poiché si ponevano come celebrazioni teatrali, azioni rituali. Morrison è stata la prima rockstar che ha parlato delle implicazioni mitiche e dei poteri archetipici del rock'n'roll, che ha affermato le caratteristiche rituali del concerto rock. *Un concerto dei Doors - disse durante un'intervista - è un incontro pubblico convocato da noi per una particolare discussione drammatica. Quando ci esibiamo, siamo partecipi della creazione del mondo, e la celebriamo con la folla.*

PINK FLOYD

Sulla scia lasciata dai Beatles e dai Rolling Stones la musica entra a far parte della socialità delle nuove generazioni. Nascono molti complessini che fanno musica in scuole, college universitari e pub. Molti si elevano al di sopra del puro dilettantismo e riescono ad emergere: tra questi, i Pink Floyd. E' il 1965. Sono tre studenti di architettura che danno vita a questo famoso e longevo gruppo musicale - a loro si aggiungerà Sid Barret, personalità geniale e gran consumatore di acidi, la mente creativa dei Pink Floyd. Già nel 1967 i concerti tenuti regolarmente all'UFO (un locale londinese) attira la stampa su di loro e nel mese di marzo l'Emi pubblica il primo 45 giri. Il suono di questo gruppo riceve subito la definizione di *psichedelico*, e molti sostengono che questo sia in relazione con gli stati allucinogeni di Sid Barret, autore dei testi. Questo fatto fa subito precisare dal gruppo che *non siamo una band psichedelica, né facciamo musica psichedelica...psichedelico è qualcosa che è stato messo attorno a noi, non dentro di noi..* Il gruppo prende le distanze da questo movimento; tuttavia la situazione di Sid Barret è grave e nel 1968 lascia definitivamente il gruppo. I Pink Floyd, inventori di una musica nata dalle ceneri della civiltà beat si caratterizzano come una band *sonora*, capace di delineare un mondo con poche note e in grado di comunicare concetti e suggestioni solo con il suono. Il loro impatto al sensibile è *totale* e di straordinario impatto, nel tentativo di espandere l'area della coscienza. La musica potrebbe esistere di per sé stessa, senza bisogno del testo. Tuttavia, laddove la pura emozione ha bisogno di una puntualizzazione, il testo assume significati espressivi autonomi e segna i nodi fondamentali del discorso. Tra gli aspetti considerevoli della loro invenzione musicale ricordiamo le linee melodiche costruite con lucida geometria, i bellissimi cori vocali, un raffinato senso dell'armonia.

Tra gli album essenziali: *Ummagamma* (1969), *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish you were here* (1975), *The wall* (1979).

Shine on you crazy diamond (parte prima)

dall'album *Wish you were here*

Remember when you were young, you shone like the sun
Shine on you crazy diamond
Now there's a look in your eyes like black hole in the sky
Shine on you crazy diamond
You were caught in the crossfire of childhood and stardom
Blow on the steel breeze
Come on you target for faraway, come on you
stranger
You legend, you martyr, and shine!

You reached for the secret too soon, you cried for
the moon
Shine on you crazy diamond
Threatened by shadows at night and exposed in the light
Come on you raver, you seer of visions
Come on you painter, you piper, you prisoner, and shine!

(Ricordo quando eri giovane, splendevi come il sole
Continua a brillare pazzo diamante
Ora, nei tuoi occhi aleggia un'espressione simile a buchi neri
nel cielo
Continua a brillare pazzo diamante
Fosti preso nel fuoco incrociato di infanzia e celebrità
Sbocciato nella brezza metallica
Vieni, bersaglio di remote risate, vieni o sconosciuto
Tu leggenda, tu martire, e splendi!

Hai scoperto il segreto troppo presto, chiedevi
singhiozzando la luna
Continua a brillare pazzo diamante
Minacciato, di notte, dalle ombre ed esposto alla luce
Fatti avanti, tu, sognatore e visionario profeta
Fatti avanti, tu pittore, pifferaio, e splendi!)

Wish you were here è un concept /album dedicato al tema dell'assenza. La canzone prende spunto dalla perdita di Sid Barret allontanato dal gruppo perché distrutto moralmente e fisicamente dalla droga.

The Great Gig in the Sky

dall'album *The dark side of the moon*

And I am not frightened of dying
Anytime will do, I don't mind
Why should I be frightened of dying?
There's no reason for it, you've got to go sometime.

(E io non ho paura di morire
In qualsiasi momento accadrà, non mi importa
perché dovrei avere paura di morire?
Non c'è motivo di averne, prima o poi devi andartene)

Anche *The dark side of the moon* è un concept-album: il suo tema è la vita, a partire -parole dei Pink Floyd)- dal battito del cuore stesso.

IL JAZZ

Quello che oggi chiamiamo con termine familiare jazz, (o musica afro-americana) è uno stile musicale non facilmente definibile né sul piano storico né su quello tecnico-formale.

Le migliori definizioni sono state quelle che hanno cercato di individuare delle costanti in una serie molto rapida di trasformazioni che ha caratterizzato questo linguaggio dalla sua apparizione. Tra queste, almeno tre se ne possono ricordare:

- l'identificazione di compositore ed esecutore nella figura del solista che improvvisa. L'improvvisazione stessa può essere basata su un tema che valore di spunto; può essere inventato sul momento (come succede nel free jazz, più avanzato) o desunto dal repertorio tradizionale: questo non ha molta importanza - importante è il modo di trattarlo, la complicità che si instaura con chi ascolta nell'attimo stesso della sua ideazione.
- lo stile individuale che deriva dall'improvvisare. Questo si riconosce da alcune particolarità: il modo di pronunciare e vibrare le note, il modo di sviluppare e chiudere le frasi musicali, la peculiare concezione ritmica e armonica.
- lo swing, il caratteristico dondolio, l'oscillazione ritmica tipica del fraseggio jazz.

Alle origini di questo linguaggio, che è un linguaggio sincretico, contaminato, nato dall'interazione di culture diverse, c'è la vicenda della deportazione della popolazione nera, di cultura africana, iniziata intorno al 1620. Intorno a questa data inizia il massiccio trasferimento di schiavi, prelevati a forza, dal continente nero a quello americano e utilizzati come mano d'opera per lavorare nelle piantagioni di cotone, di zucchero, di granoturco, sulle banchine dei porti fluviali e in genere dovunque ci fosse bisogno di lavoro. Luogo d'arrivo di queste navi negriere erano il Brasile, il Venezuela, quindi Cuba e Haiti e su, fino ad arrivare nell'America del Nord. Qui, i sopravvissuti a viaggi massacranti, erano venduti al miglior offerente. La loro condizione - dal punto di vista igienico e da quello delle libertà individuali- sono squallide e miserevoli. Pestaggi, umiliazioni e stupri sono all'ordine del giorno. per avere un'idea quantitativa del fenomeno, basti pensare che, secondo un calcolo

effettuato nel 1860, in America c'erano circa 3900000 schiavi su circa 384000 proprietari.

Alle origini del jazz ci sono dunque atteggiamenti musicali che ci portano nel cuore della cultura africana. I primi africani intonano canti in dialetto africano che, oltre all'accompagnamento fornito dalle percussioni poliritmiche, hanno la caratteristica di essere eseguito da un a voce solista che *grida* raucamente il motivo e da un coro che risponde: è la tecnica base detta del call and response, cellula germinale di molto blues.

I calls, avevano un significato funzionale oltre che musicale: *C'erano calls che servivano a comunicare messaggi d'ogni genere: per chiamare la gente fuori dai campi, per invitarla ad andare al lavoro, per attirare l'attenzione di una ragazza a distanza. ce n'erano altri definiti cries, che erano più semplicemente una manifestazione espressiva, la vocalizzazione di qualche emozione...Potevano essere pieni di esuberanza o di malinconia....* E' in questa fase che nasce spontaneamente una sorta di linguaggio cifrato (double talk), un gergo nato per autodifesa, per proteggersi dai bianchi e che si manifesta nei testi, soprattutto in quelli adoperati per i blues (vd. oltre).

Più elaborati e ancora più funzionali sono i canti collettivi conosciuti come work-songs. Ci sono canti di contadini, di lavoratori delle ferrovie, pescatori e taglialegna ma il loro carattere testuale cambia via via che la popolazione nera si radica nel suolo americano: nati come canti di lavoro molto ritmati, per assecondare lo sforzo fisico, si trasformano poi in canzoni di protesta, di critica sociale, oppure si riferiscono ad episodi di vita vissuta o fatti di cronaca e perfino pettegolezzi. Anche i work-songs, così come i calls, si intonano con la presenza di un solista protagonista, che spesso improvvisa il testo su fatti del giorno, solista che racconta la storia al gruppo, il quale può accompagnarlo o rispondergli secondo vari schemi musicali.

Dal repertorio dei work-songs nascono le ballate, canzoni complesse, molto lunghe che hanno per protagonista personaggi storici, vicende dolorose di uomini neri passati poi nell'immaginario afroamericano come John Henry che sfida la macchina (una perforatrice) alla quale è condannato a lavorare finché questa non lo ucciderà per lo sforzo, o quella patetica di Ol'Riley, nota in molte versioni, che fuggì dal penitenziario appena saputo della morte della moglie e che nessuno seppe mai dove fosse finito.

Per circa due secoli (dal 1620 al 1820) questi canti profani furono gli unici che si potessero udire presso le comunità di schiavi afroamericane. Per sentire canti di tipo religioso occorre attendere il periodo della conversione.

La conversione su larga scala degli schiavi fu affrontata molto tardi perché ci furono inizialmente molte resistenze da parte dei piantatori (i padroni) i quali sostenevano che la schiavitù potesse essere giustificata solo se le sue vittime fossero tenute allo stato brado: poi gruppi di Quaccheri, Battisti e Metodisti riuscirono a spuntarla e, rovesciando la tesi, affermarono che l'unico argomento che potesse giustificare la schiavitù era appunto la conversione. Dal canto loro i padroni capirono che dare una prospettiva di un'altra vita rendeva più accettabile questa: era inoltre un formidabile controllo sociale del comportamento. Secondo alcune interviste raccolte tra il 1936 e il 1938 tra ex-schiavi: *La domenica, tutti avevano l'obbligo di andare alla chiesa dei bianchi in città. Si sedevano in fondo alla chiesa e il pastore bianco officiava e rivolgeva loro la seguente predica: Non rubare le galline e le uova al tuo padrone e la tua schiena non sarà frustata.*

Bisogna comunque ricordare che, conversione o non conversione, il popolo africano vive spontaneamente in un clima di religiosità. Non conoscendo distinzione tra attività secolari e quelle religiose, l'esperienza del sacro è presente quotidianamente. La divisione tra corpo e spirito, tra corpo vivente e spiriti dei morti non sono mai state concepite come assolute. Gli uomini erano ritenuti in grado di scivolare attraverso questi confini con relativa facilità. La religione fu per l'uomo nero lo strumento principale con il quale ricreare la propria comunità. Nelle cerimonie religiose, secondo le tradizioni africane, si balla e si canta estaticamente per molte ore, spesso fino a tarda notte, accompagnando ritmicamente il canto con battiti di mani e di piedi. Si sviluppa in questo contesto la forma del negro-spiritual (esistono anche spirituals bianchi) derivata dagli inni protestanti e, in particolare, metodisti inglesi: dunque lo spiritual di matrice nera si sviluppa esclusivamente nei territori di lingua inglese e religione protestante (non per esempio in Louisiana, di religione cattolica e lingua francese). È intenso il rapporto, nella Chiesa negra, tra il predicatore e la congregazione di fedeli poiché la congregazione (sul modello dei villaggi africani) è come una sacra famiglia, della quale il pastore è capo e guida. Il pastore è ritenuto avere un superiore contatto con l'Ignoto e il suo rapporto con esso si manifesta nel rapporto con la sua gente.

Alcuni spirituals sono solenni, altri pieni di dinamismo, quasi delle marce. Occorre sottolineare che in nessun caso sono canti di rassegnazione e autocommiserazione. Al contrario in esso si esalta la liberazione del popolo negro come coerente con la rivelazione. Secondo il pastore negro James H. Cone l'idea base dello spiritual è *che la schiavitù contraddice Dio, è la negazione della sua volontà.*

Per questo motivo la Bibbia, il Buon Libro, è accettato: perché la storia del popolo ebreo in essa raccontata è simile alla storia di torti e dolore subita dagli uomini neri. In prospettiva c'è una Terra Promessa.

Go down Moses

When Israel was in Egypt's Land,
Let my people go.
Oppressed so hard they couldn't stand,
Let my people go.
Go down, Moses, way down in Egypt's Land,
Tell old Pharaon, let my people go.

(Quando Israele era in terra d'Egitto,
lasciate andare la mia gente.
Non potevano resistere oppressi com'erano
lasciate andare la mia gente.
Scendi, Mosè, nella terra d'Egitto,
di al vecchio Faraone: lascia andare la mia gente.)

Steal away

Steal away, Steal away to Jesus,
Steal away, Steal away to home.
I ain't got long to stay here,
My Lord calls me, he calls me by thunder,
The trumpet sounds within my soul.
I ain't got long to stay here.

(Scappa di nascosto, scappa di nascosto verso Gesù,
scappa di nascosto, scappa di nascosto verso casa.
Io non avrò molto da star qui.
Il mio Signore mi chiama, mi chiama col tuono.
la tromba squilla dentro la mia anima.,
Io non avrò molto da star qui.)

Pray for me

Brothers, will you pray for me,
and help me to drive old Satan away?

Nobody know the trouble I've seen, Lord,
Nobody know the trouble I've seen,
Nobody know the trouble I've seen, Lord,
Nobody know but Jesus.

(Fratelli, volete pregare per me,
e aiutarmi a cacciare il vecchio Satana?
Nessuno conosce il tormento che ho visto, Signore,
Nessuno conosce il tormento che ho visto
Nessuno conosce il tormento che ho visto, Signore,
Nessuno lo conosce se non Gesù.)

Fu però il blues, canto squisitamente individuale, a giocare un ruolo chiave nell'evoluzione della musica afroamericana e in modo particolare verso il jazz. Si dice che il jazz sia nato quando il blues, oltre che cantare, si cominciò a suonare e questo divenne possibile solo alcuni anni dopo la fine della Guerra Civile quando gli schiavi liberati (1865) poterono comprarsi o comunque procurarsi degli strumenti musicali, primo fra tutti il tamburo, proibito al tempo della schiavitù perché si temeva che potesse incitare alla rivolta.

L'essenza del blues può essere riassunta con un paragone fatto dall'antropologo Ernest Bornman secondo cui in nessuna altra espressione sonora dei neri si è meglio manifestata l'ambiguità dell'ancestrale linguaggio africano: *Mentre la tradizione europea tende alla regolarità, quella africana tende invece a negare questi valori. Nel linguaggio, ad esempio, si*

preferiscono le circonluzioni alle definizioni precise: un'affermazione senza perifrasi è considerata quasi brutale, e ad ogni modo non sufficientemente espressiva, mentre è considerato segno di intelligenza e di personalità l'inventare perifrasi sempre diverse. Una eguale propensione per il discorso obliquo o ellittico la ritroviamo nella musica: una nota non è mai attaccata in maniera diretta, ma lo strumento e la voce le si avvicinano dall'alto o dal basso, giocano intorno alla sua altezza senza mai soffermarvisi, o se ne staccano lasciandola in tutta la sua ambiguità.

Questa incertezza è tipica dell'espressione blues e si manifesta anche a livello armonico/melodico: alcuni ritengono infatti che le cosiddette note blues della scala musicale jazzistica siano un compromesso tra la tendenza europea, che si manifesta nella scala di sette suoni, contro la tendenza modale incarnata nella scala a cinque suoni, pentatonica, tipica della musica africana. La poetica dell'ambiguità e del *double talk*, del fatto cioè che si pensa qualcosa di diverso da quello che si dice, è dunque congeniale all'espressione dei neri afroamericani. La loro situazione storica, dopo la libertà conseguente alla Guerra Civile, non lasciava d'altra parte molto spazio al dialogo con i bianchi. Nel Sud degli Stati Uniti fiammeggiavano le croci del Ku Klux Klan già un anno dopo la fine della Guerra Civile e nel giro dei trent'anni successivi erano stato di fatto revocati tutti i diritti civili anche se sulla carta erano garantiti. Per esempio, una sentenza d'epoca (1896) dichiarava legittima la segregazione della minoranza nera a condizione che fossero loro garantiti eguali possibilità e servizi, anche se separati. In realtà questo non avvenne mai e agli inizi del novecento la situazione era tale che circa il 90% dei neri non aveva diritto di voto e di conseguenza nessuna rappresentanza parlamentare. Nonostante ci fossero movimenti d'opinione che iniziavano a chiedere diritti per il popolo nero, la condizione di libertà di fatto per molti non modificò le condizioni di lavoro precedenti, anzi le aggravò. Molti restarono braccianti, molti, per un senso di libertà, cominciarono a vagabondare e loro malgrado divennero eroi popolari (hobos), figure disperate di uomini senza diritti. Molti altri si dispersero per le città a fare lavori per i quali non erano abituati. E' in questo clima e in questi luoghi che il nero prende coscienza della sua condizione: è qui che nasce il blues.

Quanto al significato di questa parola, ci sono varie opinioni. Alcune espressioni linguistiche possono aiutare nella comprensione. Secondo alcuni studiosi, fin dall'epoca elisabettiana un'antica espressione era *to have the blue*

devils (avere i diavoli blu). *Avere i blues* è, nel senso più moderno, qualcosa di peggio della tristezza dell'uomo bianco, è essere afflitti da una noia esistenziale, da una malinconia greve e senza fantasticherie - e così è la poesia dei blues, disincantata e senza trasfigurazione lirica. *Quando la notte sei sdraiato sul letto, e ti giri da una parte e dall'altra senza prendere sonno, non c'è niente da fare. I blues si sono impadroniti di te..*

I testi dei blues sono legati alla condizione quotidiana dell'uomo nero. Un argomento principale ad esempio era di non avere un posto dove stare, di essere lontano dalle persone care.

Una altro filone è quello dei cosiddetti blues del letto vuoto. Questi blues affrontano a modo loro la questione dei rapporti all'interno della famiglia nera, una famiglia instabile poiché, fin dai tempi della schiavitù, non era consentito contrarre matrimonio con effetto legale, anche perché il padrone poteva separare a suo piacimento la coppia, vendendo uno dei due coniugi. La possibilità di contrarre un matrimonio legale dopo la schiavitù non cambia molto la situazione e spesso tocca proprio alla donna l'onere di mantenere la famiglia, essendo più facile trovare lavoro, quantomeno come domestica. Molti blues descrivono appunto questa situazione: la donna che si occupa sempre di tutto, mentre l'uomo è un fannullone.

Empty bed blues

I wake up this morning with an awful aching head
I wake up this morning with an awful aching head
My new man had left me with a room and empty bed

(Mi sono svegliata stamattina con un tremendo mal di testa (2 volte)
il mio nuovo uomo mi ha lasciata in una stanza e in un letto vuoto)
D'altra parte sono pure tanti i blues in cui l'uomo racconta, con soddisfazione, di essersi liberato di una compagna, di cui ha mal sopportato i rimproveri continui.

I'm goin' away sweet mama, and your cryn' won't make me stay,
I'm goin' away sweet mama, and your cryn' won't make me stay,
'Cause the more you cry, the further you'll drive me away.

Says I'm goin' away baby and I won't be back till fall,
Says I'm goin' away baby and I won't be back till fall,
and if the blues overtake me, I won't be back at all.

I'm goin' away baby to wear you off my mind,
I'm goin' away baby to wear you off my mind,
'Cause you keepme bothered, worried all the time.

One of these mornings baby , an' it won't be long,
One of these mornings baby , an' it won't be long,
I'm gonna catch the first thing smokin' and doen the road I'm goin'.

(Me ne vado, dolce mamma, e il tuo pianto non mi farà rimanere (2 volte)
perché quanto più piangerai tanto più lontano mi farai andare.
Ti dico che me ne vado, bambina, e non tornerò fino all'autunno (2 volte)
e se mi prendono i blues non tornerò per niente.
Me ne vado, bambina, per scacciarti dai miei pensieri (2 volte)
perché mi hai sempre scocciato e tormentato.
Una di queste mattine, bambina, e non passerà molto tempo (2 volte)
salterò sulla prima cosa che passa sbuffando e me ne andrò.)

Molti blues sono di carattere osceno, così estremamente osceni, che negli
Anni Venti la borghesia nera fece pressione sulle case discografiche per
eliminarli, senza per altro riuscirci. Infine, un altro tema era la pelle nera,
questo marchio d'infamia:

Black, brown and white

I was in a place one night, they was all havin'gun,
They was all buyin' beer an'wine, but they wouldn't sell me none
They said: "If you's white you's alright
If you is broen, stick around,
But as you are black mmm mmm brother git back, git back, git back!

(Io ero in un posto, una sera, tutti si divertivano,

tutti compravano birra e vino, ma non me ne hanno voluto vendere nemmeno un po'

Mi dissero: se sei bianco, va tutto bene,
se sei bruno [mulatto] stai qui intorno,
ma poiché sei nero, mm fratello mmm, vattene via, vatte via, vattene via!

Questo fu il blues delle origini, quando si cantava accompagnandosi con il banjo, presto sostituito dalla chitarra. La sua epoca d'oro furono gli anni venti: stava diventando una forma popolare di intrattenimento, già sviluppata da strumentisti importanti e repertorio di grandi voci, tra le quali ricordiamo Ma Rainey, la madre del blues, e Bessie Smith.

Altra forma musicale che partecipò alla formazione del jazz fu il rag-time, che irruppe sulla scena americana nel 1896. Fu fin dall'inizio musica allegra e benché traesse ispirazione dal folklore il ragtime nacque come musica dotta: cioè musica d'autore, scritta, essenzialmente pianistica e anche difficile da eseguire. Fu musica contaminata, nata da ritmi bandistici di origine europea associati ai ritmi sincopati dei neri. Il ragtime ebbe un successo immediato, strepitoso.

Intorno al 1900 tutti i pianisti bianchi e neri lo suonavano nei saloons, nei bar, nei bordelli e anche nei locali eleganti. Lo suonavano pure i complessi bandistici e si ballava in Europa. Il suo più grande autore fu Scott Joplin, nato nel Texas nel 1868. Era di origine nera e si era fatto le ossa nei locali malfamati nel Missouri, prima di trasferirsi a New York. L'ambizione di Joplin si spinse fino al punto di scrivere due opere liriche in questo linguaggio: delle due, *Treemonisha* è quella più nota.

Molti furono i compositori di ragtime, tra questi, oltre Joplin, ricordiamo Jelly Roll Morton. Con la morte di Joplin, nel 1917, il ragtime chiuse la sua era e fu soppiantato dal jazz, che da esso in parte derivò.

In Europa piacque subito molto a quei compositori che cercavano in vario modo di aprire nuove strade al pensiero musicale. Ai compositori europei il rag-time piaceva per le sue possibilità ritmiche, non certo per i procedimenti compositivi (quelli europei, secondo Stravinski, erano infinitamente superiori).

Al rag-time si ispirarono anche molte danze che liberano il corpo dalla rigidità fine ottocento: nel 1903 arriva in Europa il cakewalk, successivamente l'one-step, e dopo il 1910 il tango argentino (ispirato dalla habanera cubana) e sull'onda del fox trot lo shimmy, il charleston, la rumba. Scrissero brani ispirati a questi ritmi Stravinski, Ravel, Schostakovic e molti altri.

Il jazz, a causa della sua condizione sociale, soffrì di giudizi negativi riguardo alle sue qualità musicali, giudizi negativi che stimolarono in molti jazzman o songster il desiderio di creare una forma d'arte all'altezza della musica colta (classica) europea. Questo è l'atteggiamento che si coglie nell'opera di George Gershwin (1898-1937), un compositore di popular music, il maggior compositore di songs dopo Irving Berlin e Jerome Kern. Gershwin scrisse una gran quantità di musica legata a quel nuovo ingranaggio spettacolare che ai suoi tempi si chiamava musical e la quintessenza di questi lavori erano appunto i songs, le canzoni, su testi scritti da suo fratello Ira Gershwin che formò con lui, per tutta la vita, coppia artistica stabile. Ma fatalmente Gershwin, per le premesse che abbiamo fatto sopra, nonostante guadagnasse moltissimi dollari, era attratto dalla musica colta e proprio a lui toccò cimentarsi con le forme classiche, sfornando una serie irripetibile di importanti opere che elevarono una volta per tutte il jazz a forma d'arte elevata. Il primo capolavoro del genere fu la Rhapsody in blue (1924), commissionata a Gershwin da Paul Whiteman. Fu la composizione destinata a diventare il simbolo dell'età del jazz per la coscienza collettiva americana: fatale fu il fatto che a scriverla non fu un artista colto ma un songster. L'esecuzione della composizione fu accompagnata da una trovata pubblicitaria che ben coglie l'umore di quei tempi. Whiteman infatti intitolò il concerto *An experiment in Modern Music*. L'esecuzione ebbe un grandissimo successo, un successo che durò nel tempo, circondando l'opera di un'aura mitica, realizzando nella coscienza americana quell'auspicato incontro tra jazz e musica colta senza essere né l'una né l'altra cosa.

Altre composizioni di Gershwin sono il Concerto in fa per pianoforte, il balletto *An American in Paris* e l'opera *Porgy and Bess*, lavoro teatrale che vuole essere una sorta di opera nazionale in stile jazz, così come a suo tempo Scott Joplin, utilizzando i modelli del ragtime, aveva scritto *Treemonisha* (composta tra il 1903 e il 1911). Quest'opera è una parabola sull'emancipazione di una comunità negra dall'ignoranza e dalla superstizione per mezzo dell'istruzione, incarnata appunto dal personaggio di Treemonisha.

Anche *Porgy and Bess* raffigura la vita della comunità nera di Catfish Row, nei suoi momenti di gioia e di dolore, sopra i quali si innesta la storia sentimentale di Porgy e Bess. *Porgy and Bess* è una raccolta, come è stata definita, di splendide canzoni, abilmente sfruttate da jazzman: una per tutte, *Summertime*.

Gershwin morì nel 1937. Dopo di lui (forse a causa di lui) il jazz trovò un momento di grande splendore e popolarità come musica da ballo, comunque da intrattenimento. A dar vita all'era dello swing fu Benny Goodman, brillante clarinettista bianco che ebbe per primo il coraggio di lavorare con artisti neri. La sua orchestra fu molto popolare e prese l'avvio nel 1934 con una serie di scritture e la partecipazione ad un importante programma radiofonico dove si poteva ascoltare musica da ballo per tre ore di seguito. Molte orchestre si formarono dopo quella di Goodman con analogo successo, successo che si protrasse per circa un decennio. Locali grandi e piccoli ospitavano questi gruppi e tra i tanti occorre menzionare quelli che si affacciavano sulla 52a strada, a New York, vero ombelico del mondo del jazz. Lo scoppio della guerra mise in crisi le formazioni orchestrali, i cui organici divennero quanto ma instabili a causa della continua chiamata alle armi dei loro componenti. L'espansione dell'industria bellica provocò spostamenti in massa dei neri verso i grandi centri industriali e questo non migliorò le condizioni sociali dei ghetti neri. Ondate di violenza scoppiarono a Detroit e ad Harlem e cominciarono a svilupparsi forme di contestazione sempre più precise organizzate contro il bianco: l'antico atteggiamento del buon Zio Tom cambiò. Si notò, per esempio, nella moda di quegli anni, intorno al 1942, nella cosiddetta zoot suit, abito che era una vera e propria caricatura di quello dei bianchi: la giacca dalle ampie spalle, sgonnellante, arrivava al ginocchio; i pantaloni, lunghissimi, stretti alle caviglie. Risultato: comico, di derisione. Ma ancora qualche anno e i neri avrebbero indossato il dashiki, la tunica degli africani veri, in segno di totale rifiuto della cultura bianca. Sembrava ancora che il problema del conflitto razziale potesse ancora essere risolto: su molte cose le due parti si intendevano, ed una di queste era lo swing. L'era dello swing si chiuse con la morte di Glenn Miller, capitano dell'Aeronautica statunitense, caduto nelle acque della Manica nel 1944, in un aereo militare che lo portava dall'Inghilterra alla Francia. Fu proprio la musica di Miller ad arrivare per prima in Europa con le truppe americane, attraverso dischi e film (ricordiamo *In the mood* e *Moonlight serenade*).

La guerra e i conflitti razziali ebbero però il loro peso sulla musica subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, con la nascita del bebop, lo stile che rinnovò di colpo il jazz, lo stile che segnò una secca linea di confine tra antico e moderno.

Appena fummo entrati, quei tipi afferrarono i loro strumenti e si misero a suonare quella loro roba folle. Uno si interrompeva improvvisamente, un altro cominciava a suonare senza una ragione al mondo. Noi non avremmo mai saputo dire quando un assolo avrebbe dovuto cominciare o terminare. Poi smisero di colpo di suonare e se ne andarono dal podio. Ci spaventarono.

Questa è la testimonianza di uno dei primi ascoltatori di bebop. Ci fu una polemica feroce per anni sul senso di questa musica, se questa musica fosse jazz oppure no: una spaccatura tra tradizionalisti (moldy figs, i fichi marci, come erano chiamati) e innovatori. Il bebop apparve nel 1944 e nel giro di tre anni era una realtà con la quale fare i conti. Dal punto di vista del linguaggio musicale il bebop non rappresentava soltanto un notevole progresso sul jazz precedente dal punto di vista ritmico, armonico e melodico ma significava la completa rottura con una musica industrializzata e stereotipata quale era ormai lo swing, soprattutto quello suonato dalle orchestre bianche. Il bebop, o bop, non voleva essere musica da ballo ma musica pura da ascoltare e fu intrinsecamente negra. Il materiale tematico cambiò: invece di improvvisare su temi di canzoni note, si riesaminò da capo il blues, più familiare; si inventarono molti temi nuovi, spesso sovrapponendo melodie a temi già noti, con un risultato piuttosto inconsueto. La riforma più radicale riguarda il ritmo, non più scandito in regolare 4/4 ma con più libertà, con più spazio per le pause e i silenzi, con un rapporto quasi paritario con gli altri strumenti. Secondo la definizione Lennie Tristano, uno dei più grandi pianisti di jazz di tutti i tempi, *lo swing era caldo, pesante, rumoroso. Il Bebop è fresco, leggero e soffice.* Il bebop contestava. Divenuta una vera e propria setta i boppers erano smaniosi di differenziarsi dalla massa; si imitavano reciprocamente nel parlare e nel vestire, scimmiettati dai loro sostenitori, gli hipster. Le mode si diffusero in un baleno. La più tipica era: espressione impassibile, un berretto basco in testa dal quale non si separava mai nemmeno quando suonava, occhiali neri dalla pesante montatura e sotto il labbro un goatee, ciuffi di peli che da noi si chiamano mosche. Si potevano acquistare i *bop kit*, l'intera serie degli aggeggi, mosca posticcia inclusa. Un'altra moda che poi si rivelò qualcosa di più fu la conversione alla religione musulmana. Fra i musicisti l'islamismo era stato

propagandato dal guru indiano Ahmediyya. La conversione era qualcosa di più profondo di una moda, era una soluzione al problema di avere la pelle nera: poiché un arabo musulmano era più rispettato, in America, di un negro discendente da schiavi. Diventando un seguace di Maometto, un negro cominciava a sentirsi meno americano e più africano; prende le distanze dai suoi oppressori bianchi e ritrova almeno in parte dignità. Tutto questo segna una percezione completamente diversa del rapporto con l'America bianca. Il mito dell'integrazione, che negli anni Trenta aveva riscosso credito, apparve demistificato.

Il discorso delle quattro libertà (1941) era stato uno dei più nobili del presidente Roosevelt - ma per quanto riguardava i negri, molte promesse non erano state mantenute: *Eguaglianza di opportunità per la gioventù e per gli altri. Impieghi per coloro che sono in grado di lavorare. Sicurezza per coloro che ne hanno bisogno. La fine dei privilegi riservati a pochi. Il godimento dei frutti del progresso scientifico per un tenore di vita più alto e più diffuso. Queste sono le cose fondamentali che non devono essere perse di vista.*

Il bebop, a differenza del jazz precedente, non fu popolare: *non mi importa se tu ascolti la mia musica o no*, fu espressione ricordata più volte. Questo era il punto. In fondo molti ancora oggi, in Europa e in America, accettano il jazz se riferito come omaggio alla cultura bianca; ma un negro ribelle non ha pari dignità nel mondo delle arti e dunque il bop era nato condannato in partenza. L'opposizione al bop era comunque sia esterna che interna. La stessa massa proletaria negra lo contestava, perché desiderava una musica più semplice, ballabile. Quando lo swing tramontò e il bop era in crescita, cominciò a diffondersi una derivazione spuria del blues, dapprima chiamata rhythm and blues poi ribattezzata rock and roll: ma quello che conta ai fini del nostro discorso (seguiremo più avanti lo sviluppo del rock and roll) è che dal secondo dopoguerra in poi il popolo afro-americano ha avuto due musiche, una popolare, di intrattenimento (il rhythm and blues, appunto) e un'altra più dotta, riservata ad una minoranza dai gusti evoluti (derivata dal bebop). La musica dei boppers era difficile da seguire e, passata la prima curiosità, la gente smise di seguirla. Pochi gli artisti che si salvarono dalla miseria. Molti furono quelli che uccise la droga - quelle dure che sconvolgono la mente. Molti morirono, molti furono incarcerati. Nessuno di loro fu un delinquente, anche se furono uomini deboli. Intorno al 1950 l'universo bopper andò in crisi: tuttavia molto

forte restò l'insegnamento dei due maggiori musicisti di quell'epoca, e cioè Dizzy Gillespie e soprattutto, Charlie Parker, detto Bird.

Tra il 1948 e il 1952 ci fu un altro momento critico nella storia del jazz dovuto al fatto che le più grandi orchestre da ballo si stavano sciogliendo, e per più d'un motivo. I giovani si erano disamorati del ballo e la musica delle orchestre non aveva più il tipo di repertorio che si sentiva ai tempi di Goodman.

Per chi aveva invece seguito i bopster c'era come la necessità di un momento di raccoglimento, di studio del ricco materiale musicale lasciato da costoro: si sentiva la necessità di una semplificazione di questo materiale acre, magmatico. Fu un lavoro che spettò compiere a musicisti di estrazione "bianca", per i quali non significava molto essere nati e vissuti in un ghetto mentre li stimolava l'audacia armonica, melodica e ritmica della musica di Parker – inoltre li solleticava la possibilità di creare, sulle premesse del bop, una musica d'arte che tenesse conto di alcuni valori di quella europea. Musica più adatta a sale da concerto che a locali fumosi, quasi accademica: questo stile, che durò poco e non ebbe gran fortuna, fu chiamato cool jazz, in altre parole jazz freddo, anzi fresco, calmo, distaccato. Ha lasciato alla discografia del jazz alcune delle più belle incisioni del genere.

Tre gruppi possono definirsi caposcuola in questo stile e cioè l'arrangiatore Gene Roland, il pianista e compositore Dave Brubeck ma soprattutto Lennie Tristano, pianista figlio di immigrati italiani che provenivano da Aversa, cieco dall'età di nove anni.

Tristano fu uno dei più grossi cervelli del jazz, nato nel 1919. I suoi discepoli ne venerano la memoria ancora oggi, molti anni dopo la morte. Tristano criticava l'etichetta di cool¹ affibbiata alla sua musica. In una intervista ebbe a dire: *Cool jazz per me non ha alcun significato. E' un'etichetta priva di gusto, un'etichetta commerciale che venne attaccata senza alcuna logica alla musica, alla musica che incisi anni fa coi miei gruppi. Cool jazz è un termine stupido. Il jazz che si suonava non era affatto freddo (cool). Era rilassato, privo di spettacolarità, era serio e impegnato, questo sì, ma non certo freddo.*

Tristano era il secondo di quattro fratelli: in culla prese la "spagnola", la terribile influenza che lo colpì al punto da menomarlo crudelmente: il suo sviluppo mentale, negli anni della prima infanzia, fu molto lento e la sua vista andò peggiorando fino a spegnersi del tutto. Terminò i suoi studi in una scuola per ciechi, cupa; tuttavia il ragazzo mostrò una singolare inclinazione per la matematica e la musica. Dopo aver studiato al Conservatorio di Chicago, si

¹ Nel gergo jazzistico *cool* ha molti significati: può voler dire *ottimo*, tutto *bene*, oltre che *freddo*

dedicò al jazz: ma già durante gli studi lavorava per guadagnarsi il pane suonando presso locali e feste private. Nel 1949 comincia le sue incisioni discografiche. Non amava suonare molto in pubblico né registrare e preferì dedicarsi all'insegnamento, attività, quest'ultima, che dal 1951, divenne ufficiale. Sosteneva infatti: *...non incido, perché se ci si impegna in una casa di dischi si è finito di vivere. Se oggi si incide un disco si entra immediatamente nel business musicale, e ciò implica concessioni commerciali e altre cose del genere. Infatti, se uno decide di presentare un proprio microscolco, è logico che desideri venderne alcune copie, e un mio disco, oggi, sarebbe un grosso fiasco da un punto di vista commerciale, dato che io non ho alcuna intenzione di prostituirmi.*

Nel 1969 tenne il suo ultimo recital. Morì nel 1978. Fu precoce in molte intuizioni: per esempio a lui si deve, oltre che gli sviluppi del cool jazz, uno dei primi modelli di *free jazz*, il jazz suonato senza una base ritmica e armonica fissa che dagli anni sessanta domina la scena internazionale. Lennie Tristano resta un personaggio importante nella storia della musica americana, perché propose una nobilissima versione “bianca” del jazz: l'unica, secondo la critica, veramente originale.

Gli anni Cinquanta, in America, sono considerati dalla critica anni di fermento: qualcosa nel costume e nella società cambiava e gli artisti, inquieti anche loro, nelle loro opere registrano queste nuove tensioni (per esempio la pittura gestuale di Pollock). Ma restando nel campo della musica diventa netta la differenza tra jazzisti bianchi, ancora legati ai modi del cool jazz, operanti in California, e i jazzisti neri, più inquieti, che lavoravano a New York. Proprio quest'ultimi consentono una nuova svolta al linguaggio jazzistico, praticando un jazz aggressivo, largamente improvvisato, molto semplice, basato sul blues. Questo stile si affermò nel giro di pochi anni.

A questo punto la storia del jazz comincia ad intrecciarsi con quella del rock and roll (detto anche r'n'r) che, come abbiamo visto prima, nasce da una volgarizzazione bianca del rhythm and blues (detto anche r'n'b), genere leggero della musica nera rimasto però confinato nelle comunità negre americane. Il nuovo nome a questo genere (cioè, *rock and roll*) viene dato da un disc jockey, Alan Freed, che si era accorto, non senza sorpresa, che il rhythm and blues nero era gradito ai giovani bianchi. Grazie al suo *battage* radiofonico, tra il 1955 e il 1956, il *rock and roll* divenne oggetto di un fanatico culto collettivo.

Dobbiamo a Elvis Presley, giovanissimo cantante molto attento ai modi dei *blues shouters* neri, la definitiva affermazione di questo genere. La follia collettiva esplose con *Rock around the clock*, colonna sonora del film *Blackboard jungle* (Il seme della violenza): autentico pezzo – bomba, la gioventù degli anni cinquanta ballava nelle corsie dei cinema, urlava isterica e qualcuno se ne tornava a casa in barella. Successo enorme, le vendite dei “singoli” (45 giri) si contavano sull’ordine di milioni. Dopo questo primo trionfo, *Heartbreak Hotel*, *Be-bop-a-lula* e altre scomodarono sociologi e psicologi, ma non si trovarono spiegazioni decenti. Di buono, tutta questa agitazione frenetica contribuì a tenere insieme la gioventù bianca e quella nera, abbattendo per un po’ la barriera tra le razze. Tra i cantanti neri più vicini al *rhythm and blues* (che è come dire alle tradizioni vere derivate dal blues) ricordiamo Little Richard, Chuck Berry, Fats Domino e Ray Charles. Fu subito chiaro che il rock and roll conteneva elementi spettacolari, non esclusivamente musicali: e questo significava fare spettacolo, eccitando il pubblico con facili effetti. Per quello che riguarda la storia, però, resta il fatto che il rock and roll, a prescindere dal gusto, è una sorta di sottoprodotto del blues.

A questa affermazione della musica nera contribuì anche Mahalia Jackson: nel 1954 rese familiari al mondo intero i *gospel songs*: i canti del Vangelo. I *gospel* sono un genere ibrido, nato dal contatto degli inni religiosi col blues e il jazz, quindi appartengono ad un periodo successivo della storia musicale nera. Abbiamo visto infatti che gli spirituals sono molto più antichi. Dobbiamo a Thomas A. Dorsey, un *bluesman* convertito poi alla musica religiosa, l’invenzione del termine *gospel songs*: *Nei primi anni venti conia il termine “gospel songs” dopo avere ascoltato un gruppo di cinque persone, una domenica mattina, nella parte estrema del South Side di Chicago. Questa fu la prima volta che ascoltai un coro gospel. Non c’erano gospel songs, allora: li chiamavano evangelistic songs.*

Dorsey fu un infaticabile sostenitore e organizzatore. Promosse l’industria della musica *gospel*, fece conoscere alle comunità le sue canzoni e sopra ogni cosa ideò una formula di successo che per primo applicò ai suoi *gospel*: da notare che fu influenzato, nelle sue composizioni, dalla musica del Reverendo C. h. Tindley. Tuttavia seppe introdurre una novità che, come dicevamo prima, gli assicurò un successo mondiale. Ecco le sue parole: *Io ho cercato di fare ciò che faceva Tindley, e per un po’ la cosa funzionò. Ma poi quella musica cominciò a perdere forza. Cominciai a mettere nella musica gospel un poco*

del beat del jazz e a inserirci i cosiddetti riffs, o frasi ritmiche ripetitive. Le canzoni di questo tipo si vendettero tre volte di più di quelle che venivano cantate così come erano scritte sulla carta, senza riffs e ripetizioni.

I gospel venivano cantati in Chiesa e più precisamente nelle Chiese Santificate,² dove la musica è parte integrante della liturgia e il coinvolgimento e travolgimento dei fedeli raggiunge dimensioni per noi difficilmente immaginabili. Dimenandosi, ridendo, urlando a squarciagola, essi raggiungono l'estasi religiosa. Vengono chiamati *holy rollers* (santi rollanti o qualcosa di simile): nello stesso senso roll viene usato in r'n'r', per dire "dondola e rolla, agitati"!

*Some get happy, they run
Others speak in an unknown tongue
Some cry out in aspiritual trance,
Have you ever seen the saints do the holy dance?*

*(Altri parlano in una lingua sconosciuta
Alcuni diventano allegri, corrono
Alcuni gridano in estatica trance
Non avete mai visto i santi fare la danza sacra?)*

Una prima fusione del r'n'r' con il gospel formò la cosiddetta *soul music*, musica dell'anima (cioè spirituale): ma riservata ai neri, che condividono la stessa pelle e lo stesso destino (tra i nomi più in voga Aretha Franklin, James Brown).

Il r'n'r', la soul music e il gospel non devono far dimenticare il nostro discorso sul jazz: negli anni cinquanta dopo la fine del breve periodo cool jazz, si sentì l'esigenza di riprendere e ripensare gli insegnamenti di Charlie Parker e si affermò una scuola di jazz duro, più semplice del bop, molto improvvisato, a cui furono dati diversi nomi: funky, earthy, funky jazz, neo-bop, ma più spesso hard bop, bop duro. I nomi di spicco di questa scuola innovatrice sono Clifford Brown, Max Roach, Sonny Rollins, Art Blakey e tanti altri. Quello che interessava a questi artisti era "swingare duro", evitare le sonorità preziose tipiche del cool jazz. Altra novità introdotta dal hard bop fu quella di comporre temi originali, non più utilizzare standard della canzone

² Sono chiese di una setta protestante a cui aderiscono molti neri americani; il nome esatto è Church of God in Christ.

leggera, che a modo suo ricordava il mondo “bianco”. Le ragioni per far questo erano ottime: stava infatti per esplodere il conflitto tra la minoranza di colore e l’Establishment bianco, conflitto che, come abbiamo visto nel corso di queste lezioni, è sempre stato latente. L’intolleranza dei neri verso i bianchi divenne aperta ostilità: celebre il caso di Rosa Parks, una donna di colore che si rifiutò di alzarsi e di cedere il posto ad un bianco su un autobus di Montgomery, nell’Alabama. Il rifiuto, gesto inaudito per l’epoca, causò l’arresto immediato e l’arresto immediato causò una reazione della comunità nera così forte che la linea dell’autobus fu boicottata per un anno, costringendola al fallimento. Dietro questa comunità c’era Martin Luther King, pastore della Chiesa Battista di Montgomery. Questo e altri episodi di rivolta nera, soprattutto al Sud, stavano cambiando il volto dell’America. Da parte bianca c’era comunque malore e insoddisfazione per questo *American way of life*, pieno di contraddizioni e abusi. Molti “scontenti” non erano necessariamente poveri. Di questo malessere esistenziale si fecero interpreti scrittori e poeti: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti. Questa fu la beat generation, una generazione amara e stanca che mostra il volto dell’America “altra”, quella ignorata o silenziosamente oppressa ma presente.

...essere beat non significa tanto essere morti di stanchezza quanto avere i nervi a fior di pelle, non tanto essere “pieni fino a qui”, quanto sentirsi svuotati. Beat descrive uno stato d’animo privo di qualsiasi sovrastruttura, sensibile alle vicende del mondo esterno, ma insofferente delle banalità...

Il movimento nasce da una poesia di Ginsberg, *Howl* (Urlo):

*Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia,
affamate nude isteriche
Trascinarsi per strade di negri all’alba in cerca di droga rabbiosa
Hipster dal capo d’angelo brucianti per l’antico contatto celeste con la
dinamo stellata nel macchinario della notte,
che in miseria e stracci e occhi infossati stavano su imbottiti a fumare nel buio
soprannaturale di soffitte ad acqua fredda galleggiando sulle cime della città
contemplando jazz....*

Pare a Ginsberg che l’uomo può ritrovare la comunicazione liberandosi dalle sovrastrutture correnti (stampa, radio, televisione, Chiesa, etc.) aiutandosi con la droga: non quella dura che aveva ucciso tanti boppers ma con la marijuana (a cui però fu aggiunta in seguito il micidiale LSD). Pure ricerca di un altro

modo di comunicare fu un certo misticismo orientale: il buddismo zen (introdotto da Alan Watts, un ex pastore evangelico) e poi quello indù. Intelligenza bianca e furore nero si alleano, ma fino ad un certo punto: contestano lo stesso Potere ma procedono per strade diverse: la rabbia nera sta montando ovunque, le alleanze ipocrite coi bianchi vengono spezzate. Si reclamava a gran voce libertà. E di nuovo i neri riprendevano in mano la loro musica.

[continua]