

FRONTIERE DELLE SCIENZE SOCIALI

Collana diretta da Luigi Caramiello

COMITATO SCIENTIFICO

Alberto Abruzzese, Università IULM, Milano
Francesco Alberoni, Università IULM, Milano
Enrica Amaturò, Università Federico II, Napoli
Giovanni Bechelloni, Università di Firenze, Firenze
Leonardo Benvenuti, Università G. D'Annunzio, Chieti Pescara
Edoardo Boncinelli, Università San Raffaele, Milano
Edgar Borges, Università di Barcellona, Barcellona
Giuseppe Borzacchiello, Università Federico II, Napoli
Milly Buonanno, Università La Sapienza, Roma
Mauro Calise, Università Federico II, Napoli
Enzo Campelli, Università La Sapienza, Roma
Valerio Caprara, Università L'Orientale, Napoli
Roberto Cipriani, Università Roma Tre, Roma
Annamaria Colao, Università Federico II, Napoli
Nicolò Costa, Università Torvergata, Roma
Vittorio Cotesta, Università Roma 3, Roma
Federico D'Agostino, Università Roma 3, Roma
Biagio de Giovanni, Università L'Orientale, Napoli
Vincenzo De Gregorio, Pontificio Istituto di Musicologia
Paolo De Nardis, Università La Sapienza, Roma
Maria Josè del Pino, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
Elsa Evangelista, Conservatorio San Pietro a Majella, Napoli
Tommaso Edoardo Frosini, Università Suor Orsola Binincasa, Napoli
Adriano Giannola, Università Federico II, Napoli
Dario Giugliano, Accademia di Belle Arti, Napoli
Luigi Grima, Conservatorio "Respighi" di Latina
Marisa Iavarone, Università Parthenope, Napoli
Berardo Impegno, Università Federico II, Napoli
Carlo Lottieri, Università di Siena
Paolo Macry, Università Federico II, Napoli
Sebastiano Maffettone, Università LUISS, Roma
Gaetano Manfredi, Università Federico II, Napoli
Massimo Marrelli, Università Federico II, Napoli
Aldo Masullo, Università Federico II, Napoli
Lello Mazzacane, Università Federico II, Napoli
Severino Nappi, Università Federico II, Napoli
Riccardo Notte, Accademia di Brera, Milano
Rossella Paliotto, Università Federico II, Napoli
Antonio Palma, Università Federico II, Napoli
Gianfranco Pecchinenda, Università Federico II, Napoli
Dario Raffone, Università Federico II, Napoli
Gerardo Ragone, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli
Dominick Salvatore, Fordham University, New York
Giuseppe Sassone, Università Federico II, Napoli
Roberto Serpieri, Università di Napoli Federico II
Marcel Tolcea, Università di Timișoara, Romania
Guido Trombetti, Università Federico II, Napoli
Mario Aldo Toscano, Università di Pisa, Pisa
Paolo Valerio, Università Federico II, Napoli

Luigi Caramiello Olga Imperato
Maria Romano Marco Zurzolo

SULLE STRADE DELLA MUSICA
JAZZ, IMMAGINARIO, IDEOLOGIA

Editoriale Scientifica

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Sociali
dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, finanziato dall'Istituto
Banco di Napoli - Fondazione

I volumi della collana sono soggetti a *peer review* secondo le norme vigenti.

Proprietà letteraria riservata

© Copyright novembre 2016 Editoriale Scientifica s.r.l.

Via San Biagio dei Librai, 39

80138 Napoli

ISBN 978-88-9391-001-9

Gli autori hanno dibattuto insieme le idee che sono a fondamento di questo libro. Una divisione del lavoro era comunque necessaria. In particolare, Olga Imperato è autrice delle conclusioni e dei capitoli 1, 2, 4 e 6 della parte II. Maria Romano si è occupata della prima parte. Marco Zurzolo è autore dei capitoli 3, 5, e 7 della parte II. Luigi Caramiello si è dedicato alla stesura della terza parte e dell'introduzione.

INDICE

| | |
|---|----|
| <i>Introduzione</i> | 13 |
| PARTE I. LA POLIRITMIA E IL VUDU: LA DIMENSIONE AFRICANA | |
| CAP. 1. COMPRENDERE L'AFRICA | |
| 1.1. La lenta formazione dell'idea di Africa | 19 |
| 1.2. Dalle coste alle regioni interne | 20 |
| 1.3. Antischiavismo e scoperte geografiche | 21 |
| 1.3.1. La dominazione coloniale | 22 |
| 1.3.2. Le nuove generazioni | 22 |
| 1.3.3. Tribù, etnia, etnicità | 23 |
| 1.3.4. Clan, lignaggi, totem | 23 |
| CAP. 2. COSMOLOGIE E CULTI | |
| 2.1. Cultura e religione | 25 |
| 2.1.1. Riti e operatori del culto | 25 |
| 2.1.2. Riti terapeutici e riti di afflizione | 26 |
| 2.1.3. Operatori del culto: ruoli e funzione | 26 |
| 2.2. Riti di possessione: il vudu | 27 |
| 2.2.1. Danza e tamburo | 28 |
| 2.2.2. Analogie con la stregoneria europea | 29 |
| 2.3. Il negro quale <i>musicus naturalis</i> | 30 |
| 2.4. Il dominio della religione: protestanti e cattolici | 32 |
| 2.4.1. La cultura della piantagione | 32 |
| CAP. 3. LA QUESTIONE DELLE FONTI | |
| 3.1. Qual è l'età del jazz? | 34 |
| 3.2. Le fonti africane | 35 |
| 3.3. Le fonti europee | 39 |
| 3.4. Le fonti americane | 45 |
| PARTE II. DIALOGO E CONFLITTO: NASCITA E DIFFUSIONE DEL JAZZ | |
| CAP. 1. SCHIAVISMO E RAZZISMO | |
| 1.1. Il razzismo | 55 |

| | |
|---|-----|
| 1.2. Pregiudizi razziali in Inghilterra | 56 |
| 1.3. L'acculturazione | 59 |
| 1.3.1. Separazione tra nozione di musica afro americana e nozione di musica nero-americana | 61 |
| | |
| CAP. 2. GLI SPIRITUALS, I CANTI DEL LAVORO E IL BLUES | |
| 2.1. L'attuale e il divino | 63 |
| 2.2. Il work-song | 64 |
| 2.3. Un modo di comunicare | 64 |
| 2.3.1. Il work-song e le leggende | 65 |
| 2.3.2. La protesta imponente | 66 |
| 2.4. Il blues | 67 |
| 2.4.1. Il blues quale musica di popolo | 68 |
| 2.4.2. La "scala blues" | 70 |
| 2.4.3. Il blues e il disco | 70 |
| 2.4.4. Il pianismo blues | 71 |
| | |
| CAP. 3. DIFFUSIONE DEL JAZZ | |
| 3.1. New Orleans: "culla del jazz?" | 74 |
| 3.2. La situazione a Chicago | 79 |
| 3.2.1. La concentrazione nei ghetti | 80 |
| 3.3. New York: inizi ed equivoci | 82 |
| 3.3.1. Gli abitanti di Harlem | 84 |
| 3.3.2. Marcus Garvey e il blues craze | 85 |
| 3.3.3. Paul Whiteman | 87 |
| 3.3.4. Il 1° concerto jazz: 24 febbraio 1924 | 87 |
| 3.3.5. George Gershwin | 89 |
| 3.3.6. Altri grandi del jazz | 91 |
| | |
| CAP. 4. SPLENDORE PRIMA DEL BUIO | |
| 4.1. 1925-1929: il primo periodo d'oro per la musica jazz | 94 |
| 4.2. La crisi nel 1932 | 98 |
| 4.2.1. Un duro colpo per gli uomini del jazz | 99 |
| 4.2.2. Il Savoy e le "battles of jazz" | 100 |
| 4.2.3. New York e gli speakeasies | 101 |
| 4.3. Produzione americana di dischi jazz per il mercato britannico | 103 |
| 4.3.1. Essere "WASP" (Bianco, Anglo-Sassone, Protestante) | 104 |
| 4.3.2. Il "boom" del jazz in Kansas city | 105 |
| 4.4. L'era dello swing | 107 |
| 4.4.1. Le sommosse nei ghetti | 109 |
| 4.5. Il jazz, musica di tutti gli americani | 110 |
| 4.5.1. Goodman, il "re dello swing" | 112 |
| 4.5.2. Bob Crosby e la sua orchestra: un richiamo allo stile di New Orleans | 112 |

| | |
|--|-----|
| 4.5.3. La “breakfast dance” | 114 |
| 4.6. L’evento più importante dell’era dello swing | 114 |
| 4.6.1. L’Onyx e il “buco di Giuda” | 116 |
| 4.6.2. La 52a strada come ombelico del mondo jazz | 117 |
| 4.6.3. La musica nella seconda metà degli anni ’30 | 117 |
| 4.7. Lo scoppio della Guerra | 119 |
| 4.7.1. Assimilazione del jazz in Europa | 121 |
| 4.7.2. Un bilancio dell’“era dello swing” | 121 |
| 4.8. La musica Cajun | 122 |
| 4.8.1. Una comunità dal carattere tenace | 123 |
| | |
| CAP. 5. IL JAZZ SI RINNOVA | |
| 5.1. L’apparizione del bebop | 126 |
| 5.2. Il bebop quale musica “pura” | 128 |
| 5.3. Riorganizzazione della sezione ritmica | 130 |
| 5.4. Il discorso sulle “4 libertà” | 132 |
| 5.5. La condanna del jazz dopo Parker | 133 |
| 5.5.1. Il rhythm and blues | 136 |
| 5.5.2. Il bop come jazz “progressista” | 137 |
| 5.5.3. Il JATP (Jazz at the Philharmonic) | 138 |
| 5.5.4. Gli anni ’50 | 140 |
| | |
| CAP. 6. UN PERIODO DIFFICILE | |
| 6.1. La crisi del jazz tra il 1948 e il 1952 | 140 |
| 6.2. Il cool jazz | 141 |
| 6.3. L’hard bop | 144 |
| 6.4. Gli anni ’60: gli anni di rivolta | 152 |
| 6.4.1. La giustizia in Africa e in America | 154 |
| 6.4.2. La marcia su Washington | 155 |
| 6.4.3. Il “Potere Nero” | 157 |
| 6.5. I musicisti jazz come maggiori rappresentanti delle esigenze dell’epoca | 158 |
| 6.6. L’ora del Rock e dell’Europa | 161 |
| | |
| CAP. 7. IL JAZZ IN ITALIA | |
| 7.1. Il jazz italiano | 172 |
| 7.2. Il rapporto del jazz in Italia con il folklore | 173 |
| 7.3. Arrigo Polillo | 175 |
| 7.4. Leonardo Giardina | 176 |
| 7.5. La storia di Umbria Jazz | 178 |

PARTE III.
MODELLI DI DIFFUSIONE E ANALISI CRITICA

CAP. 1. ADORNO E IL SUO APPROCCIO TEORETICO ALLA SOCIOLOGIA DELLA
MUSICA

| | |
|--|-----|
| 1.1. Il linguaggio musicale quale campo d'indagine | 181 |
| 1.2. L'opera musicale nella sua totalità | 181 |
| 1.3. La figura dell'ascoltatore | 182 |
| 1.4. I sei tipi di comportamento musicale | 182 |
| 1.4.1. Il tipo di ascoltatore da considerare | 183 |
| 1.4.2. Discussione sul jazz e sulla radio | 184 |
| 1.4.3. La difficile assegnazione dell'"ascoltatore per passatempo" ad un gruppo sociale | 186 |

CAP. 2. LA MUSICA LEGGERA PER ADORNO

| | |
|---|-----|
| 2.1. Il concetto di musica leggera | 189 |
| 2.2. La banalità della musica leggera attuale | 189 |
| 2.2.1. La standardizzazione della musica leggera | 190 |
| 2.2.2. Il modo di produzione della musica leggera intesa come prodotto di massa e la produzione di massa industriale | 191 |
| 2.2.3. L'aspetto individualistico nel procedimento produttivo | 191 |
| 2.3. Il jazz come parte della musica leggera | 192 |

CAP. 3. LA FUNZIONE DELLA MUSICA

| | |
|--|-----|
| 3.1. Quando si può comprendere esattamente la funzione della musica? | 195 |
| 3.2. La funzione consolatrice della musica | 196 |
| 3.3. La musica come funzione sociale | 197 |
| 3.3.1. La musica e la sua non-oggettualità | 198 |
| 3.3.2. Il grado di astrattezza della musica | 199 |
| 3.4. La musica come ideologia | 200 |
| 3.5. La musica consumata negli strati inferiori | 201 |

CAP. 4. IL RAPPORTO DELL'OPINIONE PUBBLICA CON LA MUSICA

| | |
|--|-----|
| 4.1. La funzione della musica nella società attuale | 204 |
| 4.2. La relazione tra razionalità e irrazionalità della musica | 205 |
| 4.2.1. La quantità della vita musicale in America | 205 |
| 4.3. I concetti base dell'opinione pubblica musicale | 207 |
| 4.4. I centri d'opinione e i mass media | 207 |
| 4.5. La critica in relazione con l'opinione pubblica | 209 |
| 4.5.1. I critici come autorità indiscussa | 210 |
| 4.5.2. La funzione di competenza | 211 |

| | |
|---|-----|
| CAP. 5. L'AVVENTO DEI MASS MEDIA | |
| 5.1. La funzione dei mass media | 213 |
| 5.1.1. Mass media: gli effetti problematici | 213 |
| 5.2. I mutamenti e le trasformazioni provocati dai mass media | 214 |
| 5.2.1. De-funzionalizzazione sugli artefatti musicali | 215 |
| 5.2.2. Mediamorfosi e mediatizzazione | 216 |
| 5.3. Le influenze dei mass media sui gusti musicali | 217 |
| | |
| CAP. 6. MAX WEBER E JOHN HENRY MUELLER | |
| 6.1. La sociologia musicale di Weber | 219 |
| 6.2. Lo sviluppo della musica omofono-armonica | 220 |
| 6.3. L'originalità dell'approccio weberiano | 223 |
| 6.4. La sociologia musicale di Mueller | 233 |
| 6.5. Una metodologia basata su strumenti statistici | 224 |
| | |
| CAP. 7. PER UNA CRITICA DEL PENSIERO CRITICO | |
| 7.1. L'errore francofortese | 226 |
| 7.2. Gli strumenti di riproduzione dell'arte | 229 |
| 7.3. Analisi "mediologica" | 231 |
| | |
| Conclusioni | 235 |
| | |
| <i>Bibliografia</i> | 239 |

Introduzione

Questo lavoro analizza il fenomeno del jazz, mediante un approccio sociologico, caratterizzato in senso storico-evolutivo. Vogliamo partire proprio dall'etimologia della parola. Essa risulta essere piuttosto confusa. Tale termine deriva non solo dal gism/jasm quale sinonimo di forza, di esaltazione; ma si connette anche con la danza, la vitalità, l'energia sessuale. Il jazz oggi indica un insieme di generi musicali di origine afro-americana che riunisce il folklore religioso o profano, nonché forme sinfoniche. Da questo punto di vista esistono due caratteristiche essenziali, rilevate già nel 1926 dall'etno-musicologo André Schaeffner, che sono indissociabili dal jazz: da un lato, un trattamento particolare della sonorità, derivato dall'imitazione delle voci umane dei versi di animali; dall'altro, la valorizzazione specifica dei ritmi. Il Jazz è il risultato dell'integrazione avvenuta tra metodi strumentali, armonici e melodici inventati in Europa, e tradizioni portate dall'Africa dagli schiavi deportati in America tra il XVI e XIX secolo.

La diffusione del jazz, inoltre, è stata accelerata dal progresso dei mezzi di comunicazione di massa quali il fonografo, la radio e il cinema.

Sono state evidenziate anche le fonti tramite le quali si è diffuso questo genere musicale, sintetizzabili in *fonti africane*, con particolare riferimento agli aspetti relativi al suono e alla prassi esecutiva, connessi all'insieme dei diversi comportamenti culturali (rapporto lingua-suono; corpo-musica; tempo-ritmo; timbro; melodia; strumenti musicali; forma; generi; funzioni); *fonti europee*, che vanno dal nuovo senso attribuito alla musica dalla Riforma Protestante alla definizione di un'estetica musicale eurocolta, attraverso anche l'evoluzione degli strumenti, dei generi e delle forme della tradizione orale e scritta; *fonti americane*, delineatesi nel corso del '700 e dell'800 mediante un percorso storico complesso. In particolare, dall'analisi delle fonti americane si evince come il mancato incontro fra mondo bianco e mondo autoctono, abbia relegato la musica degli indiani ai margini dello sviluppo del Nuovo Mondo. Ci saranno rari tentativi di commistione con l'esperienza occidentale, anche se essa diverrà una sorta di coscienza

critica quando ci si porrà l'obiettivo di fondare una disciplina etnomusicologia, prima in ambito tedesco e poi in America.

A questa ricostruzione storica, segue l'analisi dello sviluppo dei vari stili, dal 1850 al 1995, con le relative forme tecniche di improvvisazione, gli artisti più celebri e gli organici, poi si giunge all'analisi delle relazioni con la musica del '900 e al contributo che il jazz è riuscito a dare allo sviluppo e all'affermazione della musicologia.

Una parte specifica della riflessione è stata dedicata al fenomeno della diffusione del jazz in Italia, con riferimento particolare a quattro ambiti ritenuti principali:

- le modalità di sviluppo, diffusione e integrazione con le culture precedenti al suo arrivo;
- il rapporto che il jazz ha avuto con il folklore già presente da tempo in Italia;
- il ruolo giocato da personaggi appassionati di jazz come, ad esempio, Arrigo Polillo, che si dedicò intensamente a questo genere fin dal primo dopoguerra, fondando con Giancarlo Testoni la rivista "Musica Jazz", di cui fu caporedattore e anche direttore dopo la scomparsa di quest'ultimo. Polillo diede un forte contributo alla diffusione della musica jazz pubblicando saggi, articoli e organizzando concerti e festival jazz, che hanno fatto conoscere al pubblico italiano i principali esponenti di questo genere. Egli scrisse anche importanti libri sull'argomento, collaborando alla realizzazione e alla pubblicazione di dischi e audiocassette sulla storia del jazz. Oltre all'attività pubblicitica e critica, importanti sono state le sue partecipazioni a trasmissioni radiofoniche e televisive e i riconoscimenti ottenuti in qualità di critico, di storico e di divulgatore del jazz. Accanto a quello di Polillo, si ricorda anche il contributo di Leonardo Giardina;
- La nascita di Umbria jazz e il ruolo che esso ha avuto nella transizione da una certa idea di fruizione culturale a modalità più evolute, connesse ad alcune esigenze di mercato sviluppatesi in quegli anni.

Infine, proponiamo un momento di trattazione critica del pensiero di Theodor W. Adorno, esponente della Scuola di Francoforte, e del suo approccio teoretico alla sociologia della musica. In particolare, ci riferiremo all'analisi che Adorno fa del jazz, definendolo un genere musicale "povero", espressione artistica di risulta dell'industria cultu-

rale. Tale atteggiamento era diretta conseguenza del suo sostanziale disprezzo verso ogni forma di “cultura di massa” e dell’approvazione verso una serie di produzioni estetiche essenzialmente appannaggio di una certa cultura di élite.

Adorno rifiutava la sociologia “empirica e relativista” che, a suo parere, aveva il limite di tendere alla pura descrizione della realtà sociale nella sua totalità; e rifiutava anche la sociologia statistica in quanto non idonea a chiarire il rapporto tra *musica, ideologia e classi sociali*. Proprio questo triplice rapporto è lo schema che sta alla base della ricerca adorniana sulla vita musicale contemporanea; tale analisi focalizza l’attenzione sugli effetti e sui significati che la musica assume nella società dei consumi.

La critica nei confronti di Adorno prende le mosse dal modo attraverso il quale egli inquadra il jazz, l’industria culturale e il rapporto che li unisce; in questo senso, la sua sociologia appare come una sociologia negativa e distruttiva allo stesso tempo, un’analisi che utilizza una metodologia definita da molti come una “fenomenologia sociale della cultura”, la quale però adotta strumenti assai poco attendibili e certo non definibili come “scientifici”. La riflessione di Adorno, infatti, si sposta continuamente dall’analisi di ciò che l’opera musicale ha di “significante”, alla potenziale capacità che essa racchiude nella sua totalità.

Inoltre, il lavoro prende in esame anche le posizioni di Weber e di Mueller e propone un confronto tra il pensiero di Adorno e il pensiero ben più raffinato di Walter Benjamin, evidenziando, anche grazie a questa comparazione, i tratti fuorvianti, poco “concreti” e, talvolta contraddittori, della teoria del sociologo francofortese.

Quest’analisi critica incrocerà anche la riflessione di Alberto Abruzzese riguardo al tipo di approccio da utilizzare per studiare la musica. Egli, infatti, sostiene la validità di un’analisi orientata in senso “mediologico”, in cui vengono posti al centro dell’attenzione i modi, le attività e le circostanze attraverso cui la musica contribuisce a “mediare” la percezione della realtà e dell’identità, la formazione del legame sociale, la costituzione di un ordine e la configurazione dell’agire, tutti elementi che, come vedremo, risultano in contrasto con la concezione teoretica adorniana.

Naturalmente, il nostro lavoro non pretende di avere caratteri di completezza o di esaustività. Speriamo solo di aver fornito, con la nostra ricerca, un contributo utile a un percorso di analisi che potrà e dovrà avere ulteriori e più approfonditi sviluppi.

PARTE I

LA POLIRITMICA E IL VUDU: LA DIMENSIONE AFRICANA

CAPITOLO 1

Comprendere l'Africa

1.1. *La lenta formazione dell'idea di Africa*

L'“emergere” dell'Africa e degli Africani è tra gli eventi storici più significativi del XX secolo; basti pensare che agli inizi del Novecento, si sapeva ancora molto poco delle concezioni ideologiche e dei sistemi sociali e politici delle sue genti. Si dovrà attendere fino agli anni '50, dopo la Seconda Guerra Mondiale, per poter delineare con maggiore precisione il quadro etnografico di questo continente. La configurazione dell'Africa ha suggerito ad un illustre africano, James E. Kwegyir Aggrey (1875-1927), una divertente battuta: “Africa is a question mark” (l'Africa è un punto interrogativo), entrata poi a far parte dell'immaginario degli Africani, i quali, nell'epoca dell'indipendenza, cantavano in alcuni cori: “Africa alone knows the answer” (solo l'Africa ha la risposta).

Quell'affermazione suonava come un messaggio ben preciso, basato su principi di legittimità e di autenticità, nel senso che l'“idea” di Africa può scaturire solo dall'Africa stessa e chi non è Africano può unicamente tentare di “comprendere” (Bernardi, 1998, p. 20). In Europa, la conoscenza dell'Africa si è sviluppata soprattutto negli ultimi 50-60 anni, che hanno condotto alla formazione di un quadro completamente nuovo della storia dei popoli. In particolare, i paleontologi hanno riportato alla luce numerosissimi siti del Sahara dove le pitture rupestri documentano il sovrapporsi di culture protostoriche e storiche di genti in simbiosi di vita con armenti domestici e animali selvaggi in un ambiente che contrasta con l'attuale deserto. L'idea moderna dell'Africa presenta uno spessore culturale complesso e ricco, ma soprattutto diverso da quello delle epoche passate; gli Africani ne sono i portatori e gli innovatori, poiché percepiscono, non più a livello solo intuitivo, le connessioni con il resto del mondo.

Tutto questo è avvenuto anche grazie allo sviluppo delle vie di comunicazione che hanno trasformato l'Africa in un mondo più dinamico: mentre gli Africani si aprivano al rapporto con le altre culture, avvertendo anche il bisogno di conoscere la propria storia, gli Europei a

contatto con gli immigrati africani, stavano scoprendo anch'essi la varietà delle sue etnie.

La diaspora degli Africani è stata sia una conseguenza della povertà e del dissesto politico ed economico dell'Africa, sia un fenomeno reso possibile dal processo di omologazione culturale che ha favorito l'inserimento degli Africani nella cultura occidentale, avviato con la dominazione coloniale. Questo mutamento, nella seconda metà del XX secolo, ha cambiato la configurazione dell'Africa, dove oggi si parlano lingue diverse: mentre da secoli è arabizzata nel Nord, nelle altre regioni è anglofona, francofona e lusofona, benché sopravvivano molti "dialetti" indigeni. Inoltre l'omologazione ha intaccato il sistema del villaggio, imponendo forme di vita urbana: infatti, negli ultimi anni, in tutti i paesi africani, sono sorte metropoli e città, con residenze e imponenti edifici governativi, banche, etc., facendo scomparire l'antica idea dell'Africa folklorica (Bernardi, 1998, p. 28).

1.2. Dalle coste alle regioni interne

L'Africa fu oggetto di grande interesse per le popolazioni europee, in particolare per i Portoghesi, che fecero conoscere in Europa le coste meridionali del continente; tuttavia essi non si spinsero molto verso l'interno, che rimase fuori non soltanto dai loro interessi; infatti, anche gli altri europei (francesi, olandesi, etc.) che, come i Portoghesi, erano diretti verso le Indie, continuarono a valersi degli approdi africani esclusivamente per il rifornimento di acqua e di vettovaglie. L'insediamento olandese al Capo di Buona Speranza, nel 1692, fu voluto dalla loro Compagnia delle Indie per assicurare la continuità di un tale servizio con la presenza di un proprio presidio permanente. Non si trattò di stabilire una colonia, in quanto le direttive della Compagnia erano precise e prescrivevano ai funzionari di limitarsi a procurare le provviste per le loro navi (Bernardi, 1998, p.32).

Quindi, la colonizzazione bianca delle terre attorno al Capo avvenne senza una strategia particolare, mentre la colonizzazione delle zone interne si avviò nel 1837 con la migrazione dei Boeri. Nella grande migrazione, essi si scontrarono con gli Nguni e i Sotho, anch'essi in pieno movimento migratorio, e i conflitti che seguirono non fecero altro che deteriorare i rapporti tra Bianchi e Neri per quasi due secoli, fino alla fine della politica segregazionista dell'apartheid nel 1991.

1.3. *Antischiavismo e scoperte geografiche*

Durante tutto il Medioevo, l’Africa era rimasta una terra leggendaria per l’Europa, che riuscì comunque a “conquistarla”, bloccando la penetrazione nelle regioni interne da parte degli arabi, mantenendo il controllo del mercato degli schiavi, dell’oro e dell’avorio. Alla fine del Settecento, tuttavia, cominciò a farsi strada un certo “senso di colpa” e la volontà di mettere fine al mercato degli esseri umani. Nei paesi europei si avviò una campagna di persuasione, cui corrispose la promozione dell’esplorazione delle regioni interne dell’Africa per combattere il mercato degli schiavi alla radice: la lotta contro la schiavitù e la spinta verso l’interno aprirono la stagione delle grandi scoperte geografiche dell’Africa.

Quindi, le campagne di antischiavismo e di esplorazione geografica riuscirono a trasformare il problema dell’Africa in una vera e propria emergenza umanitaria, che suscitò generosità di iniziative e di imprese, trovando promotori e protagonisti illustri in Europa e in America.

In “gara” per l’Africa scesero contemporaneamente le società geografiche e le Chiese cristiane, con il sostegno di privati e l’interesse dei governi. L’esplorazione dell’interno dell’Africa compiuta nell’Ottocento è stato un fatto straordinario, allo stesso livello delle grandi scoperte che offrirono, al sapere dell’Europa, la conoscenza delle vere dimensioni del mondo (Bernardi, 1998, p. 38).

Ma l’“idea” di Africa, mentre si delineava sempre più dal punto di vista geografico, restava ancora incompleta per quanto riguarda la dimensione etnica e culturale, in quanto si conosceva ancora molto poco delle popolazioni, delle loro strutture sociali e politiche e della loro storia. Così, a metà dell’Ottocento, nacquero le discipline etnoantropologiche, con lo scopo di colmare il vuoto delle conoscenze, non solo sull’Africa, ma anche su tutte quelle popolazioni rimaste sconosciute a causa dell’isolamento perdurante e delle difficoltà di comunicazione. Il sapere etnologico, però, si fondava su informazioni frammentarie di commercianti, viaggiatori, marinai e missionari, e fu solo con l’esperienza che gli studi etnologici riuscirono a darsi un metodo di ricerca fondato sull’osservazione partecipante delle popolazioni studiate.

1.3.1. *La dominazione coloniale*

L'occupazione coloniale dell'Africa avvenne, di fatto, in due fasi. La prima fase interessò il Sud Africa; in particolare bisogna menzionare il fenomeno di migrazione di massa dei Boeri, dal Capo verso le regioni del Nord ancora ignote, per sfuggire al dominio degli inglesi. I Boeri cercavano terre fornite di acqua e di manodopera per le loro fattorie; durante il cammino, si scontrarono con le tribù africane altrettanto impegnate nella ricerca di pascoli e di terreni dove insidiarsi.

L'atteggiamento dei Boeri verso gli Africani era di disprezzo e di sfiducia poiché li consideravano barbari e pagani; tale atteggiamento veniva espresso nella parola *kafir*, di derivazione araba, che significava "infedele, privo di religione" (Bernardi, 1998, p. 41).

L'altra fase dell'occupazione coloniale riguardò le regioni centrali e settentrionali dell'Africa, a seguito dell'opera di penetrazione degli esploratori e delle compagnie mercantili europee: le potenze europee si accordarono sulla spartizione dei territori africani sui quali già avevano avanzato dei diritti di occupazione (1884-1885). Inoltre, i governi europei si sentivano promotori di una missione di civiltà e di pace: con questo stesso spirito, ai governi si unirono le Chiese cristiane, alle quali veniva riconosciuto il diritto di evangelizzare gli Africani (pagani, barbari e primitivi).

Tuttavia, dopo la Prima Guerra Mondiale, il mondo coloniale era cambiato e, per gli europei, era cambiata anche l'idea di Africa; prevaleva ancora però il pregiudizio sugli Africani in quanto "pagani", privi di cultura e di religione: furono proprio il mancato riconoscimento delle culture tradizionali, la convinzione che gli Africani fossero fuori dalla storia e la segregazione discriminatoria a diventare le cause della profonda umiliazione e del risentimento anticoloniale degli Africani.

1.3.2. *Le nuove generazioni*

Gli anni tra le due guerre mondiali furono il periodo in cui si formarono le generazioni dei giovani africani nati in regime coloniale. L'universo culturale di riferimento cambiava velocemente e le prospettive del futuro non erano più quelle che avevano ispirato i loro padri: gli amministratori governativi e i missionari proponevano il modello della civiltà tecnica, del leggere e dello scrivere come segreto del benessere e dell'efficienza. In particolare, scuola e chiesa erano le due

istituzioni aperte ai giovani in un rapporto apparentemente inscindibile: farsi cristiani significava diventare “civili”; tutto questo, però, significava anche rompere con la tradizione dei propri padri e rinnegare gli ideali del passato.

1.3.3. *Tribù, etnia, etnicità*

Nel corso degli ultimi cento anni della storia dell’Africa si è arrivati all’utilizzo di concetti quali *etnicità* e di *etnia*, rifiutando termini come *tribù* e *tribalismo*.

L’*etnia* è ogni raggruppamento umano contraddistinto da una cultura comune; l’*etnicità* è la concezione astratta dell’etnia con riferimento specifico alla lingua e all’insieme dei sistemi di pensiero e di organizzazione sociale comuni agli appartenenti ad una stessa etnia.

La parola *tribù* fu “ripescata” a metà dell’Ottocento dal linguaggio biblico e latino grazie agli antropologi evolucionisti che volevano indicare, con questo termine, l’ordinamento delle parentele dei popoli primitivi. Tuttavia, nell’Africa indipendente, la parola *tribù* suonava impropria e il suo derivato, *tribalismo*, aveva assunto il significato sinonimo di atteggiamento conservatore contrario al progresso politico e, come tale, venne indicato come uno dei nuovi “mali” dell’Africa. Più antiche e gravi erano, invece, le rivalità etniche: in passato, infatti, le razzie di bestiame e l’espansione demografica erano tra le cause più frequenti dei conflitti tra etnie confinanti.

1.3.4. *Clan, lignaggi, totem*

Il termine *clan* deriva dalla lingua gaelica e corrisponde al termine *tribù*. Nelle società africane, il fondatore del *clan* era normalmente una figura mitica e quasi sempre non se ne conosceva l’origine (a volte lo si riteneva sceso dal cielo; altre lo si descriveva emerso dalla terra); il *clan*, così, sembrava destinato a mantenere soltanto un valore virtuale, di identità etnica, con manifestazioni folcloriche non dissimili dai clan scozzesi.

Si è così delineata la distinzione tra il *clan* e il *lignaggio*, considerato un segmento storico del *clan*; l’insieme dei *clan* e dei *lignaggi* costituisce un sistema di parentela. L’appartenenza al sistema di parentela era il titolo giuridico su cui si fondava il diritto alla terra, all’abitazione, ai pascoli e ai campi da coltivare; la terra, in passato, era

sempre stata proprietà del clan, cioè una forma di capitale da proteggere e conservare per i nascituri. Il carattere mitico del clan era accentuato dalla figura del *totem* che, normalmente, era un animale associato in qualche modo all'antenato, come capostipite del clan stesso (occasionalmente poteva essere una pianta, una roccia o un altro elemento naturale); la proibizione di dare la caccia all'animale totem e di cibarsene erano le norme che regolavano i rapporti totemici.

Nell'Ottocento, quando la ricerca delle origini della cultura aveva investito anche il problema della religione, le complesse norme che regolavano il "totemismo" furono considerate come una delle forme primigenie di magia e di religione. In realtà, il rapporto fra il totem e il clan scaturisce solo dall'"ossessione per le cose religiose che ha fatto situare il totemismo nella religione" (cfr., Levi-Strauss, 1972): oggi, invece, è semplicemente considerato un fenomeno culturale di significazione; il totem fornisce, in un certo senso, una specie di identità ai gruppi etnici che appartengono ad uno stesso clan.

Come si è detto in precedenza, il *lignaggio* è il segmento del *clan* che si fonda essenzialmente sulla realtà storica della parentela; in più, gli stessi *lignaggi* si segmentano e tale segmentazione risulta essere un processo normale dello sviluppo della parentela che si produce con il moltiplicarsi delle famiglie e il loro distacco dal nucleo di origine; il raggio di riferimento del *lignaggio* dipende dal personaggio particolare scelto come punto di partenza per indicare la discendenza (Bernardi, 1998).

Dunque la distinzione tra *clan* e *lignaggi* non è un'invenzione degli studiosi, ma è nata dall'incontro diretto con le società africane tradizionali; infatti, l'appartenenza al clan accomuna i discendenti dello stesso antenato in maniera generica, mentre è l'appartenenza al lignaggio a fondare i diritti specifici che ne derivano. Di conseguenza, i rapporti sociali e politici tra i membri di uno stesso clan sono determinati di volta in volta dal segmento di parentela costituito dal lignaggio coinvolto, ed è per tale ragione che i sistemi politici fondati sul *clan* e sui *lignaggi* sono detti *sistemi segmentari* (Bernardi, 1998, p. 53).

CAPITOLO 2

Cosmologie e culti

2.1. *Cultura e religione*

Nelle lingue africane non esiste una parola corrispondente al concetto occidentale di religione, il che non implica che non esista una dimensione sacra dell'agire sociale. Le culture tradizionali africane non hanno un termine specifico per indicare la religione e la mancanza di una denominazione del "contenuto" sacro provoca la cosiddetta *anonimia religiosa*.

Tuttavia, l'anonimia che distingue le culture tradizionali africane non è direttamente assimilabile all'assenza di religione, in quanto questa è inscindibile dall'assetto culturale. Bisogna, dunque, interrogarsi sul metodo da seguire per far emergere gli elementi religiosi delle culture orali tradizionali dell'Africa e renderne possibile la definizione e l'analisi.

In questo caso gli elementi da tenere presenti sono due: il primo è il *teismo*, che vede la divinità come componente primaria delle culture tradizionali, il secondo è il modo di produzione che diversifica le forme del teismo (Bernardi, 1998, pp. 82-85). Anche nei mutamenti attuali la distinzione tra cacciatori, pastori e coltivatori mantiene una sua validità etnologica che si riflette sulle concezioni cosmologiche e sulle strutture religiose.

2.1.1. *Riti e operatori del culto*

Le forme di culto prevalenti nelle culture tradizionali africane erano la preghiera e il sacrificio. I moduli rituali variavano da etnia a etnia ed erano sempre una fonte di conoscenza per capire le concezioni che le avevano ispirate; ogni celebrazione era un'occasione di trasmissione del sapere tradizionale diretta dall'operatore del culto e la partecipazione agli atti rituali era corale e accompagnata con danze, canti e musiche. Le forme di preghiera erano molteplici e, di solito, erano associate ai riti del sacrificio.

2.1.2. *Riti terapeutici e di afflizione*

Nelle culture tradizionali, la dottrina che ispirava le pratiche terapeutiche non era separabile dalle concezioni cosmologiche; i curatori basavano i loro metodi di cura su tradizioni consolidate, che interpretavano e rinnovavano secondo l'abilità personale. Si trattava di un sapere in gran parte esoterico noto solo agli "addetti ai lavori", appreso durante un periodo di tirocinio presso un curatore di fama.

I riti terapeutici tradizionali erano parte integrante delle culture locali ed era, forse, per questa ragione che rivelavano una forte capacità di suggestione che i curatori sapevano valorizzare, per agire sugli aspetti psichici del malato e della comunità (Bernardi, 1998, p. 99). Invece i riti di afflizione riguardavano la cura di malattie o di stati emotivi attribuiti all'influsso negativo o addirittura alla presenza di uno spirito nel corpo del paziente o della paziente: in questi riti, generalmente, lo spirito era quello di un antenato che manifestava il suo malcontento per un'offesa subita e inflitta dal paziente. La situazione prevedeva il coinvolgimento di tutta la cerchia di parenti cui spettava determinare la cura. Il rito poteva svolgersi in varie sedute in cui si cercava di far ricordare e quindi confessare la colpa al paziente, la confessione pubblica era sia un atto di pentimento, sia un atto liberatorio che favoriva la guarigione. Quindi, la liberazione psichica e la pacificazione sociale erano il risultato principale dei riti di afflizione, invece la loro efficacia terapeutica era basata esclusivamente sul simbolismo rituale ed emotivo (Bernardi, 1998, p. 101).

2.1.3. *Operatori del culto: ruoli e funzione*

Nelle culture africane tradizionali, così come non vi era un complesso istituzionale distinto per le componenti religiose, così non vi era neanche un'istituzione sociale che potesse corrispondere all'istituzione sacerdotale delle società occidentali.

Tuttavia, esistevano degli operatori permanentemente investiti di ruoli rituali ed altri occasionalmente incaricati di compiere i riti richiesti dal momento. Alla prima categoria appartenevano gli esperti come il prete o il capo della terra; in più esisteva anche una forma professionale di addetti al culto, tipica di varie culture dell'Africa occidentale, caratterizzate da una concezione multiforme della divinità a cui corrispondeva un'estrema varietà di riti. Il buon esito dei culti, quindi, era

affidato agli operatori rituali che ne curavano i santuari e ne celebravano i riti (Bernardi, 1998, p. 106).

2.2. Riti di possessione: il vudu

I riti di possessione presentano un modulo sostanzialmente simile ai riti di afflizione; cambia, invece, il rapporto con lo spirito, la figura del terapeuta e i soggetti della possessione. Il fenomeno di possessione degli spiriti è tutt'altro che uniforme e non è possibile darne una descrizione univoca. Il rapporto con uno spirito può essere di fatto ricercato per soddisfazione personale poiché chi viene posseduto diviene il protagonista unico della seduta con esibizioni di danza e di glossolalia. Quando invece si tratta di malattia, disturbi psichici o stati di depressione psicosomatica, si ricorre al tecnico, che in questo caso è lo sciamano definito il "tecnico dell'estasi", ossia del contatto con gli spiriti.

Lo sciamano, infatti, si pone al servizio del cliente malato e nelle sedute rituali si dispone a compiere il viaggio cosmico che lo mette a contatto con il mondo degli spiriti alla scoperta della causa del malessere e del rimedio; se la causa del male è uno spirito, lo sciamano compie l'esorcismo, ossia lo scongiuro perché esso abbandoni il corpo del paziente e lo ristabilisca in salute. Se invece la malattia è dovuta all'asportazione di una parte vitale del paziente (ad esempio l'anima), lo sciamano si propone di recuperarla attraverso un *adorcismo*, che restituisce integrità e salute al malato. La funzione dello sciamano è essenzialmente terapeutica, ma egli svolge anche un'opera di mediazione, assumendo il ruolo di *medium* (Bernardi, 1998).

In Africa, in particolare, il mondo fisico e quello spirituale si intersecano e questo concetto viene espresso nel simbolo della croce che rappresenta l'incontro tra due strade, che si incrociano per confluire l'una nell'altra e alimentarsi avicenda. Da questo simbolismo origina uno dei riti più interessanti e affascinanti di tutta la storia dell'Africa, in cui l'individuo, purificato dai tamburi sacri, viene letteralmente penetrato da un dio o da una dea (le dee possono penetrare gli uomini, gli dei le donne): questo è ciò che gli occidentali definiscono "*essere posseduti*". Per tutta la durata del fenomeno, l'ego viene annullato tanto da non riuscire a conservare alcuna memoria di ciò che accade, infatti parte della cerimonia consiste proprio nel fornire testimoni che siano in grado di raccontare in che modo si è pronunciata la divinità

attraverso i prescelti. Ad Abomey, in Africa, le divinità che parlano “per bocca” degli uomini vengono chiamate *vodun*, termine che significa “misteri” e da cui deriva il vocabolo “*vudu*” (Bernardi, 1998).

Il vudu rappresenta l'estetica africana frantumata e poi ricreata per servire il suo popolo, vittima della disgregazione dovuta alla povertà e alla schiavitù; il vudu, perciò, non è tanto il simbolo dell'Africa del Nuovo Mondo, quanto dell'Africa che va incontro al Nuovo Mondo, che lo assorbe e da esso si lascia assorbire, rimodellando la sua antica metafisica in funzione della situazione contingente.

Dal tardo '700 fino ai giorni nostri, i Vudu haitiani si sono sempre dichiarati cattolici e alcune preghiere provenienti dalla liturgia cristiana sono divenute parte integrante delle loro cerimonie. La religione cattolica veniva concepita in funzione della venerazione dei santi e il cattolicesimo aveva incoraggiato questo fenomeno come adattamento dei riti pagani dei convertiti; gli africani, dal canto loro, mostravano una predilezione per l'iconografia cristiana in cui vedevano raffigurati i propri dei (ad esempio, San Patrizio, che regge lo scettro e comanda i serpenti, era visto come un Hungan, uno sciamano con il bastone, segno di potere, in uno stato di comunione con i serpenti).

L'*hungan* o la *mambo*, in questo culto, può avere la funzione di guaritore e di consigliere personale e mediatore politico, ma il suo compito più importante resta quello di organizzare e di presiedere le cerimonie in cui i *loa* (gli dei) “cavalcano” il corpo dei propri seguaci. L'estasi e la moralità del *vodun* si fondono in questo rito dove il dio è visto come cavaliere e la persona come cavallo, e i due si uniscono nella danza (la morale intrinseca di questo fenomeno è espressa al meglio nel proverbio haitiano preferito di M. Deren: i grandi dei non possono cavalcare piccoli cavalli). Inoltre, esiste un vero e proprio linguaggio dell'invasamento, cioè un diverso modo di espressione e un diverso atteggiamento per ogni dio e, per questo, ogni seguace del vudu può dar corpo a molte divinità, durante le diverse cerimonie (Bernardi, 1998).

2.2.1. Danza e tamburo

I vudu hanno “scritto” i loro testi sacri nei propri corpi, grazie ad un sistema che poteva essere tramandato da una generazione all'altra: il ritmo. Nel vudu haitiano, come in Africa, il tamburo è uno ggetto sacro e il suo suonatore è considerato come il servo dello strumento; egli non ha alcuna influenza all'interno della gerarchia religiosa, ma

attraverso la sua musica esercita un grande potere sulla cerimonia. Ogni *loa* predilige un ritmo particolare e chi suona il tamburo li conosce tutti, nelle loro diverse variazioni e spesso, con la sua musica, è in grado di invocare l'invasamento; il suono del tamburo e la danza formano insieme un'entità dalla quale viene emanata una forza capace di influire sul mondo sovrannaturale e di fare in modo che gli spiriti si lascino trascinare dal potere del ritmo (Bernardi, 1998, p. 120).

La meditazione è danza perché anche l'universo è danza perpetua, per cui chi non balla non comprende che cosa accade tutto intorno; questo è il corpo e l'anima del vudu, che non corrisponde a quanto gli occidentali credono di sapere di questa pratica, poiché associano ad essa le pozioni, gli incantesimi, la magia e i "morti viventi".

2.2.2. Analogie con la stregoneria europea

Analizzando il vudu delle Indie Occidentali è stata notata, al centro di ogni cerimonia, la presenza di un palo dipinto con colori vivaci, molto simile al *maypole* europeo, a sua volta ripreso dalle celebrazioni celtiche; nella maggior parte dei riti, le danze si svolgono intorno al palo, che è lo strumento attraverso cui il dio entra nella cerimonia.

In particolare, De Martino illustra questa "istituzione primitiva" che santifica e ribadisce periodicamente l'unione tribale intorno a un centro spaziale simbolico (il palo, infatti, assume il valore di centro del mondo). Egli descrive il mito-rito del palo *kauwa-auwa* nella tribù di cacciatori-raccoglitori australiani, gli Achilpa: secondo il mito delle origini, l'antenato primordiale Numbakulla creò il territorio tribale con i suoi centri totemici, diede origine ai primi esseri umani del gruppo totemico e fondò gli oggetti sacri o *churinga* ad esso pertinenti; quindi, eresse il palo *kauwa-auwa* come emblema totemico, e lo consegnò al primo uomo da lui creato.

Il palo è connesso con la cerimonia *engwura*, che veniva eseguita, sia nel racconto mitico, sia nel culto effettivo, nel corso delle peregrinazioni nomadi dei nativi; la comitiva di nomadi, nell'attraversare il territorio tribale durante le sue peregrinazioni, portava con sé il palo e lo impiantava al suolo per celebrare, intorno ad esso, il rito *engwura*. Ma in un caso riportato dal mito, il palo si spezzò. Gli Achilpa, avendo perduto con esso il proprio centro del mondo, presi da forte angoscia morirono.

In genere, c'è un legame sacro, per i nativi australiani, fra ciascun

gruppo e il relativo “centro totemico”, luogo territorialmente definito, dove si riuniscono periodicamente i membri del gruppo per svolgere le cerimonie tradizionali. È noto che quando con l’occupazione di terre native da parte dei bianchi per lo sfruttamento agricolo o industriale, furono smantellati i centri totemici locali, in più casi gli autoctoni si lasciarono morire, presi dalla disperazione più totale. La percezione dello spazio territoriale è legata, nelle società tradizionali, a motivi e significati religiosi, al culto degli antenati, ai miti antropogonici e cosmogonici che costituiscono il corredo di credenze giustificative dell’esistenza collettiva (cfr., De Martino, 1948, 1962).

Niente di tutto quello che è stato descritto si ritrova, invece, in Africa: ciò dimostra, probabilmente, l’influenza delle religioni pagane irlandesi; infatti, tutti gli studi sul vudu citano l’analogia esistente tra le sue pratiche magiche e quelle della stregoneria europea. Anche se sostanzialmente non si hanno prove concrete, tutto lascia pensare che alcuni irlandesi, seguaci di religioni pagane, abbiano fuso la loro tradizione con quella africana, facendo confluire nel vudu due grandi correnti metafisiche non-cristiane. Quindi, l’enorme massa degli africani che crearono il vudu e i 40.000 irlandesi che riversarono nel vudu parte delle loro arti magiche e della loro fiorente tradizione, hanno avuto la loro “rivincita”, in quanto dal vudu sarebbero nati il jazz e il rock’n’roll, che portano in sé l’antidoto metafisico che ha aiutato molti occidentali a sopravvivere alla devastante dicotomia mente/corpo codificata dalla filosofia fin dall’età classica (Bernardi, 1998, p. 125).

2.3. *Il negro quale musicus naturalis*

Secondo Marcel Mauss le forme della vita sociale sono in parte comuni all’arte e alla musica (cfr. 1965,1997). Per l’etnografo, infatti, la danza fa parte delle arti musicali. Richard Waterman (cfr., 1948) ha affermato che se esistono canzoni in forma di dialogo tra un solista e il coro in tutti i paesi del mondo, da nessuna parte questo genere è così comune come in Africa, dove quasi tutti i canti hanno tale forma. Così questi cori, inoltre, hanno una particolarità che raramente si trova altrove: il coro, infatti, comincia a cantare la sua frase prima che il solista abbia terminato la propria e questi riprende prima che il coro finisca. Questo fenomeno per Waterman, discende dalla priorità data dalla musica africana al ritmo; che in un certo senso è una tendenza generale

che domina tutte le musiche di danza (tecnicamente tale fenomeno è presente anche nella musica europea). Quindi, seguendo il paradigma di Jahn (1961) si può affermare che la vera forza motrice della religiosità africana è il *nommo* (la parola) che, unendosi con il corpo, genera la nascita spirituale; ma il *nommo* non è “parola” in senso letterale, in quanto può essere anche azione, gesto rituale o frase di un tamburo ed è grazie adesso che il *kintu*, cioè la materialità, viene trasformata e assume forza spirituale.

Per il pensiero africano, infatti, gli avi diventano dei (loa) e durante la danza avviene la creazione della forza vitale di questo dio; gli dei, dunque, vivono per mezzo degli uomini e ciascun uomo può dare immanenza al dio, realizzando la sua presenza attraverso il *nommo* di una serie di passi danzati o tramite una frase ritmica adatta alla divinità (Cane, 1978, p. 52).

Da questa credenza deriva il fenomeno del vudu, che riuscì a diffondersi anche nelle Americhe con la tratta degli schiavi. Fu proprio all'interno di questo mondo che nacquero i canti di lavoro e gli inni religiosi, che costituivano una forma di svago per i lavoratori neri, dando loro anche il ritmo con cui lavorare, ritmo che veniva scandito dal solista, il quale poteva farlo rallentare o incrementare a piacimento.

Tuttavia, in America, gli africani dovettero subire un processo di destrumentalizzazione della loro musica con una conseguente valorizzazione del canto; per fortuna, questo fenomeno non si manifestò mai in forma assoluta e totale, ma per ragioni diverse, di timore e di tutela da parte del popolo americano, lo strumentismo africano, peraltro già limitato sostanzialmente all'ambito percussivo, fu ridotto a misure pressoché atrofiche (Cane, 1978).

I tamburi infatti venivano visti come possibili mezzi di comunicazione e informazione; mediante la proibizione dei tamburi si colpì il nucleo essenziale della religione africana: senza tamburi, difatti, era impossibile chiamare le divinità e così, al ritmo degli strumenti a percussione si sostituì il battere delle mani o dei piedi, che però non permetteva di creare una polimetria o di chiamare l'uno o l'altro Loa. Così il canto era indirizzato ad un'unica divinità cristiana e i fedeli venivano cavalcati da quell'unico dio e, per lo più, simultaneamente.

In tal guisa, il vudu sicuramente scompare, poiché la scena non si presenterà più come una rete complessa di diverse azioni guidate da tempi e metri differenti, ma come un'azione collettiva in cui sono possibili “contributi” personali (Cane, 1978, p. 61).

2.4. *Il dominio della religione: protestanti e cattolici*

Nelle Americhe della schiavitù le strategie di dominazione più rilevanti non sembrano riguardare tanto l'identità nazionale dei coloni, quanto piuttosto la cultura religiosa. Sebbene una fiera repressione dei modi di vita delle popolazioni africane si sia comunque avuta, i portoghesi, gli spagnoli o i francesi, dominavano "esternamente" la vita dei propri schiavi, non curandosi di ciò che essi potessero fare o pensare durante il loro tempo libero, almeno che questo non interferisse con la produzione. Se, invece, il padrone era inglese, lo schiavo era costretto a mutare totalmente le proprie abitudini, abbandonando la propria tradizione, questo perché gli inglesi non avevano piantagioni molto estese e ciascun piantatore aveva di conseguenza pochi schiavi.

Ci sono due atteggiamenti che investono la condizione della schiavitù in connessione con l'atteggiamento calvinista oppure con quello del diritto romano: per il primo, chi è schiavo è già punito in terra e sta scontando una pena che sicuramente merita; per il secondo, invece, chi è schiavo è una persona sfortunata e nei suoi confronti ci si deve comportare con un senso di pietà. Quindi, mentre da una parte l'estrema durezza della schiavitù non è altro che l'esecuzione di una sentenza divina, dall'altra essa viene giudicata come una crudeltà. Tutto questo, però, non vuol dire che la vita degli schiavi nelle colonie del mondo cattolico fu meno faticosa, ma non si sentì nemmeno il bisogno di legiferare sui limiti oltre i quali finiva la legittimità delle sanzioni inflitte dai padroni agli schiavi; inoltre vale anche la pena di notare come l'autorità laica, nei suoi conflitti col potere dei religiosi, abbia, almeno occasionalmente, preso posizione in senso progressista e democratico (per l'epoca e la situazione), opponendosi all'educazione di classe e di razza impartita dai gesuiti.

2.4.1. *La cultura della piantagione*

Per analizzare i rapporti tra la cultura dei Neri e quella dei Bianchi americani, è necessario fare una precisazione: bisogna, cioè, cercare di distinguere le determinazioni culturali del nero in quanto già africano, da quelle del nero in quanto schiavo. Può sembrare una divisione astratta, ma in realtà è solo difficilmente praticabile, dato che è quasi impossibile distinguere quello che gli schiavi neri produssero in quanto neri, da quello che produssero in quanto schiavi. Solo la piantagione

e le sue forme di rapporti sociali sembrano fornire una struttura culturale “al di là della storia”; essa, infatti, mostra di avere in sé la norma che ne determina tutti gli aspetti ed è “al di là della storia” perché, di per sé, è coercitiva e antagonista rispetto all’economia capitalistica. L’economia della piantagione schiavistica, che comporta una tendenza verso la monocultura, si è mostrata incapace a promuovere lo sviluppo industriale, producendo un sistema di vita che ha depauperato schiavi e padroni (Cane, 1978, p. 106).

CAPITOLO 3

La questione delle fonti

3.1. *Qual è l'età del jazz?*

Fino ad ora abbiamo delineato un quadro generale di tutti i fatti storici, antropologici, religiosi e sociali che, in qualche modo hanno contribuito alla formazione del jazz. In realtà, però, il vero momento di definizione del jazz come fatto creativo, e il suo ingresso nella Storia della Musica, risale alla fine dell'Ottocento, ma fu solo verso la fine del Novecento che l'epoca della strutturazione del jazz riuscì ad essere considerata anche come un fatto teorico, che favorì la sua sistemazione concettuale in seno alla musicologia (Cerchiari, Jegher, 1993).

Il punto di partenza per un'accurata (ri)definizione dell'oggetto-jazz è il contributo di Berendt (cfr., 1963), per lo studioso tedesco, il jazz è un modo artistico di suonare la musica nato negli Stati Uniti dall'incontro del nero con la musica europea.

La strumentazione, la melodia e l'armonia del jazz nascono prevalentemente dalla tradizione musicale occidentale; il ritmo, il modo di fraseggiare e la formazione del suono, nonché certi elementi dell'armonia del blues, nascono dalla musica africana e dalla sensibilità musicale del nero americano. Il jazz si differenzia dalla musica europea per i seguenti tre elementi fondamentali:

- per un rapporto particolare con il tempo che viene indicato con la parola *swing*;
- per una spontaneità e una vitalità della produzione musicale in cui l'improvvisazione riveste molta importanza;
- per una formazione del suono e un modo di fraseggiare in cui si riflette l'individualità del jazzista.

Questi tre elementi creano un nuovo tipo di rapporto di tensione in cui non sono più importanti, come nella musica europea, i grandi archi tensionali, ma una quantità di piccoli elementi tensionali che vengono continuamente costruiti e poi distrutti.

I diversi stili e le diverse fasi attraverso cui è passata la musica jazz dalla sua nascita ad oggi diventano una parte essenziale per il fatto che ai tre elementi fondamentali, di volta in volta, viene attribuita

un'importanza diversa e il rapporto fra loro muta continuamente (Cerchiari, 2001, p. 9).

In questo senso è evidente che il jazz è nato dall'incontro fra "nero" e "bianco" e che quindi non potrebbe esistere né come un dato esclusivamente africano, né come un dato esclusivamente europeo; si tratta di un punto di partenza utile per un lavoro intensivo ed estensivo che, recuperando e tentando di superare la dialettica testo-contesto, si proponga di esaminare del jazz:

- le fonti africane, con particolare riguardo all'area geoculturale cosiddetta "subsahariana";
- le fonti europee "colte e popolari";
- le fonti nord americane e poi statunitensi.

3.2. *Le fonti africane*

La religione africana tradizionale è contraddistinta, sul piano del culto, da un'assenza totale di templi (e di qualsiasi altro tipo di edificio) in cui possano entrare officianti e fedeli per esprimere la loro devozione (Zahan, 1979). Infatti, l'atteggiamento dell'africano nei confronti dell'Essere Supremo è molto più "umile" di quello del cristiano: in Africa, gli uomini costringono le divinità a scendere sulla terra e su di loro per essere poi divinizzati. Tutto questo rende ancora più interessanti le pratiche relative agli stati di trance e alle danze di possessione.

Il carattere "plurale" dell'esperienza religiosa africana si evidenzia nel concetto di animismo, cioè di un politeismo coincidente con gli elementi della natura (acqua, terra, fuoco, aria, etc.) e con gli spiriti degli antenati. Il carattere collettivo e partecipativo della religiosità africana, nonché la prossimità fra dei e collettività, definiscono una concezione unitaria dell'esistenza nella quale gli stessi confini fra sacro e profano, natura e cultura, tempo e relazione appaiono ai nostri occhi di occidentali bianchi non semplici da cogliere (Cerchiari, Jegher, 1993).

All'interno di questa unità l'interdipendenza fra parola, suono e gesto fisico assume un carattere allo stesso tempo distintivo e comune rispetto alle tradizioni orali colte del resto del mondo; questa unità è alimentata dal carattere naturale e vitale della religione, dalla credenza in una forza cosmica. Culto e rito, perciò, sono al servizio dello sviluppo di questa forza e contrastano gli spiriti del male che tendono ad in-

debolirla; infatti, lo scopo principale del culto è la rigenerazione della forza vitale, per ottenere soprattutto salute, figli, buon raccolto, caccia e pesca abbondanti. Preghiera, sacrificio e danza sono le principali forme di culto e la danza rituale è soprattutto danza mascherata; le maschere e la danza, infatti, attraverso la fusione di coloree costume, musica e ritmo, rappresentano l'elemento rituale e vitale per eccellenza.

L'idea di vitalità espressa da tale visione del mondo, al cui interno non è dato separare il sacro dal profano, influisce sulla visione africana, tipicamente unitaria, dell'esistenza e della cultura, del rapporto fra mente e corpo e fra parola e movimento; essa si pone anche alla base dell'estetica coreutica e musicale, che privilegia la collettività rispetto all'individualità (Cerchiari, Jegher, 1993). A una dimensione totalizzante del sacro e ad una visione unitaria del profano corrispondono attività musicali ininterrotte, quasi una colonna sonora della vita individuale e sociale; il carattere collettivo del far musica è una delle caratteristiche più tipiche della civiltà africana.

Il discorso sulla musica dell'area sub sahariana necessita di una premessa: per quanto si sia distinta l'Africa Nera da quella islamica e da quella orientale, nondimeno essa costituisce una vastissima porzione territoriale; quindi, la difficoltà nell'accostarsi alla musica africana va anche ricondotta al problema, comune a varie culture, dell'appartenenza ad una storia "non scritta".

Il carattere indiretto delle fonti rende difficile una ricostruzione della storia e degli usi delle civiltà africane dell'epoca iniziale del commercio degli schiavi e una comparazione con le società africane del nostro secolo.

Nell'ambito degli studi musicali africanistici, particolare importanza assumono gli aspetti relativi al suono e alla prassi esecutiva connessi all'insieme dei comportamenti culturali; essi si possono così enumerare: rapporto lingua-suono, corpo-musica, tempo-ritmo, timbro, melodia, strumenti musicali, forma, generi e funzioni.

La relazione lingua-suono coglie una fondamentale specificità della musica africana: quella reciprocità o interdipendenza tra i due elementi che tra Seicento e Novecento sarebbe linearmente sopravvissuta nelle Americhe, generando un tipico tratto delle musiche afro-americane. Esempi tipici sono le onomatopee, le emissioni di sillabe senza senso in rapida successione o di segnali e sostegni verbali (Cerchiari, Jegher, 1993).

Il rapporto corpo-musica è altrettanto centrale nella riflessione sull’Africa poiché sono i fattori genetici, ambientali e culturali che fanno in modo che l’energia vitale sia non solo l’elemento trainante della vita religiosa, ma anche la base della produzione sonora. In particolare, come riportano Cerchiari e Jegher, von Hornbostel ha focalizzato la sua attenzione sugli aspetti fisici e motori del corpo come produttore di suono, ritmo e movimento (l’analisi dei parametri ritmo e tempo è fra le più tradizionali e tipiche); tuttavia, la definizione di von Hornbostel di “un comportamento motorio”, e quindi ritmico, legato più al corpo che alla percezione uditiva, è stata superata con gli studi sviluppatasi dopo la Seconda Guerra Mondiale. Tali studi hanno tentato di evidenziare alcune serie di intrecci causali, sovrapposizioni e interazioni disciplinari, per cogliere meglio l’essenza di fenomeni che implicano in sé una complessità di analisi e di risposte; per Richard Waterman, ad esempio, la concezione ritmica africana è il frutto congiunto della percezione uditiva, della conoscenza musicale e del comportamento motorio (Cerchiari, Jegher, 1993).

Il ritmo africano è stato oggetto di curiosità già in epoca pre musicologica; elemento fondamentale di questa musica, capace di colpire prima l’immaginario della tradizione islamica, poi quello dei diari di viaggio e dei reportages letterari e giornalistici degli europei, è stato ed è identificato con gli strumenti a percussione (il rapporto fra ritmo e organologia è molto stretto, tanto che i primi studi sulla musica africana hanno avuto come oggetto gli strumenti: da allora tale musica è stata identificata con le percussioni e il ritmo).

Un fenomeno analogo è accaduto inizialmente con il jazz che nelle prime cronache europee è stato identificato con la batteria, e negli anni '20, invece, con il complesso strumentale di sei-otto elementi che si sarebbe poi definito band tradizionale. Comunque, in entrambi i casi, viene analizzato l’aspetto “visivo” della musica cogliendo più gli aspetti “performativi” che non quelli relativi al suono prodotto (Cerchiari, Jegher, 1993).

Sotto il profilo organologico, la musica africana è tutt’altro che circoscrivibile alle percussioni. Gli strumenti riflettono il dato materico e culturale della società in cui emergono, essendo prevalentemente fabbricati con pelli, corna di animali, zucche e pietre, che l’artigianato ha trasformato nei secoli in tamburi, flauti, trombe e cordofoni. Nelle religioni animiste, lo strumento può possedere un’anima e venir quindi costruito con particolare accuratezza, in

vista di questa sua “co-valenza” di natura spirituale; il legame spirito-uomo-natura-strumento prende forma in una quantità di sonagli, tamburi e xilofoni diversi.

Questi strumenti si combinano variamente tra loro e con la voce, dando vita ad innumerevoli complessi e associazioni; inoltre, una parte di questi strumenti verranno esportati e utilizzati nel mondo occidentale. I tamburi, capaci di suscitare il consenso e la curiosità presso gli “occidentali” e, contemporaneamente, le censure e le condanne più radicali in ambito religioso e laico, prima in Europa e poi in America, sono stati esportati lungo l’asse storico-geografico della tratta dei neri africani verso le coste del Nuovo Mondo.

Però, i tamburi (e i piatti) del jazz non sono quelli africani, bensì quelli della ricca tradizione della musica bandistica militare e civile dell’Europa francese, inglese, spagnola; semmai, la sintesi jazzistica ha sviluppato lo spirito e le tecniche corporali della tradizione percussionistica africana (Cerchiari, 2001, p. 40).

Insomma, si può affermare con assoluta certezza che la vitalità e la ricchezza dell’esperienza africana hanno scatenato reazioni opposte: da un lato si è avuta la sistematica repressione della fisicità nell’espressione musicale a fini strettamente religiosi, che ha opposto alla barbarie pagana e alle sue evidenze rituali, il codice di una musica sacra basata sulla parola di Dio e sulla dilatazione del tempo di enunciazione piuttosto che sulla scansione del ritmo; dall’altro, a partire dall’affermazione in ambito urbano del sincretismo musicale afro-americano, è stata favorita la creazione di un mercato e di un pubblico bianco americano e poi internazionale attratto proprio dall’*altro da sé* e dall’*esotico*.

Nell’esperienza africana e afro-americana, il ritmo manifesta in modo acceso la sua presenza e il suo ruolo di codice rappresentativo e celebrativo del mondo spirituale; il mondo occidentale l’ha percepito come evocatore di sessualità e, a questa, ha attribuito per lungo tempo un valore negativo, identificabile con il peccato. Tale visione fobico-censurata contrasta con un altro valore, quello sociale, attribuito dalla società africana al ritmo, assunto come fondamentale elemento di integrazione fra la musica e la comunità.

Molto importante, inoltre, sarà il passaggio dalla musica africana a quella afro-americana. Il primo studioso che ha sottolineato l’importanza del poliritmo nella cultura sub sahariana è stato André Schaeffner il quale sottolineò come sembrasse che gli strumenti dei negri sia-

no costruiti apposta per permettere l'esercizio di una poliritmia (Cerchiari, 2001).

A sviluppare in modo particolare le analisi sul poliritmo africano è stato soprattutto Arom (cfr., 1989, 1991) che definiva la poliritmia come ciò che viene prodotto da strumenti non-melodici, ad esempio le percussioni; questa poliritmia può agire come sub-struttura di altre parti e cioè della monodia o di parti vocali a intervalli paralleli.

Tutto questo mostra quanto sia importante uscire dalle regole "dominanti" della cultura bianca per una miglior comprensione della cultura africana; la questione, infatti, riguarda sostanzialmente la differenza fra la tradizione orale da un lato, e dall'altro la letteratura tonale euro colta e la cosiddetta forma canzone "leggera", che può essere considerata un sottoinsieme di quella colta.

Infine, Schuller (cfr. 1996), studioso americano, osserva che gli elementi che più interessano in rapporto al jazz sono essenzialmente tre:

- il cosiddetto schema antifonale (esso permea tutta la musica africana e di solito prende la forma di un coro che risponde a un capo o ad un solista);
- il ritornello ripetuto;
- il formato chorus della gran parte delle danze di svago e di culto.

In una polemica con Schuller, Salvatore (1985) sottolineava l'esistenza di un "sostrato islamico" del jazz, ignorato dallo studioso newyorkese e accennato invece da Boremán. Nella sua documentazione, lo studioso italiano insiste nel cercare nei contatti tra Islam e civiltà africana il luogo del sincretismo afro-asiatico di quegli elementi musicali poi evidenti nel jazz come antifonie, monodie, riffs, etc.

Tuttavia, il problema non è stabilire quale cultura musicale abbia, storicamente, influenzato l'altra (se l'Islam l'Africa, o l'Africa l'Europa, viceversa), ma chiedersi, invece, se tali tratti non appartengano alle tre civiltà, almeno in parte, e, se sì, in che modo connotino l'area euro-africana o afro-europeo mediterranea (Cerchiari, Jegher, 1993).

3.3. *Le fonti europee*

Cogliere il senso della complessità del fenomeno musicale novecentesco cui si è data la definizione di jazz, significa interrogarsi sulle dinamiche interculturali fra mondo bianco, mondo nero e mondo gial-

lo. Ma significa, soprattutto, toccare le dinamiche evolutive della musica dei bianchi nelle colonie americane e, esaminandone le radici e gli sviluppi, tentare di estrapolare, dalle vicende della musica europea del periodo compreso tra Medioevo e modernità, gli elementi destinati a plasmare il paesaggio sonoro del Nuovo Mondo. L'obiettivo di questa analisi è quello di sottolineare, con evidenza scientifica, il contributo bianco alla musica jazz, ma anche quello di svelare, in seno alla musica europea, gli elementi che ne precorrono alcune dinamiche completamente sconosciute al mondo nero. Nella storia della musica europea, gli aspetti salienti della transizione tra Medioevo e modernità sono:

- il nuovo senso attribuito dalla Riforma protestante alla musica;
- i rapporti tra musica sacra e musica profana;
- i rapporti tra danze e musica strumentale;
- le relazioni tra modalità e tonalità conseguenti alla teorizzazione del "temperamento equabile" da parte di Andreas Werckmeister;
- l'evoluzione degli strumenti;
- l'evoluzione dei generi e delle forme della tradizione orale e di quella scritta;
- la definizione di un'estetica musicale eurocolta.

In particolare, l'opera di Martin Lutero riassume una parte significativa di queste tematiche e, più in generale, del tema della musica nell'ambito della Chiesa Riformata. Per il monaco agostiniano, la musica incarna valori etici, sociali ed estetici diversi e molto più ampi di quelli attribuiti dal cristianesimo romano; nei pronunciamenti di Lutero non è difficile cogliere, in primo luogo, il senso di una più capillare e libera diffusione della pratica musicale nel mondo tedesco. La novità forse maggiore dell'opera del padre della Riforma è quella di aver trasformato la società dei fedeli da oggetto di ricezione a soggetto attivo di prassi musicale: quella, appunto, del corale protestante, organizzato prima a due e poi a quattro parti (Cerchiari, Jegher, 1993).

La Riforma, mettendo in crisi il modello politico-culturale centralista di Roma, e degli stati ad essa fedeli, con l'aggressività autonomistica del mondo tedesco e di quello inglese, segna l'inizio della fine della potenza spagnola nella competizione europea sul mare; ma la Spagna, nella storia dei sincretismi musicali, eserciterà comunque un'influenza molto importante, non solo nel mondo centro e sudamericano, ma anche nella porzione settentrionale del Nuovo Mondo. Infatti per la sua particolare vicenda storica e geografica, la penisola iberica è uno straordinario luogo di commistioni sonore multiethniche; in essa, sostra-

to islamico e influssi africani e orientali si mescolano in modo sorprendente con la tradizione europea (Cerchiari, Jegher, 1993). Inoltre, la prima esportazione di schiavi neri in America prese avvio proprio dalla Spagna, che utilizzò numerosi africani acquistati precedentemente dal Portogallo, prima potenza marinara ad avviare, con Enrico il Navigatore, la pratica schiavistica.

La ricchezza e la complessità di numerosi altri aspetti della tradizione iberica, dalle danze al ricchissimo folklore, dalla musica per organo e per tastiera all'opera, fino alla produzione dei compositori moderni e contemporanei, sarebbero meritevoli di cenni più estesi, ma, di fatto, l'influenza spagnola è rilevante, per la musica americana, soprattutto nella vastissima area a sud di Città del Messico. Ragione per cui, lo *spanish tinge*, con le dovute eccezioni riferibili alla Louisiana, al Texas, al Nuovo Messico, all'Arizona e alla California (delle quali tener conto, in particolare, per quanto riguarda la genesi e il primo sviluppo, a New Orleans, del jazz), è di più specifica pertinenza dei sincretismi euro-africani ed euro-amerindi della cosiddetta America Latina.

L'accento, invece, ai virginalisti inglesi riporta al vasto tema della musica della Riforma; di fatto, la prima fase coloniale in Nord America si sviluppa soprattutto nel segno del calvinismo, però non quello di matrice ginevrina sviluppatosi nei Paesi Bassi, in Inghilterra e in Scozia. In particolare, l'Inghilterra dei Tudor si caratterizza per una laica modernità di pensiero, per la strategia bellica e per la tecnologia delle comunicazioni, ma anche per lo stretto e fiorente intreccio della ricerca musicale e letteraria, cui fa da sfondo l'opera di traduzione e diffusione delle sacre scritture, disponibili anche in lingua inglese (1536).

Come per il mondo di Lutero, così in quello dei Tudor, il rinnovato interesse per le fonti del cristianesimo segna una predilezione per l'Antico Testamento, che dà spunto alla selezione di gruppi di testi tratti soprattutto dal Libro dei Salmi. I salteri rappresentano una ricca ispirazione per la generazione di compositori che si affaccia al secondo Cinquecento; partiti dalla fase di declino delle forme vocali legate alla tradizione cattolica, essi riescono ad esprimersi al meglio anche in ambito profano, superando le apparenti diversità fra musica laica e spirituale (Cerchiari, Jegher, 1993).

Mentre questi nuovi musicisti, legati alle scelte politico-culturali dei Tudor, elaborano le poetiche del Rinascimento inglese, è in pieno atto lo sviluppo della "ballata", una forma-canzone a metà tra la fiaba, il racconto e il precetto morale che testimonia la memoria del Medioe-

vo appena trascorso. Le ballate rappresentano l'essenza distillata di tutte le caratteristiche che vengono definite romantiche: le storie si svolgono generalmente in un passato indefinito, spesso nel Medioevo, tra persone rinomate di ceto elevato. Castelli e pergolati, oro e argento, re e regine, belle dame e matrigne cattive, contribuiscono a trasportare l'ascoltatore lontano dal proprio ambiente prosaico, in un mondo fuggiato secondo i desideri intimi del cuore (Cerchiari, Jegher, 1993).

Tuttavia, non sono solo i fatti a commuovere, né i personaggi romantici, né la sceneggiatura da sogno, ma la perfetta fusione di tutti questi elementi in una semplice canzone-racconto, spesso rozza secondo alcuni criteri artistici, eppure efficace nel potere di sedurre. Inoltre, uno degli aspetti più rilevanti della musica inglese nell'età del protestantesimo è la sua tendenza, fortemente pragmatica, a concentrarsi di volta in volta sul suono e sul testo prescindendo dai condizionamenti del contesto. Si tratta di un punto fondamentale, anche perché è proprio dalle esigenze di costruzione della forma musicale e verbale che prenderà avvio la musica delle comunità bianche e protestanti delle prime colonie americane; tale forma sarà in bilico, quasi "jazzisticamente", tra oralità e scrittura: pronta a desacralizzare la versificazione con interventi di poeti-autori profani e a violare i codici dell'interpretazione letterale del testo musicale con gli interventi vocali estemporanei della comunità dei fedeli.

L'intercambiabilità tra musica e testo nella ballata e nel salterio, rende evidente alcuni principi destinati a connotare in modo particolarmente moderno il '500 inglese, e a diventare parte integrante dell'*american way of life*: il senso di libertà, il laicismo, il pragmatismo, l'apertura a valori democratici e l'interattività fra autorità spirituale e collettiva dei fedeli.

La libertà di scelta nella costruzione delle relazioni suono-parola degli elaborati sacri e profani, colti o popolari, indica la progressiva uscita dai canoni della tradizione medievale (Cerchiari, Jegher, 1993).

Il Rinascimento fa decadere la legge autoritaria e verticistica della parola religiosa; la sua nuova filosofia, più terrestre che celeste, avvia verso una progressiva riscoperta del corpo e quindi della danza, che fu esclusa dall'ufficialità rituale della liturgia cristiana e, di conseguenza, fu eliminata anche da gran parte delle pratiche sociali della classe dominante. Come si evince dalla riflessione etnomusicologia (Sachs, 2007; Schaeffner, 1936), tutta la musica strumentale nasce dalla danza, dai sensi, dall'articolazione delle braccia, delle gambe, del busto,

dall'inspirazione-espiazione, dalla mobilità delle dita delle mani nascono quindi gli strumenti e le loro tecniche di impiego. Ma dai movimenti della danza nasce anche la musica intesa come fatto architettonico, melodico, temporale, ritmico e armonico. Come si è detto, il Rinascimento, e successivamente il Barocco, segnano una progressiva laicizzazione della cultura e della società; in ambito musicale, l'affermazione del repertorio strumentale, il rifiorire delle danze, lo sviluppo della teoria e della tecnica di costruzione degli strumenti sono elementi destinati a informare di sé la futura vita sonora del Nuovo Mondo, alla cui scoperta fa seguito, in tempo relativamente breve, inizialmente ad opera della Spagna, la diffusione della tradizione vocale e strumentale della cristianità e della nuova cultura profana.

In quest'epoca, inoltre, si sviluppa la musica militare. La definizione di forme semioticamente e ritualmente legate alle occasioni e alle funzioni della guerra, delle truppe e della loro vita quotidiana, non rappresenta nulla di nuovo e di caratteristico della tradizione europea (Cerchiari, Jegher, 1993).

Tuttavia, è tra il '500 e il '600 che gli eventi sembrano sostanziare un repertorio espressamente ispirato al contesto della vita militare, definito da formazioni strumentali e strumenti, da melodie e forme compositive e da timbri e ritmi che riflettono un uso della musica limitato a funzioni di comunicazione e significazione più circoscritte.

Riprendendo il discorso sul repertorio poetico-musicale della *balladry* scozzese, irlandese ed anche inglese è evidente che tutte le sue espressioni vivono, sia nella matrice europea sia negli sviluppi americani, una dimensione estranea ai principi della tonalità e del temperamento; di fatto, l'affermazione di queste due componenti, se da un lato rappresenta un efficace tramite per la musica eurocolta, dall'altro costituisce un fattore di impoverimento delle sfumature microtonali e scalari. La forte connessione tra i concetti di tonalità e di temperamento, e il brevetto del pianoforte del padovano Bartolomeo Cristofori, accosta il nuovo strumento, futuro principe del Romanticismo europeo e americano, alle famiglie dei cordofoni, degli ottoni e degli strumenti a percussione (Cerchiari, Jegher 1993).

A essi si affiancheranno l'armonica a bocca e la fisarmonica, destinate a un grande successo nella musica del Nuovo Mondo, in particolare nella tradizione pre-jazzistica del blues. Lo sviluppo di un'estetica sempre più caratterizzata dall'impiego degli strumenti non attenua, peraltro, l'eredità vocale e verbale della tradizione pre-moderna: parole,

accompagnamento e dialogo strumentale si intrecciano più ampiamente e variamente di prima non solo nella poesia per musica o nel repertorio sacro, ma anche nella complessa dimensione spettacolare del nascente melodramma e del teatro musicale.

Oltre alla centralità del pianoforte come strumento “solista” e “testimone” di una vasta letteratura non solo tastieristica, l’esperienza europea ha consegnato in eredità a quella americana del Novecento lo spirito vivo, ma anche tormentato, sofferto e tipicamente romantico del rapporto del musicista con i problemi relativi alla creatività, alla professione e al concetto di arte. La forte tensione soggettiva dell’autore romantico è stata amplificata e ripresa soprattutto dal jazz, più che dalla musica americana. Anche il mondo del rock e della popular music è stato partecipe di queste problematiche radicate nel Romanticismo europeo.

Un altro elemento importante trasmesso dalla civiltà europea a quella americana, e recepito dall’esperienza jazzistica, si forma a partire dal modello vocale proposto dalla tradizione melodrammatica: la questione investe sul piano formale sia la relazione fra “aria” operistica e “canzone”, sia gli aspetti stilistici e retorici delle condotte vocali e la loro possibile assimilazione in quelle strumentali dei jazzisti, sia, infine, il fascino esercitato dall’aura divistica connessa alle figure degli interpreti (Cerchiari, Jegher, 1993).

Ascoltando la musica pre-jazzistica statunitense si colgono facilmente le assonanze con la musica del Romanticismo pianistico: esempio principale è il ragtime che utilizza il trio, importandolo dal modello in voga nelle forme compositive mitteleuropee, e una scrittura tipicamente europea (anche se viene messa al servizio di contenuti melodici e ritmici che riassumono esperienze popolari europee, statunitensi e afroamericane).

Fra i molti nessi tra pianismo europeo e pianismo americano, c’è quello relativo al song statunitense e alla più ampia categoria del *musical*. Infatti, un ruolo importante, soprattutto nella *musical comedy*, viene giocato dalle danze afro-americane ed euro-americane, i cui tratti sono contenuti non solo nella forme pianistiche. Inoltre, l’urbanesimo, la diffusione della stampa, la nascita dell’editoria musicale e la pratica del canto orale, sono alla base dello sviluppo in senso moderno della canzone bianca occidentale.

3.4. *Le fonti americane*

Nella vicenda storica nordamericana emerge subito un dato antropologico discordante rispetto ai fenomeni sincretistici latino-americani: il mancato incontro tra mondo bianco e mondo “giallo”. Il giallo, cioè il “pellerossa”, è refrattario all’evangelizzazione, all’apprendimento di lingue non proprie, all’imposizione di modelli culturali e comportamentali; e il bianco, sassone protestante, emigrato in una nuova terra per sfuggire alle persecuzioni cattoliche e per affermare un proprio modello socio-culturale, non ha a sua volta, almeno inizialmente, intenzione di mescolarsi. Così, mentre lo scrittore e missionario Bartolomé de Las Casas promuove in Spagna una forte discussione morale sull’atteggiamento da tenere nei confronti dei nativi centro e sudamericani, e mentre nel Messico e nel Perù seicenteschi iniziano a diffondersi gli effetti linguistici e musicali delle commistioni euro americane, nel Nord-America rituali e istituti restano separati. Per il “pellerossa” è molto meglio morire che sradicarsi e assoggettarsi; egli, infatti, è pronto più al sacrificio che a venir meno a un mondo simbioticamente legato, attraverso le pratiche magico-mistiche della comunità e degli sciamani, ai valori della natura (Cerchiari, Jegher, 1993).

Essendo, quindi, impossibile conquistare o utilizzare l’amerindio, si procede, in meno di un secolo, all’individuazione di nuova manodopera, quella dell’africano, più disponibile al lavoro manuale, più assoggettabile all’apprendimento della lingua, del costume, del culto religioso, del mondo dei suoni. Eppure anche l’africano si mostra fiero e convinto di voler preservare molteplici tratti del proprio universo di significazione, attraverso un gioco di sovrapposizioni e di sdoppiamenti linguistici, rituali ed estetici che trova nel jazz uno solo degli esiti finali.

Ma al jazz, fenomeno complesso del sincretismo fra il mondo occidentale e le culture dell’Africa sradicate e deportate nel Nuovo Mondo, si arriva lentamente, attraverso un percorso storico di due secoli (’700 e ’800), che solo recentemente la musicologia inglese e quella americana hanno iniziato a illuminare con le opere di Wilfrid Mellers, di Gilbert Chase e di Charles Hamm, orientate in senso geografico e storico.

In quest’arco di tempo, la musica degli indiani nativi rimase al margine dello sviluppo del Nuovo Mondo (Cerchiari, Jegher, 1993). Inoltre, l’ontogenesi della musica dei bianchi, in America, ripercorre in un certo modo, nel ’600, la filogenesi di quella occidentale, ma con alcune differenze non solo ascrivibili allo scisma religioso, che spinse i

protestanti e gli emarginati, gli avventurosi e i separatisti a cercare una nuova terra. L'integrazione fra culture diverse passa per la progressiva "conquista" della scrittura e della lettura, ma oralità e scrittura possono intrecciarsi in modi diversi: nelle prime comunità, infatti, la capacità di lettura è praticamente assente e difettano anche le basi di una musicalità media per i fini dell'intonazione delle linee melodiche dei salteri in voga in Inghilterra. Tuttavia spesso avviene il contrario: una tradizione scritta si tramuta in una tradizione orale; il processo riguarda tanto i testi quanto le musiche. Per quanto, infatti, si sia tentato, fra gli esordi coloniali e la metà del Settecento, di supplire alle carenze iniziali della popolazione con la creazione di scuole di canto e la diffusione di metodi di educazione musicale, una tendenza collettiva inconscia e più forte avrebbe fatto preferire alle Sacre Scritture una produzione poetico-letteraria originale, opera di autori profani contemporanei. Questa tendenza allo "scarto dalla norma", all'elaborazione estemporanea collettiva di nuove scritture, all'intercambiabilità fra soggetti sacri e profani è tipica del senso di libertà che permea la società del New England. La refrattarietà all'osservanza dei codici linguistici, liturgici e musicali del Vecchio Mondo avrà un'influenza decisiva nel definire, alla fine dell'Ottocento, i primi contributi americani veramente originali in ambito musicale, ma darà anche modo al nero deportato per fini schiavistici nelle colonie di individuare, in un processo in gran parte casuale, alcuni elementi semiotici particolarmente adatti ad esser utilizzati e reinventati perché simili ad alcune tradizioni africane.

È solo con la Rivoluzione Americana che la prima fase della tratta degli africani può dirsi conclusa. Il mercato degli schiavi si esercitò spesso su individui già in condizioni di violenta subordinazione sociale nella terra di origine; la struttura feudale dei regni africani non solo non era in contrasto con gli intendimenti dei portoghesi, degli inglesi, dei francesi e degli olandesi, ma addirittura divenne, nei suoi vertici di potere, l'interlocutore compiacente disposto a soddisfare il commercio umano in cambio di favori e di vantaggi materiali. Come riferisce Davidson (cfr., 1963, 1966); sarebbe stato fare della morale perché quello che accadeva in Europa accadeva anche in Africa. In ogni caso, la storia dell'incontro africano con la cultura dei bianchi è quella di un adattamento progressivo capace di preservare nel tempo, mediante processi per lo più inconsapevoli, molteplici tratti della propria tradizione di produzione segnica e del proprio vissuto antropologico. L'ambito pre-

valente di questo processo è quello linguistico e quindi anche sonoro. Il primo oggetto di adattamento sotto il profilo strettamente linguistico è l'inglese: quell'inglese già di per sé "alterato" da elementi dialettali e pratiche sociali, in bilico fra oralità e scrittura, che si esprime con ridondanti raddoppi consonantici, costruzioni asimmetriche del periodo, etc. Come per il sincretismo in ambito musicale, anche in quello linguistico, nel tempo, si è manifestata una tendenza inversa: l'assimilazione, da parte dell'anglo americano, di retaggi lessicali del mondo dei neri. Sono infatti di origine africana morfemi quali *ok*, *boogie-woogie*, *jam*, *guy*, etc. Perciò, nel mondo africano, lingua e musica appartengono a un universo culturale ascrivibile a valori religiosi, vissuti dalle comunità come prolungamento e riflesso degli elementi naturali circostanti, la cui pluralità identifica altrettante entità sacre.

L'impatto del nero con il monoteismo cristiano, ha generato presso l'afro americano fenomeni di adattamento e di palingenesi altrettanto significativi: la danza, ad esempio, da elemento centrale nella vita dell'africano diventa un momento circoscritto e predeterminato, in quanto essa era appena tollerata dalla cultura bianca, e quindi confinata ai momenti conclusivi della giornata. Nonostante ciò, la danza riesce in ogni caso ad imporsi nel tempo come il tratto culturale africano più rilevante. Marshall Stearns e Jean Stearns (cfr., 1968) hanno identificato nelle danze dell'Africa occidentale la matrice di tutte le più significative forme coreutiche americane, dal *charleston* al *samba*, dal *cha-cha-cha* al *rock'n'roll*. Per i due studiosi, i tratti più caratteristici delle danze dell'Africa occidentale ad aver condizionato l'esperienza coreutica negli Stati Uniti sono sei. In primo luogo, il fatto che le danze africane siano a piedi nudi sulla terra fa sì che balli tipicamente europei, nei quali il suono della scarpa sul pavimento di legno è di particolare importanza, vengano abbandonati; lo stile africano, solitamente a piede "piatto", favorisce il passo strisciato, trascinato o strascicato. In secondo luogo, la consuetudine piuttosto ricorrente di danzare in una posizione accovacciata, con le ginocchia piegate e il corpo curvato all'altezza cintola è una caratteristica del danzatore nero che contrasta con la consuetudine tipica del ballerino europeo di mantenere la colonna vertebrale in posizione eretta. In terzo luogo, la danza africana tende ad imitare realisticamente gli animali; infatti le danze che emulano l'aquila, il corvo e il coniglio sono frequenti nel repertorio proprio dei neri. In quarto luogo, le danze africane attribuiscono particolare rilievo all'improvvisazione, talora di ispirazione satirica, conferen-

do molta libertà all'espressione individuale. Il quinto punto riguarda il fatto che la danza africana è centrifuga, facendo esplodere i movimenti dai fianchi; questo è un punto cruciale in quanto la gamba si muove a partire dal fianco e non dal ginocchio, e il braccio dalla spalla, mentre il movimento della testa e delle spalle sembra spesso l'esito finale di un impulso che muove dai fianchi: la naturale concentrazione del movimento nella regione pelvica è agli antipodi della consuetudine europea. Il sesto ed ultimo punto riguarda il fatto che le danze africane sono eseguite sulla base di un ritmo propulsivo, che conferisce loro uno *swing* (che letteralmente significa oscillazione, colpo vibrato) comune anche al jazz e alle danze eseguite con questa musica. La prima danza americana segnalata dagli storici, che abbia realizzato un'unione tra radici africane da un lato e adattamento al mondo bianco dall'altro, è la cosiddetta *circle dance* o *ring shout* (Cerchiari, 2001, pp. 143- 146).

In essa prende forma quel processo di lenta ma progressiva sublimazione della travolgente fisicità africana imposto dalla cultura "anti-pagana" del bianco occidentale. Costretti ad osservare il divieto imposto dalla Chiesa battista di impiegare strumenti a percussione, ma anche di ballare nel senso africano tradizionale, i partecipanti riuniti in cerchio si muovono in fila, in senso antiorario, accompagnandosi con gesti e battiti del piede e dando vita all'intonazione corale di un testo a carattere sacro inglese.

Alla sopravvivenza di elementi coreutici e rituali africani si contrappone l'adattamento degli afro-americani alle danze europee; si tratta, in particolare, di quelle di origine inglese, irlandese e scozzese, che già a bordo delle navi venivano promosse dai negrieri per tenere contemporaneamente di buon umore l'equipaggio e in salute gli schiavi. Questi sono i primi passi del progressivo ingresso del nero nella professione musicale, destinata a svilupparsi attraverso le occasioni di festa, le riunioni sociali, la liturgia, la vita militare e, nell'Ottocento, con l'espansione delle attività concertistiche, teatrali e legate allo spettacolo popolare (Gorlier, 1963).

La musicalità del nero viene citata in maniera concorde da tutte le fonti letterarie e giornalistiche del tempo: con l'espressività sonora, per quanto mediata da modelli estranei, il nero ha comunque modo di recuperare quelle radici estetiche e comportamentali che il violento impatto con il mondo bianco ha teso, più o meno consapevolmente, a soffocare; in ogni caso, però, la dimensione di "quasi continuum" della

comunicazione musicale e coreutica Africana (che era una sorta di “commento” permanente alle attività quotidiane del lavoro e del gioco, del rito sacro e profano) si è spezzata, per essere recuperata con maggiore intensità in momenti circoscritti della giornata, del calendario o della vita.

Proprio l’impatto con i codici dell’Occidente, pur nelle forme mediate dalla sensibilità africana, dà luogo nell’Ottocento alla definizione di quei repertori popolari nero-americani che hanno influenzato in larga misura la genesi del jazz (Cerchiari, 2001, p. 149). La musica africana, espressione di valori comunitari, sociali, tanto nell’ambito sacro quanto in quello profano, incontrandosi con la musica europea, origina, nell’esperienza del nero-americano, una sensibilità nuova, in cui individuo e gruppo si confrontano dialetticamente. Tuttavia, mentre l’espressività vocale rappresenta l’anello di congiunzione tra memorie africane ed esperienze americane (pur con tutte le diversità tra l’inglese, lo spagnolo o il francese e le lingue nere), è nel rapporto con gli strumenti musicali che viene sostituendosi un nuovo modo, tipicamente statunitense di vivere la musica.

Dallo studio delle fonti emerge che l’africano, costretto dalla violenta dinamica della tratta schiavistica, non abbia potuto recare con sé i propri strumenti e che quindi questi siano stati (ri)costruiti nel Nuovo Mondo; si può quindi affermare che le forme più tipiche della musica nero-americana tra fine ’700 e inizio ’900 siano tutte tributarie della strumentazione europea (Cerchiari, 2001, p. 154).

Inoltre, si può far risalire alla sensibilità occidentale lo sviluppo di una concezione ritmica per lo più binaria, molto diversa da quella additiva e poliritmica della tradizione africana; se da un lato, infatti, il nero è costretto a recidere i legami con il proprio passato a causa di alcuni aspetti della propria cultura, dall’altro egli deve risolvere il problema legato alla sopravvivenza del proprio patrimonio, nel momento in cui l’espressione coreutica e musicale africana entra in contatto con l’estetica occidentale. Nel passaggio fra Settecento e Ottocento, l’innodia (complesso degli inni appartenenti ad una stessa cultura e degli stilemi ad esso peculiari) ebbe un grande impulso con la creazione di scuole e Università per neri negli Stati del Sud; è vero d’altronde che l’emancipazione, aprendo ai neri dopo due secoli di schiavitù le porte delle professioni, favorì la crescita dei *song-writers*, cantanti, strumentisti e uomini di spettacolo anche nelle comunità di colore. Ma al musicista nero, parallelamente alle attività di spettacolo offerte an-

che dal teatro musicale leggero, oltre che dal concertismo e dall'entertainment, si dischiuse nel corso dell'Ottocento, un nuovo e interessante ambito espressivo, quello delle bande, legato alla vita militare e poi civile.

L'evoluzione delle bande, i cui strumenti principali sono gli ottoni e i tamburi, rappresenta un ritorno involontario di tutto ciò che era stato rimosso dalla cultura dell'ex-africano; costretto dalle imposizioni culturali del "padrone" bianco a rinunciare a parte delle proprie consuetudini rituali e comunicative, di cui gli strumenti a percussione erano un momento centrale, assieme alla voce: il nero americano vede nella banda un "luogo" dove far riemergere le proprie forti e urgenti capacità espressive.

Già negli anni '30 si formano band nere, con leader di colore a Philadelphia, Boston, Detroit e, naturalmente, a New Orleans, mentre non è raro, nonostante le leggi segregazioniste, il caso di formazioni miste, con bianchi e neri. Così, la "moda" delle bande si estende allo spettacolo e al mondo del divertimento, dell'*entertainment*, con la creazione di orchestre da ballo, che interpretano a livello strumentale, con organici di medie e spesso anche di grandi e grandissime dimensioni, l'euforia tardo-ottocentesca per le nuove danze di società. A fine secolo, una musica che è al tempo stesso danza, rappresentazione simbolica dello status del nero nella società statunitense, canzone e forma pianistica, irrompe in America e in Europa, facilitata nella sua rapida affermazione dall'editoria musicale: si tratta del ragtime, dove emerge una prima riuscita sintesi "colta" di elementi della tradizione bianca europea e di quella afro-americana (Cerchiari, 2001, p. 159).

Nel ragtime è facile cogliere i tratti della tradizione europea a cominciare proprio dagli aspetti ritmici, che se da un lato segnalano l'affermazione di un gusto musicale tipicamente afro-americano nella *popular music*, dall'altro ci ricordano che il ragtime è figlio delle danze europee e della scansione in due (two-step) tipica della marcia. In pratica, il ragtime rovescia le errate convinzioni della storiografia e della musicologia europea, secondo le quali i musicisti afro-americani sarebbero gli esponenti di una musica eseguita e tramandata solo oralmente, o grazie al disco; la matrice africana, o meglio afro-americana, del ragtime è a sua volta riscontrabile nelle danze nere dell'Ottocento così come nella trasposizione sulla tastiera della tecnica di esecuzione del banjo. Appare chiaro dunque come l'elemento formale che accomuna le radici settecentesche e ottocentesche dell'esperienza contem-

poranea sia la canzone, sacra o profana, legata allo spettacolo o alla quotidianità individuale e collettiva della vita sociale.

Come hanno notato a più riprese musicologi di formazione diversa, la forma canzone rappresenta il tratto che più tipicamente caratterizza non solo la popular music statunitense, ma, in senso lato, tutta la musica Americana. D'altra parte il jazz non può essere analizzato, nei suoi risvolti antropologici e semiotici di "folklore urbano", se non proprio partendo dal concetto di sviluppo strumentale del codice della forma-canzone, a cui nel tempo esso affianca l'opposta tendenza ad una "vocalizzazione" di forme strumentali: in entrambi i casi, comunque, va tenuto presente l'archetipo africano delle lingue tonali e della stessa tradizione culturale, la contiguità e reversibilità comunicativa e semantica fra linguaggio e "linguaggio" sonoro (Cerchiari, 2001, pp. 161-165).

La forma canzone americana, bianca e nera, rappresenta di fatto la struttura modulare, il fondamento prevalente dell'improvvisazione jazzistica: la musica americana, popular e jazz, ha contribuito a tenere in vita, nell'arco del ventesimo secolo, uno dei cardini dell'estetica musicale europea, mentre questa, al contrario, lo ha messo radicalmente in discussione, finanche negandolo.

PARTE II

DIALOGO E CONFLITTO: NASCITA E DIFFUSIONE DEL JAZZ

CAPITOLO 1

Schiavismo e razzismo

1.1. *Il razzismo*

Lo schiavismo e il razzismo sono concetti non sempre sovrapponibili; il primo rappresenta soprattutto il quadro istituzionale di un contesto, mentre il secondo è un'ideologia. Tuttavia, essi molto spesso finiscono per essere usati in modo improprio; bisogna tenere presente, infatti, che non necessariamente lo schiavismo ha bisogno di un sostegno ideologico, né l'ideologia riesce sempre a insinuarsi nei rapporti sociali.

In Africa, in Asia e soprattutto nel Nuovo Mondo si incontravano, come già è stato accennato in precedenza, uomini di aspetto e culture differenti; gli spagnoli, con le loro convinzioni di diritto e di religione, non potevano compiere genocidi, impadronirsi di territori e soggiogare le popolazioni senza giustificarsi con qualche sorta di teoria razionale (Cane, 1978, p. 99).

Essi non potevano sottomettere e derubare sistematicamente altri uomini senza rendere lo sfruttamento, l'emarginazione, l'esproprio e la degradazione atti morali. Le ideologie razziali hanno proprio il compito di definire le popolazioni sottomesse come poco umane, preumane o non umane. Infatti, già con Las Casas si può osservare come gli indiani vennero rappresentati come indolenti, pagani, moralmente bestiali e buoni solo ad essere utilizzati come schiavi, in modo che solo in questa condizione la conversione al cristianesimo sarebbe parsa legittima. Con questo tipo di argomentazioni, l'ideologia razziale fornisce la giustificazione alla sottomissione senza mettere in crisi il proprio sistema di valori (Todorov, 1995). Il carattere ideologico delle argomentazioni di questo tipo a difesa dell'istituzione schiavistica ha bisogno soltanto di essere accennato, dato che non è l'esportazione dei propri valori il punto centrale e la motivazione della violenza, bensì l'arricchimento o la conquista (Cane, 1978, p. 100).

Essendo un'ideologia, il razzismo si rinnova, adattandosi alle diverse necessità; ci sono stati vari tentativi di fornire un quadro analiti-

co di tutti gli aspetti di tale fenomeno e tra questi, il più efficace è stato quello di Allport (Cfr., 1973) che è riuscito a serializzare i cinque gradi di avversione che dovrebbero comprendere le manifestazioni del razzismo. Essi sono:

- il parlar contro;
- l'evitare;
- la discriminazione, cioè la lotta contro l'eguaglianza, che porta alla segregazione, se questa lotta si manifesta nelle istituzioni;
- le aggressioni fisiche;
- lo sterminio con linciaggio e genocidio.

La continuità di questa classificazione ha visto diverse eccezioni, questi cinque gradi non si presentano come una sequenza ordinata; il terzo, ad esempio, è il motore dei primi due, anche nelle forme del razzismo odierno.

La necessità di compiere degli studi sulle manifestazioni psicologiche del razzismo discende, in primo luogo, dalla constatazione che questo è il campo più adatto per misurare la forza e l'efficacia di quest'ideologia, il cui fine è quello di penetrare all'interno dei conflitti, convincendo coloro che nel conflitto sono coinvolti della giustezza morale di certi atti di violenza contro una parte identificata come razzialmente (antropologicamente) diversa e inferiore. Nell'ipotesi di un pieno successo della teoria razzista, ammettendo dunque che tutti siano convinti della sua conformità al reale, essa, trasformata in diritto naturale, morirebbe; questo accadrebbe perché, sostanzialmente, il razzismo viene reso possibile dal bisogno di giustificazione. Il razzismo è dunque lo strumento della discriminazione.

1.2. *Pregiudizi razziali in Inghilterra*

Winthrop Jordan (cfr., 1976) offre una notevole documentazione su come si sia formato in Inghilterra il pregiudizio razziale nei confronti dei neri prima ancora che essi venissero usati come schiavi nelle piantagioni del Nord America. Infatti, esiste una notevole differenza tra la prima letteratura antropologica sull'Africa di fonte portoghese e la prima in lingua inglese; la prima letteratura iberica è spesso addirittura idilliaca, mentre quella inglese azzarda finanche la creazione di assurde analogie tra i neri e le scimmie antropomorfe. Però, non si può non osservare che tale letteratura emerge quando già i portoghesi

stanno usando coloro che prima erano gli *africani*, che poi sono diventati i *negri*, come forza lavoro schiava, quando dunque dalle descrizioni degli scopritori già si era passati, in Portogallo, ad una letteratura razzista motivata dal bisogno di giustificare la violenza e il dominio. Bisognerebbe perciò verificare quanto della letteratura razzista portoghese sia confluita in quella inglese.

La forza contaminante dell'ideologia razzista mostra d'aver raggiunto il culmine quando le singole idee che essa produce sono fatte proprie da coloro che ne sono oggetto e vittime. A tal proposito Jim Crow afferma: "Ogni negro pensa a sé come figlio di un bianco, come ogni asino pensa a sé come al figlio di un cavallo di razza" (Cane, 1978, p. 112). Questo proverbio, tipico delle isole Barbados, così come altri, veniva formulato dagli schiavi già negli anni della schiavitù. La cultura succube, infatti, non è mai in grado di discriminare nella cultura dominante i dati utili da quelli nocivi: senza uno sforzo politico che miri alla rivendicazione della diversità, le masse dominate copiano il sistema di valori dei dominatori, nel migliore dei casi rendendone una parodia. Nei paesi anglosassoni, negli anni della formazione dell'impero, l'impatto di razze diverse con l'orgoglio di un potere che le sottometteva tutte, fece sì che i segni di esse diventassero un distintivo, a cui si collegava una significazione decisiva. Il razzismo fu il risultato di strane e improbabili comparazioni di popoli diversi. La forte componente razzista che si avverte nel grande impero inglese ha un altro suo segno specifico nel numero delle categorie razziali che la coscienza di razza britannica istituì. Anche gli indiani d'oriente, che vivevano in un territorio peraltro patria del sistema di caste più terribile mai esistito, vennero presto chiamati negri, mostrando così il prevalere di un sistema bicategoriale, birazziale (tutto questo avviene mentre in Brasile si era già costituito un sistema multirazziale); tali sistemi soddisfano esigenze di casta e sono quindi legati in primo luogo ad un'organizzazione aristocratica che gradua i ruoli in cui gli individui si pongono, mentre i sistemi birazziali sono legati ad un'antinomia che contrappone un gruppo a tutti gli altri (Cane, 1978, p. 116).

Questa dualità appartiene ad una nuova epoca culturale, appartiene alla modernità industriale globale. La società liberale avanzata e l'assetto di mercato non prevedono infatti una teorica immobilità della posizione sociale degli individui, e chiedono innanzitutto di credere nel valore e nella possibilità di un'alta mobilità verticale e orizzontale. Quando un gruppo, individuato come "gli altri", i negri, i portoricani,

viene isolato e per esso non valgono le regole e l'ideologia del sistema, ecco che, per costoro, questo si trasforma in un sistema di caste. L'idea della mobilità verticale, intervenendo in un sistema di caste, se non è rifiutata da esso, è capace di trasformarlo in un sistema di classi, che può andare in contrasto con il sistema di caste o anche coesistere con esso. I rapporti sociali instauratisi in Brasile e negli Stati Uniti mostrano tutte due le inversioni (Cane, 1978, p. 118). Infatti, è innegabile che l'esclusione dei neri negli Stati Uniti sia il risultato di una difesa delle classi esistenti, mentre anche nella sproporzione tra la presenza dei bianchi nella società e al suo vertice e nella concentrazione dei neri al basso della piramide sociale, il Brasile sembra più leggibile come una società di classi (anche se quella sproporzione segnala al suo vertice l'origine feudale).

Questa dinamica tra integrazione e separazione ha un'interessante teorizzazione nell'ipotesi di Levi Strauss (cfr., 1984) sulla *diversificazione interna*, per cui i temi diversificanti svolgerebbero un ruolo funzionale e sarebbero mezzi in sé abbastanza indifferenti, ma disponibili nella storia dei diversi raggruppamenti. Il razzismo, allora, inteso come mezzo di diversificazione interna avrebbe soprattutto il difetto della sua meccanicità predestinante e sarebbe soltanto un cattivo strumento. La rigidità del mezzo stesso imporrebbe allora la messa in moto di altri meccanismi, cioè di strumenti di ascesa che costituiscono quel simbolismo che funziona sostanzialmente come anestetizzante sociale, mostrando verso il basso la razionalità dello stato di cose e, contemporaneamente, non incidendo sulle convinzioni dei ceti alti, in quanto ad essi presenta i nuovi adepti, arrivati dal basso, come individui eccezionali, insinuando in tal modo l'idea che essi siano diversi dagli altri.

Il simbolismo sembra un fenomeno molto meno importante in Brasile, dove il contrasto di razza si fa labile nella multigraduazione della gente di colore. L'amore delle donne viene scisso nel folklore bianco dal matrimonio: "Bianca per sposare, mulatta per fottere, negra per lavorare". Questa "massima" di Handelman non corrisponde ai contenuti espressi dal folklore nero, nei cui racconti si trovano spesso ragazze che danno appuntamenti ai giovani schiavi, mentre i mariti sono lontani. Al disprezzo dei bianchi per cui i negri non si sposano, ma si accoppiano, fa riscontro l'accettazione del mito della superiorità sessuale nera (Cane, 1978, p. 124).

1.3. *L'acculturazione*

Se il razzismo come ideologia e come pratica agisce quale vettore che tende a mantenere separati i gruppi razziali, coinvolti in un'identica dimensione spazio temporale, molti altri fattori agiscono invece in senso opposto. In particolare, è possibile intervenire volontariamente con iniziative atte a ridurre il pregiudizio: ciò che si può fare agisce o limitando il pregiudizio razziale nella psicologia delle persone coinvolte, o modificando la situazione in cui il pregiudizio si alimenta (Cane, 1978, p. 125).

In primo luogo sembra rilevante la perdita delle specificità culturali dei neri d'America e la costituzione di modi di agire e modi di pensare inter-etnici. La mescolanza non è sempre assoluta, cioè non investe egualmente gli aspetti generali e tutti gli aspetti particolari delle culture nere in America. L'africano del Congo non condivideva (Cane, 1978, p. 126) con il Senegalese la visione del soprannaturale; ed anche i popoli vicini non avevano comuni tradizioni religiose. Tuttavia, in quella nuova terra straniera, che fu Haiti, gli elementi comuni delle loro credenze religiose vennero accentuati; col tempo emerse un nuovo sistema religioso composito chiamato Vudu.

Secondo Bastide (cfr., 1970, 1971) la *santaria*, i *candombles* e i *Vudu* possono però risultare volta per volta legati prevalentemente a una diversa religione africana. Non essendo fissato, il rito si celebra diversamente a seconda della "nazione" africana in cui ha luogo. La base etnica si è dissolta, ma i portati culturali rimangono e prevalgono in maniera del tutto casuale, senza un collegamento tra la preponderanza di elementi di una cultura e una più diffusa presenza dell'etnia che originariamente la espresse (Cane, 1978, p. 127). Anche nella pratica musicale si possono riscontrare alcune differenze, determinate certamente dai luoghi di provenienza degli schiavi; se si parla degli strumenti musicali si osserva che, al di fuori dei tamburi, presenti ovunque in Africa, altri strumenti, che in questo continente ebbero diffusione geograficamente limitata, appaiono in poche zone dell'America caraibica e meridionale.

Comunque, la prima e più rilevante spinta all'integrazione culturale tra gli schiavi e i padroni avvenne sul piano religioso; la musica in Africa è ancella del rito e insieme ad esso ne costituisce l'ossatura. La presenza e la funzione della musica nel rito vengono riconfermate ovunque nell'America Nera, laddove prevalgono nella vita religiosa i

segni della cultura africana, ma anche dove sembrano spiccare i segni della cultura europea; è interessante anzi, osservare come questa funzione africana penetri nei riti del cristianesimo riformato dell'America settentrionale, modificandone sostanzialmente la fenomenologia, e come ciò accada attraverso un lento processo che sottolinea il carattere essenziale della funzione musicale nell'atto religioso.

Anche se la musica è presente, con notevoli raccolte di inni, nella chiesa protestante, c'è una grande differenza tra un'assemblea di persone ritte in piedi, immobili che cantano un inno e un'assemblea che nella stessa situazione ne canta il ritmo, creandolo col percuotere dei piedi e il battere delle mani. Quel che rimane di africano nella chiesa nera degli Stati Uniti, oltre all'immanenza del divino (che però non è retaggio culturale esclusivamente africano), si manifesta nell'atteggiamento e nella concezione della musica.

Sebbene abbia tanta importanza, la musica resta in funzione di qualcosa di diverso; nella musica religiosa del folklore nero, ma anche nella musica profana, la "molla" da cui essa scaturisce non è in sé, ma nel culto o nella danza. Se il culto non è quello della tradizione, nemmeno la musica è più tale, e al nuovo rito si viene accompagnando un folklore che è costituito da fattori d'origine africana e d'origine europea. In particolare, vi s'immette d'africano il ritmo, l'enfasi espressiva, quello che il folklore africano aveva sviluppato meglio del folklore europeo, mentre di questo assume le scale e l'armonia (Cfr., Nettl, 1956), ma l'attribuzione è molto discutibile: la forma responsoriale appartiene anche alla cultura nera, così come la struttura circolare di canti corali che accompagnano il lavoro collettivo anche in Africa (Cane, 1978, p. 131).

Secondo Bastide (cfr., 1970, 1971), se una manifestazione culturale risulta da una sollecitazione del nuovo ambiente allora si ha un tratto di *cultura negra*, se invece è un residuo si ha un tratto di *cultura africana*, se c'è una convergenza di due retaggi analoghi che si fondono l'uno nell'altro, in questo caso si avrà un tratto di *cultura afro-americana*. Quindi, in qualunque modo egli distingua i prodotti culturali nuovi, originali, dai sincretismi, Bastide trova "noiosa" la polemica sulle sopravvivenze africane e sulle influenze bianche nel folklore nord americano; che i canti neri dell'America centro meridionale siano africani, egli lo dà per scontato sulla base di una consolidata letteratura e conclude la sua riflessione affermando che il Nero ha subito l'influenza dell'ambiente musicale bianco, prendendo solo quello che gli conveni-

va, e la selezione è stata determinata dalle sue abitudini africane (Cane, 1978, pp. 132-133).

Per quanto riguarda la musica, invece, c'è chi ha sottolineato il carattere soprattutto bianco, occidentale, di essa, negando il carattere negro di tutto fuorché dell'esecuzione vocale. La modesta collezione di africanismi nella musica Nord americana conferma il carattere divisorio dell'istituzione schiavistica in questo territorio; contro la vasta letteratura che in modi differenti ha supportato l'inattendibilità della tesi della continuità, Herskovits (Cfr., 1962) ha sostenuto una tesi più possibilista, affermando che la scienza non ha l'esatta cognizione di quanto sopravvivono delle tradizioni e delle credenze africane nel comportamento dei neri contemporanei che vivono negli Stati Uniti e altrove, né degli effetti di queste sopravvivenze, quali calchi o riproduzioni di forme culturali africane, pertanto non è lecito negare la continuità, ma bisogna connettere le modificazioni alla storia ed osservare la costanza nel dinamismo.

1.3.1. *Separazione tra nozione di musica afro-americana e nozione di musica nero-americana*

Le differenze fra la musica (e la cultura) afro-americana e la musica (e la cultura) nero-americana, sono particolarmente significative. La Louisiana fu francese, come Haiti, prima di passare con regolare contratto sotto l'imperium britannico. Tutto questo ha lentamente cancellato il costume tradizionale nero che è diventato un coacervo di caratteri africani e afro-americani. Le forme culturali nere nella Louisiana francese probabilmente si evolvettero in parallelo con quelle haitiane. Anche in Louisiana forse sarà stato usato il *ganbo* (un pezzo di bambù con un'estremità aperta e l'altra chiusa dalla membrana naturale, che se percossa emette un suono diverso in rapporto alla lunghezza della canna), con il quale ad Haiti si picchia il suolo, percuotendo a terra la parte chiusa; in Africa invece, queste canne venivano disposte in batteria, come nello xilofono (Cane, 1978, pp. 141-144).

Questo uso più ricco della melodia, ma non più povero del ritmo, è sparito negli anni della schiavitù non come segno di adattamento, ma come traccia di impoverimento culturale connesso al nuovo contesto di vita, da cui però emerge anche qualche trasformazione positiva, come quella che porta dall'*earth bow* africano al *mosquito drum*, stru-

mento decisamente simile al *washtub* che avvia all'uso del contrabbasso nelle prime jazz band.

L'adattamento degli schiavi africani alle situazioni in cui l'America li poneva, produsse negli anni il folklore nero d'America. Questa fase è quella che LeRoi Jones ha chiamato di "trasformazione della condizione dei neri", da quella di schiavi africani a quella di schiavi americani (cfr., Jones, 1994).

Il jazz si plasma nelle sue prime manifestazioni tra i figli degli schiavi americani, ormai liberi, ma emarginati, sconfitti, dall'esito della Ricostruzione; un popolo diverso da quello bianco, che non professa il "credo" americano, ma che tuttavia si ritiene realisticamente americano. Liberato dalla schiavitù, non sa bene come "muoversi" in questa libertà. La lenta emancipazione di tale popolo corrisponde per questo al crescere del suo disagio, ma anche della sua ribellione e delle "immagini" della sua coscienza.

CAPITOLO 2

Gli spirituals, i canti del lavoro e il blues

2.1. *L'attuale e il divino*

Non è certo quando sia nato lo spiritual. Gli studiosi sono ancora abbastanza incerti su quale sia la maniera corretta di dividere e classificare tale genere. La teoria più accreditata tende a correlare l'antichità della forma con la presenza di una parte consistente di elementi africanofili, ma non è detto che la serie logica dal *ring shout* allo *spiritual* corrisponda a un effettivo sviluppo di nuove acquisizioni. Non solo, invece, vi si può vedere una diversa funzionalità, com'è per il *song sermon*, ma anche il risultato musicale di differenti condizioni sociali; basti pensare all'affermazione di Sterling Brown in merito al fatto che: “nonostante l'indifferenza e il risentimento di molti negri colti della media borghesia, gli spirituals vengono ancora cantati, fatti circolare, modificati o creati dai negri della classi inferiori” (Cane, 1978, p. 153).

Al nero appartenente alla middle class interessa presentare ai bianchi una musica che possa loro piacere, dalla quale ricavano un'immagine per loro positiva dei neri: quello che importa quindi, è una bella “confezione”; ovviamente la situazione non è la stessa per il nero popolare, la cui attività musicale è determinata dai suoi gusti.

Come i canti servivano per il lavoro, così servivano gli spirituals, ma non per pregare, come i bianchi crederono all'inizio della loro diffusione. In una conferenza tenuta a Philadelphia nel 1825, J. Miller McKim riferì di aver avuto una spiegazione precisa in merito alla diffusione degli spirituals legata al fatto che essi venivano elaborati dagli stessi neri in maniera del tutto spontanea. In generale, lo spiritual è stata una delle forme più rappresentative della preistoria jazzistica. Il più noto esempio di questo genere, anche se ritenuto da molti un vero e proprio jazz di New Orleans, è *When the Saints go marching in*, in cui si riportavano le parole del vangelo, per rivendicare l'uguaglianza degli uomini dinanzi a Dio (Roncaglia, 1979, pp. 5-8).

2.2. *Il work-song*

Lo schiavo, costretto a lavorare dall'alba al tramonto, cantava per sopportare meglio la fatica, per coordinare i movimenti, per dire ai compagni cose che il sorvegliante non potesse comprendere perché espresse per mezzo di un codice "segreto", attraverso una musica inizialmente poco conosciuta. Nei campi, ma anche sul Mississippi, il work-song, il "canto di lavoro", ebbe una diffusione non certo marginale e un'importanza fondamentale tra le musiche che contribuirono a inventare il jazz: il suo utilizzo va valutato per l'importanza che esso assumeva per gli uomini che erano costretti a coordinare perfettamente i loro movimenti, dai posatori di traversine per i binari, ai rematori. Uno dei canti esemplificante come pochi altri, è quello che ancora alla fine del 1800 si poteva ascoltare sulle rive del Mississippi:

| | |
|-----------------------------------|---|
| <i>I'm gwine to Alabamy</i> | <i>Io me ne vado in Alabama</i> |
| <i>Ooooh!....</i> | <i>Ooooh!....</i> |
| <i>For to see my mammy</i> | <i>Per trovare la mamma</i> |
| <i>Ooooh!...</i> | <i>Ooooh!...</i> |
| <i>She went from old Virginny</i> | <i>È partita dalla vecchia Virginia</i> |
| <i>Ooooh!...</i> | <i>Ooooh!...</i> |
| <i>And I'm her pickaninny</i> | <i>E io sono il suo tesoro</i> |
| <i>Aaaah!...</i> | <i>Aaaah!...</i> |
| <i>She libes on Tombigbee</i> | <i>Vive nel Tombigbee</i> |
| <i>Ooooh!...</i> | <i>Ooooh!...</i> |
| <i>I wish I had her wid me</i> | <i>E vorrei che fosse con me</i> |
| <i>Aaaah!...</i> | <i>Aaaah!...</i> |

In questo canto, è compito del solista, e generalmente del coordinatore dei movimenti, la parte parlata, mentre tocca agli altri, con il loro intercalare, il commento fatto di una sola sillaba che, "strisciata" durante l'espletamento dello sforzo collettivo, serve al coordinamento dello sforzo stesso (Roncaglia, 1979, pp. 9-16).

2.3. *Un modo di comunicare*

Il canto di lavoro ebbe larghissima diffusione nelle zone rurali, soprattutto del Sud: esso costituì, di fatto, l'unico modo di comunicare

fra i lavoratori sparsi nelle immense distese delle piantagioni. Cotone, ma anche tabacco, fornivano, in quei tempi, la più grossa fetta del reddito agricolo del sud degli Stati Uniti e non ne sarebbe stata ipotizzabile la produzione senza l'apporto di milioni di braccia, di fatto, non pagate o, comunque pagate a un costo che era soltanto quello dell'acquisto e del mantenimento ai limiti della sopravvivenza.

Nel work-song la voce assunse un'importanza che in nessun'altra forma musicale nera aveva avuto sino ad allora: e così, come l'inimitabile (e, per un europeo, incomprensibile) variazione dei ritmi percussivi in Africa aveva costituito per secoli un mezzo per trasmettere notizie, nello stesso modo le altrettanto intraducibili inflessioni foniche inserite nel work-song rappresentarono, per esecutori ed ascoltatori, qualcosa di nuovo e inimitabile e, congiuntamente, un altro dei piloni sui quali, nel tempo, avrebbe avuto saldo appoggio l'edificio jazzistico.

La figura del "capo", del "capitano" ispirò negli anni non pochi work-song: egli rappresentava il padrone, il potere, la prepotenza ed era nello stesso tempo la figura più vicina sulla quale riversare odio e rancore o alla quale chiedere, invano, un poco di comprensione (Roncaglia, 1978, p. 42).

2.3.1. *Il work-song e le leggende*

I work-song raccontavano anche storie che davano origine a ballate come quella del leggendario John Henry, un minatore che un giorno, avendo appreso che i padroni avrebbero messo in funzione una scavatrice meccanica, decise di sfidare con la sola forza dei suoi muscoli il "mostro sbuffante", combattendo, sino alla morte avvenuta con il piccone tra le mani, per contendere alla macchina il primato che egli si vedeva insidiato. Tuttavia, va tenuto anche conto del fatto che non mancarono canti attraverso i quali i lavoratori esprimevano la volontà di non combattere un tal tipo di battaglia (Roncaglia, 1979, p. 20-23). Insomma, lo schiavo non accettava più la sua situazione e per non subirla cercava nella "fuga" la soluzione del problema perché, oltre ad essere sfruttato inumanamente, egli era anche succube della crudeltà razzista che veniva messa in atto in tutto il Sud.

Nel 1852, la Corte Suprema della Carolina del Sud aveva sentenziato:

"É impossibile stabilire quali siano gli atti di uno schiavo definibili come

insolenza: può trattarsi di uno sguardo, dell'accennare di un dito, del rifiuto o del ritardo a mettersi da parte all'avvicinarsi di un bianco. Ciascuno di questi atti costituisce una violazione delle leggi sulla proprietà, e se fosse tollerato distruggerebbe quel principio della subordinazione sulla quale si regge il nostro sistema sociale”.

C'è da specificare che una sola delle “insolenzze” rammentate dal giudice Nash era sufficiente per lo scatenarsi della violenza più brutta, delle torture e addirittura del linciaggio (Roncaglia, 1979, pp. 24-30).

2.3.2. *La protesta imponente*

Assieme al work-song, si diffusero anche dei *canti di protesta* che raccontavano le condizioni di vita dei neri che abitavano soprattutto in Georgia, dove erano costretti ad accettare i soprusi dei bianchi. Essi, infatti, davano la caccia ai neri come se fossero degli animali e, questi canti, molto essenziali nella loro descrittività, esprimevano proprio la voglia di fuga dei dominati. Tale fuga era ovviamente accompagnata da dubbi, da continui ripensamenti e dalla paura di essere scoperti. Tuttavia, centinaia di migliaia di schiavi riuscirono a scappare grazie anche al contributo di non pochi bianchi “abolizionisti” del Sud e del Nord. A tal proposito, viene da chiedersi se le condizioni dei “servi” bianchi fossero davvero diverse e quale fosse il motivo per cui nessuno ne parlasse mai. La risposta si trova nelle parole scritte da Leo Huberman (cfr., 1977) riportate da Roncaglia.

“Più in basso ancora stavano i servi; alcuni avevano la fortuna di trovare padroni decenti, ma dal gran numero di annunci riguardanti “servi fuggiaschi” che apparivano sui giornali si è indotti a credere che i servi a vincolo conducessero una vita assai dura. Il padrone poteva frustarli quando voleva, dar loro le vesti più cenciose e il cibo più infame, e decidere se potevano o no sposarsi e finché erano al suo servizio non erano nulla più che schiavi. Certi servi, addirittura, venivano marchiati dai padroni e se fuggivano venivano costretti a servire, dopo il periodo del vincolo, cinque giorni in più per ogni giorno di durata della fuga e, in aggiunta, venivano sottoposti alla fustigazione. Allo scadere del contratto, poi, ricevevano un vestito, un po' di mais ed alcuni attrezzi e, molti dei loro discendenti, anche in tempi più moderni, erano sulle colline del sud-ovest dove conducevano una vita miserrima, di povertà ed ignoranza, salvandosi a stento, dal morire di fame. Vivono di ciò che rie-

scono a coltivare, cacciare o rubare e sono quelli che vengono chiamati hillbillies, “bianchi poveri” (Roncaglia, 1979, pp. 31-34).

Tutto questo ha dato vita a quel tipico modo di cantare dell'Ovest e del Sud-Ovest, chiamato appunto hillbilly, che sarebbe stato una delle palafitte, insieme al work-song, sulle quali sarebbe stata costruita la musica nordamericana.

Con il passare del tempo, comunque, il work-song è divenuto un vero e proprio *fatto sociale* in America: tracce di esso, così com'era alle origini, si possono ritrovare soltanto in alcune isole, soprattutto rurali, del Sud e del midwest statunitensi, laddove esistono ancora uomini di pelle bianca o nera che lavorano insieme. Per il resto, esso contribuì, con alcune delle sue essenziali caratteristiche, alla nascita del jazz (Roncaglia, 1979, pp. 35-37).

2.4. *Il blues*

Oltre allo spiritual e al work-song, esiste ancora un'altra forma musicale nata nell'America del Nord, che costituisce la base indispensabile per comprendere perché e come il jazz nacque e si sviluppò, si tratta del Blues. Un termine che definisce una musica irripetibile, costituita da afflitti sociali ed innovazioni musicali, con le radici affondate contemporaneamente nella vicenda nordamericana e nelle origini africane di milioni di uomini costretti a vivere in situazioni fortemente disagiate. Una parola che definisce, per antonomasia, una musica fondamentalmente nera, fatta dai neri per i neri; anche se identificata da un nome che non era arrivato dall'Africa, ma dall'Europa, e che fu poi portato nel Nuovo Mondo.

The blues devils, infatti, era un'espressione usata nell'Inghilterra elisabettiana per descrivere un particolare stato d'animo, triste e malinconico, ed era stato lo stesso presidente statunitense Thomas Jefferson, un virginiano nato nel 1743 a Shadwell, ad usarla con tale significato. Poi impararono (come molte altre cose dai bianchi) ad usarlo anche i neri virginiani, abbreviandolo, com'è costume per tutti i termini popolari, in blues (Roncaglia, 1979, pp. 40-41).

Valutare, però, solo gli aspetti musicali del blues costituirebbe una limitazione dell'esame del fenomeno perché si tratta di una musica fortemente radicata nel contesto nordamericano; sarebbe veramente limi-

tativo attribuire al blues esclusivamente la funzione di antenato rozzo e primitivo del jazz.

2. 4.1. *Il blues quale musica di popolo*

Il blues è anzitutto una musica di popolo più che popolare, strettamente e organicamente radicata nell'humus delle masse proletarie e schiavizzate dei neri, fossero essi collocati in un contesto cittadino o rurale. È musica del lavoratore delle piantagioni e del girovago, è musica del carcerato e del lavoratore coatto, ed è anche musica del lavoratore del ghetto cittadino e del cantastorie. Il blues, quindi, va inteso come un canto "lamentoso"? Sotto certi aspetti esteriori parrebbe esserlo; essenzialmente invece, è un racconto fatto a chi vive la tragedia della vita, attraverso un linguaggio semplice, descrivendo situazioni esistenziali comuni e comunque perfettamente comprese perché proprie del bluesman (o della blueswoman) e dell'ascoltatore/partecipe.

Sviluppatosi nelle piantagioni di cotone del profondo sud, il blues si diffuse abbastanza rapidamente in tutti gli Stati Uniti; certo è che la coltivazione del cotone per la nuova nazione nordamericana ebbe, soprattutto nel 1800, un'importanza non secondaria se è vero che, dal 1790 al 1860, la sua produzione era passata da quasi due milioni a ventidue milioni di libbre, rappresentando all'incirca il cinquanta per cento delle esportazioni degli Stati Uniti. La popolazione di schiavi arrivò a contare mezzo milione di unità in Virginia, quattrocentomila nella Carolina del Sud, quasi mezzo milione in Georgia, più di trecentomila in Louisiana e più di quattrocentomila, per ciascuno stato del Mississippi e dell'Alabama (Roncaglia, 1979, p. 49).

Le legislazioni imponevano condizioni ghezzanti per lo schiavo: in quasi tutti gli stati del Sud, infatti, la legge vietava qualsiasi concessione che tendesse ad insegnare allo schiavo a leggere o a scrivere; la situazione, tuttavia, non era migliore per i lavoratori rurali di pelle bianca, frustrati per il fatto che i piantatori preferissero prendere a servizio degli schiavi, giudicandoli lavoratori più capaci ed efficienti. In più, i bianchi ricchi non provavano alcuna vergogna per le sofferenze inflitte: "la schiavitù è la condizione naturale e normale del lavoratore, sia bianco che nero. L'alternativa è solo fra una società come la nostra, nel Sud, e una qualche fanatica, licenziosa, sacrilega forma di socialismo". Questo è ciò che avrebbe affermato George Fitzhugh (Roncaglia, 1979, p. 51), colui che sarebbe stato definito "l'ideologo"

del Sud. Eppure, la comparsa del blues classico fu il chiaro indicatore di una nuova coscienza e consapevolezza che i neri avevano acquisito in merito alla loro condizione. Sostenere che il blues contenesse, soprattutto alle origini, caratteristiche di lotta, come si può dire dello spiritual, o di rivolta, come per il work-song, sarebbe una forzatura concettuale. L'amore tradito, l'abbandono del tetto coniugale, l'amarezza della donna o dell'uomo abbandonati, l'autocondanna per l'ubriachezza cronica sono soventi presenti nel blues, insieme all'accorato, anche se sempre dignitoso, lamento nei confronti delle calamità naturali.

È necessario tenere presente il fatto che, per la prima volta nella storia della musica afro-americana, in stretta congiunzione con la voce umana, nel blues comparve la chitarra. Uno strumento simile al più tradizionale banjo, ma molto più ricco di possibilità esecutive ed espressive, che consentì escursioni tonali analoghe a quella della musica monodica primitiva, e anche una sorta di dialogo antifonale, le cui caratteristiche possono essere ritrovate nel dialogo fra il "capo" e il "gruppo", compartecipi e coesecutori delle musiche primitive africane.

Di tale aspetto si deve valutare il significato profondo tenendo conto del fatto che il dialogo nel blues si trasforma in una sorta di "parlare con se stessi" da parte dei bluesmen creatori nello stesso momento dell'esecuzione vocale e dell'accompagnamento. Un "momento creativo" che veniva esaltato proprio dalla presenza di chi ascoltava, rendendo ancor più efficace l'ispirazione del cantore e sospingendolo alla ricerca, man mano che l'esecuzione si snodava, di nuove e sempre più sofisticate forme musicali espressive, tali da creare un clima partecipativo e comunicativo. Il blues, infatti, pur discendendo in linea diretta dall'holler rurale e, assieme, dallo spiritual, dalla ballad, e dal canto religioso, richiese sin dall'inizio un supporto strumentale per l'esecuzione vocale che la chitarra, ancora meglio del pianoforte poteva offrire (Roncaglia, 1979, pp. 54-57).

Nel "colloquio" voce/strumento, insomma, venne realizzata una sorta di "antifona" fra l'esperienza personale del nero e il mondo nel quale era stato costretto a inserirsi e nel quale, ancora, doveva trovare una collocazione che gli consentisse di sopravvivere sia a livello biologico sia culturale.

2.4.2. La “scala blues”

Un altro aspetto musicale del blues, inoltre, è quello relativo alla cosiddetta “scala blues”; l’incontro, in sostanza, fra la scala musicale europea (basata sui sette gradi della scala diatonica temperata) e quella africana (o meglio, afroccidentale) fondata sulla scala pentatonica. La concezione tipicamente africana dette vita, nel blues, a una scala musicale assolutamente atipica (secondo i canoni europei), creando due note che solo nel blues hanno diritto di cittadinanza, caratterizzandolo e rendendolo unico nella storia della musica. I neri prima, e i bianchi poi, le hanno fatte proprie, inventando un modo di far musica che non si limitava a proporre un fatto artistico perché non era disgiunto dalla necessità di “raccontare”. LeRoi Jones, infatti, rileva come nella cultura africana sia ancora impensabile tentare di separare musica, canto, danza, prodotti artigianali, vita dell’uomo e culto degli dei, in quanto ogni espressione è “vita”, cioè “bellezza” (Roncaglia, 1979, p. 60-65).

La “bellezza” nella cultura europea venne ricercata nell’accuratezza formale, nella perfezione, nella finalit , come acutamente scriver  Jones, di “coltivare lo spirito”. Niente perfezione formale, invece, nelle musiche africane prima e afro-americane poi, nessun possibile paragone con il modo di cantare europeo: le due culture sono profondamente diverse, le forme musicali tendono a fini addirittura divergenti e, perci , non   possibile (neppure a livello tecnico-musicale) utilizzare i parametri europei per valutare qualcosa che, pur avendo solidi agganci con questa musica,   nato e si   sviluppato su un humus dalle caratteristiche sociali ben differenti, ovvero quello rurale o quello cittadino, poi composto da un proletariato represso e sfruttato (Roncaglia, 1979, p. 66).

2.4.3. Il blues e il disco

Attraverso lo studio delle testimonianze si pu  ipotizzare che il blues sia apparso verso gli ultimi decenni del 1800; ma sar  solo con l’emergere sul mercato discografico dei *race records* e con l’incisione di *Crazy Blues* da parte di Mamie Smith, che il blues inizier  ad essere conosciuto in America e poi in tutto il mondo.

Il fonografo inventato da Thomas Alva Edison nel 1877 aveva assunto un’importanza, nei primi anni del secolo, certamente impensata dal suo creatore; milioni di esemplari avevano invaso le case degli ame-

ricani: perché non sfruttare, allora, anche il mercato dei neri? Con il disco di Mamie Smith, una *blues singer* nata nel 1890 a Cincinnati, nell'Ohio, e leader di una formazione nella quale militarono, fra l'altro, agli inizi della loro carriera, musicisti come Coleman Hawkins e Bubber Miley, la lunghissima catena dei *race records* ebbe inizio.

Non meno importante, per il blues, fu la presenza nel mondo musicale americano di William Christopher Handy che, nativo dell'Alabama, era stato, benché nero, abbastanza fortunato da poter studiare al Kentucky Musical College e aver diretto, già nel 1896, la troupe dei Mahara's Minstrels (Roncaglia, 1978, pp. 48-52). Handy aveva composto nel 1911, a Memphis, un blues particolarissimo, che rivela quanto questa musica abbia profonde connessioni con la quotidianità. Il titolo del brano è *Mister Crump*. Commissionato da un candidato alla carica di sindaco a Memphis, il blues di Handy, ripreso dal popolo, ridicolizzava però le promesse moralizzatrici di Mr. Crump, anche perché il fatto che ci fossero nella città bettole, bische o case di prostituzione, non scandalizzava nessuno in un mondo nel quale si era sempre costretti ad arrangiarsi. Mr. Crump, fra l'altro, con pochissime variazioni, sarebbe poi divenuto, sempre grazie alla penna di Handy, *Memphis Blues*, un altro titolo che la storia del jazz annovera fra i grandi capolavori, che però non diede ricchezza e fama immediate al loro compositore; agiatezza e successo, infatti, gli vennero poi, soprattutto grazie al celeberrimo *St. Louis Blues* (Roncaglia, 1978, p. 53-55).

2.4.4. *Il pianismo blues*

Il Blues è la base senza la quale il jazz non avrebbe potuto prendere vita, senza la quale i grandi del passato, da King Oliver a Jelly Roll Morton, da Kid Ory a Jimmy Noone, non avrebbero potuto esprimere la grandezza della loro musica. Nello sviluppo del Blues il pianoforte ebbe una funzione fondamentale; in misura e in situazioni profondamente diverse, rappresentò il mezzo che consentì la nascita di un tipo diverso di blues, del *fast western blues* che, anziché diffondersi per sentieri polverosi o strade assolate, per piantagioni sterminate o villaggi di baracche fatiscenti, ebbe dimora fissa nei locali di svago, nei *barrel-house* (letteralmente significa "casa del barile"), nei bordelli non certo lussuosi che, ai margini degli accampamenti in cui vivevano i taglialegna e i boscaioli, costituivano l'unico luogo in cui passare alcuni momenti di svago dopo la lunga e dura giornata lavorativa (Roncaglia, 1978, p. 56).

Suonato da strimpellatori in genere non professionisti e figlio della musica fatta dalle coppie di chitarristi, che prima di essi avevano proposto un blues strumentale “diverso” (anche se chiaramente derivato) da quello vocale delle origini, nel blues pianistico dei *barrel-house* le due chitarre svolgevano infatti la doppia e distinta funzione di supporto della melodia (con adeguati abbellimenti più o meno espliciti a seconda dell’abilità solistica dell’esecutore) e di sostegno ritmico armonico (più che di controcanto, come avveniva invece quando la chitarra era imbracciata da un cantante blues).

La musica derivante da questo tipo di esecuzione, però, presentava profonde diversità dal blues che l’aveva originata: la melanconica tristezza, l’indolenza apparente del blues, nel *barrel-house* cedettero il passo ad un tipo di eccitazione ritmica ruvida, scarna, rozzamente virile, il cui contrasto con la corposità quasi femminile del blues emergeva sin dalle prime battute. D’altronde, l’ambiente in cui nacque non era la piantagione o il villaggio agricolo: il locale, turbolento, fumoso e pieno di frastuono, costringeva i musicisti, per farsi sentire, a sfruttare al massimo la resa sonora dei loro strumenti, a percuoterli con vigore e a urlare il loro canto, quando e finché venne usato; perché, a un certo punto, il compito di esprimere le emozioni fu affidato ai soli strumenti (Roncaglia, 1978, pp. 57-59).

Un giorno in uno dei locali fu consegnato, dall’est, un vecchio e mal ridotto pianoforte verticale. Un piano impossibile da accordare, con la meccanica sull’orlo del collasso, pieno di bruciacchiature di sigaro e decorato da mille tondini lasciati da bicchieri di birra o di whisky; un musicista, il cui nome resta ignoto, si gettò sui suoi tasti sbrecciati e ingialliti, per iniziare a martellarli con forza, trasferendo sui tasti le musiche che sino ad allora avevano potuto essere eseguite soltanto con due chitarre. Insomma, fu abbandonato, prima con le chitarre e poi con il pianoforte, il lirismo dolce, caldo e pieno di sentimento del blues primitivo, per una musica fatta di martellamenti che rifiutavano ogni forma di eleganza formale e ogni regola che avesse presieduto al rapporto del musicista con lo strumento principe della musica europea, che nelle corti o nelle sale da concerto del vecchio continente aveva proposto per secoli i capolavori dei grandi compositori.

Durante le esecuzioni, la mano sinistra iniziò a pestare sui tasti delle note basse con linee ossessive e spaziate, sorreggendo l’esecuzione con ritmi incrociati e complessi, mentre la mano destra, instancabilmente, costruiva triadi di note o trilli in un ritmo incalzante, che il

boogie-woogie per decenni avrebbe diffuso nel mondo. Musica da locale pubblico, in sostanza, il piano-blues era destinato per le caratteristiche del luogo in cui era nato ad una funzione ben diversa da quella del blues delle origini, tutto teso ad eccitare (anche sessualmente, quando veniva proposto nei bordelli), esso infatti veniva utilizzato come catalizzatore per liberare nell'ascoltatore l'energia repressa e pronta ad esplodere.

Siamo agli inizi del 1900 ed è l'epoca in cui il pianista, per usare le parole di Iain Lang (Roncaglia, 1978, p. 61) “sarebbe rimasto sorpreso se avesse trovato il piano con tutti i tasti in ordine, e sarebbe rimasto annichilito se avesse trovato il pianoforte anche accordato”.

Tuttavia tale espressione musicale trovò la fine del suo utilizzo verso la fine degli anni '20. Il blues, in tutte le sue forme, era già divenuto parte del jazz, che avrebbe portato in giro per il mondo la musica figlia di un matrimonio misto a cui né il nero da solo, né il bianco da solo avrebbero potuto dar vita in quanto essa è, per usare le parole di Lang, una canzone bianca cantata da un nero (Lang, 1957).

CAPITOLO 3

Diffusione del jazz

3.1. *New Orleans: “culla del jazz?”*

Fino alla metà degli anni '50, non c'era libro sulla musica nero-americana in cui non si affermasse che il jazz era nato a New Orleans. Lì erano confluiti e si erano mescolati, alla fine del secolo scorso, tutti gli ingredienti che di quella musica pittoresca e ibrida erano stati i presupposti; lì avevano mosso i primi passi i grandi pionieri, a cominciare da Buddy Bolden, intonacatore di muri e capostipite dei solisti del jazz. Di lì, infine, erano partiti i primi maestri del jazz alla conquista di Chicago, di New York e poi del mondo; da New Orleans era venuto, dopotutto, Louis Armstrong ed era stato lui la forza trainante del jazz, nel primo, eroico periodo della sua storia. Ma le cose sono andate davvero così? È proprio vero che New Orleans fu la culla del jazz? Léonard Feather, nelle prime pagine del suo *The book of jazz*, riferisce di alcune testimonianze di vecchi musicisti che contestano la primogenitura del jazz di New Orleans e che comunque correggono o integrano la storia, per così dire, ufficiale (Feather, 1959).

Wilbur de Paris, un trombettista nero che aveva avviato la sua carriera a Philadelphia nel 1919, sosteneva l'esistenza di una scuola di musicisti tecnicamente meglio preparati di quelli di New Orleans, che avevano studiato con insegnanti italiani e tedeschi. Eubie Blake, il pianista che aveva iniziato la sua carriera suonando il *ragtime* negli anni d'oro del *cake walk*, ha ricordato che, anche a Baltimora, negli ultimi anni del secolo si svolgevano funerali a suon di musica, simili a quelli che fanno parte del folklore di New Orleans e della storia del jazz, e di aver ascoltato orchestre che suonavano una musica somigliante al jazz molto prima di aver pronunciato questa parola. A sostegno di queste testimonianze, possiamo ricordare anche quella di un anziano musicista bianco, Ralph Berton, che, nel recensire il libro di Feather *“The Jazz Review”*, confermò che a Chicago il jazz esisteva già ed era abbastanza fiorente prima della fine della prima guerra mondiale, e precisamente all'inizio del 1918 (Polillo, 1967, pp. 27-30).

Altre testimonianze, tuttavia, confermano anche se indirettamente la tesi tradizionale. James P. Johnson, che raccolse l'eredità dei pianisti del ragtime e, con Willie "The lion" Smith, fu fra i primi esponenti dello *stride piano*, lo stile pianistico di Harlem, già schiettamente jazzistico, fu molto cauto a questo proposito. Intervistato da Tom Davin per "The Jazz Review", alla domanda "Si suonava molto jazz o ragtime a New York negli anni precedenti il 1914?", rispose in questo modo: "Non c'era nessuna orchestra di jazz del tipo di quelle che erano attive a New Orleans o sui battelli del Mississippi, ma il ragtime era suonato dappertutto, nei bar, nei cabarets e nei bordelli" (Polillo, 1997, p. 69).

Buster Bailey, invece, un illustre clarinettista nero ha detto: "Noi suonavamo a Memphis nello stesso periodo in cui loro suonavano a Storyville, a New Orleans. La differenza era che le orchestre di New Orleans improvvisavano di più; noi facevamo soprattutto musica di varietà. Suonavamo leggendo le parti scritte. Nel 1917 cominciammo a improvvisare dopo aver ascoltato le incisioni di *Livery stable blues* e cose del genere e, il viaggio effettuato a New Orleans nell'inverno del 1917, rese più facile il mio adattamento allo stile dei musicisti di New Orleans quando mi trasferii a Chicago, più tardi" (Polillo, 1978, p. 55).

La mancanza di documenti discografici impedisce di verificare come stessero le cose prima che gli uomini di New Orleans arrivassero al Nord; sta di fatto, però, che le primissime incisioni jazz che si conoscono, alle quali si riferisce anche la testimonianza di Buster Bailey, furono realizzate a New York all'inizio del 1917 dalla Original Dixieland Jass Band, che era un'orchestra arrivata da poco a New Orleans, e che ottenne subito uno straordinario successo, destando anche molta curiosità nel grosso pubblico. Tanto scalpore non si spiegherebbe se quella musica non fosse apparsa diversa da quella che si era potuta ascoltare fino a quel tempo; né si spiegherebbe perché i migliori dischi di jazz del primo periodo di Chicago siano stati realizzati da musicisti provenienti, nella stragrande maggioranza, da New Orleans. Quanto verosimilmente si può dedurre da una quantità di fatti e di indizi concordanti, dalle testimonianze, e anche dalla qualità dei dischi che è possibile confrontare, è che un grosso settore della musica leggera americana cambiò radicalmente da quando i primi musicisti neri e bianchi di New Orleans arrivarono al Nord, e cioè a Chicago e poi a New York e che, salvo rarissime eccezioni, i musicisti venuti dal Sud furono i primi, rispettatissimi maestri di tutti gli altri.

Tra la qualità dei musicisti del Nord Est e del Middle West e quella dei jazzmen del Sud doveva pertanto esserci una notevolissima differenza, anche se sul piano tecnico i primi erano probabilmente più preparati; soltanto pianisti settentrionali, che avevano alle spalle la lunga tradizione dei grandi esecutori di ragtime, potevano competere vittoriosamente con i loro colleghi di New Orleans, i quali furono inseriti tardi negli organici delle orchestre, e quindi, se si prescinde da Jelly Roll Morton e da Tony Jackson, ebbero comunque poca influenza sui pianisti di jazz affermatasi successivamente (Polillo, 1967, p. 35).

Tuttavia, qualche elemento mitico esiste ancora nella storia del primo jazz di New Orleans; è molto probabile che gran parte dei musicisti, soprattutto i creoli, non facesse affatto del jazz, ma una musica strettamente imparentata con il ragtime, con le marce e altre musiche di origine europea. Ed è quasi certo, stando alle testimonianze dei musicisti dell'epoca, che almeno per certe marching brass bands (fanfare marcianti) sia improprio parlare di polifonia, e invece sia più adeguato parlare di eterofonia. Inoltre, molti mitizzati "re del jazz" della prima generazione erano molto probabilmente degli strumentisti grossolani. Sembra, poi, che quando i musicisti di New Orleans arrivarono al Nord, esistesse già, a New York, a Chicago e altrove, una musica abbastanza somigliante al primo ruvido jazz, che altro non era che ragtime orchestrale, e cioè l'evoluzione di una musica popolare nera nata nel Missouri. A questo proposito, si possono condividere le opinioni espresse da Martin Williams nel suo *Jazz masters of New Orleans* (1979) e riportate da Polillo in una delle sue celebri opere: "Personalmente non ho dubbi che il ragtime del Missouri sarebbe stato la musica che fu, anche se non ci fosse stato il jazz di New Orleans; non credo che il ragtime sia stato influenzato dalla musica di New Orleans. Credo invece che l'idioma della musica di New Orleans sia stato influenzato dal ragtime" (Polillo, 1997, pp. 70-76).

Perciò, se a New Orleans non fossero esistite certe particolarissime situazioni culturali e sociali e non si fosse sviluppato, in conseguenza di esse, un tipico idioma musicale, il jazz sarebbe probabilmente esistito ugualmente, ma sarebbe stato profondamente diverso.

Negli anni che videro nascere il jazz, intorno al 1900, New Orleans non era famosa soltanto per le sue fanfare, per i funerali pittoreschi, per le festose parate durante le celebrazioni cavalleresche del Mardi

Gras, che duravano otto giorni; essa era famosa anche per i raduni a suon di musica, per i balli all'aperto, che avevano luogo soprattutto a Lincoln Park, che aveva preso il posto della Congo Square nella vita sociale della città. Il re del Lincoln Park, ma anche di tutti i luoghi "uptown" in cui si faceva musica, era Buddy Golden, un cornettista, nato nel 1878, che dirigeva un'orchestrina il cui organico sarebbe divenuto convenzionale nel jazz delle origini: tre o quattro strumenti a fiato, un banjo o una chitarra, un contrabbasso e una batteria. Nella formazione non c'era alcun pianoforte, troppo pesante per essere trasportato all'aperto, inoltre, non pochi musicisti bianchi finirono per suonare, al pari dei loro colleghi neri, anche a Storyville, il "quartiere delle luci rosse", che si apriva a ridosso del Vieux Carré e che fu per vent'anni, fino al 1917, la capitale del vizio in America. Storyville, la cui superficie comprendeva 38 isolati, e le cui principali vie si chiamavano Iberville, Bienville, Franklin, Liberty e la più famosa di tutte, Basin Street, derivò il suo nome da quello di Sidney Story, il consigliere comunale di New Orleans a cui si dovette l'ordinanza che, nel 1897, isolò il quartiere con l'intento di controllare meglio la prostituzione, già regolamentata, e di proteggere dallo scandalo i cittadini. Però, Storyville divenne in pochissimo tempo il palcoscenico più chiacchierato d'America: un'attrattiva per i turisti (naturalmente bianchi), un teatro di risse, di rapine, di imbrogli di ogni genere, oltre che un paradiso per le prostitute e soprattutto per i loro protettori e amministratori (Polillo, 1967, p. 37).

Le orchestre di jazz, si potevano ascoltare anche agli angoli delle strade; arrivavano su carrozzoni trainati da cavalli e si fermavano ad un incrocio per pubblicizzare, suonando, qualche avvenimento importante: per lo più i balli del lunedì sera, ma anche qualche altro spettacolo, un'escursione, un incontro di pugilato. Sul retro della carrozza sedeva immancabilmente, con le gambe penzoloni, il trombetta; questa è la ragione per cui il modo di suonare dei primi trombettisti di jazz è detto *tailgate*, che è il portello di coda del carrozzone. Talvolta capitava che due orchestre montate su carri diversi si incontrassero, e allora facevano a chi suonava più forte per sopraffare la concorrenza e attirare il pubblico alla manifestazione che pubblicizzavano. Nacque in questo modo l'abitudine delle *cuttings contests*, le gare in cui i vari re del jazz, quando cominciarono ad essercene, cercavano di soverchiarsi a vicenda, di "farsi a pezzetti" (cut) per affermare il proprio primato.

La musica jazz, insomma, o per lo meno quella che si faceva a New Orleans, cominciò ad essere conosciuta fuori dal luogo d'origine, fra il 1911 e il 1915. Di fatto, tuttavia, quella musica poté essere ascoltata dal pubblico soltanto poco dopo che i postriboli di Storyville furono chiusi, il 12 novembre 1917. Allora però la grande stagione del jazz a New Orleans era già conclusa; anzi, quella musica che aveva suonato per anni nei locali malfamati di Storyville era già completamente dimenticata dalla gente perbene della città, ammesso che si fosse mai accorta della sua esistenza. Significativo, a questo proposito, è quanto scrisse il "Times Picayune", il giornale di New Orleans, il 20 giugno 1918, quando giunse l'eco dello scalpore suscitato a Chicago e a New York dai primi jazzmen della città. Il pezzo si intitolava "Jass and Jassism" e recitava così: "che significato ha questa musica jass, e quindi la jass band? Allo stesso modo potremmo chiederci perché esistono i romanzi che costano un nichelino o le noccioline che colano grasso. Sono tutte manifestazioni dei gusti deteriori di quella frazione di umanità che non ha ancora fatto un bagno nella civiltà. Si potrebbe anche dire che è un racconto indecente, sincopato e suonato in contrappunto... Al tema del jass, New Orleans è particolarmente interessata che da più parti si dice che questa sorta di vizio musicale è nato in questa città, e anzi che ha avuto origine nelle nostre strade malfamate. Noi non accettiamo l'onore di questa progenitura, ma, visto che questa storia è in circolazione, noi dobbiamo impegnarci, per la salvaguardia dell'onore civico, a sopprimerla dovunque la vedessimo attecchire. Il suo valore musicale è nullo, e le sue possibilità di nuocere sono grandi" (Polillo, 1997, pp. 87-88).

Messo fra i panni sporchi, il jazz scomparve completamente dalla città del delta del Mississippi per molti anni. Solo successivamente, dopo che la musica dei neri americani ebbe acquistato rispettabilità anche agli occhi di molti benpensanti, tornò a far parte del panorama musicale della città, finendo per diventare un'attrattiva per i turisti che la sera si riversavano nella Bourbon Street, nel bel mezzo del Vieux Carré, per assistere a qualche numero di spogliarello, e ascoltare un po' di "buon vecchio jazz americano", suonato per lo più da musicisti anziani, che non si erano mossi dalla città anche quando i "grandi" si erano spostati al Nord. Ma era musica "imbalsamata", imprigionata nelle formule inventate dai pionieri, perché il jazz, quello vero, quello vitale, ha proseguito il suo cammino altrove, evolvendosi con straordinaria rapidità.

Nel Vieux Carré, in quella che era stata la vecchia cittadina dei coloni spagnoli e francesi, e dei loro raffinati discendenti, a ricordare i fasti del grande jazz è rimasto il minuscolo Jazz Museum, allestito con grande amore e molta fatica da alcuni appassionati cultori della musica di New Orleans (Polillo, 1997, pp. 89- 92).

3.2. *La situazione a Chicago*

Negli anni della prima Guerra Mondiale, furono inviate moltissime lettere da parte dei poveri “uomini di colore” agli agenti di collocamento, che pubblicavano le loro inserzioni sul “Chicago Defender”, il più importante giornale per i neri che rivolgeva appelli ai contadini del Sud, perché venissero nella grande città dell’Illinois. Chi scriveva pensava, al pari di centinaia di migliaia di altri fratelli di razza che vivevano nelle campagne del Sud, che soltanto al Nord si sarebbe potuto sperare in una vita migliore; il Nord, d’altra parte, aveva bisogno di loro. Le industrie delle grandi città settentrionali avevano gran penuria di manodopera, perché molti bianchi avevano dovuto lasciare il loro posto di lavoro nelle fabbriche per rispondere alla chiamata alle armi, e perché l’immigrazione dall’Europa era praticamente cessata (Polillo, 1997, p. 94).

L’esodo ebbe inizio su vasta scala nel 1914: nel 1918, già 400.000 neri avevano lasciato gli stati meridionali; la maggior parte di loro si diresse a Chicago, a Detroit, a New York, a Philadelphia, a Washington, e anche in California. A Detroit era stato Ford (Mister Ford, dicevano i neri, considerandolo una specie di benefattore) a far squillare per primo le trombe, proprio nel 1914; aveva avuto bisogno di operai per le sue fabbriche di automobili e aveva promesso una paga minima di cinque dollari al giorno per chiunque avesse risposto al suo appello.

Tuttavia, molti di coloro che partivano diretti al Nord erano animati da forti speranze; pensavano che nelle grandi città di cui avevano tanto sentito parlare, non avrebbero più sofferto la discriminazione razziale. Ma la “dolce Chicago dove il denaro cresceva sugli alberi” si sarebbe rivelata tutt’altro che dolce. Il South Side, lo squallido ghetto negro di Chicago, fra la 12a e la 36a strada, si riempì di immigrati e le tensioni tra i residenti bianchi e i nuovi venuti non tardarono a manifestarsi e a farsi acute; nel 1917 e nel 1918, contro

alcune case abitate da neri furono lanciate parecchie bombe, che furono solo il preludio dei cinque giorni di tumulti, che le cronache registrarono nel luglio del 1919 e che costarono 38 morti e più di cinquecento feriti. Tutto era cominciato perché un ragazzo nero aveva superato, nuotando, la linea immaginaria di demarcazione che separava i neri dai bianchi dinanzi ad una spiaggia sul lago, nei pressi della 29a strada. Il ragazzo fu preso a sassate e annegò.

Quando i disordini furono sedati, il Governatore Lowden insediò una Commissione con il compito di studiare i diversi aspetti del “problema negro” e proporre soluzioni e rimedi. Dopo un anno, la Commissione concluse i suoi lavori con una relazione in cui si faceva appello, con trasparente scetticismo, alla coscienza civica dei cittadini perché non si adottassero metodi rivolti alla segregazione forzata e all’esclusione dei neri, perché questi fossero ammessi nei Sindacati, non fossero discriminati nei locali pubblici e nei luoghi di lavoro e così via; perché si facesse, insomma, il possibile per rendere armonici i rapporti fra le due razze. La Commissione non trascurò di raccomandare l’uso della “enne” maiuscola nello scrivere la parola *Negro* e l’abolizione del termine *nigger*, ritenuto dispregiativo e inutilmente provocatorio.

La situazione, tuttavia, restò tesa; dal luglio 1917 al marzo 1921, ben 58 case di neri, a Chicago, furono devastate dalle bombe. I neri erano troppi, pensavano i bianchi; in dieci anni (dal 1910 al 1920) erano passati da 44.000 a 109.000 e di questi, 90.000 erano nati in altri stati, nella stragrande maggioranza del Sud (Polillo, 1978). La popolazione nero-americana, crebbe anche grazie a coloro che prestarono servizio militare durante la prima Guerra Mondiale: più di due milioni di neri si erano iscritti al Selective Service ma solo 350.000 circa vennero accettati; fra questi, la maggior parte dovette adattarsi a fare i lavori più umili; solo 100.000, o pressappoco, furono trasferiti in Europa. Quando, infine, tornarono in patria subirono ogni sorta di maltrattamenti; alcuni furono linciati, anche in uniforme. Nei ghetti, la rabbia e la frustrazione aumentarono fortemente (Polillo, 1997, p. 104).

3.2.1. *La concentrazione nei ghetti*

La concentrazione dei neri nei ghetti determinò, per una reazione psicologica che è stata ampiamente analizzata, un potenziamento,

un'esaltazione dei valori della cultura del nero-americano, il quale, vedendosi emarginato dalla società "ufficiale", umiliato in mille modi, finì per sentirsi sempre più legato a chi era accomunato da un eguale destino, cercando una rivalse alle proprie frustrazioni: il jazz fu una di queste.

I musicisti che arrivarono a Chicago da New Orleans, negli anni della guerra in Europa e poco dopo, finirono per ritrovarsi quasi tutti ammassati nel South Side, scritturati nei suoi locali, nei suoi teatrini e nelle sue sale da ballo; i neri insomma, dovettero subito fare i conti con Jim Crow ("iniziatore" della discriminazione razziale). Fortunatamente, nel mondo "artificiale" che la sera gravitava attorno a South State Street, le disparità razziali si avvertivano meno; bianchi e neri erano mescolati, e in certi locali notturni, c'era gente di ogni risma.

I primi musicisti importanti di New Orleans arrivati a Chicago furono Tony Jackson, Jelly Roll Morton e quelli della Original Creole Band di Freddie Keppard, che erano sicuramente in città nel 1911. Jackson e Morton, stando a quanto dichiarò quest'ultimo, sarebbero arrivati nel 1907; solo Jackson rimase, mentre nel 1916 arrivò Keppard (Polillo, 1997, pp. 107-109).

Per quanto riguarda, invece, i complessi bianchi, il primo che giunse a Chicago da New Orleans fu quello diretto dal trombettista Tom Brown, che si installò al Lamb's Cafè, nel Loop, nel giugno del 1915. La gente che andò ad ascoltare la "*band from Dixieland*", all'inizio rimase alquanto interdetta, poi si stappò le orecchie e gridò: "Troppo forte!". Però, anche se la musica che facevano quei pionieri era chiamata "jass", è molto probabile che si trattasse di ragtime a tempo veloce, in quanto i confini fra il primo jazz e il ragtime erano davvero molto sfumati. La band riscosse un enorme successo, ma nonostante questo, dopo tre mesi Johnny Stein (batterista del gruppo) fu piantato in asso dagli altri quattro componenti del complesso, che si misero alla ricerca di un'altra scrittura e di una paga migliore.

Trovarono subito l'una e l'altra: inalberarono una nuova insegna Original Dixieland Jass Band, si misero agli ordini di La Rocca (cornettista), fecero venire da New Orleans un altro batterista, Tony Sbarbaro, e iniziarono così una folgorante carriera, che li portò dopo breve tempo in un locale elegante, gestito da alcuni gangsters, ma frequentato da attori famosi (Polillo, 1978). Il successo fu tale che subito si fecero avanti le grandi case discografiche, prima fra tutte la

Columbia, seguita a ruota dalla Victor; poi sarebbe venuta una lunga serie di esibizioni in Gran Bretagna, e soprattutto a Londra, dove l'orchestra rimase più di un anno, fra il 1919 e il 1920, esibendosi anche dinanzi al re Giorgio V. La ODJB si attribuì molti meriti che non aveva, innanzitutto, quello di aver "creato" il jazz. Inoltre, La Rocca millantò di aver usato per primo la parola "jass" e poi "jazz", a ben vedere l'etimologia e il primo significato del termine "jazz" è fortemente controverso. Certo è che al tempo in cui cominciò a essere usato dalle orchestre arrivate a Chicago da New Orleans tra il 1915 e il 1916, aveva una chiara connotazione di volgarità, se non di oscenità.

Tom Brown ha dichiarato che la sua musica cominciò ad essere definita "jass", con intenzioni denigratorie, da alcuni rappresentanti del Sindacato Musicisti di Chicago, che non avevano autorizzato le esibizioni delle orchestre venute da New Orleans (Polillo, 1997, pp. 113-119). Secondo Brown, "jass" era allora semplicemente una parolaccia usata nel quartiere dei bordelli di Chicago senza alcun riferimento a un genere musicale, opinione condivisa da molti autorevoli studiosi dello slang americano, che attribuiscono al termine, un originario significato sessuale. Per di più, i musicisti di jazz neri non hanno mai nascosto l'avversione per una parola che per loro aveva un "cattivo odore": non pochi si sentivano a disagio quando veniva usata per designare la loro musica, su cui ha lasciato un marchio infamante (Polillo, 1997, p. 120).

3.3 New York: inizi ed equivoci

New York fece ufficialmente conoscenza del jazz nel 1917, con la Original Dixieland Jazz Band. Prima di allora solo qualcuno si era imbattuto nella Original Creole Band di Freddie Keppard, capitata in città con uno spettacolo nel 1915 e ritornata alcuni mesi dopo; tutti avevano fatto, invece una "scorpacciata" di ragtime per almeno vent'anni e non ne sembravano ancora sazi. Il re della scena musicale newyorkese fu, per quasi tutto il secondo decennio del secolo, James Reese Europe, che era stato uno dei fondatori e il primo presidente, dal 1910, del Clef Club, qualcosa a metà strada tra un'associazione culturale, un circolo di ritrovo e un'agenzia di collocamento, cui facevano capo i musicisti neri della città. Era stato Europe il promotore e il realizzatore del primo concerto della Clef Club

Orchestra, naturalmente diretta da lui, che ebbe luogo il 27 maggio 1910 al Manhattan Casino, il centro, allora, della vita sociale di Harlem. Era stato ancora lui a dare il via alle grandi “orchestre sincopate” che possono essere considerate approssimative prefigurazioni delle grosse formazioni di jazz.

Nel 1914, Europe riuscì anche a presentare un concerto di “musica negra” alla Carnegie Hall, dirigendo una mastodontica orchestra costituita per l’occasione, che comprendeva 47 mandolini, 27 chitarre arpa (chitarre con delle corde aggiunte, a quel tempo di moda nei cabarets allo stesso modo dei mandolini), 11 banjo, 8 violini, 13 violoncelli, 8 tromboni, e tanti altri strumenti da occupare interamente l’ampio palcoscenico della sala (Polillo, 1978).

Jim Europe era stato anche il musicista di fiducia dei coniugi Irene e Vemon Castle, la coppia di ballerini bianchi che furoreggiavano intorno al 1914-1915 e che lanciarono il *Castle Walk*, un passo di danza che, come il *cake walk*, fece epoca, e poi il *fox trot*, messo a punto con la collaborazione di Europe. La musica che Jim Europe prediligeva, e che presentò al pubblico, era ambiziosa; era strettamente legata alle sonorità tipiche di certe grosse orchestre da circo, inserite nelle più famose compagnie nere di minstrels che giravano il Sud-Ovest nei primi anni del secolo. Certo, la musica pletorica delle “orchestre sincopate” messe insieme da Jim Europe era lontana dallo spirito del jazz che facevano i musicisti arrivati da New Orleans tra il 1915 e il 1917, e anche dalla musica che, fra il 1917 e il 1920, facevano i migliori pianisti negri, i ticklers, come amavano chiamarsi, che suonavano in certi locali di Harlem, fra cui il The Rock (Polillo, 1997, pp. 121-125). Fra costoro c’erano anche James P. Johnson, che era tra tutti il più stimato, Luckey Roberts, Eubie Blake, Willie “The Lion” Smith e il quasi mitico Abba Labba, alias Richard McLean. Furono loro che, in quegli anni, cominciarono a trasformare il ragtime in jazz mettendo a punto, a poco a poco, quel particolare stile che fu detto *stride piano*, caratterizzato dal poderoso, martellante accompagnamento della mano sinistra, che suona alternando i bassi e gli accordi. Lo stride piano, che iniettò nel ragtime gli umori forti del blues appena arrivato dal Sud, fu il tipico stile pianistico della Harlem degli anni ’20, e attrasse anche dei giovani che in pochi anni avrebbero fatto molta strada: Fats Waller e Duke Ellington. All’epoca in cui Europe divideva i trionfi dei coniugi Castle e i

ticklers davano, senza rendersene conto, il colpo di grazia al ragtime, la comunità nera di New York stava cominciando a ingrandirsi e a prendere coscienza di sé (Polillo, 1997, pp. 127-129).

3.3.1. *Gli abitanti di Harlem*

I neri non si erano subito riversati nella parte settentrionale di Manhattan, e cioè ad Harlem. Agli inizi del secolo, questo era un quartiere residenziale della classe ricca, bianca e, successivamente, era stato popolato da ebrei, italiani, irlandesi, tedeschi, finlandesi, tutti appartenenti al ceto medio.

I neri, che alla fine del secolo scorso erano soprattutto concentrati nella parte sud di Manhattan e più precisamente nella Bowery, e che poco dopo si erano stanziati nella zona nota con il nome di Greenwich Village, all'inizio del '900 cominciarono ad emigrare verso la parte settentrionale della città. Il nuovo ghetto si chiamava Black Bohemia, più tardi diventò San Juan Hill e ben presto divenne un centro di delinquenza e di vizio, costringendo decine di migliaia di neri a cercare un'abitazione in altre zone.

La maggior parte degli abitanti di Harlem tentava soprattutto di dimenticare e di far dimenticare il colore della propria pelle: molti, per andare a lavoro, indossavano l'abito migliore che avevano. A questi, il blues, il vero jazz, quello a cui ci si riferiva col termine *gutbucket* (simbolo della povertà dei negri-americani, che spesso facevano riempire dal macellaio, un secchio con le interiora del maiale per la propria mensa), non andava a genio: ricordava loro il Sud e un passato di degradazione e di squallida miseria. Chi lo voleva ascoltare doveva andare a cercarlo nei più miseri locali del quartiere; altrove si preferivano gli "pseudo" blues di W.C. Handy, che era arrivato a New York per metter su una casa editrice musicale, e che finì per raccogliere l'eredità di Jim Europe, morto tragicamente nel 1919, quale massimo esponente della musica nera "rispettabile". E chissà che qualcuno dei nuovi borghesi di Harlem non abbia apprezzato le "canzoncine" eseguite dall'orchestra di Paul Whiteman, un musicista bianco di estrazione classica che aveva "inondato" l'America con le sue incisioni di *Whispering* e di *Japanese sandman*, e che nel 1922 contava una ventina di orchestre (Polillo, 1967, p. 74).

I sentimenti dei neri-americani, in quei primi anni '20, erano

confusi poiché essi, in particolare chi faceva parte della nascente *black bourgeoisie*, facevano ogni sforzo per integrarsi nella comunità americana, per far dimenticare le proprie origini e il proprio colore, e conformarsi agli atteggiamenti e ai modelli di comportamento della classe dominante bianca.

3.3.2. *Marcus Garvey e il blues craze*

Marcus Garvey fu il primo apostolo del “nazionalismo separato”, il grande consolatore, che vagheggiava il ritorno all’Africa e la fratellanza di tutti gli uomini di razza nera, per i quali profetizzava un luminoso avvenire (Polillo, 1997). Quella di Garvey era una sorta di fuga in avanti, non soltanto perché auspicava l’evasione da un presente di miseria e di umiliazione verso un futuro illuminato soltanto dagli allettanti colori di un’utopia, ma perché precorreva i tempi di oltre quarant’anni. Garvey si era fatto proclamare Presidente provvisorio di una Repubblica Africana soltanto vagheggiata, e appariva in pubblico con una splendida uniforme, con tanto di pennacchio sul berretto; i suoi più vicini collaboratori si fregiavano di solenni qualifiche quali “Potentato supremo” e simili, né mancavano, nella sua organizzazione, dei “corpi motorizzati panafricani” e altri reparti militari di fantasia. Negli anni ’60 il partito delle Pantere Nere avrebbe seguito la strada indicata da Garvey, istituendo dei fantomatici ministeri e gli esponenti del nazionalismo culturale avrebbero esortato, a loro volta, gli abitanti dei ghetti a scuotersi dall’apatia, a provare orgoglio per la loro razza e a ritrovare nell’Africa, le radici della propria cultura e della propria dignità di uomini liberi (Polillo, 1997, pp. 135-140).

Purtroppo, quando Garvey infiammava i cuori degli aderenti al suo movimento, la triste routine quotidiana dimostrava ai neri d’America che l’Africa, con le sue città luccicanti nella notte e i suoi bimbi felici fosse lontanissima nello spazio e nel tempo: bisognava riverire i padroni di casa bianchi e rassegnarsi a vivere miseramente, ammassati in squallidi alloggi, dove c’erano gli “hot beds”, i letti caldi, perché erano sempre occupati, a rotazione, da qualcuno. I neri disponevano di poche risorse per alleviare il grigiore delle loro giornate, fra queste c’era spesso un fonografo a tromba, magari di proprietà di un vicino, da cui uscivano, il più delle volte, le voci delle prime cantanti di blues, che per la povera gente dei ghetti della grandi città del Nord e per i braccianti del Sud, erano di grande conforto.

La *blues craze*, la mania, la follia collettiva per il blues era scoppiata a New York, quindi in altre zone degli Stati Uniti, subito dopo che Mamie Smith nel 1920 aveva inciso i suoi primi dischi per la Okeh (Polillo, 1978). A New York, ad ogni modo, la *blues craze* durò meno che altrove: forse il suo momento culminante si ebbe proprio all'inizio, quando, nel gennaio del 1922 fu organizzata al Manhattan Casino una grande serata di musica e danze a cui presenziarono importanti personalità e in cui fu inserita una gara di blues che finì con la vittoria di Trixie Smith. Nel maggio 1924, inoltre, il "New York Clipper" annunciò che la *blues craze* doveva considerarsi finita: la cotta iniziale dei newyorkesi, soprattutto neri, per il blues era passata. Ma il blues non passò, né passarono i race records.

Passò invece presto tutto il "falso" jazz che i complessini bianchi di New York avevano cominciato a fare subito dopo il 1917, copiando lo stile della Original Dixieland Jazz Band, soprattutto per la parte divertente. Ci veva provato il gruppo di Earl Fuller, e poi ci aveva provato, con grande quanto immeritato successo, Ted Lewis, un clarinettista uscito da quell'orchestra che sarebbe rimasto a lungo sulla breccia. Il più esilarante era però Jimmy Durante, pianista ma prima di tutto attore comico.

Al carattere più genuinamente jazzistico della musica della ODJB si rifecero invece altri gruppi bianchi attivi a New York nei primissimi anni '20: quelli più fortunati furono gli Original Memphis Five e i California Ramblers. Il loro successo conferma quanto fosse ancora frainteso il jazz a New York, in quegli anni, e quanto peso ebbe altrove, e cioè a Chicago, l'influsso dei musicisti neri venuti da New Orleans.

Neppure i neri facevano grandi cose a New York. Il solista più famoso della città era il trombettista Johnny Dunn, a cui va riconosciuto soltanto il merito di aver introdotto nel jazz l'uso di speciali sordine che, nelle mani di strumentisti dotati, anzitutto in quelle di Bubber Miley, introdussero nel coro del jazz una voce nuova, molto suggestiva, che sarebbe stata sfruttata mirabilmente da Duke Ellington (Polillo, 1978, p. 39).

Non furono molto entusiasmati neppure gli esordi dell'orchestra di Fletcher Henderson, che era arrivato dalla Georgia nel 1920 con l'intenzione di approfondire lo studio della chimica, e si era invece subito trovato a fare il musicista di jazz perché quello era uno dei mestieri più accessibili a chi aveva la pelle scura ed uno dei migliori ruoli che i bianchi gli potessero assegnare. Nel 1924, Henderson

dirigeva un'orchestra di una decina di elementi al Roseland, a Broadway; suonava per far ballare i clienti bianchi e cercava di non disturbarli troppo con una musica che teneva conto anche degli insegnamenti di alcuni popolari bandleaders bianchi come Paul Whiteman e Art Hickman, che avevano cominciato ad usare, nelle loro formazioni da ballo, delle sezioni di sassofoni. Pur facendo del suo meglio per accontentare il pubblico, Henderson non poté mai dimenticare, fortunatamente, di essere un nero del Sud; inventò così, quasi per caso, il jazz per grande orchestra, basato su arrangiamenti scritti e assoli improvvisati (Polillo, 1967, p. 82).

3.3.3. *Paul Whiteman*

Il jazz era la musica da ballo che faceva Paul Whiteman, e il jazz migliore era quello che lo stesso Whiteman aveva presentato, alla Aeolian Hall di New York, all'inizio del 1924. Quella austera sala di concerti era già stata profanata una volta dal jazz, o meglio da qualcosa che si riteneva fosse jazz, ma non lo era affatto. Sacerdotessa di quel rito dissacratorio fu anche la cantante franco-canadese Eva Gauthier, che la sera del 1 novembre 1923, dopo aver interpretato alcuni brani di illustri musicisti europei, chiamati in causa quali inconsapevoli garanti di rispettabilità, espose una dopo l'altra le sue versioni di Alexander's ragtime band e di alcune canzoni di Walter Donaldson e George Gershwin, il quale per l'occasione sedeva al pianoforte (Polillo, 1967, p. 86).

Quella sera, fra i primi a congratularsi con Gershwin fu Paul Whiteman che concepì, proprio allora, l'idea di organizzare il concerto che avrebbe inaugurato nella stessa Aeolian Hall, il cosiddetto "jazz sinfonico": "La mia idea per il concerto – scrisse poi Whiteman – era quella di dimostrare agli scettici il progresso compiuto nella musica popolare dal giorno del discordante primo jazz alle melodiose forme attuali. Io pensavo che molti di loro erano talmente abituati a condannare pezzi del tipo *Livery stable blues*, che hanno continuato a denigrare il jazz moderno senza rendersi conto di quanto fosse ormai differente dai primi rozzi tentativi..." (Polillo, 1997, p. 146).

3.3.4. *Il 1° concerto jazz: 24 febbraio 1924*

Un pubblico d'eccezione affollava la Aeolian Hall la sera del 24

febbraio 1924; in platea c'erano musicisti celebri come Godowsky, Kreisler, Heifetz e altri ancora, non esclusi il re della musica per banda, John Philip Sousa, e quello dell'operetta made in USA, Victor Herbert, che aveva dato un contributo al programma del concerto, scrivendo una suite di quattro parti. Tutti lì per assistere alla nascita del jazz sinfonico; per applaudire al "dirozzamento" della musica dei neri, che non aveva bisogno d'altro che di essere addolcita, raffinata, ripulita, per divenire rispettabile.

Whiteman aprì il concerto con il vecchio *Livery stable blues* di La Rocca, da lui definito "jazz autentico"; poi, dopo aver pasticciato con le "cose" più disparate presentò al pubblico *Rhapsody in blues*, commissionata per l'occasione a George Gershwin e orchestrata dall'arrangiatore Ferde Grofé. Benché il concerto seguisse di alcuni giorni quello in cui era stata presentata per la prima volta a New York "La sagra della Primavera" di Stravinsky, che suscitò ben altro scalpore, il successo fu vivissimo. Anche i critici più conservatori ammisero che qualcosa di buono si era ascoltato: fra questi, solo il critico del "New York Times", Olin Downes, che pure lodò molto la Rapsodia, scrisse che, a suo giudizio, l'iniziale *Livery stable blues* non era affatto "un esempio del passato di depravazione da cui il jazz moderno è emerso", come Whiteman l'aveva presentato. Respingendo con indignazione il modo con cui la presentazione del brano era stata giustificata, Downes lo definì "un glorioso pezzo di impudenza, molto migliore, nella sua sbracata giocosità e nella sua ridanciana sguaiatezza rabelesiana, delle altre e più levigate composizioni che si sono ascoltate dopo" (Polillo, 1967, p. 90).

La serata alla Aeolian Hall ebbe conseguenze incalcolabili per il destino del jazz; da un lato rese accettabile in tutto il mondo la parola jazz, da cui decadde, per lo meno, per un certo periodo di tempo, e in determinati ambienti, le connotazioni di musica da bordello, rozza e corrotta, e quindi favori, sia pure indirettamente, i musicisti di jazz, che furono visti, dopo di allora, con un occhio più benevolo; dall'altro lato, invece, radicò in milioni di persone un'idea sbagliata del jazz, che l'uomo della strada finì per identificare con una dolce musica da ballo vagamente negroide, di cui Gershwin e Whiteman, solennemente proclamato "il re del jazz", erano i grandi campioni. Per moltissimi, poi, quell'immagine mistificatoria venne a sovrapporsi a quella, ancora più falsa, dei non dimenticati minstrels dalla faccia tinta di nerofumo: da questa confusione nacque il titolo dato al primo film sonoro, *Il*

cantante di jazz, in cui Al Jolson, ultimo dei grandi minstrels e primo fortunato interprete di Gershwin, cantava canzoni molto sentimentali con la faccia annerita e un parrucchino di lana crespa sulla testa (Polillo, 1997, pp. 151-155).

Il successo della Aeolian Hall mette in evidenza la singolarità della situazione del jazz autentico, musica di una particolare cultura (quella dei neri-americani) inserita in un contesto di derivazione europea, e quindi ad essa alieno. La “rozzezza”, i suoni “rauchi” e “discordanti”, da cui Whiteman e i suoi sostenitori e collaboratori volevano emendare il jazz nero, non erano delle caratteristiche negative, se non per chi aveva un concetto del bello radicato nelle tradizioni di una cultura diversa da quella espressa da jazz. La nitidezza, la levigatezza dei suoni, la precisione dell’esecuzione orchestrale, la raffinatezza armonica non erano infatti cose che potessero interessare King Oliver, Jelly Roll Morton o Louis Armstrong, che certo giudicavano insipide ed inespressive le esecuzioni dell’orchestra di Whiteman. Il grande equivoco era dunque cominciato; sarebbe continuato per decenni e avrebbe coinvolto anche musicisti parecchio più dotati di Whiteman, Stan Kenton, per esempio, e persino i musicisti neri del Modern Jazz Quartet, anch’essi alla ricerca di una “rispettabilità” mutuata dalla musica europea.

3.3.5. *George Gershwin*

Anni dopo, quando si comprese meglio che cosa fosse il jazz, altri e diversi errori furono commessi da chi condannò senza remissione non soltanto Whiteman, artefice inconsapevole di una mistificazione, di un atteggiamento paternalistico, di tipo coloniale nei confronti dei neri, ma anche George Gershwin, che, se non fece mai del jazz autentico fu comunque un compositore, di cultura essenzialmente europea, di grande talento.

Per molti innamorati del jazz, che hanno rovesciato l’ottica tradizionale occidentale, Gershwin non è l’autore di una lunga serie di splendidi brani, non è l’ispirato compositore di *“Porgy and Bess”*, che resta il più bell’omaggio reso da un musicista bianco alla cultura nero-americana; egli è l’uomo che ha frainteso, che ha tradito il jazz. Un usurpatore di applausi e di ricchezze spettanti ai neri. Eppure Gershwin era perfettamente consapevole dei limiti e dei rischi di ciò che andava facendo; sapeva, innanzitutto, che non faceva del jazz. Egli

ha lasciato scritto: “La grande musica del passato, in altri paesi è sempre stata fondata sulla musica folklorica. Questa è la più ricca fonte della fecondità musicale... Non è sempre stato riconosciuto che l’America abbia una sua musica folklorica... Io considero invece il jazz come una musica folk americana; non la sola, ma una molto vigorosa e che è probabilmente nel sangue, nel modo di sentire della gente americana...” (Polillo, 1967, pp. 103-104).

Sono parole che qualunque cultore del jazz, musicista, critico o semplice appassionato, avrebbe sottoscritto, tenuto conto di quale fosse allora la situazione della musica afro-americana. Inoltre, sostenne che: “Certi tipi di jazz sono di cattivo gusto, ma io sono persuaso che in esso ci siano tanti elementi che possono essere sviluppati. Non so però se sarà ancora jazz quando questo lavoro sarà finito” (Polillo, 1997, p. 162).

Gershwin si sarebbe comunque vendicato dei suoi detrattori: per anni e anni i suoi brani avrebbero costituito la base di un’infinità di pezzi jazz, suonati da migliaia di jazzmen neri e bianchi, tutti ammiratori senza riserve della sua musica. L’“Experiment in modern music” fatto da Whiteman e da Gershwin, una sera del 1924, non fu però soltanto un’illusione, il frutto di un equivoco, di una valutazione culturale distorta, fu anche il clamoroso inizio di una tendenza che sarebbe continuata per decenni e fu il primo vistoso sintomo, nel campo della musica e, più in generale dell’arte, dell’ambiguità, della mutevolezza, dell’ambivalenza quasi schizoide dei comportamenti dei bianchi nei confronti dei neri.

Quella volubilità di sentimenti che ha fatto passare il bianco americano da un atteggiamento di comprensione, e persino di ammirazione, ad uno di diffidenza, di disprezzo, di odio, e ha indotto il nero-americano ad imitare il bianco e poi ad inorgogliersi del colore della propria pelle, e poi ancora ad odiarlo; a stirare e a ondulare i propri capelli, per sembrare meno nero e quindi a proclamare con entusiasmo, facendo coro ai leaders degli anni ’60, “black is beautiful”. Integrarsi o separarsi, confondersi o distinguersi, far da soli o chiedere aiuto; collaborare col bianco o ignorarlo? Il tragico dilemma esistenziale del nero-americano, a cui diversi leaders hanno proposto differenti e spesso antitetiche soluzioni, (Malcom X, 1970, p. 35), si rispecchia nelle vicende della musica jazz che, volta per volta, per iniziativa alterna dei bianchi e dei neri, ha rischiato di confondersi con la musica bianca, adottandone almeno parzialmente gli stilemi e

l'estetica, e successivamente ha fatto di tutto per distinguersene, e quindi ha cercato ancora di somigliarle, per poi separarsene bruscamente, trasformando i suoi critici in acrobati, costretti a destreggiarsi fra parametri estetici in conflitto tra loro. Una situazione difficile, per non dire impossibile, che finì, negli anni '60, per spaccare il fronte degli studiosi e degli appassionati del jazz in due fazioni, ciascuna inconsapevolmente razzista, in un senso o nell'altro, e comunque pesantemente condizionata dalla propria ideologia (Malcom X, 1970, pp. 36-41).

3.3.6. *Altri grandi del jazz*

Whiteman diede vita a un "momento bianco" del jazz, che fece prendere un grosso granchio a certi intellettuali e orientò in una precisa direzione i gusti del pubblico e di molti musicisti bianchi. Tutto questo, però, non deviò affatto i musicisti neri dalla strada indicata a Chicago dagli uomini venuti da New Orleans, e a New York dai pianisti di Harlem, perché, in fondo, egli faceva della musica europea solo vagamente influenzata dal jazz.

Ben altri risultati avrebbero ottenuto, dieci anni dopo, Benny Goodman e altri esponenti dello swing, che fecero diventare più bianco il jazz "operando dall'interno" e, trascorsi altri quindici anni, Gerry Mulligan, Gil Evans e altri profeti del cool jazz, che riuscirono a coinvolgere nei loro esperimenti persino lo scontroso e negrissimo Miles Davis (Polillo, 1997, p. 166).

Se Whiteman avesse pensato di poter convertire i neri al suo "jazz sinfonico" (cosa che comunque molto probabilmente non era sua intenzione fare), il momento non poteva essere peggiore di quello. Nel 1925, dopo che Marcus Garvey, arrestato per frode postale, era poi definitivamente sparito dalle scene, prese il via, infatti, con la pubblicazione da parte di Alain Locke di un manifesto firmato da alcuni giovani scrittori neri, quel movimento di riviviscenza della cultura nera, quella fervida stagione letteraria che passa sotto il nome di Manhattan Black Renaissance. Countee Cullen, Claude McKay, Jean Toomer e soprattutto Langston Hughes ne furono i principali esponenti la scoperta, la costruzione, l'affermazione di un "Nuovo Negro" (di cui Harlem, secondo Locke, avrebbe dovuto essere la Mecca) fu lo scopo che si doveva raggiungere per "riabilitarsi" agli occhi dei bianchi (Polillo, 1997, p. 168). Langston Hughes ha lasciato

scritto che il “negro comune non aveva mai sentito parlare del Rinascimento negro” (Polillo, 1997, p. 169), e altrettanto si può dire per la stragrande maggioranza dei musicisti di jazz. Ma chi aveva intelligenza viva e teneva occhi e orecchie ben aperti poteva cogliere nell'aria i segni del mutamento di una nuova temperie spirituale.

Tra la metà degli anni '20 e il 1929, il jazz visse la sua prima, splendida stagione: il jazz, i neri, Harlem, che veniva vista come un'affascinante giungla, erano divenuti di moda. Fra i primi a fiutare la possibilità di impiantare una fiorente industria sul talento dei neri americani, e sulla curiosità che i bianchi provavano per loro, erano stati alcuni gangster, il cui capo, Owney Madden, era tornato in circolazione nel 1922 dopo aver scontato sette anni di carcere a Sing Sing. Costoro avevano rilevato un locale gestito per qualche mese, senza fortuna, dall'ex campione di pugilato Jack Johnson, all'angolo fra la Lenox Avenue e la 142a Strada, e lo avevano trasformato in un elegante cabaret, il Cotton Club, riservato rigorosamente alla clientela bianca, ma animato esclusivamente da orchestre, cantanti e attori neri. Le ballerine erano scelte con cura: dovevano essere *high yellow*, e cioè del colore più chiaro possibile (Polillo, 1997, pp. 171-176). La prima rivista fu messa in scena nel locale nell'autunno del 1922; le musiche erano state scritte da un giovane compositore bianco di talento, Jimmy McHugh, che avrebbe scritto i *tunes* (i motivi) per gli spettacoli del Cotton club fino al 1930. Il locale cominciò ad affollarsi solo dopo il 1925, quando esplose la moda dei neri; tuttavia, tanta curiosità per il mondo dei neri, tanta ammirazione per il loro talento, non significavano affatto interessamento per i loro problemi, per la loro condizione e per la loro sorte: essi erano guardati più con curiosità di turisti che con comprensione. Tanto è vero che quando il Cotton Club divenne la meta obbligata del lungo safari che portava le ingioiellate signore dalle dimore del centro di Manhattan su fin nel cuore di Harlem, queste ascoltavano incantate l'orchestra di Duke Ellington, applaudivano calorosamente il *black and tan show* (*black and tan* perché vi partecipavano artisti neri, di colore scuro e di colore chiaro, che pareva un'abbronzatura), ma si seccavano molto se qualche nero sedeva a un tavolo vicino al loro. Anche le celebrità nere, le uniche che potessero frequentare il locale, i cui prezzi erano molto alti, dovevano accontentarsi di sedere ai tavoli arretrati. Anni dopo, Dan Burley, un noto giornalista nero che aveva vissuto a lungo a Harlem, riferendosi agli anni in cui i neri “erano di moda”, scrisse: “Eravamo gente strana,

bizzarra, divertente, semplice, tollerati soltanto in ragione del divertimento che i bianchi potevano cavar fuori da noi” (Polillo, 1997, pp. 177-183).

CAPITOLO 4

Splendore prima del buio

4.1. 1925-1929: il primo periodo d'oro per la musica jazz

Dal 1925 al 1929 (fino a quando, cioè, la grande crisi economica fece piombare l'America nella disperazione), la musica jazz attraversò il suo primo periodo di fulgore. Durante quegli anni brillarono soprattutto le stelle di Louis Armstrong, di Bix Beiderbecke, di Fletcher Henderson e di Duke Ellington, che andò ad affiancare Henderson nell'opera di definizione e di arricchimento del linguaggio del jazz per la sua grande orchestra. Attorno a loro, il coro dei comprimari e delle comparse: uomini pieni di entusiasmo e consapevoli della possibilità di giocare un ruolo fondamentale nell'invenzione di una musica nuova.

Il jazz divenne "maggiormente" all'improvviso, grazie a Louis Armstrong, che durante la sua permanenza a New York aveva potuto, suonando con Henderson e accompagnando varie cantanti di blues per i *race records*, arricchire la propria esperienza e perfezionare il proprio mestiere. Quando tornò a Chicago era pronto per imprese più impegnative; non era noto, allora, se non fra i musicisti e i più assidui frequentatori dei locali dove si faceva del jazz, ma almeno un giornale, il "Chicago Defender", lo seguiva con affettuosa attenzione, segnalando, con adeguate parole, anche il suo ritorno in città: "Louis Armstrong, il più grande cornettista di jazz degli Stati Uniti, attrae ogni sera al Dreamland molti musicisti bianchi, che vengono ad ascoltare quelle sue squillanti e intricate frasi di jazz. Questo ragazzo è in una categoria a sé" (Polillo, 1997, p. 185).

Proprio in quei giorni il cornettista di New Orleans cominciò a incidere dei dischi con un quintetto riunito per l'occasione negli studi della Okeh sotto il nome di Hot Five. Quei dischi, le cui registrazioni continuarono fino al dicembre 1928, con diversi organici, restano delle pietre miliari nella storia del jazz, poiché segnarono il passaggio dalla tradizionale musica di New Orleans, fondata su una continua, ma limitata improvvisazione collettiva, ad un'espressione musicale squisitamente individuale, facendo così diventare arte ciò che agli inizi era sta-

to solo folklore e poi musica popolare di intrattenimento. Tuttavia Armstrong era avanti di alcuni anni rispetto ai colleghi: solo Beiderbecke aveva una reputazione paragonabile alla sua come solista di cornetta; per qualche tempo si discusse, fra i musicisti, su chi fosse il migliore. Era Armstrong, come il tempo avrebbe dimostrato; Beiderbecke sarebbe però rimasto insuperato fra i musicisti bianchi (Polillo, 1978, pp. 53-55).

In genere, la Chicago dei *roaring Twenties* (i ruggenti anni Venti), celebrava i suoi riti nei locali dove suonavano i jazzmen, si faceva baldoria, si beveva, si spendeva con estrema facilità. I grandi capi delle gang della città vi si facevano vedere spesso, anche perché alcuni di loro erano, in un modo o nell'altro, i padroni di casa e quando arrivavano, facevano delle entrate degne del loro rango. L'ombelico del mondo del jazz, nel South Side di Chicago, nella seconda metà degli anni '20, era il Sunset Cafè, nei cui locali sarebbe stato poi ricavato il Grand Terrace. Quando vi suonò Armstrong, tra il 1926 e il 1927, nel suo ingresso splendeva un'insegna luminosa che diceva "Louis Armstrong - Il più grande trombettista del mondo". Invece, altri musicisti, più o meno professionisti, si potevano ascoltare nei *rent parties*, feste organizzate nella comunità nera allo scopo di raccogliere il denaro necessario per pagare l'affitto dell'appartamento in cui si svolgevano, oppure di qualche poveraccio in difficoltà. Chiunque poteva entrare, purché pagasse; spesso non si sapeva neppure chi fosse il padrone di casa, né chi preparava il casalingo buffet a pagamento; si mangiava, si ballava, si beveva talvolta andando avanti anche per qualche giorno.

La musica, molto spesso, era fornita da un pianista, il cui jazz finì per prendere il nome di boogie woogie. Si trattava di un blues a tempo veloce, suonato in uno stile particolare già conosciuto da anni nel Texas e in altre zone del Sud e del Sud Ovest. Qualcuno lo chiamava Far Western, e cioè il blues "veloce" che si faceva ad Ovest del Mississippi; in realtà, il boogie woogie era un pianismo percussivo, come nelle migliori tradizioni della musica afro-americana fin dal tempo del ragtime. Anche ad Harlem i rent parties erano già molto frequenti a quel tempo; ma lo divennero ancora di più negli anni della Depressione, dopo che la miseria più nera travolse la popolazione degli Stati Uniti; nei rent parties di Harlem, tuttavia, non si ascoltava del boogie woogie, ma soprattutto dello stride piano. Raccontando di quanto accadeva ad Harlem negli anni della *Black Renaissance*, Langston Hughes ha ricordato anche i rent parties che vi si organizzavano: "Le feste a pa-

gamento cui presi parte, e che si tenevano la sera del sabato, erano spesso più divertenti di ogni locale notturno. Avevano luogo in appartamenti che Dio sa chi abitasse, ma spesso il pianoforte era accompagnato da una chitarra, o da una cornetta scompagnata, o da qualcuno che capitava con un paio di tamburi. Si poteva comprare per pochi cent della atroce acquavite di contrabbando, del buon pesce fritto e delle fumanti interiora. Ballo, canzoni e improvvisate continuavano finché l'alba sfiorava le finestre. Queste feste, che spesso erano definite "ricevimenti o balli intimi", si annunciavano di solito con manifestini vivacemente colorati, affissi alle porte degli ascensori. Quasi ogni sabato sera, quando abitavo ad Harlem, andavo a queste feste. Ci scrissi su decine di poesie e divorai quintali di pesce fritto e di zampe di maiale con relativi rinfreschi. Vi conobbi cameriere e autisti di camion, operai e lustra scarpe, sarte e portieri. Ho ancora nelle orecchie le loro risate, la lenta, soffice musica; sento ancora tremare il pavimento mentre le coppie ballano" (Polillo, 1997, pp. 195-196).

Inoltre, nella seconda metà degli anni '20, era molto chic andare ad Harlem a vedere qualche *floor show* nero e ad ascoltare il jazz; in questo periodo emerse anche la figura di Duke Ellington che non si ispirò ai jazzisti di New Orleans, se non in piccola parte. Come tutti i suoi coetanei che risiedevano nell'Est degli Stati Uniti, crebbe insieme al ragtime, di cui conobbe soprattutto i tardi derivati orchestrali e le versioni commerciali. Più avanti ebbe modo di ascoltare le musiche che si facevano a New York e che erano talvolta il risultato di influenze e connubi disparati: la musica delle riviste negre, quella delle prime formazioni di Fletcher Henderson, quella dei Missouriians, che lo precedettero al Cotton Club, i blues cantanti e infine lo stride piano. Come altri suoi colleghi più in vista a New York, dovette adeguarsi subito ai gusti della clientela bianca, che nella musica delle orchestre negre voleva ritrovare gli echi di una romantica quanto inverosimile giungla. Non sorprende che il suo jazz, in quegli anni, fosse soprattutto musica da spettacolo e meritasse l'etichetta di "stile giungla": doveva servire, tra l'altro, ad accompagnare ogni sera gli show del Cotton Club, in cui esotismo ed erotismo erano mescolati insieme con una buona dose di cattivo gusto, a detta di quanti vi assistettero. Solo la musica era invariabilmente buona: sia che la scrivesse Ellington, sia che fosse opera di Jimmy McHugh o di Harold Arlen, succeduto nel 1930 a McHugh come compositore ufficiale per le riviste che il locale metteva in scena e che cambiavano ogni sei mesi (Malson, 1968).

La musica di altre formazioni attive nello stesso periodo ad Harlem, presenta qualche analogia con lo stile della prima importante orchestra ellingtoniana. I musicisti bianchi, invece, seguivano altre strade, pensando che la via giusta fosse quella indicata da Paul Whiteman, dimenticando così il modello dell'Original Dixieland Jazz Band. Comunque, a prescindere dalle influenze esercitate dai singoli musicisti, le differenze fra il jazz di New York e il jazz che si faceva nei locali del South Side di Chicago erano molto rilevanti; in linea generale si può dire che il jazz di New York era più raffinato da un punto di vista tecnico-musicale, ma anche più spettacolare, più attento alle esigenze del pubblico bianco, mentre quello di Chicago, che era derivato, più o meno direttamente, dalla musica di New Orleans, era più ruvido, più espressivo, anche perché doveva fare i conti con il pubblico nero, o per lo meno con una clientela mista che gremiva le grandi sale da ballo del South Side. Il blues ne costituiva la linfa vitale, gli conferiva i caratteri dominanti, ciò che non si poteva dire del jazz di New York, che adottò il giro armonico del blues senza peraltro esserne condizionato (Malson, 1968).

Il blues non mancava neppure a New York. Per tutti gli anni '20 fu, infatti, popolarissimo presso le comunità nere, un po' dappertutto negli Stati Uniti, anche se in modo particolare nel Sud; a New York e a Chicago si realizzava la stragrande maggioranza dei *race records*, nei cui listini il blues primeggiava e nei teatri di queste città non era difficile ascoltare qualcuna delle grandi cantanti di blues che in quegli vissero la loro stagione d'oro.

Il blues delle campagne, delle origini, si era nel frattempo modificato, anche se non scomparve mai completamente, e la sua influenza continuò a farsi sentire nello stile e nel repertorio dei blues singers, uomini e donne venuti dal Sud. Il blues classico era già spettacolo, e le sue più popolari interpreti erano delle vedettes; la fortuna dei loro dischi, di cui si vendettero milioni di esemplari, arricchì, per lo meno per qualche tempo, alcune di loro come Bessie Smith e Mamie Smith (Pollillo, 1967, p. 105). Ma le blues singers degli anni '20 non erano soltanto delle stelle del mondo dello spettacolo da ammirare. Ieri come oggi, il ruolo dei cantanti di blues nella comunità nera può essere definito sacerdotale, come hanno acutamente osservato Ralph Ellison e Charles Keil. Il *blues singer* è infatti, a suo modo, un predicatore che conosce perfettamente i problemi, i comportamenti, gli atteggiamenti, e i valori della comunità, di cui parla attraverso il canto. Propone modelli di

comportamento, fornisce orientamenti, suggerisce soluzioni, e si fa interprete di sentimenti diffusi e inespressi. Ma è un sacerdote indulgente, che non castiga, che non si pone mai al di sopra del suo uditorio, di cui condivide le debolezze. Dopo il fatale “giovedì nero”, il 24 ottobre 1929, quando il crollo di Wall Street trascinò nella miseria milioni di americani e soprattutto di neri, non ci fu più alcun piedistallo per le regine del blues, che tornarono a confondersi con la loro gente, di cui avevano interpretato le pene e a cui avevano regalato un po’ di felicità. Quanto agli uomini, nessuno dei cantanti di blues arrivati al Nord dal Mississippi, dal Texas, dall’Alabama, dalla Louisiana fu mai, neppure per un momento, un personaggio del mondo dello spettacolo, probabilmente perché nessuno, guardandoli, avrebbe avuto l’impressione di rimirare un mito. Erano e rimasero sempre dei semplici cantastorie da strada, se non dei vagabondi. Quando iniziò la Depressione, non finì solo il blues; finì (temporaneamente) anche il jazz. Si concluse, insomma una vera e propria epoca, quella che Francis Scott Fitzgerald aveva battezzato “L’età del Jazz”, descrivendone in modo mirabile le suggestive atmosfere nei suoi celebri romanzi, fra i quali “Il grande Gatsby” e “Tenera è la notte”.

4.2. *La crisi del 1932*

Benché il presidente Hoover avesse dichiarato, nel dicembre del 1929, che la situazione dell’economia Americana era “fondamentalmente sana”, facendo eco all’ottimismo del suo predecessore, Coolidge, la realtà dei fatti era assai più tetra di quanto i pessimisti avrebbero potuto immaginare. Nel giro di sei mesi il numero dei disoccupati raggiunse dimensioni drammatiche: nell’estate del 1932, erano più di dodici milioni; in proporzione, i disoccupati neri erano i più numerosi; poco prima della ripresa, nel 1935, il 65% dei neri in grado di lavorare fu costretto a ricorrere alla pubblica assistenza. Il guaio peggiore era che anche l’assistenza era elargita con criteri discriminatori: per un certo periodo, a Dallas e a Houston, nel Texas, i neri furono del tutto esclusi da ogni forma di soccorso (Hobsbawm, 1997). Un raggio di speranza era stato portato dalle elezioni trionfali di Roosevelt, nel 1932; nel suo discorso inaugurale, tenuto qualche mese dopo, il neo Presidente non nascose affatto al Paese la gravità della situazione. Bisognava mettersi subito all’opera per studiare una serie di provvedi-

menti e, per prima cosa, bisognava evitare di lasciarsi prendere dal panico. “L’unica cosa di cui dobbiamo avere paura è la paura stessa”, aveva detto Roosevelt (Hobsbawm, 1997). Con la collaborazione di quello che fu chiamato il suo “trust dei cervelli”, mise presto a punto il New Deal, un complesso piano per la ricostruzione dell’economia americana che prevedeva continui e incisivi interventi dello Stato in molti settori tradizionalmente lasciati al libero mercato. Anche il New Deal, che pure cominciò presto a migliorare la situazione, non fu esente da critiche, tuttavia, si iniziarono a fare dei passi in avanti anche per quanto riguardava la situazione dei neri. L’istituzione del CIO (Congress of Industrial Organization), per esempio, consentì loro di partecipare alla vita sindacale, da cui erano stati per lo più esclusi (Hobsbawm, 1997).

4.2.1. *Un duro colpo per gli uomini del jazz*

Con la crisi, gli uomini del jazz ricevettero un colpo durissimo. Solo qualcuno riuscì a cavarsela discretamente, o per lo meno a continuare a fare il proprio lavoro con dignità. Duke Ellington rimase al Cotton Club fino all’inizio del 1931, poi, dopo essersi esibito negli Stati Uniti, preferì, nel 1933, andare a cercare un pubblico plaudente in Europa, imitando l’esempio di Louis Armstrong. Gli effetti della crisi furono avvertiti acutamente dall’orchestra di Fletcher Henderson che, preso ormai il posto al Roseland, dovette sciogliersi nel 1934. I grandi locali di Harlem, però, rimasero aperti ed uno dei più importanti, il Connie’s Inn, dove entrò, per restarvi fino al momento del suo scioglimento, avvenuto nel 1940, la grande orchestra che Don Redman aveva costituito dopo aver lasciato i McKinney’s Cotton Pickers, dovette trasferirsi a Broadway.

Lo Small’s Paradise rimase, invece, il regno di Charlie Johnson, e il Cotton Club ospitò ancora ottime formazioni, a cominciare da quella di Cab Calloway, che vi rimpiazzò Ellington ottenendo uno straordinario successo, forse il più notevole conseguito da un’orchestra nera in quegli anni (Malson, 1968). Calloway non era un direttore di orchestra e tanto meno uno strumentista, anche se sapeva suonare a modo suo la batteria; era un cantante dallo stile molto personale, una specie di ballerino, ma soprattutto un affascinante e divertente animatore. Infatti, si dovette proprio a lui se il Cotton Club rimase, anche negli anni della Depressione, il centro della mondanità newyorkese.

Anche il Savoy faceva buoni affari; era la palestra dei più bravi ballerini di Harlem e il palcoscenico delle migliori orchestre nere. Quella che vi si ascoltava più spesso, negli anni '30, era la formazione diretta da Chick Webb, un piccolo, instancabile e bravissimo batterista gobbo venuto da Baltimora (Polillo, 1978, p. 86).

4.2.2. *Il Savoy e le "battles of jazz"*

Il Savoy, che era stato inaugurato nel 1926, in un basso caseggiato della Lenox Avenue, a poca distanza dal Cotton Club, con molto clamore pubblicitario, si vantava di essere "la più bella sala da ballo del mondo". Per gli abitanti di Harlem il locale aveva un'insostituibile funzione consolatoria, per questo fu frequentato soprattutto dalla gioventù negra, anche negli anni della Crisi; le sue grandi dimensioni (la pista per i ballerini era lunga più di settanta metri e larga quindici) permettevano di tenere i prezzi molto bassi: con mezzo dollaro, pagato all'ingresso, si poteva assistere, nei primi anni '30, a una delle tante "battaglie di jazz" che il locale organizzava spesso, alternando sui podi, situati uno a fianco all'altro, due o più orchestre famose che, in verità, non erano pagate molto: i loro componenti, con l'eccezione del leader, non prendevano un centesimo in più del minimo sindacale (Polillo, 1997, pp. 206-210).

Chi voleva ballare senza sfigurare troppo di fronte agli assi della danza che piroettavano in mezzo alla pedana, avrebbe fatto bene a imparare almeno a destreggiarsi con qualche figura del *Lindy bop*, l'acrobatico ballo lanciato nel 1927, subito dopo la storica trasvolata di Lindbergh (hop significa balzo, e Lindy era l'affettuoso nomignolo con cui tanti lo chiamavano, dopo che lo ebbe compiuto). Allora il Lindy hop si ballava soltanto al Savoy e in pochi altri posti, in qualche grande città, ma alcuni anni dopo sarebbe diventato, con il nome di Jitterbug, una mania nazionale (Polillo, 1978, p. 88). Per farne esperienza molti europei avrebbero dovuto aspettare la fine della Seconda Guerra Mondiale e con essa l'arrivo dei primi film musicali americani: lo conobbero insieme all'ormai vecchio boogie woogie, impararono a ballarlo su quel ritmo martellante e lo identificarono con esso. La direzione del Savoy, una delle poche imprese redditizie di Harlem, non faceva nessuna fatica a trovare buone orchestre per le sue *battles of jazz*, perché New York, negli anni della Depressione, non era in grado di offrire molte occasioni di lavoro; aveva un milione e mezzo di disoccu-

pati e pullulava di musicisti, anche perché gran parte di coloro che, negli anni precedenti, avevano animato le notti di Chicago, vi si erano trasferiti in massa dopo che la polizia, in un tardivo soprassalto di zelo, all'inizio del 1928, aveva chiuso un gran numero di speakeasies, compreso il Sunset, dando indirettamente un colpo mortale al jazz. D'altro canto Chicago era la città più in difficoltà degli Stati Uniti, perché scontava le conseguenze della irresponsabile e corrotta amministrazione del suo sindaco, Big Bill Thompson, legato ad Al Capone (Polillo, 1967, pp. 110-115).

All'inizio della Depressione la città era indebitata per 300 milioni di dollari; in un solo mese, nel 1932, ben 38 delle sue banche furono costrette a chiudere gli sportelli. Le *bread lines*, le file di coloro che attendevano la distribuzione gratuita del pane, erano più lunghe che altrove, e le cucine da campo, che distribuivano minestra erano più numerose. C'era un solo motivo di conforto: l'impero dei gangsters cominciava a traballare; Al Capone, già condannato per la prima volta nel 1930, fu definitivamente tolto di mezzo l'anno dopo ed anche il sindaco non fu più rieletto. Tuttavia il suo successore, Anton Cermak, non era migliore, perché diede subito l'impressione di voler favorire le bande dei gangsters che avevano reso possibile la sua elezione e di voler perseguire soltanto quella, ormai sconfitta, di Capone. Ma anche Cermak fu eliminato all'inizio del 1933; gli spararono mentre si trovava al fianco di Roosevelt; molti dissero che era stato uno sbaglio, e che si voleva colpire il Presidente. Cermak, però, sul letto di morte accusò la banda Capone.

Tuttavia, in quegli anni tragici, a Chicago qualcuno aveva ancora voglia di divertirsi al suono del jazz; il più elegante cabaret del South Side, il Grand Terrace, dove Earl Hines dirigeva dal 1928 una pregevole orchestra, continuò a fare discreti affari durante tutto il periodo della Depressione, e anche altri locali notturni dove si faceva del jazz, continuarono la loro attività (Polillo, 1997, pp. 213-217).

4.2.3. *New York e gli speakeasies*

L'era del jazz di Chicago era ormai finita per sempre e lo sapevano bene tutti coloro che, tra il 1928 e il 1929, si trovano a New York, intorno a Times Square, nei cui alberghetti alloggiavano quasi tutti i jazzmen bianchi. In quei luoghi, almeno, gli speakeasies erano tutti ancora aperti ed erano numerosissimi; si ritiene che fossero decine di mi-

gliaia e non si esclude che in qualche momento avessero raggiunto il numero di centomila, fatto che non turbava affatto i sonni di Jimmy Walker, l'irresponsabile sindaco della città, tanto simpatico ed elegante quanto corrotto. Di lui si diceva che passasse più tempo al Cotton Club che nel suo ufficio (Malson, 1968). Anche gli speakeasies di New York avrebbero riservato delle delusioni ai musicisti; dopo il crollo di Wall Street, molti dei locali che avevano sempre impiegato orchestre dal vivo si limitarono, per risparmiare, a diffondere musica riprodotta. Il problema dei musicisti era quindi quello di "sbarcare il lunario" alla meno peggio, e questo non voleva dire, se non per pochissimi, fare del jazz, ma adattarsi a fare qualunque lavoretto, nella speranza che venisse poi retribuito. Anche per vedere se c'era qualche breve scrittura in vista (qualche *gig*, come si dice in gergo), i jazzmen frequentavano regolarmente certi locali; in particolare, i neri frequentavano il Rhythm Club, all'angolo tra la 132a strada e la Settima Avenue, ad Harlem; i bianchi, invece si ritrovavano al Plunkett's, uno speakeasy nella 53a Strada. Al Plunkett's era facile incontrare, fra il 1930 e l'inizio del '31, anche Bix Beiderbecke, il più malandato di tutti. A salvare il bilancio di alcuni dei migliori jazzmen della città c'erano le sedute d'incisione di musica più o meno "commerciale" registrata da complessi che assumevano le più cervelotiche denominazioni; se però i nomi dei gruppi cambiavano a ogni seduta, non cambiavano quelli dei musicisti che vi prendevano parte, e che erano invariabilmente bianchi. Tra questi c'erano: Tommy e Jimmy Dorsey, Benny Goodman, Red Nichols e tanti altri.

Per i neri, che non avevano la fortuna di lavorare nei grandi cabaret di Harlem o in quelli ancora funzionanti a Chicago, la situazione era ancora più grama. Per loro, le sedute d'incisione erano del tutto eccezionali, e tante altre possibilità di lavoro erano loro precluse per il pregiudizio razziale. Venne poi l'ora delle orchestre sweet (dolci); quella che aveva maggior successo era di Guy Lombardo: la sua canzone-sigla prometteva "la più dolce musica da questa parte del paradiso" (Polillo, 1997, p. 220). Anche le orchestre nere cercarono, in qualche misura, di seguire i gusti del pubblico: quanto meno, mettevano dinanzi ai sassofoni un cantante con la voce da tenorino allora di moda e oggi quasi inascoltabile. Quindi, tutti facevano del loro meglio per tener alto il morale della gente e altrettanto cercavano di fare i magnati dell'industria cinematografica, che proprio negli anni peggiori della

Depressione, cominciarono a sfornare i primi film musicali con delle coreografie molto fantasiose e coinvolgenti.

Sostanzialmente, però, il blues attraversò un periodo di eclissi, per lo meno come musica registrata, e come forma di spettacolo; non era certo musica d'evasione ed era compreso e amato quasi esclusivamente dai neri delle classi più umili, che ormai non consumavano che lo stretto necessario per sopravvivere. Inoltre non avrebbe mai potuto passare facilmente attraverso le maglie della censura, operante a seguito della concentrazione e della centralizzazione dell'editoria musicale, che aveva subito, al pari dell'industria cinematografica, l'imposizione di un rigido codice morale. Per i testi usati fin dal principio dai jazzisti neri, spesso maliziosamente allusivi, non di rado osceni, ma sempre vivi e significativi, fu la fine, o quasi.

Nel suo libro *"Jazz and the White Americans"*, Neil Leonard condusse un minuzioso esame comparativo fra i testi poetici dei temi usati dagli uomini e dalle cantanti di jazz prima del 1928 e quelli adottati negli anni successive (cfr., Leonard, 1962). I risultati dell'indagine, effettuata su un campione abbastanza numeroso di testi, confermarono la scomparsa pressoché totale di una certa tematica, quella realistica, quando non oscena e la sua sostituzione con una sotto letteratura d'evasione tipicamente americana bianca, che avrebbe costretto una grande cantante nera come Billie Holiday a invocare "una barca a vela al chiar di luna" (Polillo, 1967, p. 12), tanto lontana dalle sue esperienze e dalle sue prospettive quanto vicini erano, invece, i "blues del letto vuoto" cantati anni prima da Bessie Smith.

4.3. Produzione americana di dischi jazz per il mercato britannico

In quegli anni di crisi accadde una cosa paradossale: alcuni importanti dischi di jazz furono realizzati in America, ma solo per il mercato inglese, che li richiedeva, e per cui si andavano ripubblicando, in Gran Bretagna, i *race records* che negli Stati Uniti erano stati reperibili quasi soltanto nei ghetti neri. Tutto accadde nel 1933, quando John Hammond, un giovane ricco e appassionato di jazz, che aveva spesso l'occasione di recarsi a Londra e che già aveva inciso, alla fine del '32, qualche disco con l'orchestra di Fletcher Henderson, ricevette dalla Columbia inglese l'incarico di registrare a New York numerosi dischi con alcuni dei migliori musicisti di jazz. Fu così che poté tornare negli

studi di incisione, per l'ultima volta e dopo anni di semi-inattività, Bessie Smith. L'impresa era eccezionale per più di un motivo; l'industria discografica americana era letteralmente a terra, in quanto dalla cifra record di 104 milioni di dischi venduti nel 1927, era passata nel 1932, a vendere in tutto 6 milioni di dischi, fra cui pochissimi di jazz.

Quasi tutte le case discografiche avevano dovuto chiudere i battenti; nel 1933 solo tre erano attive: la Victor, la Decca e la Columbia, e quest'ultima era in stato di grave dissesto. In Europa, però, certi problemi non esistevano, o esistevano in misura trascurabile, e questo rendeva gradita ai jazzmen di colore la permanenza nel Vecchio Continente. Fra i primi illustri estimatori della musica dei neri americani ci furono Brahms, Dvorak e Stravinsky, a cui si aggiunse Ravel, che si entusiasmò ascoltando Jimmie Noone e Earl Lines a Chicago.

Per gli intellettuali europei, il jazz aveva il fascino di un'arte esotica e primitiva, e quindi freschissima; quel fascino che aveva indotto Picasso ad esclamare, dinanzi a una scultura africana: "Ma è più bella della Venere di Milo!" (Polillo, 1978, p. 95). Non deve dunque meravigliare che i primi libri dedicati esclusivamente al jazz autentico vedessero la luce in Europa proprio quando l'America stava dimenticandosi della sua musica indigena. Il primo di questi fu scritto, nel 1932, dal belga Robert Goffin; il secondo due anni dopo, da Hugues Panassié, un francese allora giovanissimo, che era stato iniziato ai segreti del jazz da Mezz Mezzrow, un clarinettista di Chicago che aveva fatto una fugace apparizione a Parigi nel 1929. Entrambi i libri erano pieni soprattutto di un ingenuo entusiasmo, ma ebbero un'enorme importanza nella divulgazione del jazz nel Vecchio Continente, dove molti impararono a distinguere il jazz hot, ovvero caldo, improvvisato, da quello straight, liscio, regolare, tutto scritto, che poi non era affatto jazz, ma "musichetta" da ballo derivata da quella di Paul Whiteman e da tanti altri capi-orchestra bianchi (Polillo, 1978, pp. 96-98).

4.3.1. *Essere "WASP" (Bianco, Anglo-Sassone, Protestante)*

Negli Stati Uniti i primi studiosi del jazz erano "isolati". In patria, questo genere quando non era confuso con i ballabili di moda, e ciò accadeva spesso, aveva un'immagine peggiore che altrove; "sapeva" di ghetto nero, di bordello. I testi blues, spesso zeppi di doppi sensi e di riferimenti sessuali, facevano inorridire i ben pensanti, e poi il jazz era associato agli speakeasies, ai gangsters che li controllavano e li fre-

quentavano, e al cattivo liquore che vi si beveva (Polillo, 1997, p. 229). Quasi non bastasse, i musicisti di jazz perlopiù erano neri o italiani di origine o di nascita, oppure ebrei originari dell'Europa orientale: gente non gradita ai WASP, ovvero Bianco (White), Anglo-Sassonee, Protestante. È difficile per un WASP, convinto della propria superiorità etnica e culturale, ammettere che l'unica forma d'arte americana veramente originale sia stata inventata da uomini emarginati nei ghetti.

La reputazione di quella musica migliorò un poco quando, nel dicembre 1933, fu decretata la fine del proibizionismo; da quel momento, almeno, il jazz non ebbe più una stretta connessione con l'illegalità, per la semplice ragione che l'alcool, che si beveva nei locali notturni, mentre lo si ascoltava, non era più proibito (Polillo, 1997, pp. 230-231).

Il "Repeal", ovvero l'abolizione del Proibizionismo, non significò soltanto questo, esso determinò, fra l'altro, anche un aumento delle possibilità di lavoro per i musicisti e per i cantanti di blues. I pochissimi americani che consideravano il jazz una forma d'arte degna di rispetto e di studio, si ritenevano ancora degli anticonformisti, quando, verso la metà degli anni '30, cominciarono a frequentare il Commodore Music Shop, gestito da Milt Gabler nella 42a Strada, che per un certo periodo di tempo fu praticamente l'unico negozio nella New York bianca, dove si potessero ascoltare e acquistare dischi di jazz nero. Comunque, avrebbero potuto far ben pensare circa le sorti del jazz, il successo riportato da Cab Calloway al Cotton Club e l'entusiasmo con cui veniva accolta nei college dell'Est l'orchestra Casa Loma, una grande formazione bianca di Detroit, diretta da Glen Gray, il cui ottimo arrangiatore, Gene Gifford, seguiva le formule sperimentate nelle grosse orchestre nere, soprattutto quelle che aveva potuto ascoltare a Kansas City, dove il jazz aveva cominciato a prosperare proprio quando aveva iniziato il suo declino altrove (Jones, 1994, p. 163).

4.3.2. *Il "boom" del jazz in Kansas City*

La popolarità del jazz nel Sud Ovest e più ancora a Kansas City, nel Missouri, anche negli anni più grami della crisi, era un altro sintomo confortante. Pochi però conoscevano le orchestre che suonavano in quelle zone perché l'industria discografica, che aveva i suoi centri a New York e a Chicago le aveva praticamente ignorate, salvo rare eccezioni, la più importante delle quali era costituita dalla formazione di

Bennie Moten, che aveva registrato i suoi primi dischi nel 1923 e nel 1924 per la Okeh (Polillo, 1997, pp. 233-235).

Le incisioni di Moten in quegli anni dimostrano quanto già fosse radicata a Kansas City la tradizione del blues, oltre a quella del ragtime che proprio nel Missouri aveva avuto origine. L'eccellente livello e la prospera attività delle orchestre che suonavano, come quella di Moten, a Kansas City negli anni '20 e, in maggior numero, nei primi anni '30, si spiegano se si tiene conto della posizione geografica favorevole e del particolare clima sociale che regnava nella città da quando Tom Pendergast, spregiudicato e abile politicante, ne assunse il potere controllando ogni sorda di racket, dal traffico degli alcolici alla rete dei locali notturni. L'"era di Pendergast" durò dall'inizio del secolo fino al 1938, quando il grande "boss" fu condannato per evasione fiscale e imprigionato.

Kansas City era una città ricca, che si poteva sfruttare in tanti modi; nel 1930 contava circa mezzo milione di abitanti, ma alla sua popolazione residente venivano ad aggiungersi ogni giorno centinaia di commercianti che vi affluivano dagli stati vicini per concludervi i loro affari.

Per i musicisti di jazz in particolare, la città era una specie di paradiso in terra ed uno dei locali migliori era il Reno Club, gestito da uno degli uomini di Pendergast; per una ristretta cerchia di aficionados. Il Reno aveva un'attrattiva tutta particolare: una piccola balconata, che si raggiungeva attraverso una scaletta scomoda e pericolosa, da cui si poteva ascoltare la musica che l'orchestra suonava, e si poteva aspirare, senza spendere un centesimo, il fumo delle sigarette di marijuana che i jazzmen fumavano liberamente sul podio.

I locali di Kansas City erano famosi anche per le jam sessions che vi si svolgevano e alle quali prendevano parte i migliori musicisti neri presenti in città. Qualche jam session è ricordata come "storica"; come quella che ebbe luogo nel 1934 al Cherry Blossom, in cui Coleman Hawkins, allora indiscusso re del sassofono tenore, giunto in città con l'orchestra di Fletcher Henderson, si trovò a doversi misurare con i più acclamati tenor-sassofonisti locali, Lester Young, Ben Webster ed Herschel Evans, e uscì sconfitto dal confronto, secondo le testimonianze concordi di chi era presente.

Le orchestre di Kansas City suonavano un jazz di stile particolare, un poco rozzo, molto diverso da quello che si poteva ascoltare, negli

stessi anni, nei migliori cabarets di Harlem, dove si faceva una musica condizionata in qualche misura da esigenze dello spettacolo.

Le più importanti orchestre di Harlem si erano ispirate soprattutto alla musica che accompagnava le riviste nere presentate a New York negli anni '20, e avevano a che fare, per lo meno nei locali più eleganti, quasi esclusivamente con un pubblico bianco, spesso molto sofisticato. Inoltre, dovevano fornire coloriti ed elaborati accompagnamenti ai floor shows.

A Kansas City, l'influenza della musica da rivista non era stata avvertita, e il pubblico era meno raffinato. Non cercava, come quello che arrivava ad Harlem dalla "città bassa", delle emozioni esotiche, non si aspettava di sentire in un locale notturno i suoni e i rumori della giungla: voleva solo divertirsi in buona compagnia e magari sbronzarsi. Si poteva fare, quindi, del jazz come piaceva ai musicisti, continuando a percorrere la strada che era stata indicata dalla prima importante orchestra affermata in città, quella di Bennie Moten (Polillo, 1967, p. 150).

Le migliori orchestre di Kansas City intorno alla metà degli anni '30, e cioè quelle di Count Basie e di Andy Kirk, finirono per andare a ingrossare il numero delle formazioni più in vista dell'"era dello swing", iniziata fra il 1935 e il 1936, e altrettanto fecero Pete Johnson, Joe Turner ed altri protagonisti della scena del jazz del Missouri e del Sud Ovest.

Da quella zona, qualche anno dopo, sarebbe giunta a New York una seconda ondata di musicisti, primi fra tutti Charlie Christian e Charlie Parker, che avrebbero avuto un ruolo determinante nella rivoluzione del linguaggio del Jazz, sul finire della Seconda Guerra Mondiale (Jones, 1994, p. 165-167). A Kansas City e nel Sud Ovest non rimase praticamente nulla che valesse la pena di essere ascoltato: il buon jazz scomparve quasi del tutto quando fu smantellata la "Pendergast machine".

4.4. *L'era dello swing*

Scrivendo dei contributi dell'elemento nero alla cultura americana, e soffermandosi ad analizzare certi caratteri del jazz, Alain Locke, il campione del "Nuovo Negro" e della Black Renaissance, notava: "Il jazz, anzitutto, non è pura espressione popolare negra, ma è un pro-

dotto ibrido della reazione degli elementi dei canti e dei balli folklorici negri su degli elementi popolari generali della vita americana. Per un terzo, il jazz è un tipico idioma negro, per un terzo rientra nel modo di pensare e di sentire della ordinaria classe media americana, e per un terzo è espressione dell'“era delle macchine”, che diventa, sempre più, occidentale piuttosto che americana” (Ulanov, 1965, p. 96).

Se si tiene conto che Locke scriveva nel 1929, non si può non essere d'accordo con lui; col passare degli anni, tuttavia, la situazione e la fisionomia stessa del jazz si sono modificate più volte, e insieme ad esse, si è alterato il rapporto tra gli elementi neri da un lato e americani bianchi, e più in generale occidentali, dall'altro, che fin dal principio si erano trovati mescolati insieme in questa musica ibrida. Se Locke avesse scritto qualche anno dopo, nel pieno dell' “era dello swing”, avrebbe probabilmente mutato il dosaggio degli elementi negri e bianchi attribuiti a tale genere, perché mai come dal 1935 al 1945, il jazz fu tanto parte della vita dell'americano bianco di classe media; mai come allora sembrò aderire agli ideali standardizzati, adeguarsi alla mentalità e ai gusti di un popolo giovane, ottimista, attivista ed efficiente come quello a cui Roosevelt aveva restituito un'America economicamente risanata dopo il crollo di Wall Street.

Il “trust dei cervelli” di Roosevelt aveva lavorato in fretta e bene; nel 1935, dopo appena tre anni di New Deal, la Depressione poteva ormai considerarsi in via di superamento e si poteva guardare con fiducia all'avvenire (Hobsbawm, 1997). Chi era giovane, sentì che era giunto il momento di divertirsi per dimenticare i lugubri anni trascorsi; molte cose cambiarono, e cambiò anche la musica, quella che si consuma ogni giorno: le dolci canzoni sentimentali, tanto congeniali al clima di rassegnazione e di autocommiserazione dei primi anni '30, lasciarono in breve tempo il campo a musica scacciapensieri, festosa, eccitante, fatta proprio per i ballerini con buoni muscoli e fiato lungo. A quella musica fu dato il nome di swing; e lo swing altro non era che il jazz, un tipo di jazz molto simile a quello che i frequentatori di certi locali avevano ascoltato dalle grandi orchestre di Fletcher Anderson, di Cab Calloway, etc.

Si trattava di una musica levigata, “messa meglio a punto, oliata come un congegno ad alta precisione; mediante l'eguale accentuazione di tutti e quattro i tempi della battuta, il ritmo era stato reso più fluido, più scorrevole ed elastico, insomma più “ballabile”, e le melodie, costruite talvolta su riffs di grande effetto, erano divenute più divertenti

e cantabili” (Ulanov, 1965, p. 116). A questo processo di trasformazione contribuirono lentamente tutti i musicisti sia bianchi sia neri, cui non parve vero di vedere finalmente accettata la musica che facevano.

Quanto al pubblico, stette al gioco con entusiasmo, senza distinzioni di razza; i bianchi, che ballavano sulla grande pista da ballo del Meadowbrook, nel New Jersey, andavano in visibilio per le orchestre che si avvicendavano sul podio, allo stesso modo dei clienti neri del Savoy, ad Harlem, e la musica che ascoltavano era essenzialmente la stessa. Una così notevole comunione d'intenti fra i musicisti e i gusti del pubblico bianco e di quello nero si può comprendere solo se si pone attenzione al progressivo adattamento della minoranza di colore ai valori della cultura bianca, accentuatosi con l'estendersi della nuova borghesia nera.

Inoltre, coloro che nei primi anni dell'era rooseveltiana avevano pensato che il problema nero, negli Stati Uniti, fosse in via di soluzione, attraverso un processo di colonizzazione e mantenimento di una segregazione sopportata con rassegnazione dalle sue vittime, avrebbero fatto meglio a non credere che i capelli stirati e impomatati e le eleganti marsine dei musicisti di jazz neri fossero un omaggio alla superiorità culturale dei bianchi; più realisticamente avrebbero dovuto considerarli dei fenomeni di mimetismo, necessari alla sopravvivenza in una società in cui la discriminazione era operante (Ulanov, 1965, pp. 117-125).

4.4.1. *Le sommosse nei ghetti*

Maggiore attenzione si sarebbe dovuta prestare anche alle sommosse che, di tanto in tanto, scoppiavano nei ghetti; quella che sconvolse Harlem nel Marzo 1935 fu particolarmente grave: fu uno dei motivi, forse il principale, per cui la “Parigi nera” cessò, proprio allora, di essere una meta turistica per le signore in ermellino e per i loro accompagnatori, che finirono per disamorarsi della “giungla di maniera” messa a loro disposizione, dai gestori del Cotton Club, dello Small's Paradise e di altri cabarets *black and tan*.

Già nell'autunno di quell'anno la clientela dei migliori locali notturni del quartiere cominciò a diradarsi; nel febbraio 1936 persino il Cotton Club dovette chiudere i battenti, per traslocare, senza fortuna, a Broadway (Polillo, 1997, p. 250). Agli occhi di un osservatore superficiale il decennio dello swing potrebbe apparire come il tempo

dell'*embrassons nous* fra bianchi e neri, per lo meno nel piccolo mondo che gravitava intorno alle orchestre di jazz. Un *embrassons nous* con molte limitazioni, naturalmente, ma in qualche caso clamorosamente ostentato. Risale a quel periodo la prima uscita in pubblico dei musicisti bianchi insieme con qualche musicista nero: il ghiaccio fu rotto da Benny Goodman, che presentò nel suo trio il pianista Teddy Wilson. Goodman, allo stesso modo di molti altri jazzmen bianchi della prima generazione, non aveva mai nascosto la propria ammirazione per i musicisti neri, a cui si ispirò e di cui cercò sempre la collaborazione; altrettanto non si può dire, fatte pochissime eccezioni, dell'atteggiamento dei neri nei confronti dei bianchi nei primi anni della storia del jazz. Con l'"era dello swing" anche questa situazione si modificò: non mancarono le orchestre nere che utilizzarono arrangiamenti scritti da bianchi, non solo per venire incontro ai gusti del loro pubblico (bianco il più delle volte), ma per una sentita, anche se temporanea, adesione a certi ideali estetici, che sarebbero invece parsi del tutto alieni ai jazzmen emigrati a Chicago da New Orleans intorno al 1920.

4.5. *Il jazz, musica di tutti gli americani*

Il jazz, nell'era dello swing, divenne la musica di tutti gli Americani e soprattutto di quelli giovani; per questo fu ricco e onorato come non era stato mai e come non sarebbe stato più. A dare il via alla swing craze (la follia dello swing), fu Benny Goodman, il brillante clarinetista che per qualche anno si era fatto le ossa nei complessi di Ben Pollack e di Red Nichols, e che nel 1934 aveva deciso di costituire un'orchestra tutta sua, di ben tredici elementi.

Tuttavia ci volle un importante programma radiofonico in cui si ascoltava musica da ballo per tre ore di fila, ogni sabato, per rendere familiare, da una costa all'altra degli Stati Uniti, il jazz di Goodman, nel frattempo molto migliorato per l'apporto di strumentisti di classe, primo fra tutti il batterista Gene Krupa, e grazie agli arrangiamenti di Fletcher Henderson. La lunga tournée dell'orchestra attraverso il continente americano, subito dopo il termine delle trasmissioni, e la sua sorprendente e trionfale conclusione a Los Angeles, nell'agosto 1935, è l'"anabasi" della storia del jazz, che proprio allora iniziò il suo cammino alla conquista del mondo (Sterpa, 1959, p. 177). Era successo questo: i giovani della California avevano potuto ascoltare il programma

radiofonico di Goodman nelle ore più propizie, quelle della sera, e avevano potuto gustare i più spettacolari arrangiamenti dell'orchestra tra le 22 e le 23, nell'ora di massimo ascolto. Così, dopo un po' che avevano cominciato a suonare per i ballerini del Palomar Ballroom, dove erano arrivati stanchi e scoraggiati da una lunga serie di insuccessi, gli uomini di Goodman si accorsero con sorpresa che molti conoscevano i migliori "numeri" dell'orchestra e li accoglievano con entusiasmo. Ha raccontato Goodman: "Per quanto ne sapevo quella avrebbe potuto essere l'ultima nostra serata insieme, e allora tanto valeva che ci divertissimo un po', finché potevamo farlo. Allora, per il successivo set, feci suonare alcuni dei nostri grandi arrangiamenti di Fletcher Henderson. Vidi subito che i miei uomini avevano capito quello che volevo da loro. E, dal moneto in cui partirono, suonarono come raramente avevano fatto da quando avevamo lasciato New York. Con nostro sbalordimento vedemmo che una metà del pubblico smise di ballare e venne ad accalcarsi intorno al podio. Era un'esperienza del tutto nuova per me, ed era certamente elettrizzante. Quello fu il momento che decise la mia carriera. Dopo aver viaggiato per tremila miglia, avevamo finalmente trovato della gente ben disposta ad ascoltare quello che cercavamo di fare, preparata ad accettare la nostra musica così come noi volevamo suonarla. Quel primo grande urlo della folla fu uno dei più felici suoni che io abbia mai ascoltato in tutta la mia vita" (Polillo, 1997, pp. 253-258).

Ci fu poi una trionfale scrittura al Congress Hotel di Chicago, che durò vari mesi, e quindi una serie di esibizioni al Paramount Theatre di New York, nel marzo 1937. Qui, le liete sorprese, per Goodman, cominciarono quando vide che, alle sette del mattino, davanti al botteghino del teatro si era già formata una coda di circa duecento ragazzi. In totale, ai cinque spettacoli del primo giorno, inseriti fra una proiezione e l'altra di un film di Claudette Colbert, assistettero ben ventuno mila persone, che consumarono 900 dollari di dolciumi e ne fecero davvero di tutti i colori. Per la prima volta nella storia dello spettacolo si videro gli spettatori ballare nelle corsie fra le file delle poltrone, e poi persino sul palcoscenico, fra la più viva preoccupazione del personale di servizio, atterrito dalle possibili conseguenze di quella attività imprevista (Polillo, 1997, p. 260).

4.5.1. *Goodman, il “re dello swing”*

Il successo di Goodman ebbe enormi conseguenze; in breve tempo il panorama della musica leggera americana ed europea, fu rivoluzionato: il jazz divenne popolarissimo dall'uno e dall'altro lato dell'Atlantico e le orchestre, grandi e piccole, con una graziosa cantante in abito lungo dinanzi al microfono, si moltiplicarono. Molte orchestre erano swing, facevano cioè del jazz ballabile, tirato a lucido, non di rado stereotipato, ma pur sempre jazz, con assoli più o meno improvvisati (Polillo, 1997, p. 261).

Goodman, incoronato “re dello swing”, si trovò presto a fronteggiare un'agguerrita concorrenza; a dargli del filo da torcere c'erano, innanzitutto, le grandi orchestre nere: quella di Duke Ellington, forse la migliore d'America, e quelle di Henderson, di Lunceford, di Webb, di Calloway, di Armstrong. Da Kansas City, nel 1936, arrivò Count Basie, scoperto da John Hammond (ma finanziato anche da Goodman): la sua formazione stentò a mettersi in cammino ma poi si affermò come una delle più brillanti ed esercitò una grande e duratura influenza. Un'altra importante orchestra di Kansas City, fu quella di Andy Kirk, con l'eccellente pianista Mary Lou Williams in veste di solista e di arrangiatrice. Alcuni dei più ammirati erano ormai sulla breccia da tempo, come Jimmy e Tommy Dorsey, che sciolsero, dopo molti litigi, l'orchestra che avevano diretto insieme e ne costituirono una ciascuno; o come quelli della formazione Casa Lorna, che facevano una musica un po' meccanica, ma eccitante, di grande effetto; o come gli uomini che avevano militato agli ordini di Ben Pollack e che si erano poi messi in proprio, per costituire, in cooperativa, un'orchestra di cui nominarono leader, per la facciata, Bob Crosby (fratello del celebre Bing e, come lui, cantante) e che affidarono a Gii Rodin, che ne divenne il manager.

4.5.2. *Bob Crosby e la sua orchestra: un richiamo allo stile di New Orleans*

All'inizio dell' “era dello swing”, l'orchestra di Bob Crosby era l'unica che suonasse in uno stile strettamente legato a quello di New Orleans, di cui offriva una versione orchestrale, in arrangiamenti efficaci e coloriti. Nelle sue file militavano alcuni solisti venuti dalla città del delta del Mississippi e questo era già un buon motivo per rimanere

fedeli a certe tradizioni, a cui erano però sentimentalmente vicini anche altri, come Joe Sullivan, che dovette lasciare presto il posto a un altro eccellente pianista, Bob Zurke, e lo stesso Rodin, che aveva suonato a Chicago negli anni d'oro del South Side.

L'orchestra di Crosby diede inizio al primo "Dixieland Revival" della storia del jazz, e fu presto imitata da altri, anzitutto da Muggsy Spanier che, appena fu libero da impegni, costituì un'eccellente Ragtime Band a cui, nel 1941, fece seguito una grande orchestra (Sterpa, 1959, p. 179). Poi vennero due giovani clarinettisti: Artie Shaw e Woody Herman. Il primo fece "traballare", per una breve stagione il trono di Benny Goodman, che quasi eguagliò sul piano della maestria tecnica il secondo, che raccolse i resti dell'orchestra di Isham Jones.

Nel 1937 anche Glenn Miller, l'ex arrangiatore di Pollack, di Nichols e di Dorsey, varò una grossa formazione, che alla fine avrebbe superato in popolarità ogni altra (Sterpa, 1959, pp. 180-181). Le orchestre swing erano piacevoli da ascoltare e guardare; tutti i loro componenti indossavano eleganti uniformi e non era raro che il leader sfoggiasse il frac. Ognuna di esse aveva un largo seguito di fans; la radio trasmetteva di continuo la loro musica, spesso direttamente dalle sale da ballo, e i grandi alberghi le ospitavano regolarmente nei loro saloni. A New York si poteva sempre incontrare qualche swing band nei vari alberghi e locali; a Chicago, chi voleva ascoltarle, invece, andava al Congress Hotel, allo Sherman o al Blackhawk. Poi c'erano le immense ballrooms frequentate dai giovani e raggiungibili facilmente con l'auto, spostandosi verso New York, Chicago, Los Angeles. Ad Harlem, naturalmente, c'era il Savoy, dove teneva banco, da anni, Chick Webb, il piccolo batterista per il quale il pubblico del locale provava un affetto commovente.

Al Savoy, quasi tutti i clienti erano neri, ma i bianchi non mancavano; ne venivano parecchi soprattutto in occasione delle "battaglie di orchestre" che vedevano la formazione di Webb a confronto con altre egualmente popolari, non escluse quelle bianche. Uno dei trombettisti di Webb, Sandy Williams, riconobbe che ci furono molte serate in cui l'orchestra del piccolo re del Savoy fu messa in seria difficoltà: quella in cui venne Goodman o quell'altra in cui arrivò Count Basie, o quella in cui gli uomini di Webb si scontrarono con quelli dell'orchestra Casa Loma (Sterpa, 1959, p. 183).

4.5.3. *La "Breakfast dance"*

Una serata al Savoy, una qualsiasi, ma in special modo quelle del sabato, che finivano alle otto del mattino, con la breakfast dance, il "ballo della prima colazione", costituiva un'eccitante esperienza anche per un bianco, soprattutto se era di quelli che amavano il jazz. Come Otis Ferguson, uno dei primi appassionati cronisti della musica afro-americana che, su "The New Republic", pubblicò una vivace descrizione di una di quelle nottate (Polillo, 1997, p. 275). In quasi tutte le sale da ballo, e in nessuna come al Savoy, imperversavano i jitterbugs, cioè i patiti dello swing, gli specialisti del Lindy hop. Molti bandleaders non li sopportavano perché erano invadenti, disturbavano il resto del pubblico distoglievano l'attenzione dall'orchestra per concentrarla su loro stessi. I veterani rimpiangevano i giovani che durante l'età del jazz ballavano il charleston o il black bottom, senza per questo mettere a ferro e fuoco il locale. Eppure i jitterbugs erano coloro che avevano fatto di ogni importante direttore d'orchestra una stella, fulgida quasi quanto quelle hollywoodiane. Conoscevano a memoria gli arrangiamenti dei pezzi più popolari, anzitutto i kill-dillers, e cioè quelli più spettacolari e movimentati; riconoscevano dopo poche battute lo stile di questa o quella formazione, e conoscevano i nomi dei solisti. Quando i musicisti, dopo un faticoso viaggio di centinaia di chilometri venivano scaricati dall'autobus dinanzi all'entrata delle sale da ballo, già in uniforme, pronti per andare a suonare, si trovavano davanti un gruppetto di jitterbugs, festosi e petulanti, armati di penne stilografiche, per l'autografo.

Per ascoltare un'orchestra si poteva anche andare a teatro; a Broadway, per queste cose, c'erano il Paramount e lo Strand; ad Harlem c'erano l'Apollo e l'Harlem Opera House. Insieme allo spettacolo musicale si poteva vedere anche un film: era compreso nel modico prezzo del biglietto. Nel 1938 spalancò le porte allo swing persino la Carnegie Hall che diede il primo di una serie di memorabili concerti di jazz.

4.6. *L'evento più importante dell'era dello swing*

Il concerto, di cui si accennava, fu tenuto la sera del 16 gennaio e fu forse l'evento più importante dell'"era dello swing" per l'orchestra

di Benny Goodman, allora all'apice della gloria. Il giorno dopo, il critico del "New York Times" Olim Downes, scriveva: "Quando Mr. Goodman entrò in scena, ricevette, da parte della folla eccitata, un'ovazione degna di Toscanini. Ci volle qualche minuto prima che fosse ristabilito il silenzio; c'era nell'aria dell'eccitazione, quasi un flusso di elettricità, e si sentivano molte risate. Prima che la musica finisse, il pubblico scoppiò in una scrosciante ovazione; altre salve di applausi salutavano i singoli componenti dell'orchestra man mano che si alzavano per dare il loro particolare e onorato contributo... Quel grande pubblico era quasi fuori di sé dalla gioia..." (Polillo, 1997, p. 283).

Il concerto di Goodman alla Carnegie Hall non fu il solo ad offrire ai cittadini di New York una scorpacciata di jazz. All'Imperial Theatre, nel 1936, si erano ascoltate, una dietro l'altra, ben 17 orchestre e 25 ne furono convocate nella primavera del 1938 nello stadio di Randall's Island, alla periferia della città, per un "Carnevale dello Swing", che può essere considerato il progenitore dei grandi festival jazzistici che si sarebbero organizzati a centinaia, in America e in Europa, soprattutto dalla seconda metà degli anni '50 in poi.

La Carnegie Hall, inoltre, riaprì ancora i battenti al jazz l'antivigilia di Natale del 1938 e, di nuovo, quasi esattamente un anno dopo, per dei concerti organizzati da John Hammond dal titolo *From Spirituals to swing*. Nel primo di questi due spettacoli furono anche presentati, per la prima volta insieme, i tre migliori pianisti di boogie woogie, che lo stesso Hammond aveva scoperto: Pete Johnson, di Kansas City; Albert Ammons e Meade Lux Lewis, di Chicago. Dopo l'apparizione dei tre pianisti alla Carnegie Hall, prese il via la moda del boogie woogie, che fu tradotto poi in termini orchestrali per la delizia dei ballerini, che su quel martellante ritmo eseguirono piroette per anni.

Tanto entusiasmo da parte del pubblico incoraggiò il manipolo degli appassionati cultori del jazz americani a intraprendere imprese impegnative. Anche Milt Gabler, il proprietario del Commodore Music Shop, si diede da fare; si era già messo, dal 1935, a far ristampare dischi del primo jazz, riesumando incisioni edite anni prima sui *race records*, che poi distribuì attraverso l'UHCA (United Hot Clubs of America), costituita insieme a Marshall Stearns, John Hammond e altri, sul modello delle associazioni di appassionati del jazz sorte in alcuni paesi europei. Successivamente iniziò a produrre dischi per una propria etichetta, la Commodore, per cui convocò in studio d'incisione numerosi campioni del jazz, bianchi e neri. Inoltre organiz-

zò regolarmente delle *jam sessions* con i migliori jazzmen di New York, prima negli studi di registrazione della Decca, alla presenza di un ristretto pubblico di buongustai, e più tardi al Jimmy Ryan's, dove con un dollaro pagato all'ingresso, si poteva ascoltare dell'ottimo jazz per tre ore di seguito.

4.6.1. L'Onyx e il "buco di Giuda"

Il Jimmy Ryan's era uno dei tanti localini che, negli anni in cui lo swing regnava sovrano, si aprivano, sui due lati della 52a strada, fra la Sesta e la Quinta Avenue, non lontano da Broadway, e nei quali si suonava jazz fino a notte fonda. Quando quel locale, aprì per la prima volta i battenti, nel 1940, la "Swing Street" (o, più semplicemente "The Street", com'era nota tra i musicisti e i conducenti di taxi) era il centro del mondo del jazz. Uno dei suoi locali, l'Onyx, era stato il luogo prediletto dai jazzmen fin dai primi anni '30, quando era uno dei tanti *speakeasies* che si aprivano su quel tratto di strada.

Per entrare all'Onyx, allora, bastava dire a chi si affacciava al "buco di Giuda", lo spioncino del portello d'ingresso: "Sono del local 802" (Polillo, 1978, p. 160), che altro non era che la sezione di New York del Sindacato Musicisti. Varcata la soglia, era facile trovare chino sulla tastiera qualche famoso pianista di jazz.

L'Onyx poté essere inaugurato ufficialmente nel febbraio 1934, dopo la fine del proibizionismo, con una jam session che durò tutta la notte. Poi iniziò la sua regolare attività scritturando il gruppo vocale e strumentale degli Spirits of Rhythm, con il divertente cantante Leo Watson, e più avanti il violinista Stuff Smith, e il complesso di Mike Riley e Ed Farley, che fece furore con l'allegro motivetto di *The music goes round and around* (Polillo, 1997, pp. 290-292).

Per qualche mese le contagiose strofette di quella canzone furono cantate da tutta l'America e fu proprio il suo successo e quello dei primi complessi dell'Onyx a dare un impulso decisivo al lancio della 52a Strada come "strada dello swing" e, per i profani, come "la via in cui è sempre la notte di Capodanno" (Sterpa, 1959, p. 190), ma vi contribuirono anche il trombettista e cantante Louis Prima, che alla fine del 1934 aveva inaugurato felicemente un altro locale, Tha Famous Door, e Wingy Manone, un trombettista e cantante italo-americano come Prima, arrivato, anche lui, da New Orleans.

4.6.2. *La 52a strada come ombelico del mondo jazz*

Numerosi artisti locali consolidarono la fama della 52a strada come ombelico del mondo jazz e, più in generale, come centro della vita notturna di New York. Fra i gruppi che piacquero maggiormente, il sestetto del contrabbassista John Kirby, una delle più eleganti formazioni nere dell'epoca, tenne banco per moltissimo tempo all'Onyx.

Nel 1937 si aggregò al gruppo una fragile cantante di Pittsburgh, Maxine Sullivan, che sarebbe diventata la signora Kirby, e che incise sotto la guida di Claude Thornhill, una versione jazzistica di una vecchia canzone scozzese, *Loch Lomond*, che nel 1938 fu ascoltata dovunque (Sterpa, 1959, p. 191).

Uno dei locali più vivi nella "Strada" restò, per parecchi anni, l'Hickory House, in cui suonò per quasi un decennio, a cominciare dal 1937, il complesso di Joe Marsala, che vi era comparso per la prima volta come sideman (letteralmente significa "uomo di fianco" e si riferisce ai musicisti che non danno il proprio nome al complesso in cui suonano) di Wingy Manone, al fianco di Eddie Condon e di qualche altro. Marsala ebbe cospicui meriti, oltre quello di suonare con competenza il clarinetto: nella 52a Strada fu il primo, fra i musicisti bianchi, a valersi della collaborazione di qualche solista nero, e fu ancora il primo ad organizzare, nel suo locale, poco dopo l'inizio della sua scrittura, una lunga serie di jam sessions domenicali in cui invitava i migliori jazzmen disponibili. In una di esse esordì un batterista adolescente che avrebbe fatto parlare di se, Buddy Rich (Sterpa, 1959, p. 192). Tuttavia è molto difficile avere contezza effettiva dei musicisti, delle cantanti e dei complessi, grandi e piccoli, che animarono le notti della "Swing Street" nel suo periodo più fulgido.

4.6.3. *La musica nella seconda metà degli anni '30*

La musica che si faceva nella seconda metà degli anni '30 era molto diversa del jazz che si era ascoltato una decina di anni prima nel South Side di Chicago, e ancora di più dal blues. Salvo rare eccezioni, come quelle rappresentate dalle orchestre di Count Basie e di Woody Herman, il blues aveva soltanto un posto secondario nel repertorio delle formazioni swing, e lo si poteva riconoscere di solito nelle armonie e nella struttura di alcuni pezzi strumentali, piuttosto che nello spirito delle esecuzioni (Polillo, 1967, pp. 150-156). Per sentire nuovamente

dell'autentico blues del South Side di Chicago si dovette attendere la riscoperta del boogie woogie e il grande successo che i migliori suoi esponenti riportarono alla Camegie Hall e poi al Cafè Society, nel Greenwich Village, un locale frequentato dalle celebrità. Nel Village, il jazz più autentico e più precisamente il Dixieland, trovò un altro sicuro rifugio sul finire degli anni '30, in un locale gestito da Nick Rongetti, il Nick's. Lì finirono per ritrovarsi molti dei musicisti che avevano imparato a suonare il jazz a Chicago una quindicina di anni prima. La discriminazione razziale in atto a quel tempo nei locali jazz ebbe notevoli conseguenze sia sull'atteggiamento degli artisti neri, sia sulla qualità della loro musica. Soprattutto durante l'“era dello swing”, in cui videro allargarsi smisuratamente il loro pubblico e aumentare conseguentemente i loro guadagni, molti musicisti neri furono tentati di assumere verso i bianchi che li ascoltavano, un atteggiamento compiacente, fondamentalmente servile, che i loro più dignitosi fratelli di razza definirono con disprezzo “ zio Tommismo” (Polillo, 1997, pp. 295).

Nel mondo del jazz, fare lo zio Tom, non significa soltanto dare al pubblico bianco ciò che esso vuole, ma recitare la parte del nero visto secondo l'ottica distorta del pregiudizio razziale, proprio come i neri furono costretti a fare negli spettacoli dei minstrels. Significa presentarsi dinanzi all'uditorio con l'aria e gli atteggiamenti del nero infantile, allegro, che riconosce con letizia la propria inferiorità; significa anche presentare la propria musica come qualcosa di deteriore, di scarsamente importante, che serve soltanto a far trascorrere qualche ora in allegria. Era un po' quello che cominciò a fare allora Fats Waller e che faceva, e farà sempre di più negli ultimi anni della sua lunga carriera, Louis Armstrong, uomo intelligentissimo e dal carattere tutt'altro che accomodante, ma per il suo pubblico un eterno ragazzino, sempliciotto, buffo e allegro.

Quando in Europa cominciò la guerra, in America lo swing craze, iniziò il suo lento declino; l'interesse per la musica swing, ad ogni modo, era ancora vivo nel 1939: su cinquanta milioni di dischi venduti in quell'anno, negli Stati Uniti, diciassette erano di musica swing, e cioè di jazz più edulcorato, “addolcito”. Pochi mesi dopo, nel novembre 1940, si contarono però solo 6000 spettatori ad un colossale raduno di orchestre swing organizzato al Manhattan Center di New York, anche se tra le formazioni invitate non mancavano quelle, popolarissime, di Goodman, di Basie, di Miller e di Lunceford (Polillo, 1997, pp. 297-298).

4.7. Lo scoppio della Guerra

Lo scoppio della guerra ebbe gravi conseguenze anche nel mondo del jazz e delle grandi orchestre, i cui organici divennero quanto mai instabili a causa delle continue chiamate alle armi dei loro componenti, ed ebbe conseguenze di gran peso soprattutto nell'universo dei neri americani.

La rapida espansione delle industrie belliche provocò una nuova emigrazione in massa dei neri verso i grandi centri industriali: a Detroit, dove ora si fabbricavano carri armati e jeeps anziché automobili, a New York, a Chicago, Los Angeles, etc., i neri cominciarono ad arrivare a decine di migliaia, e dovettero subito lottare per ottenere di non essere discriminati nelle assunzioni e più in generale nella vita delle fabbriche.

Nel giugno del 1941, un loro leader, A. Philip Randolph, minacciò di far confluire a Washington una grande massa di neri se non si fosse assicurata la fine delle pratiche discriminatorie nelle industrie di guerra, e il risultato fu un decreto del presidente Roosevelt che istituì una Commissione Federale per *le fair employment practices* con il compito, di vigilare e intervenire affinché fossero seguite nei rapporti di lavoro delle “prassi leali” per quanto riguardava i lavoratori neri (Hobsbawm, 1997).

Il Sud agricolo, in cui nel 1940 vivevano ancora due terzi della popolazione di colore, cominciò a spopolarsi, e i ghetti delle grandi città industriali si gonfiarono, ribollirono, esplosero. Ovunque scoppiavano tumulti; i più gravi ebbero luogo nel 1943 a Detroit, dove la popolazione nera era aumentata vertiginosamente con l'arrivo di più di cinquantamila immigrati. Si erano già registrati episodi di violenza a causa del subitaneo aumento dei prezzi degli affitti, e poi dell'incrementarsi degli scioperi di protesta nelle fabbriche, dove i lavoratori bianchi avevano mal sopportato la riqualificazione di molti neri, determinata da disposizioni federali. Infine, una domenica di giugno, in un luogo di divertimento frequentato da bianchi e neri, delle risse degenerarono in un conflitto di vaste proporzioni. Nel ghetto nero, ironicamente chiamato “paradise valley”, si lamentarono i primi spargimenti di sangue e i primi saccheggi, che si estesero, poi, in altri quartieri della città. Quando i disordini furono sedati, si contarono 34 morti, di cui 25 neri; i danni alle cose, invece, superavano i due milioni di dollari (Polillo, 1997, pp. 300-305).

Ad Harlem, nello stesso anno, i tumulti furono causati dal tentativo di un poliziotto bianco di arrestare una donna nera difesa da un soldato della stessa razza. Dei passanti bianchi furono aggrediti, molte automobili in sosta furono rovesciate, dei poliziotti furono colpiti con mattoni e bottiglie, e numerosi negozi furono saccheggianti e incendiati. Quando tutto fu finito si contarono 6 morti e oltre 500 feriti. Alla nuova ondata di violenza tentò di opporre un argine il Congress of Racial Equality (CORE) una nuova organizzazione, costituita in prevalenza da bianchi, che iniziò la sua attività in quel periodo e che si propose di combattere la discriminazione razziale con mezzi pacifici, combinando le tecniche di Gandhi con il sit-in, sperimentato durante gli scioperi degli anni '30. Si dovette anche al CORE, oltre che alla NAACP e ad altri gruppi di pressione, se verso la fine della guerra furono fatti dei passi in avanti verso l'integrazione fra bianchi e neri nelle forze armate, che non si sarebbe compiuta pienamente se non dopo il 1949.

Che qualcosa stesse mutando nell'atteggiamento dei neri nei confronti dei bianchi, i quali non venivano più considerati come un modello da imitare, si poteva capire da tante piccole cose, come ad esempio dalla moda degli occidentali, che non era più seguita dai neri con ammirazione e rispetto. Negli anni della guerra, ad ogni modo, sembrava che il problema della convivenza fra le due razze potesse essere risolto gradualmente. Su certe cose, le due parti si intendevano ancora, e una di queste era lo swing, che per tutto quel periodo continuò ad assolvere alla sua funzione di musica d'evasione, consolatoria; si ascoltava dovunque, in patria e anche sui fronti di guerra, dove arrivava attraverso la radio e i "V discs", i dischi prodotti esclusivamente per le forze armate e su cui venne inciso il miglior jazz dell'epoca. Per tutto il 1943, i "V discs" furono gli unici dischi prodotti negli Stati Uniti, e ciò perché il Sindacato Musicisti americano osservò per tutto quel periodo uno sciopero delle registrazioni discografiche allo scopo di ottenere che gli strumentisti, che prendevano parte alle incisioni venissero compensati anche per gli usi ulteriori che si sarebbero fatti delle loro esecuzioni, attraverso le trasmissioni radiofoniche. Alla fine il Sindacato la spuntò, ma i musicisti ottennero una vittoria di Pirro perché, nel frattempo, la mancanza di dischi aveva determinato un rapido affievolimento dell'interesse del pubblico per le orchestre swing, che finirono per passare di moda. Il loro posto, nel cuore della maggioranza degli americani, fu preso dai cantanti, uomini e donne che, non essendo

rappresentati dal Sindacato, avevano continuato ad incidere dischi anche nei lunghi mesi dello sciopero (Polillo, 1997, pp. 311-314).

4.7.1. *Assimilazione del jazz in Europa*

L'“era dello swing” finì nel silenzio degli studi d'incisione; ma più poeticamente la si fa terminare con la morte del maggiore Glenn Miller, il popolarissimo direttore dell'orchestra dell'Aeronautica statunitense, caduto nelle acque della Manica nel dicembre 1944, con l'aereo che lo portava dall'Inghilterra alla Francia (Ulanov, 1960, p. 190). Fu poi proprio la musica di Miller ad arrivare per prima in Europa, attraverso film e dischi, al seguito delle truppe americane.

The Mood, un boogie woogie che si potè ascoltare nella colonna sonora del film *Sun Valley Serenade*, e *Moonlight Serenade*, con quell'inconfondibile suono ottenuto con l'impasto delle voci dei clarinetti e dei sassofoni, furono fra le musiche che servirono a far capire agli europei che la guerra era veramente finita.

Gli europei per fare una “scorpacciata” di jazz, si buttarono sui “V discs” e quindi sulle prime incisioni regolari disponibili, così poterono comprendere forse meglio degli americani, che cosa era stata la musica swing e che cosa, di tutto quanto era stato registrato negli anni della swing craze, valesse la pena di essere ricordato e conservato (Ulanov, 1960, pp. 191-193).

4.7.2. *Un bilancio dell'“era dello swing”*

Il bilancio dell'“era dello swing”, a parte la prima fase in cui prevalse la musica destinata al grosso pubblico dei ballerini, appare positive. Basta pensare al contributo di Duke Ellington, che intorno al 1940 attraversò un periodo splendidamente fecondo, e poi a quello di Count Basie, Benny Goodman, e Lionel Hampton. Tuttavia, gran parte del miglior jazz dell' “era dello swing” si deve ai gruppetti occasionali, riuniti nei locali della 52a Strada e del Greenwich Village, a New York, e a quelli costituitisi negli studi di registrazione. Benché l'epoca d'oro dei cantanti di blues fosse ormai definitivamente tramontata, non mancarono anche allora dei blues singers di rilievo, fra cui quelli venuti da Kansas City; né mancarono gli strumentisti-cantanti, che ebbero in Louis Armstrong il loro insuperabile maestro.

Quando l'“era dello swing” giunse al termine, molti fra i più rigorosi studiosi del jazz pensavano che la loro musica prediletta avesse ormai esaurito il suo corso. Nei film di Hollywood si vedevano le ultime grandi orchestre Swing bianche, arricchite da una sezione di violini, che non promettevano nulla di buono a chi ricordava i fasti del South Side e di Harlem, e che facevano venire in mente Whiteman. Eppure, tutto stava per ricominciare da capo (Polillo, 1997, p. 317).

4.8. *La musica Cajun*

La Cajun Country, terra della musica zydeco e cajun, è uno dei posti più esotici e originali degli Stati Uniti; un mondo a parte, anche rispetto al resto della Louisiana: essa è una regione quasi fuori dal tempo sia per la mancanza di efficaci vie di comunicazione, sia per la volontà di mantenere vive le tradizioni e non farsi “cannibalizzare” dalla “way of life” americana. In questa terra il popolo cajun ha trovato una patria dopo lunghe e dolorose peregrinazioni; e nonostante le insidie del territorio, gli abitanti sono riusciti a trovare un equilibrio anche con l'ambiente: grazie alla tenacia di quella gente dalla tempra forte e dall'animo gentile, quella terra fatta di paludi e canali, con quasi 5mila chilometri quadrati di superfici acquifere, è diventata una sorta di paradiso terrestre per i suoi abitanti (Genovese, 2002, p. 173). Non a caso la musica ha mantenuto una dimensione evocativa molto forte: musica come mezzo di espressione nella vita quotidiana, nelle ricorrenze, nelle feste di famiglia; musica come mezzo di comunicazione immediato.

Quando si parla di cajun, si parla di un popolo etnicamente molto vario. Quest'originalità è percettibile anche nella loro musica; certo, le influenze di altri generi, sono state assorbite ed elaborate: blues, country, western swing, e folk hanno arricchito la varietà di stili e di mezzi di espressione (Genovese, 2002, p. 174). Negli anni '50, ad esempio, molti giovani musicisti si dedicarono al rock'n'roll, ma l'identità locale, era talmente evidente nel suono prodotto che quella musica non fu nemmeno catalogata come tale. Negli anni '70, invece, dopo un lungo periodo in cui la cultura cajun e la lingua francese avevano subito un certo declino ed erano da molti considerate sinonimo di appartenenza ad una minoranza etnica, fu operata una valorizzazione del “cajun pride” (orgoglio cajun). Questo rinnovato interesse portò giovamento an-

che alla scena musicale; i vecchi alfieri beneficiarono di una sorta di revival, a cui si accompagnò la nascita di nuovi talenti (Genovese, 2002, pp. 174-175). Eunice, a circa 40 chilometri ad ovest di Opelousas, è uno dei centri più importanti per la scenamusicale cajun e zydeco. Da queste parti si trova il noto Savoy Music Center; proseguendo verso Nord, a circa 30 chilometri, si trova Ville Piatte, sede dello storico Floyd's Music Store di proprietà di Floyd Soileau, produttore di dischi leggendari e principale distributore di dischi di musica della Cajun Country.

4.8.1. *Una comunità dal carattere tenace*

La storia dei cajun è quella di un popolo errante, in continua migrazione; il termine cajun deriva dalla storpiatura del vocabolo francese "acadiens", che a sua volta deriva da Acacie, nome della regione in cui si erano stabiliti i cajun prima di stanziarsi in Louisiana. La loro storia inizia nel 1604 quando un gruppo di coloni francesi, costituito per lo più da contadini e pescatori, lasciò le province del Nord della Francia, la Piccardia, la Bretagna e la Normandia, per stabilirsi nella regione denominata Acadia, poi divenuta Nova Scotia, in Canada. I loro possedimenti sono passati più volte dai francesi agli inglesi e viceversa. Nel 1713, gli inglesi occuparono la regione e tentarono di piegare la comunità alle loro tradizioni religiose e al loro potere, ma di fronte all'orgoglioso rifiuto di prestare giuramento alla Corona inglese e di rinnegare la fede cattolica, decisero di cacciarli dal Canada utilizzando prima l'inganno e poi la forza. Ne seguì una repressione che culminò nel Grand Dérangement (gran disordine): nel luglio 1755 i villaggi furono evacuati e gli uomini separati da donne e bambini; nel 1756 iniziò la celebre guerra dei Sette Anni, da molti considerata il primo vero conflitto mondiale. Di fronte alla violenza degli oppressori si organizzarono disperate guerriglie e ribellioni in difesa delle proprie terre; Joseph Broussard, detto "Beausoleil", fu il capo riconosciuto della resistenza contro la prepotenza e le angherie inglesi (Genovese, 2002, pp. 181-182).

Seimila acadiani furono imbarcati con la forza su navi abbandonate alla deriva ed oltre la metà morì durante il viaggio; gli altri, respinti dai porti americani, riuscirono ad approdare nelle Antille e sulle coste dell'America del Sud. Nel frattempo una gran parte della comunità aveva abbandonato l'Acadia, rifugiandosi anche nel Maryland, nella

Carolina del Nord e del Sud, in Georgia, riunendosi successivamente e definitivamente in Louisiana, allora sotto il dominio spagnolo, l'unico territorio dei futuri Stati Uniti che accettò di raccogliere i profughi. Qui agli Acadien, ribattezzati Cajun nel dialetto locale, vennero assegnate case e terre da coltivare. Il governo spagnolo, inoltre, decise di aggiungere la lettera X ai cognomi delle persone alle quali venivano assegnati gli appezzamenti terrieri; le zone paludose del sud-ovest della Louisiana, nonostante i disagi e le insidie connesse alla natura del territorio, vennero bonificate e la comunità prosperò, facendo di queste terre una nuova patria.

Malgrado la presenza di molte altre comunità già presenti in Louisiana (creola, francese, nera, indiana, schiavi e altri immigrati), le tradizioni dei cajun, nate nel periodo in cui vissero in terra canadese, vennero caparbiamente mantenute e in seguito rafforzate (Genovese, 2002, p. 182). Il loro modo di vivere, dalla costruzione delle case all'organizzazione del lavoro, era ben definito; le principali forme di aggregazione erano le feste (chiamate "fais do-do", poiché ci si poteva finalmente divertire dopo aver addormentato i bambini più piccoli), alle quali partecipava l'intera comunità. In queste occasioni la gente si ritrovava per preparare e consumare le specialità culinarie che poi sarebbero divenute il nucleo dell'ormai nota cucina cajun, e per cantare le canzoni tradizionali francofone, accompagnandosi con gli strumenti tipici di questa musica: la chitarra, il violino, il triangolo (p'tit fer), e il basso acustico ai quali, verso la fine dell'800, si aggiunse l'accordeon (piccola fisarmonica diatonica di tradizione italiana e germanica introdotta in Louisiana da immigrati tedeschi e cecoslovacchi). Intorno al 1792 i nobili europei venuti a rifugiarsi in questi insediamenti in seguito alla Rivoluzione Francese, introdussero in Louisiana la "Contredance française" (quadriglia). All'inizio del XIX secolo, questo ballo, nel frattempo ribattezzato "square dance" dai creoli di New Orleans arrivò alla comunità Cajun. Forse è utile ricordare che tale termine deriva dallo spagnolo "criollo", che significa "figlio delle colonie" ed era usato sia per differenziare le persone d'origine francese o spagnola nate in Louisiana, sia per distinguere gli schiavi nati in Louisiana da quelli arrivati dall'Africa. Oggi il termine creolo è usato principalmente per indicare persone di colore della comunità di lingua francese. Le maggiori comunità creole si trovano a Saint Martinville e Opelousas, ove vi sono parecchie dance hall zydeco. È interessante anche sottolineare che l'utilizzo della lingua francese, a contatto con culture ed etnie diverse,

ha assunto diversi tipi di accenti e una diversa varietà terminologica. Nella Cajun Country si possono distinguere tre tipi di francese: “acadian”, il più comune; “creole”, chiamato anche “gumbo” o “negro french”; “standard Louisiana” parlato dalle classi agiate più vecchie e colte. Nonostante la gelosa protezione e osservanza delle tradizioni, i cajun hanno incorporato nella loro musica i ritmi delle danze degli immigrati italiani, slavi, austriaci, tedeschi, scozzesi, irlandesi e francesi di madrepatria, assimilando nuovi ritmi e balli quali valzer, quadriglie, galop (una danza assai impetuosa a prova di agilità), polka, mazurca, cotiglione (dal nome della sottana o “cotillon” alla francese), varsoviense e “valse a deux temps” (valzer a due tempi) (Genovese, 2002, pp. 183-184).

La popolarità del ragtime agli inizi del Novecento diede origine a due versioni dei passi di danza conosciuti come *one step* e *two step*, da cui nacque la musica cajun, che adoperò in modo inequivocabile i ritmi sincopati favorendo i frequenti cambi di tempo. Altre influenze derivarono da jig, dal reel irlandese e dal fox-trot americano. Il primo successo commerciale del cajun avvenne negli anni venti, periodo in cui si sviluppò anche l'industria discografica.

CAPITOLO 5

Il jazz si rinnova

5.1. *L'apparizione del bebop*

Il bebop fece la sua apparizione nei locali della 52a strada nel 1944, e i primi che accorsero ad ascoltarlo ne rimasero sconcertati; cominciarono allora le prime polemiche, le dispute pro e contro la nuova musica, che sarebbero divenute molto accese nel giro di qualche anno. Il piccolo mondo del jazz, fino a poco prima compatto, solidale, concorde, si divise: da un lato si schierarono i sostenitori del “nuovo verbo” (pochissimi all’inizio) e, dall’altro, gli intransigenti custodi della tradizione, rappresentata dagli anziani esponenti di jazz di New Orleans e di Chicago e dalla nuova generazione dei revivalists, che si erano assunti il compito di riesumare e perpetuare le forme originarie della musica afro-americana.

Fra i modernisti e i tradizionalisti non rimase spazio per nessuno: per qualche anno, i jazzmen della generazione intermedia, quelli degli anni d’oro dello swing furono messi da parte e dimenticati (Polillo, 1997, pp. 318-321).

Sarebbe stato il bebop, il jazz dell’avvenire? O si trattava soltanto di una moda passeggera? Per molti anni ci furono polemiche in tutto l’Atlantico, che sostenevano l’una o l’altra tesi, e ci volle moltissimo tempo prima che la maggior parte dei “moldy figs” (i fichi fradici, così venivano chiamati, dagli avversari, i tradizionalisti) accettassero la nuova realtà musicale, ovvero che il jazz era profondamente e irreversibilmente mutato.

Meno tempo occorre per capire che il bebop (o il rebop, come si chiamò in principio) non si era materializzato d’un tratto nella 52a Strada, ma aveva avuto dei precursori in alcuni solisti affermatosi sul finire degli anni ’30, e poi un’iniziale gestazione in qualche localino di Harlem dove i bianchi, di solito, non mettevano piede. Uno di questi locali, ricavato in una sala dell’Hotel Cecil, nella 118a Strada Ovest, aveva avuto un’importanza particolare come punto di ritrovo dei futuri riformatori del jazz; si chiamava Minton’s Playhouse, dal nome di Henry Minton, un ex sassofonista che ne era il Proprietario.

Ognuno dei personaggi più in vista al Minton's aveva fatto qualche scoperta personale, o stava mettendo a punto qualche nuovo trucco, per usare un'espressione molto cara ai jazzmen. Parker, per esempio, aveva scoperto che, utilizzando le note più lontane degli accordi di un determinato tema, otteneva delle linee melodiche fresche e stimolanti, che poi armonizzava in modo pertinente. Kenny Clarke, dal canto suo, aveva trasferito la scansione fondamentale del tempo dalla grancassa della batteria ai piatti. In più le jam sessions del Minton's servirono soprattutto a stringere dei legami di amicizia fra i futuri esponenti del nuovo jazz, le cui ricerche cominciarono allora a convergere; occorsero, tuttavia, parecchi mesi di lavoro in comune, soprattutto in quegli insostituibili laboratori che erano le grandi orchestre, perché si stabilisse fra di loro un'autentica sintonia di idee musicali, di modi di sentire, e si potesse quindi parlare di un nuovo stile (Polillo, 1997, p. 325).

La prima orchestra che fece da incubatrice al nuovo jazz fu quella di Earl Hines, fra la fine del 1942 e l'estate del 1943. Uno dopo l'altro vi entrarono il trombettista Little Benny Harris, il trombettista Bennie Green, Dizzy Gillespie (che nella formazione svolse un ruolo preminente scrivendo anche delle partiture) e, un poco più tardi, Charlie Parker, assunto per suonare il sassofono tenore e rivelatosi subito il più indisciplinato della compagnia. Il cantante era Billy Eckstine, a cui, nella primavera del 1943, si aggiunse Sarah Vaughan, una ragazza che lui stesso aveva ascoltato all'Apollo, ad Harlem, in una serata per dilettanti, e aveva quindi raccomandato a Hines (Polillo, 1997, p. 326).

Nel luglio del 1943 l'orchestra cominciò a disgregarsi: chi prima, chi dopo, i suoi migliori solisti se ne andarono, e se ne andò anche Eckstine, deciso a sfruttare meglio la popolarità conquistata. Bird si mise per qualche tempo con Cootie Williams e poi con altri; Dizzy entrò nel complesso di Coleman Hawkins e quindi, per tre settimane, nell'orchestra di Ellington. Sebbene quel complesso fosse nato quasi per caso, i suoi componenti avevano una visione molto simile delle cose, si può dire che nella musica che facevano, le idee affiorate al Minton's e maturate poi nella formazione di Earl Hines si assommarono, si assestarono e si articolavano meglio. Altre innovazioni vennero ad aggiungersi a quelle già sperimentate: la più importante, dovuta a Pettiford, fu la sistematica esposizione del tema, alla fine e all'inizio di ogni esecuzione, da tromba e sassofono, all'unisono. Anche il nome bebop nacque in quei giorni e in quel locale: era una parola onomatopeica che traduceva vocalmente il motivo, costituito da due note, ricorrente

in un brano suonato spesso dal quintetto e che finì per essere intitolato “Bebop” (Polillo, 1997, p. 328).

Dopo tre mesi di lavoro all’Onyx, Gillespie e Pettiford si separarono; intanto era notevolmente cresciuta la fama di Eckstine, per il quale il suo manager, Billy Shaw, aveva progetti ambiziosi: quando la sua scrittura allo Yacht Club terminò, questi ritenne giunto il momento per il lancio in grande stile del suo amministrato”, a cui propose di costituire una grande orchestra di cui la sua voce sarebbe stata la maggiore attrazione, ed il cantante accettò con entusiasmo. Avrebbe fatto appello a molti degli uomini che avevano lavorato con lui nella formazione di Earl Hines e si sarebbe valso di Gillespie come direttore musicale della nuova orchestra; la prima che avrebbe fatto conoscere il bebop in diverse località degli Stati Uniti. In giugno l’orchestra esordì a Wilmington, senza il suo direttore musicale, perché Dizzy, addormentatosi in treno, non si era svegliato in tempo, e senza il suo batterista, perché quello scritturato era stato chiamato alle armi (Polillo, 1967, pp. 135-140).

Nel 1947, il bebop era ormai uno stile di cui tutti coloro che seguivano il jazz avevano dovuto prendere atto e con cui bisognava fare i conti. Si cominciò allora ad analizzare la nuova musica per capire che cosa ci fosse di nuovo rispetto al jazz come lo si era conosciuto fino a quel momento. Molti parlarono di rivoluzione; alcuni, a cominciare da Hugues Panassié, che non si sarebbe mai più ricreduto, parlarono invece di aberrazione, di degenerazione e si rifiutarono di riconoscere nel bop una nuova incarnazione del jazz. Tuttavia, bisogna rivelare che il bebop non soltanto rappresentava 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, il cosiddetto swing, così come lo suonavano le orchestre più popolari d’America, soprattutto quelle bianche.

5.2. *Il bebop quale musica “pura”*

Il bebop, anzi il bop, come si cominciò a dire, non voleva essere una musica da ballo, ma una musica “pura”, da ascoltare, squisitamente ed intrinsecamente negra. Il bop, infatti, fu, in parte, il risultato di un processo evolutivo, graduale e spontaneo, degli stili individuali di alcuni solisti dell’“era dello swing”: un processo che fu tuttavia accele-

rato e poi deviato per opera di alcuni giovani jazzmen di grande talento, le cui caratteristiche stilistiche e le cui trovate, a volte spontanee, altre volte studiate e sperimentate, più spesso logiche conseguenze di una nuova impostazione, si diffondevano in un lampo nella ristretta cerchia dei cultori dei “nuovi suoni”, che le adottavano immediatamente, cristallizzandole in formule tipiche.

Benché il cambiamento non fosse stato, all’inizio, consapevole, né avesse assunto subito un carattere sistematico e coerente, procedendo invece lentamente da qualche spunto individuale, non passò molto tempo che ogni aspetto della musica jazz fu sottoposto a revisione. Si cominciò col rinnovare il materiale tematico, poiché quello usato ormai da alcuni anni, fondato sulle canzoni confezionate a Tin Pan Alley (fatta eccezione per il jazz tradizionale, naturalmente) non pareva abbastanza stimolante.

Si riformò, prima di tutto, il blues, familiare a quasi tutti i boppers, in gran parte cresciuti a Kansas City e nel Sud Ovest, e poi si inventarono molti temi originali, il più delle volte sovrapponendo nuove linee melodiche agli accordi di alcuni standards particolarmente adatti all’improvvisazione (Polillo, 1978, p. 138). Nacquero, così, delle melodie bizzarre, difficilmente orecchiabili, costruite con frasi “staccate”, estremamente dinamiche, caratterizzate da intervalli fino ad allora inconsueti; frasi che si reggevano, collegandosi fra loro, in un equilibrio instabile. In questa pratica i boppers sono stati maestri insuperati; tanto più ammirevoli se si considera la limitatezza del numero degli standards da essi tante volte “rigenerati”. Naturalmente, però, anche nel bop il compito fondamentale della sezione ritmica resta quello di segnare il tempo, di assicurare quella pulsazione regolare (quasi un respiro, un ritmo biologico) che si chiama beat, ma nel bop il beat, affidato innanzitutto alla percussione dei piatti della batteria e alla scansione dei bassi da parte del contrabbassista, è sostanzialmente poliritmico, ed è fondato su un suono “legato”, leggero, fremente, penetrante, punteggiato dagli accenti isolati ottenuti azionando il pedale della grancassa, ed è interrotto, complicato da fantasiose figurazioni ritmiche disegnate sui tamburelli oltre che, ancora, sui piatti. Non di rado, alcune figurazioni ritmiche bop hanno costituito lo spunto di temi basati su riffs (Polillo, 1978, pp. 140-143).

5.3. *Riorganizzazione della sezione ritmica*

Dovendo svolgere nuovi e più complessi compiti, la sezione ritmica fu riorganizzata in modo più razionale, per evitare ridondanze e ridurre il rischio di false relazioni, sempre possibili in una musica quasi del tutto improvvisata. La chitarra, ritenuta superflua nell'accompagnamento, fu praticamente eliminata; quando ricomparirà, sarà uno strumento solista, sullo stesso piano di quelli a fiato (Ulanov, 1965, p. 200).

Lennie Tristano, uno dei più intelligenti musicisti bianchi che si siano dedicati al nuovo jazz, ha sintetizzato con efficacia le differenze fra la concezione ritmica delle orchestre swing e quella dei complessi bebop, mettendo in evidenza la superiorità di quest'ultima: "Lo swing era caldo, pesante, rumoroso. Il bebop è fresco, leggero e soffice. Il primo procedeva sferragliando e sbuffando come una vecchia locomotiva... il secondo ha un beat più sottile, che diventa più pronunziato per mezzo dell'implicazione. A un così basso livello di volume si possono introdurre accenti interessanti e complessi..." (Polillo, 1997, pp. 199-200).

Divenuti in breve una vera e propria setta, i boppers si dimostrarono smaniosi e desiderosi di differenziarsi dalla massa, di isolarsi, quanto di uniformarsi tra loro; si imitavano l'un l'altro anche nel modo di comportarsi, di gesticolare, di parlare, di vestire, scimmiettati, a loro volta, dai sostenitori e dagli amici, gli hipsters, gente non conformista e aggiornatissima sulle cose "hip", come si diceva allora, a cui si contrapponevano tutti gli altri, e cioè gli "squares", gli ottusi, i borghesi conformisti e non informati.

Nel microcosmo dei boppers e degli hipsters le mode si diffondevano in un baleno; la più vistosa riguardava l'aspetto esteriore: il bopper di stretta osservanza aveva costantemente un'espressione impassibile, un berretto basco in testa; non si separava mai, neppure quando suonava in qualche semibuio locale notturno, da un paio di occhiali neri dalla montatura pesante, e sotto il labbro ostentava un goatee, uno di quei ciuffi di peli, noti con il nome di mosca. Chi voleva assumere il "new look" senza perdere tempo, poteva acquistare con pochi soldi il bop kit, e cioè l'intera serie degli aggeggi: berretto, occhiali (solo la montatura) e un goatee artificiale, da applicare al mento. In particolare, gli occhiali, tanto scuri da rendere invisibili gli occhi di chi li portava, avevano anche un altro significato, più sottile: il bopper e

l'hipster stavano bene attenti a quanto succedeva intorno a loro, ma non permettevano che gli estranei, i non iniziati, cioè gli squares, violassero la loro sfera intima.

Più sorprendente ancora, parve un'altra moda che in quel tempo fu interpretata come una delle molte bizzarrie dei boppers: quella delle conversioni alla religione musulmana, che proprio nella stagione d'oro del bop, si moltiplicarono, nella comunità nera di New York. Fra i musicisti, l'islamismo era stato propagandato da un guru indiano, Ahmad, che aveva fatto parecchi proseliti. Chi abbracciò la nuova religione e adottò un nome arabo, tuttavia, non voleva tanto dimostrarsi hip, quanto trovare una soluzione ai difficili problemi che gli poneva il colore della pelle; un arabo musulmano, dopotutto, può essere rispettato in America, più di un nero discendente da schiavi. E poi, divenendo maomettano, un nero comincia a sentirsi un poco meno americano e un poco più africano; prende le distanze dai suoi oppressori bianchi e ritrova almeno una parte dell'identità e della dignità perdute sul suolo americano (Polillo, 1997, pp. 196-200).

I giornalisti non si lasciarono sfuggire l'occasione di scrivere, con divertita meraviglia e molta ironia, degli articoli su quegli strani personaggi che erano i boppers e i loro seguaci, mettendone in evidenza l'eccentricità e ignorando invece il valore, oltre che il significato, della loro musica. "How deaf can you get?" (Fino a che punto si può divenir sordi?) fu il titolo di un pezzo dedicato al bop dal settimanale "Time"; qualche mese dopo, "Life" dimostrò chiaramente quale fosse l'atteggiamento dell'americano medio di fronte ai boppers, pubblicando un ampio servizio fotografico su questo stile, in cui il cattivo gusto era pari soltanto all'ignoranza in materia di coloro che l'avevano realizzato (Polillo, 1997, p. 201). A nessuno, però, venne in mente di cercare di spiegare il significato autentico del piccolo "cataclisma" che aveva sconvolto il mondo del jazz, di indagare i motivi profondi di quello che aveva tutta l'aria di essere un radicale mutamento negli atteggiamenti, prima ancora che nei comportamenti, dei giovani neri d'America. Sarebbero dovuti trascorrere alcuni anni prima che il fenomeno bebop fosse analizzato nelle sue motivazioni psicologiche e sociali; e non deve stupire che l'autore dell'analisi più approfondita sia stato uno scrittore nero, fra i più colti del movimento nazionalista afro-americano degli anni '60; LeRoi Jones.

La guerra, con lo scossone che diede alle coscienze dei neri americani, con le delusioni e le frustrazioni che portò con sé, con le impo-

nenti migrazioni interne determinate dai bisogni dell'industria bellica, era stata, naturalmente, la prima causa di ogni mutamento. Parker, Gillespie, e gli altri riformatori del jazz si preoccupavano soprattutto, di far musica, ma finirono per diventare dei portabandiera, degli eroi, perché interpretarono meglio di altri, sia pure inconsapevolmente, la mutata visione delle cose dei loro fratelli di razza e, prima di ogni cosa, la mutata percezione del loro rapporto con l'America bianca (Jones, 1994, p. 142).

Il mito dell'integrazione, che negli ultimi anni '30 aveva riscosso credito in vasti settori della popolazione nera, appariva già a molti demistificato. Nei ghetti delle grandi città industriali, rigurgitanti di un'umanità vera, emarginata, frustrata, ci si chiedeva anche se non fosse stato un pentimento di solidarietà razziale a indurre il Presidente Truman a decidere di sganciare le prime bombe atomiche sui "gialli" anziché sui tedeschi (Gorlier, 1963, p. 132).

5.4. *Il discorso sulle "4 libertà"*

Il discorso sulle "quattro libertà" era stato uno dei più nobili fra quelli pronunciati da Roosevelt, ma, per quanto riguardava i neri, molte promesse fatte 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 di speciali 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 perdute di vista..." (Polillo, 1997, p. 203): così aveva detto il Presidente, nel 1941; ma rilette alla fine del tremendo conflitto a cui anche i neri avevano partecipato, quelle parole suonavano derisorie per i paria del ghetto. Molti membri della comunità nera, specialmente i giovani, divennero cinici, e si isolarono sempre più dalla società bianca, a cui guardavano con diffidenza e crescente ostilità, e isolandosi cercarono di differenziarsi il più possibile da chi li dominava e li disprezzava. Per questo ogni sistema era buono: anche i berretti baschi, gli occhiali neri, il gergo dei boppers e l'islamismo (Gorlier, 1963, p. 133).

LeRoi Jones sosteneva che i musicisti degli anni '40 avessero capito l'amara frustrazione che la società infliggeva ai neri e cioè, il fatto che la via per l'assimilazione dovesse passare attraverso la rinuncia, da par-

te del negro, a quanto di più importante possedesse, e per di più senza quel tipo di indennizzo politico e sociale che in contropartita era ottenuto dall'americano bianco (Jones, 1994).

Jones sosteneva che la musica nera che si sviluppò negli anni '40 era qualcosa di più della manifestazione fortuita di un mutamento sociale, in quanto essa era il risultato di consapevoli tentativi di sottrarre l'espressione artistica dal pericolo di essere inghiottita dal flusso della musica. Per prima cosa questi giovani musicisti incominciarono a considerarsi artisti, non semplici esecutori, e questo atteggiamento cancellò dal jazz l'etichetta di "espressione popolare" (Polillo, 1967, p. 181). Parker, Monk e Gillespie, furono ricordati perché avevano visto nel jazz una liberazione dalle loro responsabilità sociali.

5.5. La condanna del jazz dopo Parker

Il fatto che il jazz, dopo Parker, smise di essere una musica popolare o addirittura una musica di evasione, di divertimento, com'era stata nell'epoca dello swing, determinò la condanna da parte dell'Establishment, e non solo di quello americano. Si poteva anche applaudire un nero che se ne stava "al suo posto", tanto meglio se era il posto, del giullare, ma era molto difficile ammettere che un popolo ritenuto inferiore potesse aver diritto alla piena cittadinanza, al pari dei bianchi, nel mondo delle arti. Infatti in America come in Europa, la maggior parte della gente era disposta ad "accettare" il jazz solo in quanto esso rendeva in qualche modo omaggio alla cultura (musicale e non) dei bianchi. Il successo perdurante degli spiritual, che sono canti di schiavi che hanno abbracciato la religione dei loro padroni, e le cordialissime accoglienze fatte per oltre vent'anni dal grosso pubblico al Modern Jazz Quartet, che non perdeva mai di vista Bach e altri grandi della musica europea, si spiegano proprio così; allo stesso modo si spiega la persistente simpatia di molti per il cosiddetto "jazz sinfonico" inventato da Gershwin e Whiteman (Polillo, 1997, pp. 205-218).

Molto differente da quello destinato ai boppers fu il trattamento di cui beneficiarono alcune orchestre bianche che, nello stesso periodo in cui Parker, Gillespie e i loro discepoli si facevano faticosamente strada, cercarono in vari modi di far uscire il jazz dai "luoghi" in cui era venuto ad arenarsi negli anni della guerra. Fra il 1945 e il 1946 la formazione più popolare fu certamente quella diretta da Woody Herman,

che faceva del jazz baldanzoso, eccitante, pieno di tensione, che sembrava fatto proprio per far dimenticare la guerra appena conclusa.

Pressappoco nello stesso periodo si affermò un'altra grande orchestra, quella di Boyd Raeburn, che attirò l'attenzione del pubblico e di molti critici presentando partiture ambiziose, vicine alla grande musica europea contemporanea, ma anche al bebop, per il quale si usarono aggettivi come avanzato, progressivo e simili.

Artefici di questo "jazz progressista", ammesso che si trattasse davvero di jazz, erano degli arrangiatori di cui, per qualche tempo, si parlò molto: George Handy e Eddie Fincke. Sorte assai diversa ebbe un'orchestra "progressista" bianca, quella che Stan Kenton aveva costituito fin dal 1940 e che si era fermata dopo che un suo disco, *Artistry in rhythm*, inciso alla fine del 1943, fu trasmesso radiofonicamente a tutta l'America. L'"era di Kenton", come fu designato il suo periodo di massima popolarità, ebbe tuttavia inizio nel 1945, quando entrò a far parte del suo staff un arrangiatore siciliano, educato in California, Pete Rugolo, che lo aiutò a mettere a punto una formula e un "suono" inediti, scrivendo per lui partiture di grande effetto.

Fra il 1947 e il 1948, un periodo per lui denso di avvenimenti importanti e ricco di soddisfazioni, Kenton non aveva ancora subito, se non superficialmente l'influenza del bop, anche se si lasciò sedurre, come Gillespie, dai ritmi afro-cubani perchè credeva di più alla possibilità di ottenere risultati interessanti con qualcosa che stesse a mezza strada fra il jazz e la musica sinfonica europea contemporanea.

L'avversione al bop, all'interno del mondo del jazz, era comunque tutt'altro che cessata; lo combattevano apertamente alcuni critici, a cominciare da Rudi Blesh, che aveva chiamato attorno a sé molti musicisti della vecchia guardia con cui incidere dischi per la sua etichetta Circle, e che realizzava trasmissioni radiofoniche dal titolo polemico: "This is jazz" (Questo è jazz); lo combattevano poi anche i musicisti che facevano parte del movimento del "New Orleans Revival", che incontrava, del resto, i favori di un pubblico sempre più vasto. Quindi, il jazz vecchio stile, sia nero sia bianco, riproposto dai pionieri oppure ricercato con scrupolo filologico da giovani appassionati era ignorato dal pubblico nero.

Per la massa proletaria nera occorreva, infatti, una musica più semplice, eccitante, fondata sul blues e caratterizzata da una pulsazione ritmica senza equivoci, violenta, che facesse venir voglia di ballare, di dimenarsi e di ridere.

5.5.1. *Il rhythm and blues*

Questa musica prese forma, o più esattamente una prima forma, quando, tramontato lo swing, si affermò il bebop. Finì per essere etichettata *rhythm and blues* perché era quello il termine che aveva sostituito nei cataloghi delle case discografiche l'espressione *race records*, che da quel momento sarebbe parsa insultante. Sotto il titolo generico di *rhythm and blues* venivano annoverati i dischi specificamente destinati al pubblico nero: quasi sempre si trattava di un jazz grossolano e plateale, adatto al consumo immediato da parte di un pubblico senza pretese (Polillo, 1997, p. 226).

Probabilmente coloro che per primi trovarono le formule, gli stili che diventarono poi gli elementi costitutivi del *rhythm and blues*, così come venne definendosi nella seconda metà degli anni '40, furono Joe Liggins, che nell'immediato dopoguerra ottenne un gran successo con un pezzo intitolato "The honey dripper", e poi Roy Milton, John Otis e Louis Jordan. Il quintetto di quest'ultimo, denominato *Tympany Five*, faceva un tipo di jazz bruciante e dinamico, semplice e allegro, a cui la voce un po' nasale e petulante del sassofono alto del leader conferiva un particolare colore (Polillo, 1978, p. 159). Nel jazz primitivizzato, degradato, che fu battezzato *rhythm and blues*, lo strumento principe fu proprio, almeno all'inizio, il sassofono contralto oppure tenore. Lo facevano parlare tutti nello stesso linguaggio parossistico, con la stessa voce muggente, cavandone gli stessi effetti: grugniti, sibili, etc. Ciò che importava era divertire, "scaldare", eccitare il pubblico, fare spettacolo, e per raggiungere questo risultato, qualsiasi mezzo sembrava lecito; non mancò chi, senza smettere di suonare il sassofono, compiva la prodezza di sfilarsi la giacca e la camicia, che poi buttava a terra; oppure chi, suonando, si contorceva comicamente, o ballonzolava; o anche chi faceva la "spaccata" e in quella scomodissima posizione continuava a suonare. È inutile dire che quelle "gimmicks" (trovate a effetto) suscitavano il disgusto dei veri musicisti di jazz, ma erano viste di buon occhio, oltre che da un certo tipo di pubblico, dagli impresari, che con esse cominciarono a fare ottimi affari.

Nel corso della storia della musica jazz, il *rhythm and blues* assumerà un'importanza sempre maggiore, dal punto di vista quantitativo, divenendo popolarissimo in tutto il mondo a cominciare dalla metà degli anni '50, quando sarà provvisoriamente ribattezzato *rock and roll* e subirà le prime vistose trasformazioni. Dal secondo dopoguerra in

poi non ci fu più una sola musica per il popolo afro-americano, ma due, che si svilupparono in modo autonomo diversificandosi sempre di più, al punto da far dimenticare la loro comune origine. Il jazz, propriamente detto, finì per assumere, dopo la rivoluzione di Parker e degli altri boppers, il ruolo di una musica entro certi limiti “dotta”, riservata a una minoranza dai gusti evoluti, mentre il *rhythm and blues* fu in principio, e restò poi, un prodotto di consumo, confezionato secondo formule standardizzate, destinato alle masse: dapprima esclusivamente negro-americane e in anni più recenti anche bianche ed europee. Fra l’una e l’altra musica, un comune denominatore: il blues. Ma nel jazz, il blues è essenzialmente uno schema armonico, un quadro di riferimento per organizzare il pensiero musicale, per improvvisare; nel *rhythm and blues*, al contrario, è molto spesso genuina espressione popolare, con una precisa funzione sociale nella comunità nera (Polillo, 1978, p. 174).

5.5.2. Il bop come jazz “progressista”

Il bop, il jazz “progressista” di Stan Kenton e di altri capi orchestra bianchi, quello più moderato fatto da molte altre formazioni, e ancora il jazz di stile tradizionale, nero o bianco, disseppellito, o imbalsamato, oppure ricostruito, e poi il primo *rhythm and blues*, non esaurivano il ventaglio espressivo del jazz negli anni dell’immediato dopoguerra. C’erano molte altre cose: c’era, per esempio, il jazz elegante che facevano certi complessi di piccole dimensioni, di cui il trio di Nat “King” Cole, pianista di classe e cantante non ancora popolarissimo, era stato il prototipo; c’era il jazz, difficilmente etichettabile di qualche irriducibile isolato, come il pianista Erroll Garner, arrivato a New York dalla natia Pittsburgh sul finire della guerra, per affermarsi subito clamorosamente nei locali della 52a Strada per l’originalità del suo stile caratterizzato dallo sfasamento del gioco delle mani sulla tastiera; c’era la musica dei jazzmen della generazione di mezzo; e poi c’era il jazz eccitante, e tutto improvvisato, che l’impresario Norman Granz aveva cominciato a portare in giro per gli Stati Uniti dal 1946, sotto l’insegna, divenuta presto famosa, di *Jazz at the Philharmonic* (Polillo, 1967). Granz è certamente, fra coloro che non suonarono alcuno strumento, il personaggio che ha esercitato la maggiore influenza nel mondo del jazz; prendendo esempio da quanto Milt Gabler faceva a New York, aveva cominciato ad organizzare delle jam sessions pubbliche quando

era ancora studente all'Università della California, e, incoraggiato dal successo, aveva tentato il suo primo colpo grosso nel luglio 1944, presentando un concerto, con alcuni dei migliori solisti disponibili sulla piazza in quei giorni, al Philharmonic Auditorium di Los Angeles.

5.5.3. *Il JATP (Jazz at the Philharmonic)*

I manifesti annunciarono “Jazz at the Philharmonic”, e la gente accorse numerosa: qualcuno probabilmente si aspettava, secondo l'ipotesi di Granz, di assistere a qualche esperimento di fusione fra il jazz e la musica classica (Polillo, 1997). Comunque fosse, chi acquistò il biglietto quel giorno si entusiasmò per ciò che ascoltò, e altrettanto avvenne per gran parte di coloro che assisterono a qualcuno dei numerosissimi concerti che l'impresario di Los Angeles presentò dopo di allora nelle varie città degli Stati Uniti e, dal 1952 in poi, anche in Europa e talvolta in Asia.

Il proposito, e insieme la filosofia, di Granz era semplice: dare al pubblico del jazz eccitante, non avveniristico ma neppure troppo conservatore, improvvisato da alcuni dei più grandi solisti disponibili, neri e bianchi. Quando cominciò ad incidere dischi si attenne agli stessi principi: registrò anzitutto i suoi concerti (fu il primo a pubblicare dischi di jazz “dal vivo”, con le presentazioni e gli applausi) e quindi riunì negli studi d'incisione solisti e cantanti di grande fama, lasciando loro la massima libertà di espressione (Polillo, 1997, p. 211-212).

Le critiche alla concezione agonistica, spettacolare, della musica presentata all'insegna del JATP (Jazz At The Philharmonic) non mancarono, e furono particolarmente severe in Europa dove certi condizionamenti culturali resero difficile a molti accettare l'atteggiamento di tanti, anche illustri, musicisti di jazz sempre disposti a dare “spettacoli” piuttosto che “concerti”, ma il tempo ha dimostrato che i propugnatori di un jazz “rispettabile”, rappresentato cioè da opere impegnate, magari scritte per intero piuttosto che da esecuzioni prevalentemente improvvisate, avevano perduto di vista, o non avevano del tutto compreso, i più autentici valori della musica jazz, in cui, tirate le somme, questo tipo di esecuzioni ha resistito molto meglio di numerose partiture piene di ambizioni con cui si sono cimentati tanti compositori.

Nel 1949, in occasione di uno dei suoi concerti col Jazz at the Philharmonic alla Carnegie Hall, Granz presentò anche un pianista venti-

quattrenne, ascoltato in Canada da qualcuno dei suoi solisti e quindi da lui scritturato; Oscar Peterson, un gigantesco nero nato a Montreal. Cominciò, così, con un successo trionfale, la fortunata carriera di uno dei più prestigiosi pianisti di jazz, la cui tecnica strumentale rivaleggiava con quella di Art Tatum.

Granz fu uno dei pochissimi, nel mondo del jazz, che fecero ottimi affari in quell'anno e in quelli immediatamente successivi: proprio nel 1949 infatti si cominciarono ad avvertire i primi vistosi segni di una crisi che avrebbe indotto i più noti capi orchestra d'America a sciogliere le loro grandi formazioni che, salvo poche eccezioni, non si sarebbero mai più ricostituite. La crisi coinvolse naturalmente anche i boppers, a cui gli operatori del business musicale guardavano ormai con aperta diffidenza: molti erano convinti che fossero loro i primi responsabili della diminuita popolarità del jazz. La musica dei boppers era difficile e, passato il primo momento di curiosità, la gente smise di seguirla; neppure i bianchi che si dedicarono al nuovo jazz riuscirono a farsi accettare dal grosso pubblico; a conti fatti, quello che ottenne il miglior successo e anche i risultati più brillanti, fra loro, fu Woody Herman, con quella grande orchestra che sarebbe passata alla storia del jazz come il "secondo gregge" (il primo fu la formazione del 1945-46). Anche Herman nel 1949 dovette sciogliere la sua formazione: i tempi erano davvero molto grami (Polillo, 1967, p. 160).

5.5.4. *Gli anni '50*

Intorno al 1950 il piccolo mondo dei boppers neri era sull'orlo della dissoluzione. Si salvava Dizzy Gillespie, un uomo equilibrato che aveva trovato il modo di comunicare con il pubblico e di divertirlo pur facendo quasi sempre una musica eccellente; si salvò, ancora per breve tempo, Parker, che cominciò a esibirsi con un'orchestra d'archi, e si salvarono pochi altri, ma la maggior parte di essi conduceva comunque una vita misera, non solo a causa dell'indigenza e della frustrazione che derivava dall'incomprensione del pubblico per la loro musica, ma anche per colpa delle droghe, quelle "dure", che fra loro erano molto diffuse.

A causa degli stupefacenti i migliori talenti del nuovo jazz bruciarono la loro esistenza nel giro di pochi anni: Parker morirà meno che trentacinquenne nel 1955; Bud Powell fu internato per la prima volta in manicomio nel 1947 a 23 anni, iniziando così un calvario che si sa-

rebbe concluso soltanto con la sua morte. Come loro, molti altri, nel corso delle loro carriere entrarono in contatto con droga, manicomi e prigioni (Hodeir, 1958, p. 210). Molti anni di carcere dovettero scontare, a causa della droga, anche uno dei più notevoli solisti bianchi affermatosi nelle stagioni d'oro del bebop: Art Pepper (che sarebbe stato restituito alla musica, in forma sorprendentemente brillante, alla fine degli anni '70, ma che sarebbe morto dopo breve tempo, nel 1982) e il trombettista Red Rodney, compagno di lavoro di Charlie Parker. Il maggior torto di molti fra loro fu quello di avvertire con l'acuta sensibilità degli artisti la tragica condizione di figli del ghetto, nel particolare momento della storia degli americani di pelle scura. Dal 1940, da quando cioè molti di loro si erano incontrati per la prima volta al Minton's, al 1950, quando la loro musica fu spazzata via dalle crudeli leggi del mercato, la popolazione nera di New York era aumentata del 63%: nella più grande città degli Stati Uniti, i neri erano circa settecentocinquantaquanta; la maggior parte di loro viveva ad Harlem, che non era più la "Parigi nera", che la Cafè Society di Manhattan aveva scelto come meta per le proprie notti brave ai tempi del Cotton Club, non la *Mecca del Nuovo Negro* vagheggiata da Alain Locke, ma una bolgia infernale, un paradiso, tuttavia, per i trafficanti, per i ruffiani e per gli spacciatori di droga all'ingrosso (Hodeir, 1958, pp. 211-220).

CAPITOLO 6

Un periodo difficile

6.1. *La crisi del jazz tra il 1948 e il 1952*

Per gli uomini del jazz il breve periodo compreso fra il 1948 e il 1952, fu molto difficile per più di un motivo: si era ormai spenta l'euforia dell'immediato dopoguerra che aveva fatto prosperare l'industria del divertimento, e si era conclusa quella stagione di intensa creatività (anch'essa un portato della guerra) che aveva visto la nascita e l'affermazione del bebop. Una dopo l'altra, le più famose fra le grosse orchestre di jazz d'America dovettero sciogliersi, arrendendosi alle difficoltà di un mercato che stava mutando: i giovani si stavano disamorando del ballo e, d'altro canto, la musica che facevano le grandi orchestre non li invogliava a far piroette come quella dei tempi in cui regnavano Benny Goodman e Tommy Dorsey.

La sera, infatti, bastava fare un passeggiata lungo la 52a Strada di New York, per rendersi conto di quanto le cose fossero cambiate, nel giro di qualche anno. Nei localini che si aprivano sui due lati di quella che era stata la "Swing Street", era diventato molto più facile imbattersi nelle specialiste dello spogliarello che nei jazzmen, i quali gravitavano ormai attorno ai nuovi templi jazzistici di Broadway, senza troppe speranze, però, di trovarvi lavoro, a meno che non fossero personaggi di primo piano. D'altronde, più d'uno fra loro sentiva la necessità di un periodo di "raccolimento" per chiarirsi le idee; in verità, le molte innovazioni apportate dai boppers dovevano essere digerite, ripensate, approfondite. Non pochi musicisti avvertivano, più o meno confusamente, che la musica spigolosa, provocatoria, densissima di invenzioni, che aveva fatto la sua apparizione nei jazz spots della 52a Strada qualche anno prima, doveva essere semplificata, fluidificata e forse un po' addolcita; altri, pur essendo altrettanto consapevoli della necessità di elaborare ulteriormente le proposte musicali dei boppers, sentivano che si doveva procedere con maggior decisione sulla strada imboccata da Parker e dai suoi seguaci, per allontanarsi sempre più dalle concezioni spettacolari e un poco "sportive" che avevano dominato il jazz per tanti anni (Polillo, 1997, p. 216).

Furono alcuni jazzmen bianchi a scostarsi più degli altri dal bop tipico, a cui guardarono fin dal principio come a un materiale magmatico che si dovesse manipolare per essere raffreddato e composto in forme di raffinata complessità; l'acre sentore del blues del jazz di Charlie Parker non significava molto per loro, che non erano nati nel ghetto nero di qualche grande città americana, mentre li stimolava l'audacia armonica, melodica e ritmica delle sue invenzioni musicali. Li allettava più che altro, la possibilità di creare, sulle premesse del bop, una musica che tenesse conto di alcuni tratti dell'estetica europea (Polillo, 1997, p. 217).

6.2. *Il cool jazz*

Questa musica "importante", con le carte in regola dal punto di vista accademico, più adatta alle sale concerto che ai fumosi locali in cui si accalcavano i jazzmen e i loro ammiratori, avrebbe preso il nome di cool jazz, ovvero jazz freddo, anzi fresco, calmo, distaccato, imperturbabile. Cool è un aggettivo dai molti significati nel gergo del jazz: può voler dire "ottimo", e persino "tutto bene"; era stato introdotto fra i jazzmen da Lester Young, a cui il gergo degli hipsters deve alcune colorite espressioni.

Il cool jazz ebbe vita brevissima e non fortunata: in prospettiva appare come una deviazione, piuttosto che una tappa nella storia del jazz, il quale riprese il suo cammino senza tenerne conto, quando l'avventura dei coolsters (qualcuno chiamava così i campioni del nuovo stile) fu conclusa. Ciò nondimeno fu un'avventura tutt'altro che ingloriosa: fra le poche incisioni che si possono sicuramente ricondurre a questo stile alcune sono fra le più belle della discografia jazzistica. Fu un'avventura necessaria, che consentì di saggiare alcune risorse inesplorate del linguaggio del jazz e di conoscerne i limiti: che certi esperimenti fossero necessari, e in quel particolare momento inevitabili, è dimostrato dalla simultaneità con cui i musicisti di diversa estrazione, in ambienti differenti e anche geograficamente distanti, li intrapresero, e dalla singolare convergenza dei loro sforzi (Polillo, 1997, pp. 218-221).

In particolare, in questo periodo, andò affermandosi il gruppo di Miles Davis che realizzò i primi esempi di cool jazz; il complesso si era formato spontaneamente, per libera scelta dei suoi componenti: coloro

che ne fecero parte non erano legati soltanto da reciproca stima, ma anche e soprattutto da una notevole comunanza di gusti e di idee. Si erano trovati insieme molto spesso a discutere di musica e ad ascoltare dischi nell'abitazione di Gil Evans, un modesto stanzone nell'interrato di una casa nella 55a Strada di New York, e avevano constatato di condividere le opinioni dell'arrangiatore canadese, che voleva cimentarsi in qualcosa di nuovo riacciandosi però alle esperienze che aveva potuto fare con l'orchestra di Claude Thornhill, per cui aveva scritto diverse partiture. Anche se si era congedato dal suo leader proprio per divergenze di carattere musicale, Evans pensava che il suono che questi aveva trovato per la sua formazione meritasse di essere ripreso e rielaborato da un complesso di jazz. Quel sound era caratterizzato dall'uso dei corni francesi (a cui fu poi aggiunto un basso tuba) che condizionavano, per la loro limitata estensione, il modo d'impiego degli altri strumenti.

La loro musica piacque molto agli habitués dei locali di Broadway (in particolar modo ai clienti del Royal Roost), ma era troppo raffinata per poter essere "venduta" a un pubblico più vasto, e così, dopo quindici giorni di esibizioni, il complesso dovette sciogliersi. Ma coloro che avevano partecipato all'impresa non se ne dimenticarono, e furono lieti di rispondere all'appello di Miles Davis quando questi, alcuni mesi dopo, li riconvocò per registrare, in tre riprese, dodici pezzi rappresentativi dello stile del gruppo; quei pezzi, incisi negli studi della Capitol, furono eseguiti da tre formazioni lievemente differenti, in cui, oltre a Davis, Mulligan, Konitz e Lewis e a batteristi di valore come Max Roach e Kenny Clarke, si possono ascoltare un corno francese e un basso tuba, indispensabili per rievocare quel morbido, opaco, suono dell'orchestra di Thornhill, che aveva costituito il punto di partenza degli esperimenti del gruppo. Oltre a quel suono però, c'era anche l'animazione jazzistica dovuta all'apporto dei solisti, della quale Gil Evans aveva sentito la mancanza nella formazione del suo ex leader; gli assoli non erano tuttavia impetuosi, incisivi: al contrario erano leggeri, pacati, cool, e si inserivano in una trama sonora ricca di preziosità (Pollilo, 1997, p. 229).

Non ci furono altre notevoli invenzioni nella breve stagione del cool jazz, la quale raggiunse il suo culmine intorno al 1949 e si concluse due o tre anni dopo. Il prelibato jazz di Davis lasciò il segno, tanto da essere subito imitato in America e in Europa. Ad ogni modo, non si può dire che gli arrangiatori che ad esso si ispirarono abbiano saputo

mantenersi all'altezza dello standard stabilito nelle sedute per la Capitol: la maggior parte di essi fece della musica tanto pretenziosa quanto meccanica e fredda, che fu consumata in gran quantità fino a essere presto dimenticata.

Questo fu il destino del jazz che prese il via a Los Angeles, nei primi anni '50, grazie a Shorty Rogers, trombettista e arrangiatore onnipotente, che trasformò la grande città californiana in un attivissimo centro jazzistico. La California era sempre stata una provincia di frontiera nel mondo del jazz, anche se aveva ospitato, fin dagli anni precedenti la prima guerra mondiale, dei musicisti arrivati da New Orleans. La fiamma del jazz moderno, che era stata accesa a Hollywood da Gillespie e Parker, era tenuta in vita praticamente in un solo locale, in California, il Lighthouse, ad Hermosa Beach, pochi chilometri a Sud di Los Angeles; lo dirigeva Howard Rumsey, un ex bassista di Kenton (Polillo, 1997, p. 230).

Il momento della nascita ufficiale del nuovo jazz della Costa Occidentale può essere fissato in un giorno dell'estate del 1950, quando l'impresario Gene Norman (allora il più attivo, nel campo del jazz, nell'area di Los Angeles) organizzò una seduta di registrazione, riunendo attorno a Shorty Rogers alcuni membri dell'orchestra di Kenton. Benché più di un osservatore della scena jazzistica abbia identificato il cosiddetto West Coast jazz nello stile dell'arrangiatore Shorty Rogers, ci sembra poco probabile che il nuovo jazz californiano avrebbe assunto l'importanza che ebbe se ad esso non avesse dato, all'inizio, un contributo decisivo Gerry Mulligan, che si trovò a suonare, nell'estate del 1952 in un locale di Los Angeles, The Haig, in un quartetto senza pianoforte costituito su invito di Dick Bock, un intraprendente giovanotto che si occupava della pubblicità del locale. Quel quartetto entusiasmò anche Bock al punto da indurlo a varare un'etichetta discografica, la *Pacific Jazz*, e a incidere per essa i primi dischi con il neonato complesso.

Quando il primo 78 giri del quartetto fu pubblicato, i cultori del jazz presero atto dell'avvento di un nuovo protagonista e di un inedito, seducente suono; quella musica aveva un profumo peculiare ed era costruita con una economia decisamente spartana di mezzi. L'asprigna dolcezza del sassofono baritono di Mulligan si sposava perfettamente con la voce, pastosa e carezzevole, della tromba di Chet Baker, che suonava al suo fianco; la musicalità e la nitidezza delle linee melodiche, il puntualissimo gioco di insieme, il contrappunto e il funzionale so-

stegno dei ritmi, propulsivo quanto discreto, erano altrettanti tratti distintivi di quel jazz rilassato e robusto allo stesso tempo, che si differenziava già nettamente dal cool jazz, dal quale peraltro derivava (Pollilo, 1978, p. 194).

Gli uomini della Costa Occidentale riuscirono a restare per qualche anno al centro della scena del jazz; la loro musica non era eccitante e divertente come quella che i sacerdoti dello swing avevano imposto al mondo quindici anni prima, ma, pur essendo più sofisticata e niente affatto ballabile, riusciva perfettamente “digeribile” anche per l'uomo della strada; dopotutto era una musica bianca e la gente lo avvertiva, pur non rendendosene conto pienamente.

In pochi mesi, la crisi che aveva afflitto il mondo del jazz per qualche anno poté considerarsi superata; per i musicisti bianchi quanto meno, perché i neri, salvo rare eccezioni, continuarono a passarsela piuttosto male. Gran parte di coloro che rimasero a Los Angeles si lasciarono sempre più assorbire dall'anonimo, ma molto remunerativo lavoro di studio: erano tutti strumentisti capaci, che sapevano leggere a prima vista le parti più difficili, ed erano in grado di cavarsi d'impaccio in ogni situazione, sia negli studi d'incisione della Case di dischi, sia in quelli annessi agli stabilimenti cinematografici.

Negli anni '60, il panorama era ormai profondamente mutato in California; ad animarlo, c'era una nuova leva di musicisti, parecchi dei quali neri: anche i migliori fra loro non riuscirono, però, a far parlare di sé. I riflettori erano ancora una volta puntati su New York, e del resto anche i nuovi californiani, di origine o di elezione, aspettavano l'imboccata dai neri dell'Est, che suonavano un jazz più “caldo” e più “duro”: la perfetta antitesi di quello che era stato definito cool e che era stato poi ripreso e imbellettato a Los Angeles. A seguire la direzione indicata dagli uomini del cool jazz non rimase che John Lewis con il suo Modern Jazz Quartet, che continuerà per molti anni a fare della musica solenne, quieta e “rispettabile”, per la delizia del pubblico dei conservatori e delle società concertistiche del vecchio continente (Pollilo, 1997, p. 233).

6.3. *L'hard bop*

È molto difficile dare un giudizio complessivo e sintetico degli anni '50 negli Stati Uniti. Fu un periodo di transizione, ricco di ogni sor-

ta di contraddizioni, che cominciò all'insegna della guerra di Corea e della caccia alle streghe promossa dal senatore Joseph McCarthy e che si concluse con le prime rivolte dei neri degli stati meridionali, ancora incerti sulla loro identità e sul loro ruolo nella vita americana.

Qualcosa cominciò a cambiare durante i sonnolenti “Fifties”, e non deve far meraviglia che i primi ad avvertire, sia pure in maniera confusa che il mondo stava evolvendo furono alcuni artisti. Si potrebbe cominciare con il menzionare Jackson Pollock, la cui straordinaria avventura nel campo della pittura gestuale si era già conclusa nel 1956, e si potrebbe anche ricordare qualche attore cinematografico di tipo nuovo, come James Dean e Marlon Brando, più irrequieti e sensibili dei loro “fratelli Maggiori” (De Stefano, 1990, p. 102).

Verso la metà degli anni '50, il mondo del jazz era diviso in due schieramenti configurati in modo abbastanza chiaro: da un lato erano i bianchi, sofisticati, “musicali”, non di rado snervati e calligrafici, e qualche volta solenni, intellettualistici, ancora in parte legati all'estetica del cool jazz; chi fra questi si spingeva più avanti vagheggiava una musica ambiziosa, concertistica, prevalentemente scritta, a cui fu dato il nome di *third stream music* perché voleva rappresentare una “terza corrente” in cui confluissero e si confondessero in vario modo, il jazz e la musica di tradizione colta. Dall'altro lato, invece, erano i neri, che ritrovarono se stessi e la forza di riprendere il cammino, in un jazz largamente improvvisato, aggressivo, bruciante, e molto semplice, fondato sul blues. Questa musica forte finì per prevalere nel giro di tre o quattro anni, distraendo l'attenzione dei critici e degli amatori del jazz “bianco” (Hodeir, 1958, p. 230).

Ci furono, però, musicisti bianchi che fecero parlare molto di sé per ciò che fecero assieme a dei colleghi di colore; uno di questi fu il trombonista Kai Winding, che per iniziativa di Ozzie Cadena, dirigente della casa discografica Savoy, costituì insieme a J. J. Johnson un quintetto, swingante, musicale e tecnicamente senza alcuna pecca, che contribuì ad elevare sensibilmente il livello dell'impiego del trombone, uno strumento che attraversò allora il suo periodo più fortunato (Hodeir, 1958, p. 232).

Ben diverse furono le imprese di coloro che si “buttarono” sul blues, soprattutto di quelli che si rifecero al rhythm and blues, che giusto in quegli anni uscì dal ghetto nero in cui aveva sempre vissuto, per diventare un prodotto di largo consumo sotto il nuovo nome di rock and roll. Lo aveva battezzato così Alan Freed, un intraprendente disc

jokey che si era accorto che il rhythm and blues nero riusciva gradito anche al pubblico giovanile bianco, e ne era diventato l'instancabile, e non certo disinteressato, propagandista (Mauro, 1993, p. 188). I risultati del martellante battage fatto attraverso la radio, prima da Cleveland e poi da New York, furono molto più vistosi di quanto lui o altri avessero potuto immaginare: tra il 1955 e il 1956 il rock and roll divenne l'oggetto di un fanatico culto collettivo non dissimile da quello che vent'anni prima aveva innalzato agli altari le grandi orchestre swing. Il rock and roll non si identificava sempre col rhythm and blues, i prodotti più fortunati potevano considerarsi degli ibridi fra quella musica e ciò che nel gergo degli addetti ai lavori passava sotto il nome di country and western o hillbilly, la musica bianca delle campagne del West. Al mondo del country and western (lontanissimo da quello del jazz) erano appartenuti ai loro esordi, due personaggi che ebbero un ruolo determinante nella prima affermazione del rock and roll: Bill Haley, mediocre chitarrista cantante e leader di un dozzinale complessino, ed Elvis Presley, un cantante giovanissimo che aveva ascoltato attentamente i più esagitati tra i blues shouters neri e faceva del suo meglio per imitarli.

Trascurando qualche pur significativo precedente, si può affermare che il pezzo che fece esplodere la nuova follia collettiva fu *Rock around the clock*, ricalcato su un brano di rhythm and blues, inciso su disco da Bill Haley nel 1954; esso fu poi inserito nella colonna sonora di un film importante, *Blackboard jungle* (Il seme della violenza), ed ebbe l'effetto dirompente di una bomba, tanto che attorno ad esso fu realizzato in fretta e furia un film dallo stesso titolo, in cui figurava anche Haley. Nonostante la sciatteria del soggetto, della sceneggiatura e la povertà dei mezzi impiegati, quel filmetto suscitò indescrivibili entusiasmi; durante le proiezioni, i ragazzi si mettevano a ballare nelle corsie dei cinematografi, proprio come avevano fatto quelli che avevano vent'anni quando Benny Goodman si presentò davanti a loro al Paramount; qualcuno doveva essere addirittura portato fuori dalla sala in barella, in stato di agitazione. Evidentemente quella musica era quanto ci voleva per mandare invisibile i giovanissimi e per riportarli nelle sale da ballo (Mauro, 1993).

Il r'n'r contribuì ad aprire una breccia nella barriera eretta fra le razze: i ragazzi bianchi e quelli neri si mescolavano con disinvoltura, come non si era mai visto fare in passato, per ascoltare gomito a gomito la stessa musica, e i loro beniamini potevano essere indifferentemen-

te dell'uno o dell'altro colore. Accanto ai bianchi che avevano dato il via alla nuova moda erano infatti venuti a collocarsi subito alcuni cantanti e strumentisti neri, che fino a quel momento avevano inciso dischi soltanto per le cosiddette "indies", le case discografiche indipendenti che per anni erano state le uniche dispensatrici di rhythm and blues (Mauro, 1997, p. 201). Inoltre, gli uomini del r'n'r' (i bianchi come i neri) si trovarono pienamente d'accordo su di un punto: fare spettacolo eccitando il pubblico con espedienti di facile effetto. Si trovarono d'accordo anche nell'adottare un beat diverso da quello tipico del jazz, perché fondato quasi esclusivamente sulla violenta scansione di terzine; che fosse venuto il momento di accogliere la musica degli afro-americani, sia pure nelle sue forme più semplici, fu confermato dal grande successo popolare della cantante Mahalia Jackson, che, scritturata dalla Columbia nel 1954, rese presto familiari al mondo intero i *gospel songs*, i canti del Vangelo.

Non si trattava, neppure in questo caso di una novità; i *gospel songs*, proprio nella forma resa popolare dalla Jackson, erano ben conosciuti da più di 20 anni; solo che erano rimasti confinati, ancor più del rhythm and blues, nelle comunità nere d'America: i loro antenati altro non erano che gli spiritual, i jubilees, i sermoni dei predicatori e più in generale gli inni che avevano cominciato a risuonare nelle chiese del Sud fin dagli anni della schiavitù; ma i vecchi inni erano differenti: erano nati prima del blues e quindi molto prima del jazz, e per lungo tempo non ne furono minimamente influenzati. I *gospel songs* invece nacquero proprio dall'ibridazione degli inni religiosi con il blues e il jazz, tentata per la prima volta da Thomas A. Dorsey, un musicista nero arrivato da Atlanta a Chicago, dove si era fermato nei primi anni '20, con lo pseudonimo di Georgia Tom (Sterpa, 1959, p. 142).

Il rock and roll, così, si avvicinò sempre di più alla musica gospel, con cui finì per fondersi in quella che, in anni più recenti, è stata chiamata *soul music*, di cui Ray Charles, James Brown e Aretha Franklin sono i più amati esponenti. *Soul music* non tanto perché "musica dell'anima", e cioè spirituale, ma di una spiritualità squisitamente nera, a cui non è estranea una componente di eccitazione, che si manifesta in un comportamento euforico, giubilante, in cui commozione e allegria sono egualmente intense e si confondono, perché, appunto, musica "nera", riservata dunque a coloro che hanno imparato a chiamarsi soul brothers e soul sisters, i fratelli e le sorelle dell' "anima", accomunati nel destino dal colore della pelle e per questo solidali, anche e so-

prattutto nella lotta, nella resistenza all'uomo bianco, "the Man", come si erano abituati a chiamarlo fin dai tempi in cui dovevano obbedirgli, nelle campagne del Sud (Jones, 1994, p. 157).

Anche nel campo del jazz nero, che il clima stesse mutando, che un nuovo spirito animasse i jazzmen di colore, e che il pubblico desse prova di una diversa disposizione nei confronti della loro musica, si cominciò ad avvertire grazie ai consensi che ottenevano due grandi orchestre, quella di Count Basie, che iniziò allora la sua trionfale ascesa, superando in popolarità, per qualche anno persino la compagine ellingtoniana, e quella di Lionel Hampton, che era piuttosto grossolana ma che ebbe nelle sue file, nell'estate 1953, alcuni giovani solisti di valore che avrebbero avuto una rilevante influenza sui loro colleghi: i trombettisti Clifford Brown e Art Farmer, il trombonista Quincy Jones, l'altosassofonista Gigi Gryce e qualche altro.

Furono questi complessi e i loro principali solisti i responsabili dell'ennesima riforma della musica jazz, i cui effetti sarebbero stati duraturi; ma più che di una riforma si dovrebbe parlare di una riscoperta delle fonti, di una rivalutazione dei caratteri fondamentali del jazz: l'improvvisazione, l'impeto ritmico, l'eccitazione e il blues feeling, il senso del blues (tutto questo era stato trascurato dai "californiani"). Il punto di partenza e di riferimento di questa nuova generazione di jazzmen fu il bop, di cui la loro musica può considerarsi una reincarnazione; ma il nuovo bop era più semplice, più aggressivo, caldo e vibrante di quello di Parker, di Gillespie e di Powell, e anche meno drammatico (Malson, 1968).

Era, "funky", "earthy" (terreno, secondo una traduzione letterale) ed era soprattutto robusto e duro; si parlò di neo-bop, di funky jazz e più spesso di hard bop, bop duro (Mauro, 1997, p. 210).

I musicisti non facevano più differenza fra il modo di comportarsi nei locali jazz, nel lavoro di ogni sera, e il modo di suonare in studio di registrazione; una volta non era così: quando incidavano dischi, i jazzmen sapevano di dover dire tutto nel giro di tre minuti o poco più, quanto durava una facciata di disco a 78 giri, e si sforzavano di dare, in quel breve lasso di tempo, il meglio di sé. Poi, con la diffusione dei long playing, che soppiantarono i dischi a 78 giri nei primi anni '50, tutto cambiò: i musicisti cominciarono a sentirsi liberi da ogni vincolo. Gli hard boppers furono i primi ad abusare della conquista della libertà, ma non furono affatto i soli: con il passare degli anni, le cose, sotto questo punto di vista, "peggiorarono" notevolmente. Seguendo

l'esempio dei migliori hard boppers, quasi tutti gli uomini del jazz fecero del loro meglio per aggiornare il proprio stile (Mauro, 1997, pp. 211-213).

Tante altre cose erano accadute, nel frattempo, nel mondo del jazz dell'Est: nel 1954 era stata varata, dall'impresario George Wein, con l'aiuto di Louis Lorillard, un ricco industriale del tabacco, la prima edizione del Festival di Newport, divenuto col tempo un'istituzione; l'anno successivo era entrato in scena con prepotenza l'organo elettrico che, sotto le dita di Jimmy Smith, rivelò insospettate risorse che convinsero una lunga schiera di musicisti a dedicarvisi. Anche il flauto cominciò in quegli anni ad essere sempre più usato nel jazz, in cui prese il posto dell'ormai obsoleto clarinetto; il pioniere era stato Wayman Carver, nell'orchestra di Chick Webb, ma i suoi veri propagandisti furono Frank Wess, dell'orchestra di Basie, Herbie Mann, Yusef Lateef e qualche altro attivo, come questi, prevalentemente a New York. Si era anche assistito al ritorno di Miles Davis che, dopo aver attraversato momenti difficili negli anni che seguirono l'esperienza cool, si era allineato con gli hard boppers dirigendo un eccellente complesso in cui si trovarono fianco a fianco solisti di grandi doti come il pianista bianco Bill Evans, che iniziava allora la sua brillante carriera, Cannonball Adderley e il tenorsassofonista John Coltrane, che a poco a poco mise a punto un linguaggio nuovissimo con cui, anni dopo, tutti avrebbero dovuto fare i conti (Polillo, 1997, p. 239).

Quando entrò per la prima volta nel gruppo di Davis, Coltrane era un hard bopper di stile abbastanza convenzionale, ma faceva parte del gruppetto dei migliori tenorsassofonisti del momento. La qualità del nuovo jazz nero fece sì che la musica degli afro-americani vivesse un periodo di grande successo; i concerti si moltiplicarono, e così le tournée in Europa. A New York, ridiventata la capitale mondiale del jazz, si trasferirono, intorno alla metà degli anni '50, molti musicisti di valore: un gruppo notevole, per il numero e la qualità dei suoi componenti, arrivò da Detroit; fra i primi a domiciliarsi sulle rive dell'Hudson erano stati i fratelli Hank e Thad Jones, pianista il primo e trombettista il secondo; nel 1956 seguì il loro esempio il terzo fratello, Elvin, che avrebbe insegnato ai batteristi un inedito, ricchissimo linguaggio (Polillo, 1997, p. 240).

Da Detroit arrivarono, all'incirca nello stesso periodo, il chitarrista Kenny Burrell e il baritonsassofonista Pepper Adams, un bianco, che propose un nuovo stile, più "duro", per il suo strumento.

La ripresa del jazz, ad ogni modo, non fece “resuscitare” le grandi orchestre, di cui qualche anno prima c’era stata un’ecatombe; nonostante gli sforzi compiuti da qualche bandleader per dimostrare il contrario, il pubblico dei giovani aveva perduto ormai il gusto di ballare a suon di jazz: per far muovere le gambe andava molto meglio il ritmo del rock and roll che, nelle sue successive trasformazioni, sarebbe rimasto l’unica musica ballabile di derivazione jazzistica. Le big bands dovettero accontentarsi di farsi ascoltare dai conoscitori soprattutto in esibizioni di carattere concertistico, proprio come i complessi di minori dimensioni; ma se il loro numero rimase, per questa ragione, esiguo, la qualità di quelle che restarono sulla breccia non fu certo scadente. Non era più il caso di scendere a compromessi con il pubblico, visto che non c’erano più quei ragazzi che chiedevano una musica orecchiabile e ballabile. Con l’avvento dell’hard bop diminuì decisamente l’importanza degli standards mutuati dalla musica leggera, che per oltre 20 anni avevano fornito ai jazzmen i temi base per le loro improvvisazioni; con gli anni ’50 cominciarono infatti a moltiplicarsi le composizioni jazzistiche originali (che spesso altro non erano che head arrangements costruiti sulle armonie del blues e magari sui riffs). Questo fatto ebbe notevoli conseguenze sulla sorte di chi cantava, o avrebbe voluto cantare jazz (Polillo, 1997, p. 242). Nel frattempo, proprio mentre tanti neri riconoscevano il loro leader in Martin Luther King, accaddero altri fatti significativi, che rivelarono che non era soltanto la minoranza di colore ad essere sofferente a causa dei pesanti condizionamenti imposti dall’“American way of life”, delle storture e delle contraddizioni del “sistema”, e degli abusi della classe dominante: fra gli scontenti, gli irrequieti, c’erano anche molti bianchi, e non necessariamente i più poveri. Di questa insofferenza, di questo malessere esistenziale, si fecero interpreti per primi alcuni scrittori: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso e altri, che assunsero il ruolo di portabandiera della cosiddetta beat generation, una generazione “stanca”, amara, insicura, dolorosamente consapevole delle ingiustizie del mondo in cui era costretta a vivere (Polillo, 1997, p. 249). Non è un caso che gli scrittori della beat generation e i loro seguaci si sentissero vicini ai musicisti di jazz; molti di quelli potevano considerarsi “negri bianchi”, e cioè dei bianchi che avevano scelto di vivere come i neri, e tutti, i bianchi come i neri, erano contro l’America “ufficiale” dominata dai WASP e dal dio dollaro (Polillo, 1997). Fatalmente i poeti della beat generation si sarebbero incontrati con i

jazzmen e avrebbero collaborato con loro, e i primi incontri non avrebbero potuto tenersi che nei localini di San Francisco, il centro più vivo della rinascita culturale americana. Negli anni '20, Langston Hughes, che fu uno dei primi letterati americani ad innamorarsi del jazz, aveva recitato alcune sue poesie mentre un pianista lo accompagnava; una ventina di anni dopo l'esperimento era stato ripreso, a Chicago, da un altro poeta di buona fama, Kenneth Rexroth, che fu il più ardente sostenitore del connubio jazz-poesia, che tra il 1957 e il 1958 parve destinato a durare (Ulanov, 1965, p. 152).

I jazzmen, soprattutto quelli bianchi, si prestarono con molto entusiasmo al gioco, e per alcuni mesi le riunioni in cui la poesia veniva innervata da un sottofondo jazzistico improvvisato furono seguite con grande interesse e si moltiplicarono. Si leggevano poesie inedite o già famose, di autori americani giovani o illustri: qualcuna di queste veniva scritta per l'occasione; pare certo che il primo a scrivere una poesia perché fosse letta con accompagnamento di jazz sia stato Ferlinghetti: la intitolò *Autobiography*. Presto anche a New York si organizzarono, specie nel Greenwich Village, serate di "jazz e poesia". Kerouac tenne banco per due sere al Village Vanguard, dove comparve anche l'ormai anziano Langston Hughes; Rexroth, invece, riuscì a resistere due settimane al Five Spot.

A un certo punto, il proprietario dell' Half Note, rimasto a corto di poeti, espose un cartello con scritto "Poets Wanted". Ma non durò, nel 1959, la moda poteva già considerarsi passata; l'errore di chi si dedicò al "jazz e poesia" fu quello di rivolgersi a una ristretta élite di intellettuali, capaci di apprezzare simultaneamente i valori poetici dei testi e i pregi del jazz, che, essendo improvvisato, richiedeva una notevole attenzione da parte degli ascoltatori. Quello del "jazz e poesia" fu dunque un breve episodio, che mobilitò molte intelligenze ma che non lasciò traccia, al di fuori di una mezza dozzina di dischi che oggi sono rarità per collezionisti (Polillo, 1997, p. 253).

In breve tempo, a ricordare le "ere" jazzistiche precedenti rimasero soltanto i dischi e i musicisti delle generazioni "anziane" che continuarono a fare ciò che avevano sempre fatto, seguiti dalla schiera dei prudenti, fedeli della musica mainstream (Hodeir, 1958, p. 142). Tuttavia il jazz non si ascoltava più nei suoi luoghi tipici; Harlem era ormai una zona morta: il teatro Apollo si stava convertendo definitivamente al *rhythm and blues* e gli eleganti cabarets frequentati dai ricchi abitanti del centro erano cose passate. Persino il Savoy era scomparso

dalla scena: fu demolito nel 1958, dopo 32 anni di ininterrotta attività; nel centro di Manhattan, nella 52a Strada, le case di brownstones che avevano ospitato i complessi di jazz per tanti anni erano state sostituite, una ad una, da vertiginosi grattacieli: quando, nel 1962, fu spazzato via anche il Jimmy Ryan's, roccaforte dei *dixielanders*, il "Journal American" commentò l'avvenimento con parole di rimpianto. Sembrava la fine dell'era della "Swing Street". Ma non era del tutto vero, il meglio era ancora di là da venire: i neri stavano prendendo in mano la loro musica (Polillo, 1997, p. 255).

6.4. *Gli anni '60: gli anni di rivolta*

Gli avvenimenti che caratterizzarono i tumultuosi anni '60, come la Rivoluzione Nera, l'affermazione della Nuova Sinistra americana e la fioritura della controcultura undergrounde, si rifletterono anche nel jazz, la musica tipica dei gruppi sociali in rivolta o in fermento (Roncaglia, 1979, p. 140). Non tutti gli artisti percepirono e vissero quegli accadimenti nello stesso modo e con uguale intensità; si dimostrarono più sensibili alle mutazioni della realtà che li circondava, alle idee, alle istanze, agli umori più diffusi nel loro gruppo sociale, i musicisti giovani, e fra essi quelli più vicini alle miserie e alle tensioni del ghetto. Il nuovo atto dell'appassionante vicenda della musica jazz ebbe dunque per protagonista un ristretto manipolo di giovani neri, e fu recitato sullo stesso affollatissimo palcoscenico che alcuni anni prima aveva visto l'irruzione dei boppers: la città di New York (Polillo, 1997).

Al tempo in cui Martin Luther King cominciava a raccogliere i suoi successi, non vi era molto, nella musica che facevano i jazzmen neri, che potesse far presagire un brusco cambiamento di rotta. Gli uomini dell'hard bop sembravano soddisfatti di agire nell'ambito delle proprie tradizioni e niente affatto intenzionati a fare cose nuove, e chi, come Thelonious Monk e Sonny Rollins, si teneva lontano dai sentieri battuti, era un solitario deciso a rimanere fuori dal gregge, piuttosto che una guida o un capo. Insomma, un comune denominatore si poteva scorgere in gran parte del jazz che si faceva sul finire degli anni '50: il rispetto per certi canoni estetici. Ma le tradizioni di cui tenevano conto i jazzmen neri erano fundamentalmente diverse da quelle che ispiravano l'opera dei loro colleghi bianchi; solo Lewis faceva eccezione (Sterpa, 1959, p. 164). Qualcuno però, fra i neri, non si accontentava di elabo-

rare i materiali offerti dalla propria tradizione, e oggi, non è difficile individuare i personaggi che per primi misero in discussione le “buone vecchie regole” incamminandosi, ciascuno per proprio conto, su una strada dove si sarebbero riversati, pochi anni dopo, gli esponenti della cosiddetta new thing, la nuova cosa (Polillo, 1978, p. 154).

In quegli anni si impose un sassofonista di straordinario talento, John Coltrane, che si era fatto apprezzare nei complessi di Monk e di Miles Davis, e che poi rivelò il suo personalissimo stile quando, nel 1960, costituì il suo quartetto.

Questo fu anche l'anno che vide nascere alcune incisioni di grande importanza, che diedero una chiara indicazione di ciò che sarebbe stata la nuova musica afro-americana dal punto di vista della struttura e dei motivi ispiratori (Polillo, 1967, p. 110). Tre incisioni, in particolare, possono essere considerate delle pietre miliari della musica di questo periodo: *Free jazz*, una lunga e libera improvvisazione di un “doppio quartetto” (quello di Ornette Coleman e quello di Dolphy) che deve essere considerato il primo esempio di jazz rivoluzionario degli anni '60, nel quale l'improvvisazione non è fondata su temi e su sequenze di accordi; *My favorite things*, che impose all'ammirazione del pubblico internazionale la torrenziale, ubriacante appassionata eloquenza di John Coltrane, il quale prese da quel momento il posto di Charlie Parker come voce guida degli uomini del jazz; e, infine, *Freedom now suite* di Max Roach, in cui la musica jazz offrì un contributo alla lotta di liberazione del popolo afro-americano, facendosi per la prima volta veicolo di una veemente protesta, di una richiesta perentoria di giustizia (Polillo, 1997, p. 258). Qualche precedente c'era stato a questo riguardo; ma *Freedom suite* (suite della libertà, non della libertà “ora” come quella di Roach) registrata due anni prima da Sonny Rollins era evocativa soltanto nel titolo che comunque esprimeva un anelito alla libertà, piuttosto che una pretesa di giustizia. In *Freedom now suite*, invece, si avverte uno spirito nuovo e diverso; il dolore si confonde con la rabbia, la protesta non si riferisce solo alla condizione degli afro-americani, ma anche alla discriminazione di cui sono vittime i neri del Sudafrica (dove la vendita del disco fu subito proibita). Due titoli furono rivelatori: *Tears for Johannesburg* (Lacrime per J.) e *All Africa*. La pietà per i fratelli oppressi insomma non si fermava sulle rive dell'Atlantico, perché la “negritudine” non conosce frontiere (Polillo, 1997, p. 259).

6.4.1. *La giustizia in Africa e in America*

L'Africa, non aveva più i vaghi contorni del mito, come ai tempi di Marcus Garvey, e non sembrava poi tanto lontana. Al cuore dei neri americani non era mai stata così vicina; ma non era solo un sentimento di solidarietà verso le vittime dell'apartheid sudafricana a commuoverli: li emozionavano e li esaltavano i successi delle lotte combattute dai loro fratelli di razza per liberarsi dal giogo coloniale. I nuovi stati africani, che stavano nascendo a decine, costituivano una prova delle virtù, del valore del popolo nero, e stavano a dimostrare che il bianco non era invincibile. La giustizia avrebbe trionfato anche in America come già stava succedendo in tante terre del Continente Nero: intanto le vittorie dei fratelli africani erano vissute come proprie da chi, negli Stati Uniti, seguiva con ansia le drammatiche vicende della battaglia che aveva nel Reverendo King il suo principale condottiero (Jones 1994, p. 182).

Quella battaglia non conosceva tregua, anche se veniva combattuta soprattutto nel Sud; dove nel 1960, le manifestazioni di protesta degli studenti neri, che avevano adottato la tecnica del sit-in, si moltiplicarono in misura tale che si avvertì presto la necessità di costituire un comitato per coordinarle, lo Student Non-Violent Coordinating Committee (SNCC), la cui azione venne ad affiancare quella di King. Qualche mese dopo attirarono clamorosamente l'attenzione dell'opinione pubblica i Freedom Riders, i Viaggiatori della Libertà, dei gruppi di animosi, bianchi e neri, che si erano messi a percorrere in autobus gli stati del Sud per protestare nei trasporti pubblici contro la discriminazione razziale ad Anniston, in Alabama; alcuni Freedom Riders sfuggirono a stento ad un linciaggio, e l'indignazione che l'aggressione suscitò, diede nuovo incentivo alla lotta (Jones, 1994, pp. 183-185).

Nel 1963, Birmingham, in Alabama, fu più volte teatro di gravissimi episodi di violenza in cui i razzisti del Sud mostrarono tutta la loro ferocia: a maggio, una pacifica dimostrazione di neri fu il pretesto per una furibonda repressione; a settembre una bomba venne fatta scoppiare in una chiesa nera, dove quattro bambine persero la vita; a Jackson, fu ucciso in un'imboscata il segretario della NAACP nel Mississippi, Edgar Mevers. Fra tante esplosioni di violenza qualcosa veniva di tanto in tanto a riaccendere le speranze di chi, come King, sognava una pacifica conclusione del conflitto; il discorso che il Presi-

dente Kennedy pronunciò a giugno, dinanzi alle telecamere, e che riguardava appunto il problema razziale, fu una di queste: “Quando gli americani devono andare nel Vietnam o a Berlino noi non chiediamo solo bianchi; ogni americano dovrebbe avere il diritto di essere trattato come lui stesso desidera esserlo, come vorrebbe che i suoi bambini fossero trattati. Ma non accadde così... L’America, come Paese e come popolo, deve fronteggiare una grave crisi morale. Essa non può essere risolta con azioni repressive di polizia; non può essere messa a tacere da mosse o discorsi di circostanza. È tempo di agire nel Congresso, negli organismi legislativi, nelle comunità locali, in ogni manifestazione della vita quotidiana” (Polillo, 1997, pp. 259-260).

6.4.2. *La marcia su Washington*

La grande marcia su Washington, che era stata indetta per il 28 agosto 1963, centesimo anniversario del proclama di Lincoln dell’emancipazione degli schiavi, parve dare ragione agli ottimisti. Quel giorno, davanti al Lincoln Memorial, si raccolsero circa duecentocinquantamila persone, un quinto delle quali bianche; i discorsi pronunciati furono molto appassionanti: quando Mahalia Jackson intonò “We shall overcome”, la convinzione che la ragione e la giustizia avrebbero presto prevalso era condivisa da moltissimi (Polillo, 1997, p. 262).

Eppure, in quel giorno trionfale, Martin Luther King iniziò la sua parabola discendente; col suo discorso “Ho un sogno”, il coraggioso apostolo della non violenza commosse milioni di americani, ma fra questi non vi erano coloro i quali pensavano che il problema razziale non potesse essere risolto lasciando immutate le istituzioni. Così pensava, fra gli altri, Malcom X, il brillante leader dei Black Muslims che da mesi infiammava i cuori dei suoi fratelli di razza con lucidi e abilissimi discorsi, che miravano a inculcare in loro la coscienza del proprio valore e l’orgoglio per la propria storia e per il proprio colore, presupposti indispensabili per combattere con la necessaria energia i “diavoli bianchi” (Malcom X, 1970, p. 83).

La bomba di Birmingham e, due mesi dopo, l’assassinio di Kennedy demolirono le speranze di chi ancora ne nutriva; neppure l’approvazione, del resto molto contrastata, del Civil Rights Act, la legge predisposta da Kennedy che sanciva definitivamente il riconoscimento dei diritti civili alla minoranza di colore, e che fu firmata da

Johnson il 2 luglio 1964, valse a tranquillizzare i neri, che in ogni momento della loro esistenza potevano constatare quanto illusoria fosse la libertà e l'eguaglianza di cui parlavano le leggi.

In luglio, ad Harlem e nei ghetti di Rochester e di Philadelphia scoppiarono dei tumulti, alcuni molto gravi, che dimostrarono, tra le altre cose, che Martin Luter King aveva ormai perduto il controllo del movimento cui aveva dato inizio (Polillo, 1997, p. 264). Da quel momento quindi, non si poteva più parlare di "movimento", era in atto una vera e propria rivolta, forse persino una rivoluzione; tutti capivano che si stava giocando una partita molto grossa, e molti pensavano che fosse arrivato il momento di cambiamenti radicali, e non solo per quanto riguardava i rapporti fra le razze. In autunno insorgevano anche gli studenti dell'Università di Berkeley, innescando una reazione a catena che si sarebbe trasmessa in breve tempo all'Europa. Malcom X, in rotta con i Black Muslims, andò in Africa e in Medio Oriente, perché volle "internazionalizzare il problema negro" e collocare la rivolta degli afro-americani nel quadro della lotta di liberazione dei popoli colonizzati (Malcom X, 1970, p. 85).

Dal canto suo, King, all'inizio del 1965, ritornò a Selma, nell'Alabama, lo stato più razzista d'America, e lì fu protagonista, testimone e vittima di avvenimenti drammatici che riempirono le prime pagine dei giornali: il suo sedicesimo arresto, la prima marcia dimostrativa verso Montgomery, capitale dello stato, interrotta con brutalità e spargimenti di sangue dai pretoriani del Governatore George Wallace; poi la seconda marcia, fermata da King che non volle disubbidire all'intimazione rivoltagli dalle autorità; infine la terza, che si concluse con l'entrata a Montgomery di un corteo a cui si aggiunsero molte personalità del mondo nero, fra cui Ella Fitzgerald, Mahalia Jackson e Harry Belafonte (Polillo, 1997, p. 265).

Malcom X l'avrebbe probabilmente definita una parata da circo, ma la sua bocca era ormai sigillata per sempre; era stato assassinato qualche giorno prima ad Harlem, durante un comizio (Polillo, 1997, pp. 265-266).

Altre violenze si registrarono qualche mese più tardi a Watts; i disordini, che scoppiarono in agosto, furono i più gravi della storia americana. Quando la rivolta venne domata, dopo undici anni di sparatorie, di devastazioni, di incendi, si contarono 34 morti e i danni furono incalcolabili. La battaglia si era spostata nei ghetti della città, e per questo King decise di domiciliarsi a Chicago, prendendo alloggio in

uno dei suoi più miseri quartieri. Gli erano rimasti pochi seguaci: fu poi accusato di connivenza con l'Establishment, e comunque di essere troppo debole, troppo fiducioso, di avere un eccessivo rispetto per gli aguzzini del suo popolo. Quando, nel giugno 1966, iniziò un'altra grande marcia, quella promossa da James Meredith, nel Mississippi, fu costretto a lasciare la guida dei dimostranti al venticinquenne presidente dello SNCC, Carmichael, il quale li invita a gridare con lui lo slogan *Black Power* (Malcom X, 1970, p. 86-89).

6.4.3. Il "Potere Nero"

"Potere Nero" vuol dire separatismo: in questo senso ciò che i neri devono fare è conquistare il potere necessario per autogestirsi. Ma il programma del partito delle Pantere Nere, fondato ad Oakland, in California, in ottobre, va molto oltre per i suoi estensori, Huey Newton e Bobby Seale: la discriminazione razziale è il prodotto del sistema capitalistico, ed è questo che bisogna rovesciare (Polillo, 1997, p. 270). Per loro, anche il nazionalismo culturale, che aveva fra i suoi massimi esponenti Ron Karenga, LeRoi Jones e lo stesso Carmichael, non serve a nulla, è un ferro vecchio, sospettato addirittura di fare il gioco del "sistema". I fondatori del Black Panther Party infatti non si propongono di fare del razzismo alla rovescia, ma di condurre con la massima durezza una lotta di classe; se i bianchi vogliono affiancarsi a loro, ben vengano, purché vogliano cambiare tutto insieme a loro e purché non dimentichino mai che i poliziotti e i funzionari dell'Establishment sono dei pigs (cioè, dei porci).

Anche i musicisti di jazz dell'ultima leva hanno deciso di cambiare tutto, a cominciare dalla parola jazz, che puzza di discriminazione e che ricorda i tempi in cui c'erano tanti "zii Tom" disposti a suonare per far divertire i bianchi, a recitare per loro la parte del negro. Uno dei più dotati esponenti dell'avanguardia, Albert Ayler dichiara: "Jazz è Jim Crow. Appartiene a un'altra era, a un altro tempo, a un altro luogo: noi suoniamo free music, musica libera" (Polillo, 1997, p. 262). Altri, riferendosi più generalmente alle nuove forme di jazz, preferiscono usare l'espressione black music, musica nera. Quelli dell'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), un sodalizio parasindacale di musicisti d'avanguardia costituito a Chicago nel 1965, preferiscono dire, orgogliosamente, *great black music*. Allo slogan: "Black Power!", si è infatti aggiunto quello che proclama: "*Black*

is beautiful”; l’aveva detto e ripetuto nei suoi comizi Malcom X, l’avevano ribadito innumerevoli volte i predicatori del nazionalismo culturale, e qualche risultato l’avevano ottenuto (Polillo, 1978, pp. 198-202).

Il nuovo orgoglio per il colore della propria pelle, per la propria storia per le origini africane, per i prodotti della propria cultura, si avverte chiaramente nel comportamento, negli atteggiamenti e naturalmente nelle dichiarazioni di molti jazzmen, soprattutto di quelli più giovani, nel cui ambiente, come assicura Frank Kofsky, autore di un libro sull’argomento, le idee nazionaliste si diffusero prima che in ogni altro settore della popolazione afro-americana. Si rafforza sempre più in loro la consapevolezza di avere creato l’unica forma d’arte autenticamente americana, e di essere stati defraudati dei frutti della propria inventiva.

6.5. *I musicisti jazz come maggiori rappresentanti delle esigenze dell’epoca*

Il musicista di jazz è come un reporter, un giornalista estetico dell’America. Quei bianchi che frequentavano i localini di New Orleans pensavano di ascoltare la musica dei *niggers*, ma sbagliavano: ascoltavano musica americana, ma non lo sapevano. Non sono cambiate solamente le opinioni dei musicisti neri su se stessi, sul valore della propria musica e sui rapporti di questa con ciò che suonano i bianchi, è cambiata per molti la concezione stessa del jazz, di cui si accentuano e si esaltano la fondamentale africanità, l’autonomia dalla musica di tradizione occidentale e la funzionalità sociale e politica. Il nuovo jazz nero si sforza in ogni modo possibile di esprimere, di significare la rabbia nera: soprattutto Shepp, che a metà degli anni ’60 appare già il più ideologizzato degli uomini del jazz, fa di tutto per attribuire a ciò che suona un significato politico, per fare del jazz uno strumento di lotta (Polillo, 1997, p. 264).

Il *free jazz* non era affatto, in principio, “la musica fucile, pallottola, aeroplano, la musica contro la società americana”, come l’avrebbe definita, nel pieno della “Rivoluzione Nera”, LeRoi Jones. Intorno al 1960, quando Ornette Coleman e Cecil Taylor registrarono i primi dischi qualificabili con l’aggettivo *free*, né loro, né i jazzmen che li affiancavano vedevano la loro musica in questi termini. Come i boppers

quindici anni prima, essi erano le antenne sensibili di una società in fermento e riflettevano inconsapevolmente ciò che accadeva intorno, preoccupandosi in primo luogo di esprimere compiutamente ciò che sentivano e immaginavano, di precisare i caratteri formali della loro musica, che avvertivano impacciata da numerosi condizionamenti. Per chi, invece, voleva una musica più delicata c'era il jazz-samba, che interessò anche musicisti neri di grande valore come Coleman Hawkins, Sonny Rollins, Quincy Jones e soprattutto Dizzy Gillespie, che l'avrebbe incorporato permanentemente nel suo repertorio. La fortuna di questo nuovo genere conferma quanto vari siano sempre stati gli stimoli, gli umori e gli interessi degli uomini del jazz, e quanto parziale sia una lettura in chiave esclusivamente socio-politica della musica afro-americana degli anni '60, che in realtà fu il più delle volte disimpegnata, fine a se stessa, e non di rado creata esclusivamente per il diletto dei musicisti e di chi li stava ad ascoltare (Vitolo, 2002).

Tuttavia non era questo il caso degli uomini dell'avanguardia, che non si proponevano affatto di divertire il loro pubblico e che non ambivano a competere in popolarità con i jazzmen più famosi: più che applausi cercavano comprensione, e si sarebbero accontentati di una scrittura di tanto in tanto nei jazz clubs di una certa importanza. Ma quei locali scritturavano esclusivamente i complessi che davano garanzie di attirare un pubblico numeroso (Polillo, 1978).

Nel 1964 le cose cominciarono a cambiare per gli uomini dell'avanguardia, anche a New York; intanto si intensificò l'attività discografica per le iniziative di Bob Thiele, direttore artistico per la Impulse, che aveva scritturato Archie Shepp, e soprattutto di Bernard Stollman, un avvocato amante del jazz che cominciò a registrare una lunga serie di brani con migliori musicisti dell'ultima ondata per la ESP, l'etichetta che avrebbe lanciato dopo poco.

Poi Bill Dixon, sotto la polemica insegna "The October Revolution in Jazz", volle offrire al pubblico e alla critica un'ampia rassegna delle forze del jazz d'avanguardia, anzi della new thing, come da tempo si era cominciato a dire. Durante i quattro giorni in cui si svolse il piccolo festival organizzato da lui, si accalcarono nello scantinato del Celiar Café, nella 91a Strada, poco meno di tremila persone, e si alternarono sulla pedana decine di musicisti raggruppati in oltre venti complessi (Polillo, 1997, p. 266). Lo scopo che Dixon e i suoi amici si proponevano fu pienamente raggiunto; i concerti suscitarono un grande scalpore e il mondo del jazz dovette prendere atto che la "nuova cosa"

non poteva ulteriormente essere ignorata. Consapevole dell'importanza dell'avvenimento, il "Down Beat" ritenne opportuno affidare a due dei suoi migliori critici, Dan Morgenstern e Martin Williams, il compito di scrivere, ciascuno per conto proprio, un resoconto del festival (Polillo, 1978).

Il 1965 e il 1966 furono forse gli anni d'oro per la *new thing*, non tanto per quanto riguarda il consenso del pubblico e degli uomini del jazz business, che pure cominciò a manifestarsi, ma che sarebbe rimasto sempre limitato, quanto dal punto di vista della creatività dei suoi più dotati esponenti, che produssero proprio allora gran parte delle loro opere migliori. Intanto, era tornato in piena attività Ornette Coleman che, accolto cordialmente in Europa, registrò dal vivo, i primi dischi dopo un lungo silenzio; poi, a dargli manforte nella difesa della nuova musica, venne John Coltrane, che con *Ascension* lasciò uno degli esempi più impressionanti di free jazz. Per quell'impegnativa impresa discografica. Coltrane aveva voluto accanto a sé, tra gli altri, alcuni dei più forti sassofonisti dell'ultima leva: Archie Shepp, che si era chiaramente ispirato a lui nel foggare il proprio stile, Farrell Sanders, un suo discepolo e, infine, Marion Brown e John Tchicai, specialisti del contralto (Polillo, 1997, p. 267).

La prima reazione di molti dinanzi alla *new thing* è stata di rifiuto, o quanto meno di disorientamento. Tuttavia, essendo comunque ignorata, disprezzata ed emarginata in patria, la *new thing* ha trovato presto un gran numero di ardenti sostenitori e un prospero mercato fra i giovani, nel Vecchio Continente, dove non è stata vista come aliena o nemica, ma, al contrario, come espressione simbolica di una lotta di cui si approvavano i fini eversivi. Per questo motivo, nella seconda metà degli anni '60, si intensificò sensibilmente in Europa il flusso dei musicisti neri, e soprattutto di quelli giovani, e aumentò il numero di coloro che vi si domiciliarono stabilmente; c'era inoltre, un'altra ragione che spingeva molti musicisti a lasciare il proprio Paese: il desiderio di sfuggire al clima di violenza che caratterizzava la vita americana e che aveva ampliato, fra le altre cose, il divario e le incomprensioni fra la popolazione bianca e quella nera, penosamente avvertite soprattutto da chi, come i jazzmen neri, lavorava quasi esclusivamente a contatto con uomini bianchi e che da questi dipendeva per il proprio sostentamento (Polillo, 1997, pp. 270-272).

In quegli anni la violenza era molto diffusa nelle città degli Stati Uniti; nella sola estate del 1967 si verificarono ben 164 sommosse, e i

morti, i feriti e gli arrestati furono numerosissimi. Detroit, Cincinnati e Newark furono teatro di vere e proprie insurrezioni armate: a Newark, fra tanti altri, fu arrestato LeRoi Jones, che dovette poi scontare vari mesi di carcere (Polillo, 1978).

Il dissenso crescente per la guerra del Vietnam esacerbava ancor di più gli animi, sia dei bianchi sia dei neri, i quali vedevano dilapidare in quel conflitto enormi risorse che avrebbero potuto essere impiegate per migliorare le loro misere condizioni e risanare i ghetti. Anche il legalitario Reverendo King aveva assunto un atteggiamento duro, e prese posizione contro la guerra del Vietnam; quanto a Carmichael, un tempo noto per la sua moderazione, si stava sempre più avvicinando alle Pantere Nere, nel cui partito finì per ricoprire, per qualche tempo, cariche importanti. L'assassinio di Martin Luther King, nell'aprile 1968, e poi l'uccisione di Robert Kennedy, due mesi più tardi, diedero al mondo la sensazione che l'America fosse a un passo dall'abisso. In quello stesso periodo i drammatici avvenimenti del maggio parigino convinsero moltissimi che un'era fosse ormai finita e ne stesse cominciando una nuova. Fra le molte scritte tracciate sui muri dagli studenti asserragliati nella Sorbona ce n'era una che ammoniva: "Vietato vietare". Per singolare coincidenza un critico di jazz francese aveva scritto, poco prima, che il motto dei musicisti free avrebbe potuto essere proprio quello: vietato vietare.

6.6. *L'ora del Rock e dell'Europa*

Il mercato della musica è saturo di dischi etichettati jazz-rock o fusion music; la situazione attuale, infatti, è molto diversa da quella conosciuta nel decennio in cui lo swing regnava sovrano: è molto più articolata, mutevole, confusa. D'altro canto, non è possibile parlare degli ultimi sviluppi del jazz restando entro i confini della cultura che l'ha originariamente espresso, e cioè quella degli afro-americani e di certi americani bianchi che ne hanno condiviso in parte la sorte o hanno solidarizzato in qualche misura con loro, magari soltanto imitandoli (Polillo, 1997, p. 284). Occorre parlare anche della cosiddetta cultura underground, e quindi delle musiche folkloriche che di questa hanno condiviso in parte i trionfi, e accennare, sia pur di sfuggita, ad avvenimenti che si svolsero, nel mondo dei bianchi parallelamente a quelli che segnarono il cammino della "Rivoluzione Nera".

Si è detto avvenimenti paralleli, e difatti la *Black Revolution* procedette di pari passo con un'altra, più generale e imponente, rivoluzione culturale, le cui prime avvisaglie si erano avute nelle manifestazioni del malessere esistenziale dei *beatniks* e dei loro portabandiera. I fratelli minori dei *beatniks*, gli *hippies*, si scoprirono, come loro, insopportanti allo *status quo*, o non disposti a sopportarne le ingiustizie e le angosce: nemici della violenza al pari di loro, sembrarono, tuttavia, più ottimisti circa l'avvento di un mondo migliore. Il loro bardo allora, verso la metà degli anni '60, era un giovane ebreo. Bob Dylan, che con le sue canzoni ispirate al folklore americano protestava contro le ingiustizie del sistema, l'oppressione delle coscienze e la discriminazione razziale. Quasi contemporaneamente, si affermò Joan Baez, dalla voce luminosa e dal dolce sorriso: anche lei una portabandiera della nuova generazione, una predicatrice della non violenza, una ferma oppositrice della guerra del Vietnam, amica dei neri in rivolta, e nemica del "sistema".

Nelle canzoni dell'uno e dell'altra si ritrovò un'intera generazione di giovani: quella che ebbe la combattiva avanguardia negli studenti che, nell'autunno del 1964, fondarono il *Free Speech Movement* e misero in stato di assedio l'Università di Berkeley, in California, e che si passarono la parola d'ordine: "Non fidatevi di chi ha più di trent'anni" (Polillo, 1997). Così si allargò il divario fra la comunità nera e quella bianca, si aprì un oceano di incomprensioni fra i giovani da un lato, e gli adulti dall'altro; la definizione di una vera e propria sottocultura giovanile, i cui valori erano molto spesso polemicamente contrapposti a quelli accettati nel mondo adulto, fu la conseguenza di quella presa di coscienza del gruppo, le cui istanze di rinnovamento, i cui atteggiamenti di contestazione, i cui comportamenti ostentatamente devianti dalle norme "borghesi", furono assunti come propri da molti intellettuali non più giovanissimi, anch'essi sofferenti e ansiosi di una palinogenesi totale. Quella sottocultura (anzi, controcultura) prese il nome di *undreground* perché fu soprattutto agli inizi, una cultura emarginata, ribollente sotto la superficie, sotterranea. Nelle cultura *undeground*, la musica ha avuto sempre un ruolo di grande rilievo, assumendo un valore emblematico: non il jazz, ma lo squassante rock elettronico, con il contorno delle musiche folkloriche e del blues nero, che del rock, attraverso il *rhythm and blues*, è stato il progenitore ne costituisce il fondamento. Già verso la metà degli anni '60, il rock era cosa abbastanza diversa dal rock and roll che aveva avuto in Bill Haley ed Elvis Presley i primi campioni, ed era ormai lontano dal *rhythm and blues*

dei vari Ray Charles, Chuck Berry, etc. Su quelle musiche avevano fatto sentire sempre di più, il loro peso certe componenti bianche: quelle derivate dal country and western, quelle delle varie musiche folk, a volte genuine e più spesso rielaborate o rese popolari, oltre che da Dylan e dalla Baez, da Pete Seeger, dal The Kingston Trio e da molti altri, quelle di certa musica leggera confezionata in base alle ricette correnti, e infine ciò che maturò e fu messo a punto, in Inghilterra, tra il 1963 e il 1964, da un paio di complessi che conquistarono in breve un'immensa popolarità internazionale: i Beatles e i Rolling Stones, entrambi partiti dall'imitazione del rock and roll e del rhythm and blues (Polillo, 1997, pp. 286-287).

È necessario evidenziare la differenza e l'opposizione tra culture arcadiche e culture tecnologiche, facendo un salto in avanti, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, quando i Devo immettono nello scenario dei comportamenti e delle culture giovanili, il concetto di "de-evoluzione". Questi cinque musicisti vengono da Akron, città delle industrie della gomma (una delle più inquinate degli Stati Uniti); il look con cui si presentano inizialmente al pubblico è costituito proprio da cinque tute gialle, adottate nelle fabbriche per proteggersi dagli acidi (Caramiello, 1987, pp. 104). Eppure i Devo non propongono alcun rifiuto delle tecnologie, ritenendo che "avere paura della tecnologia sia stupido. La tecnologia è il riflesso del pensiero dell'uomo, di quello che ha potuto creare. Quelli che hanno paura della tecnologia dovrebbero avere paura di quello che hanno dentro, della loro natura perversa che può usare male la tecnologia" (Caramiello, 1987, p. 104). La loro posizione, quindi, è profondamente diversa da quella espressa da gran parte del mondo artistico della West-coast, ancora condizionato dall'ideologia hippy e bucolica dell'epoca precedente; in effetti, la loro concezione è esattamente opposta alla visione culturale promossa nello stesso paese dalle culture underground vent'anni prima (Caramiello, 1987, p. 104).

Rifacendosi al periodo di nascita dei Beatles e dei Rolling Stones, si può dire che sia cominciata proprio in quegli anni l'era del rock, che raggiunse l'apogeo con Jim Hendrix, un giovane chitarrista nero americano, che era "esploso" a Londra nel 1966. Dopo il primo grande festival del pop, organizzato a Monterey, in California, nel giugno del 1967, fu evidente quanto fosse sterminato il pubblico amante della musica, e quanto questa fosse importante per chi avesse vent'anni. I grandi raduni pop che dopo di allora si moltiplicarono negli Stati Uniti

e poi in Europa confermarono quanto i più attenti osservatori avevano intuito a Monterey, e cioè che quella musica rappresentava qualcosa di molto importante dal punto di vista sociale, e dunque anche politico.

Si era affievolito il divario fra gli artisti e il pubblico, che cominciò a vedersi perfettamente rappresentato e a esercitare, a sua volta, con la propria intensa partecipazione emotiva e le proprie pressioni ideologiche, una forte influenza sul fatto creativo; la musica aveva assunto il ruolo di dimensione necessaria di certe situazioni esistenziali, la funzione di colonna sonora di un rito vitalistico collettivo. Nel mondo del rock la musica cessò di configurarsi come un messaggio individuale con una funzione meramente estetica, per divenire un messaggio sociale di una specifica parte della cittadinanza e insieme lo scenario e l'occasione di un rito, un mezzo per manifestare la propria identità "diversa": una bandiera che si sventola insieme, un distintivo all'occhiello, uno strumento e un simbolo di dissacrazione (Polillo, 1997, p. 288).

Del resto, tirava aria di mutamenti radicali anche per altri aspetti del mondo della musica, e non solo in America; ecco quanto un ignoto studente lasciò scritto su un muro del Conservatorio di Musica di Parigi nelle infuocate giornate del maggio 1968: "Vogliamo una musica selvaggia ed effimera. Proponiamo un fondamentale cambiamento: sciopero dei concerti – meetings sonori: riunioni di ricerca collettiva – soppressione del diritto d'autore, le strutture sonore appartengono a ciascuno di noi" (Polillo, 1997, pp. 288-289). Le strutture del mondo della musica, infatti, non appartenevano affatto ai giovani e il diritto d'autore pareva una bellissima cosa a chi confezionava quelle musiche consumate in quantitativi molto grossi, fu così che quella che avrebbe dovuto essere la musica del dissenso giovanile divenne in breve tempo, un prodotto industriale fabbricato in serie, privo quasi sempre di proposte stimolanti. Divenne, in altre parole, la musica studiata dagli esperti di marketing per il consumo massiccio da parte di chi paradossalmente contempra la civiltà dei consumi (Vitolo, 2002, p. 85). In effetti, "la valorizzazione delle merci (nel nostro caso la musica) giunte sul mercato tende a definirsi in base al tempo di lavoro necessario per consumarle, in accordo con quell'intreccio che va affermandosi, nei punti alti dello sviluppo capitalistico, fra produzione e consumo" (Caramiello, 1996, p. 85). Inoltre, bisogna rilevare che, "in conseguenza della finizione di messaggi pubblicitari, si finisce per consumare effettivamente quelle merci che di volta in volta ci vengono proposte;

quindi condividere l'esistenza di una merce, di un dato universo produttivo e di consumo, vuol dire condividere nel bene e nel male, la dimensione del sistema sociale di cui essa è espressione" (Caramiello, 1996, p. 91).

Infatti il concetto di consumo non si esaurisce nel puro e semplice processo di soddisfazione di bisogni, ma esprime qualcosa di più complesso, e cioè il grado di integrazione nel sistema e quindi la sua legittimazione (Ragone, 1995, 2010).

Ritornando al discorso sul rock, benché questo sia un derivato spurio del Jazz, si tratta di un'espressione musicale estranea alla cultura afro-americana e quindi molto distante dal jazz sia nella forma sia nello spirito, salvo per ciò che riguarda le armonie del blues e il *rhythm and blues*, che fa da *trait d'union* fra l'una e l'altra musica e costituisce il punto di convergenza degli interessi del pubblico del rock tipico, e di quello della soul music (Polillo, 1997, p. 290).

Le carte del jazz e quelle del rock hanno cominciato a mischiarsi tra il 1967 e il 1968, quando alcuni eccellenti musicisti di jazz bianchi (il vibrafonista Gary Burton, il trombettista Don Ellis, il flautista Herbie Mann e altri, fra cui alcuni inglesi), adottando nei loro complessi qualcuno degli strumenti elettrici o elettronici il cui uso, nel rock, si era gradatamente esteso, conferirono al loro jazz una patina pop, dapprima tenue e poi sempre più avvertibile. Il loro esempio fu seguito molto presto da altri; alcuni sassofonisti, infatti, sperimentarono il "varitone" per manipolare elettronicamente il suono dei loro strumenti, che divenne così più intenso, corposo; altrettanto fecero certi trombettisti, con il pedale wah-wah, e i pianisti, che saggiarono le risorse dei piani elettrici e non di rado dei sintetizzatori elettronici (meno nuovi per il jazz erano i contrabbassi elettrici, adottati nell'orchestra di Hampton).

Poi riapparve in scena il violino, anch'esso amplificato elettricamente qualche volta privo di cassa armonica: il suono legava benissimo con quello degli altri strumenti elettronici ed era da tempo familiare ai giovani perché molto usato nei gruppi pop, che lo avevano ereditato da quel tipo di musica folklorica rurale, nota come blue grass, quella che ai tempi della Frontiera rallegrava le festiciole dei pionieri a base di square dances (Polillo, 1997, pp. 291-293).

Alla necessità di adeguarsi al mutamento di sound dei complessi jazz, determinato dall'adozione di strumenti elettronici ed amplificati, che caratterizzano gli organici rock, si deve anche la diffusione, che si

sarebbe avuta dopo il 1970, del sassofono soprano, che John Coltrane aveva riportato in auge e “fatto parlare” in un nuovo “linguaggio” diversi anni prima, senza però trovare degli imitatori.

Tra il 1968 e il 1969, sebbene il processo di osmosi tra jazz e pop fosse appena agli inizi, sembrò ad alcuni non disinteressati osservatori, e innanzitutto ad un certo numero di impresari, di industriali del disco e di giornalisti specializzati, ansiosi di ampliare la cerchia ormai ristretta dei loro lettori, che fosse giunta l'ora dell'incontro fra le due musiche e i rispettivi seguaci. La rivista “Jazz” di New York cambiò testata in quella di “Jazz & Pop”, e ospitò tra l'altro, un articolo dell'autorevole Nat Hentoff, che inneggiava all'ecumenicità delle musiche popolari, bianca e nera, di cui sottolineava taluni aspetti comuni, auspicando l'abbattimento delle frontiere che ancora le dividevano (Polillo, 1997, pp. 294-295).

Nei grandi festival all'aperto i complessi pop furono alternati con somma disinvoltura ai gruppi jazz, causando loro non pochi danni, facendo una musica meno effettistica, più difficile e raffinata, e a più basso volume (era già iniziata la voga dell'hard rock, in cui l'amplificazione degli strumenti elettronici è portata a livelli altissimi). I gruppi jazz, si videro messi in secondo piano, se non del tutto ignorati. Anche Newport, allora sede della più importante sagra jazzistica del mondo, spalancò i cancelli ai musicisti e ai cantanti rock, che nell'estate del 1969 (la stagione di Woodstock) si divisero il palcoscenico e gli applausi con i jazzmen; ma non fu una pacifica festa del nuovo ecumenismo musicale: a chi era presente apparve chiaro che i mondi del jazz e del rock erano molto diversi e distanti, i rockers e i jazzmen si ignoravano a vicenda e gli spettatori sopportavano con fatica ora gli uni, ora gli altri, a seconda dei gusti e dell'età; in mezzo, a tener fermi sulle scomode sedie da campo gran parte degli spettatori, c'erano gli uomini del nuovo blues, come B.B. King, Johnny Winter o l'inglese John Mayall, che misceleva con disinvoltura blues rurale e jazz di stampo coltraniano.

Il blues britannico era già importante per il pubblico giovanile quasi quanto il blues urbano nero-americano, il cui quartiere generale era fissato da tempo nel South Side di Chicago. Ma esisteva un denominatore comune che rendeva simili fra loro i giovani, bianchi e neri, convenuti a Newport: appartenevano quasi tutti all'“altra” America, quella che si era ribellata all'Establishment, che contestava con vigore la guerra del Vietnam, che alzava l'indice e il medio in segno di pace

ed era però pronta a fare a botte alla minima provocazione; appartenevano a quell'America giovane che si vestiva nei modi più stravaganti, che si vantava di fare uso delle droghe, che ostentava in pubblico le proprie effusioni erotiche e che aveva per emblema una lunga chioma. Non c'erano più dubbi ormai: il pane quotidiano, gli uomini del free jazz dovevano andarselo a guadagnare dall'altra parte dell'Atlantico. Diverse ragioni spiegano la cordiale accoglienza fatta in Europa ai musicisti di jazz, e in modo particolare a quelli d'avanguardia: la maggior parte di queste sono di carattere ideologico e spiegano le simpatie di cui ha beneficiato soprattutto il free jazz. D'altro canto ha giocato a loro favore anche il particolare clima di tensione politica venutasi a creare in certi paesi europei, dove il free jazz è stato subito percepito come simbolo di rivolta all'Establishment e in quanto tale, calorosamente applaudito. Il vento di ribellione che, muovendo da Berkeley, aveva percorso gli Stati Uniti, era arrivato anche in Europa, causando effetti analoghi; gli studenti che erano insorti a Nanterre, alla Sorbona e in tante altre università, non erano troppo diversi dai loro colleghi americani, e volevano pressappoco le stesse cose (Polillo, 1997). Come i loro coetanei statunitensi, e per le stesse ragioni, i giovani europei avevano visto nel rock la loro musica di elezione; molti di loro, poi, affiancarono al rock il free jazz in considerazione dei suoi significati eversivi, questo, però, non accadde in America dove era più chiaramente avvertita, anche a livello inconscio, la fondamentale alterità della cultura del ghetto nero rispetto alla cultura underground, di cui il rock si era fatto interprete (Jones, 1994, p. 156).

La mescolanza fra rock e free jazz è la diretta conseguenza della stretta convivenza, nell'ambiente europeo, del jazz d'avanguardia e del rock, il quale, nelle sue forme progressiste, ha finito per perdere ogni residua memoria delle sue origini, che si riconoscono nel rhythm and blues: il mondo del jazz non si presenta più, come era stato per tanto tempo, diviso in una madrepatria statunitense e una colonia europea, poiché è diventato un macrocosmo composto di tanti microcosmi intercomunicanti, aperti alle più disparate influenze.

Sono cambiate davvero molte cose dai tempi in cui, nelle cantine parigine della Riva Sinistra, si accalcavano i jazzfans per ascoltare le varie orchestre costituite nel secondo dopoguerra, quando non dovevano accontentarsi del jazz che usciva dalla strana "trompinette" di Boris Vian, scrittore di talento che nessuno aveva ancora scoperto. In quegli anni, e nei venti successivi, i musicisti europei, che avevano scel-

to la difficile carriera del jazz man, non avevano potuto far altro che imitare, nel miglior modo possibile, spesso con grande efficienza ma con risultati di dubbia validità estetica, gli stili che venivano proposti dai grandi solisti americani (Polillo, 1997).

A poco a poco però la situazione mutò; l'intensificarsi degli scambi culturali con gli Stati Uniti fecero sì che si consolidasse una piattaforma culturale comune ai musicisti d'Europa e d'America. Così, dalla fine degli anni '60, il nuovo jazzman europeo è un musicista che non si limita a suonare alla maniera degli americani, dopo averne raccolto di rimbalzo le idee e le proposte stilistiche, ma fa spesso musica con loro e non ha più paura di inventare (Polillo, 1978, p. 200).

Lo stesso, forse in misura minore, è quello che è accaduto in tempi più recenti ai jazzmen americani, che si sono lasciati tentare da ogni sorta di avventure, sottoposti a diverse e contrastanti influenze; fra queste, due appaiono predominanti: quella del rock, che ha cominciato a delinearsi intorno al 1967, ed è aumentata a dismisura dopo che Miles Davis, un paio d'anni più tardi, si è fatto il portabandiera del jazz-rock; e l'influenza delle musiche folkloriche extra-nordamericane, e specialmente indiane, medio-orientali, africane, sudamericane.

Non è difficile comprendere le ragioni per cui molti uomini del jazz, per lo più bianchi, abbiano cominciato a utilizzare stilemi, suoni, mezzi tecnici, procedimenti tipici del rock: bisognava a tutti i costi riguadagnare l'attenzione del pubblico giovanile, e del resto non c'era nessuno, fra i jazzmen, che sapesse inventare nuovi codici ispirandosi alle tradizioni afro-americane. Se la corsa di alcuni jazzmen verso il rock appare dovuta al desiderio di venire incontro ai gusti delle masse, più sottili e complessi sembrano essere i motivi che hanno indotto molti altri a scorazzare al di fuori dei confini etnici del jazz, e ad adottare, di conseguenza, un grande numero di strumenti esotici: orientali, africani, brasiliani, etc. Si può comunque dire che il via alla scoperta delle musiche esotiche sia stato dato da John Coltrane, che intorno al 1960 cominciò a interessarsi alla musica indiana, affascinato dalla spiritualità che essa sottintende e dalla sua modalità, e cioè dalla possibilità di fondare l'improvvisazione su scale particolari anziché su sequenze di accordi precostituite (Polillo, 1997, pp. 303-305).

Il jazz-rock dominava il mercato; all'inizio, in verità, s'erano conseguiti dei risultati più che soddisfacenti: Gary Burton e Don Ellis, per cominciare, avevano dimostrato di avere particolare abilità nel fare uso delle risorse dell'elettronica, conferendo alla loro musica, complessa e

raffinata, una dimensione spettacolare; Miles Davis aveva lasciato intravedere ampi orizzonti di innovazione quando, nel 1969, aveva sposato la causa dell'elettronica, incidendo un disco affascinante e originale come "Bitches brew". Ma alle grandi speranze suscitate da quei primi brillanti esiti, è seguita presto la più amara delusione, non solo e non tanto per la netta decadenza della musica di Miles Davis, quanto per gli effetti che il suo successo popolare ha avuto su un grande numero di musicisti di valore, anzi tutto su alcuni di coloro che avevano collaborato con lui, e che ne hanno seguito l'esempio e il destino, splendido dal punto di vista economico, miserevole da quello artistico (Fayenz, 1990, p. 40).

Gran parte dei musicisti neri americani non hanno però seguito le orme di Davis, ma si sono tenuti vicino alla strada maestra indicata da Parker, da Clifford Brown, da Coltrane, portando avanti il discorso degli hard boppers, di cui è stato arricchito e aggiornato lo stile sotto l'influsso del jazz d'avanguardia, del quale sono state accolte le proposte innovative meno radicali, e del rock, a cui ci si è ispirati, con prudenza, per modificare il sound mediante l'adozione di qualche strumento elettrico (per lo più il piano e il basso) (Fayenz, 1990, p. 42).

Le difficoltà incontrate in patria dagli esponenti dell'avanguardia degli anni '60 sono aumentate a dismisura man mano che si estendeva l'influenza del rock sul jazz, con prevedibili conseguenze economiche. Visto il crescente disinteresse delle case discografiche importanti e degli imprenditori, i pochi musicisti che, negli anni '60, hanno voluto continuare a percorrere gli accidentati sentieri dall'avanguardia, si sono visti costretti ad autogestirsi, registrando e mettendo in commercio da soli i propri dischi ed anche organizzando da sé i propri concerti.

Un primo esempio di autogestione è stato offerto dalla Jazz Composer's Orchestra Association, mentre lo studio RivBea, gestito dal sassofonista Sam Rivers, lo studio We e infine l'Artists' House hanno svolto un'attività intensa nel propagandare il nuovo jazz. Lo stesso può dirsi di altri lofts (stanzoni o solai) che alcuni musicisti intraprendenti avevano preso in affitto a Manhattan allo scopo di darvi dei concerti per un ristretto gruppo di estimatori e amici, ai quali era richiesta solo una modestissima donazione all'ingresso (Polillo, 1997, p. 307).

Anche l'epoca dei lofts era destinata a svanire, lasciando come ricordo solo alcuni documenti discografici, i più significativi dei quali sono rappresentati dalla serie di album prodotti con l'etichetta indipendente Douglas con il titolo "Windflowers - The New York loft ses-

sions”, contenenti molte registrazioni effettuate nel 1976 nello studio RivBea di Sam Rivers, soprannominato il “Sindaco del lofts” (Polillo, 1997, p. 308).

Inoltre, la tendenza a destrutturare il jazz, rendendone difficilmente decodificabile, e comunque confuso il messaggio, è una delle caratteristiche dominanti del jazz d'avanguardia, americano o europeo, dagli anni '70 in poi (Mauro, 1993). Volendo indicare un'altra delle tendenze manifestatesi negli anni '70, nell'area del jazz più avanzato, si deve tenere presente, accanto alla “deculturazione” del jazz afro-americano operata in diversi modi, della tendenza di un certo numero di complessi o di solisti a inscenare dei concerti in cui l'aspetto gestuale, spettacolare o dichiaratamente teatrale aveva un peso molto rilevante. Bisogna ricordare, inoltre, l'arrivo sulle scene di un cospicuo numero di donne jazziste sulle quali sono stati puntati per la prima volta i riflettori nel 1978 in occasione del primo Women's Jazz Festival, organizzato a Kansas City, che dopo di allora si è ripetuto ogni anno ed è stato imitato anche altrove, a New York, e quindi, in Europa (Mauro, 1993, p. 166).

In epoca recente, però, le jazz women si sono moltiplicate grazie all'incoraggiamento dato loro dai movimenti femministi; negli Stati Uniti, e precisamente a Los Angeles, nel 1979 si è costituita, una grande orchestra formata esclusivamente da donne, diretta dalla batterista Bonnie Janofsky e dalla sassofonista Ann Patterson. In quest'orchestra, denominata Maiden Voyage, oltre alla Patterson si sono subito distinte alcune soliste di valore, fra queste, Fostina Dixon, l'unica musicista di colore dell'orchestra e Stacy Rowles. Più fedeli alle proprie tradizioni si sono mantenuti, invece, gli uomini del blues e della soul music, in tutte le sue varianti, dalla musica gospel al rhythm and blues. L'ibridazione del jazz afro-americano con le musiche di diverse culture (prima di tutto e in modo particolare il rock) è destinata a dar vita a un tertium genus che prenderà gradualmente il posto della musica di cui si è parlato finora o, al contrario, costituisce un episodio transitorio, determinato essenzialmente da ragioni di mercato? Entrambe le tesi hanno trovato sostenitori e argomenti piuttosto solidi (Mauro, 1993, p. 168). In un articolo del 1974, Leonard Feather, attentissimo cronista del jazz, ha voluto porre tale quesito ad alcuni noti uomini del mestiere, fra cui musicisti, critici e impresari, e ha ricevuto risposte discordanti. La maggior parte di essi si sono dichiarati fiduciosi nella sopravvivenza del jazz come un'entità separata. Certo è che il “vero jazzman”

è assediato da ogni parte, ed è sottoposto, come mai in passato, a mille “tentazioni” da parte degli industriali della musica. Fra gli esempi più tipici di contaminazione fra il jazz e altri generi musicali, dobbiamo ricordare i Matching Mole, un gruppo inglese jazz-rock fortemente politicizzato, fondato da Robert Wyatt, dopo aver lasciato i Soft Machine; i Colosseum che facevano un rock progressive ricco di elementi jazz e blues finemente armonizzati fra loro; l'estroso Frank Zappa, che attraversò generi musicali trasversali; e, sul versante latino americano, Carlos Santana, il chitarrista di origini messicane, che diede un forte impulso allo sviluppo del latin rock, mescolando generi diversi come la salsa, il rock, il blues e il jazz. Non sono molti, in verità, gli *homines novi* del jazz, ma sono ritenuti sufficientemente numerosi, soprattutto dai musicisti delle generazioni anziane, per scommettere su una ripresa della musica jazz, non già come prodotto di consumo che gode dei favori della moda, ma come arte, come la migliore espressione di una particolare cultura nata nel ghetto nero di certe grandi città americane i cui valori sono però stati in seguito condivisi da un sempre maggior numero di artisti (Polillo, 1997, p. 311).

CAPITOLO 7

Il jazz in Italia

7.1. *Il jazz italiano*

Il jazz italiano presenta oggi una notevole fioritura, apprezzabile soprattutto se si considerano le disagiati condizioni di mercato e la lentezza con cui questa musica si è diffusa nel nostro paese. Dopo gli esordi pionieristici, legati al nome del fisarmonicista Gorni Kramer, attivo tra le due guerre, l'Italia ha conosciuto una regolare e diffusa vita musicale jazzistica solo a partire dagli anni Cinquanta. Una caratteristica peculiare del jazz italiano risiede nel fatto che il suo sviluppo si è svolto su un duplice binario che ha visto coinvolti, sin dagli inizi, artisti e teorici (Fayenz, 1990, p. 10). In questo senso, un apporto fondamentale è venuto da Massimo Mila, da Giancarlo Testoni (cofondatore nel 1945 di "Musica Jazz", la più importante rivista italiana) e, soprattutto, dalla passione di Arrigo Polillo.

Tra il dopoguerra e gli anni Settanta è maturata una generazione di musicisti che si è affermata sulla scena internazionale. Il pianista Giorgio Gaslini, tra i primi seguaci del bebop in Italia, è stato un attivo sperimentatore di tecniche e linguaggi diversi, inclusa l'improvvisazione free. Franco D'Andrea ed Enrico Pieranunzi si sono attestati sulla linea di un hard bop eclettico di altissimo livello, in equilibrio tra tradizione pianistica e ricerca. Il chitarrista Franco Cerri ha sviluppato un raffinato approccio cameristico ed è riuscito sempre a mantenere una certa distanza rispetto ai modelli prestabiliti. I musicisti che hanno contribuito allo sviluppo del jazz italiano sono moltissimi e provenienti da esperienze diverse: Enrico Rava (tromba), Gianluigi Trovesi (sax), Giancarlo Schiaffini (trombone), Enrico Intra (pianoforte), Gilberto Cuppini (batteria) Eraldo Volonté (sax tenore); Sante Palumbo (pianoforte), Gaetano Liguori (pianoforte), Bruno Tommaso (contrabbasso); Gianni Coscia (fisarmonica), Armando Trovajoli (pianoforte). Ci sono poi il trombettista Paolo Fresu, dotato di una sonorità morbida e caldissima, e il pianista Stefano Battaglia, emancipatosi dall'influenza di Keith Jarrett per aprirsi a un modo d'esprimersi aperto a nuove suggestioni

new age, arricchito da una grande padronanza delle tecniche della musica classica contemporanea (Fayenz, 1990, pp. 15-20).

7.2. *Il rapporto del jazz in Italia con il folklore*

Il rapporto del jazz in Italia con il folklore, inteso come musica popolare, ha vissuto varie fasi che, in un'ideale ricostruzione, ci portano dal 78 giri "Crapa Pelada" di Gorni Kramer, fino al Cd "In cerca di cibo", inciso nel febbraio 1999 dal fisarmonicista Gianni Coscia e dal clarinetista Gianluigi Trovesi per la prestigiosa etichetta tedesca Ecm. Subito si nota un elemento di continuità: la presenza della fisarmonica – di cui Kramer era un autentico virtuoso –, strumento popolare che per lungo tempo è stato emarginato nel jazz, ma che negli ultimi decenni ha avuto un'impetuosa riabilitazione, grazie ad Antonello Salis, a Richard Galliano e a Coscia. Egli l'ha impiegata in modo esclusivo ed in tempi lontani dalle mode, senza curarsi del fatto che il suono vibrato e popolare della fisarmonica venisse a lungo identificato con la balera e la campagna e, quindi, osteggiato come una sorta di reperto archeosonoro che disturbava la modernità trionfante (Fayenz, 1990, p. 24).

Tra i due estremi musicali indicati corre un tempo lungo e significativo, segnato da innumerevoli rivolgimenti socio-economici; sta di fatto che all'epoca di "Crapa pelada" la musica popolare in Italia era una realtà diffusa ed operante, i canti e i "modi contadini" riempivano la vita quotidiana di un'Italia rurale ed operaia, che oggi non c'è più. Infatti al folklore reale, evocato da Gorni Kramer, bonariamente come un parente scaltro e ruspante dal dialetto colorito, si è sostituito un folklore immaginario¹.

"In cerca di cibo" si basa sulla musica composta da Fiorenzo Carpi per un riuscito adattamento televisivo di "Pinocchio", le cui partiture vengono rilette da Coscia e Trovesi con un'ottica ora colta, ora jazzistica (nello spirito, ma non nei materiali musicali), ora "neopopolare".

¹ "Crapa pelada" era un brano di Albert W. Ketelbey che Gorni Kramer, il pianista Romero Alvaro ed il chitarrista Armando Camera avevano arrangiato, inserendovi una filastrocca popolare brianzola. Mentre Camera e Kramer cantavano il motivo, Alvaro ci improvvisava sopra in stile scat. Il brano creò loro qualche problema con la censura fascista perché vi si intravede addirittura una denigrazione cifrata di Mussolini.

Cosa sia successo in questo sessantennio si può tratteggiare a grandi linee, abbozzando una curva che appare corrispondente alle profonde trasformazioni che hanno interessato l'Italia, i suoi abitanti, le sue generazioni e le sue espressioni sonore. Il jazz, per lungo tempo, è stato di tipo derivativo e imitativo, arretrando forse rispetto a quanto Kramer e compagni avevano fatto negli anni bui del fascismo; il dixieland, il bebop ed il cool fecero da riferimento ed i bravi jazzisti italiani li imitarono e trasformarono senza degnare della minima attenzione il sostrato musicale folklorico. Del resto, non poteva essere altrimenti, visto che il paese era in pieno boom economico, con migrazioni interne, inurbamento, abbandono delle campagne, crescita delle metropoli. Chi aveva voglia di evocare una musica legata al passato, alla miseria, per certi versi all'arretratezza? In termini concettuali, c'era da superare l'ostacolo del "modello americano": sarebbe stata necessaria la liberazione del free jazz a cavallo tra i decenni '50 e '60 per dare vita ad un autentico jazz europeo che, spesso fiorito in scuole nazionali, prese ad essere davvero autonomo dall'esempio americano e a fare i conti con i patrimoni sonori dei rispettivi paesi di riferimento. Mentre si determinava una prima fase del free italiano molto vicina alla musica contemporanea e dedicata all'improvvisazione radicale, scoppiarono le stagioni della protesta, dal '68 giovanile al '69 operaio con tutto ciò che si portarono dietro. Così, all'interno di una vera e propria rivoluzione che trascese i fenomeni di costume, venne posta la nodale questione della cultura delle classi subalterne con un'immediata rivalutazione del patrimonio "popolare", sia contadino sia operaio (rivalutazione peraltro già in atto da tempo, si pensi all'opera del Canzoniere Internazionale, ai Dischi del Sole, all'azione di Ernesto De Martino e dei suoi allievi). Sensibilissimo ed anticipatore come sempre, il pianista e compositore Giorgio Gaslini, nel marzo 1976, incise insieme a Bruno Tommaso al contrabbasso, "Canti di popolo in jazz" per la PDU, con brani della tradizione lombarda ed ungherese; non si trattò certo di un'operazione filologica, piuttosto della ripresa di melodie spesso celebri trattate con grande libertà e trasformate grazie a vaste sezioni improvvisate; non a caso Franco Fayenz paragona Gaslini al pianista sudafricano Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), fecondo rielaboratore del patrimonio sonoro del proprio paese martoriato (Fayenz, 1990, pp. 30-33).

Altri protagonisti dell'epoca incrociarono le vie della musica popolare, elaborando soluzioni originali. L'altosassofonista Mario Schiano, di origini partenopee, aveva inciso già nel 1973 "Sud", un lungo brano

(arrangiato da Tommaso Dottorini) che conteneva elementi folklorici, soprattutto a livello melodico e ritmico, coniugati con il free. Del resto Schiano ha sempre apertamente collegato il jazz “radicale” all’avanspettacolo, ad una forma quindi di arte popolare basata sull’oralità e sull’improvvisazione.

Nella stessa seduta di incisione vennero registrati “Belice, veduta aerea” di Bruno Tommaso (un’amara e “politica” riflessione in musica sul post terremoto in Sicilia), nonché “Sa bruscia” e “Supramonte” del contrabbassista Marcello Melis. Il musicista sardo riuscì, in questa fase, a coniugare l’ispirazione e le radici dell’isola natia con i fenomeni più vivi della nuova scena jazzistica internazionale, incidendo a New York nel 1974 l’album “Perdas de fogu. Buming Stones” e nel 1976 “The New Village On the Left...” (Fayenz, 1990, p. 36).

Questo dell’internazionalizzazione fu un passo decisivo che liberò definitivamente la musica popolare dall’idea di arretratezza e marginalità che l’aveva a lungo penalizzata. La possibilità di mettere in connessione folklori diversi e di ricavarne una musica contemporanea, dai forti contenuti sociali e dalla marcata valenza espressiva avrebbe aperto la via ad ulteriori sintesi che negli anni ’80 avrebbero interessato l’immaginario sonoro mediterraneo

7.3. *Arrigo Polillo*

Polillo è nato a Pavullo nel Frignano (Modena) il 12 luglio 1919, dopo gli studi classici si è laureato in Legge a Milano, dedicandosi subito all’avvocatura. Ha quindi abbandonato la libera professione per lavorare presso la casa editrice Mondadori, come dirigente. A partire dal 1968, lasciata la Mondadori, si è dedicato completamente alla musica jazz fino alla sua scomparsa, avvenuta il 17 luglio 1984. Personalità eclettica, si è sempre interessato all’arte in tutte le sue manifestazioni. Pittore, scultore, caricaturista per hobby, appassionato di cinema, di viaggi, giornalista e scrittore, si è dedicato intensamente alla musica jazz fin dal primo dopoguerra, quando, con Giancarlo Testoni, fondò la rivista *Musica Jazz*, di cui fu per oltre vent’anni caporedattore e quindi, dopo la scomparsa di Testoni, per altri diciannove, il direttore. In oltre quarant’anni di attività, ha dato in diversi modi un fortissimo impulso alla diffusione della musica jazz nel nostro Paese: ha pubblicato centinaia di articoli e saggi, ha organizzato decine di concerti e fe-

stival del jazz, che hanno fatto conoscere al pubblico italiano i principali esponenti di questa musica, ha scritto importanti libri sull'argomento, collaborando alla pubblicazione di dischi e audiocassette sulla storia del jazz.

Dopo la pionieristica Enciclopedia del Jazz del 1954, la prima pubblicazione di questo tipo al mondo (scritta con Giancarlo Testoni e Giuseppe Barazzetta, e con la collaborazione di Roberto Leydi e Pino Maffei), Arrigo Polillo ha pubblicato nel 1958 *Il Jazz moderno, musica del dopoguerra*; nel 1961 sintetizzato nel volumetto *Il jazz di oggi* (Fayenz, 1990). La sua opera principale resta tuttavia la monumentale: "Il jazz: la vicenda e i protagonisti della musica afroamericana", una delle più complete storie del jazz che sia mai stata scritta. Quest'opera, pubblicata nel 1975 dalla Mondadori, ha avuto numerose ristampe (anche in altre lingue), ed ha ricevuto il Premio Campione per la saggistica. Per la Arnoldo Mondadori ha curato anche la realizzazione di due audiolibri: *La storia del jazz*, del 1976 (raccontata dall'autore con decine di inserti musicali in cinque cassette), e *Le voci del jazz* (in due cassette). La sua attività pubblicistica, soprattutto giovanile, ha riguardato anche altri temi, fra cui il cinema; nel 1950 ha pubblicato un romanzo per ragazzi, *L'omino che fermava i sogni*.

Tutte queste attività gli permisero di conoscere di persona i principali esponenti del jazz. Numerosi aneddoti relativi ai suoi incontri con questi personaggi, sono stati da lui stesso raccontati in *Stasera Jazz*, una raccolta di ricordi jazzistici pubblicata da Arnoldo Mondadori. La sua carriera di critico, storico, divulgatore del jazz ha ricevuto numerosi riconoscimenti, fra cui, oltre al Premio Campione già menzionato, l'Ambrogino d'Oro del Comune di Milano per meriti culturali (1978), e il Premio Città di Reggio Calabria per la critica e storia della musica (1979).

La sua collezione di dischi, libri e riviste è conservata al Centro Nazionale Studi sul Jazz "Arrigo Polillo" di Siena, nato nel 1989 come sezione dell'Associazione Siena Jazz sulla base delle donazioni da parte della moglie e dei figli (Fayenz, 1990).

7.4. Leonardo Giardina

Leonardo Giardina è nato l'8 novembre 1934 a Bologna, presso il cui Ateneo si è laureato a pieni voti in Medicina e Chirurgia nel 1958,

conseguendo prima la specializzazione in ostetricia e ginecologia, e poi la libera docenza in clinica ostetrica e ginecologica. È autore di oltre 50 pubblicazioni scientifiche, del volume “Lezioni inedite di Ostetricia di Luigi Galvani” (riedito in occasione del IX Centenario dell’Almae Matris Studiorum); del “Canzoniere della Balla Bolognese” (con due audiocassette), una raccolta di celebri canzoni della Goliardia, di cui Giardina fu storico esponente.

Presidente fino al 1958 del Magistratus Fictoris, organizzò nel 1956 gli aiuti dei Goliardi Bolognesi agli insorti di Budapest, e infine pubblicò “La Città del Jazz”, dedicato alla storia di questo genere musicale a Bologna, a partire dal 1945. Rotariano (Past-President, PHF con due pietre blu, del Club Bologna Sud); ha curato per molti anni gli interventi umanitari del Club, anche come volontario, in vari paesi del mondo: Ruanda, Albania, Bosnia, Uganda, Cambogia. Ha presieduto per molti anni la delegazione emiliana del Club Internazionale dei Grandi Viaggiatori ed è stato membro permanente del Consiglio Centrale del CIGV, con sede a Tunisi.

Autore di numerosi articoli di viaggio, è stato appassionato collezionista di arte ed antiquariato. Fondatore, nel 1952, insieme al collega ginecologo e musicologo Gherardo Casaglia, della Doctor Dixie Jazz Band, ha tenuto più di 800 concerti e partecipato, come band leader, trombettista, vocalist ed arrangiatore, ai più importanti Festivals italiani ed europei (Umbria Jazz, Antibes, Nizza ecc...), nonché a tutte le più popolari trasmissioni televisive e radiofoniche italiane (La coppa del Jazz, Domenica In, Maurizio Costanzo Show, ecc..), e anche a tre film di Pupi Avati (Jazz Band, Dancing Paradise, Accadde a Bologna). Ha inciso e pubblicato 29 tra LP e CD, cui hanno partecipato musicisti celebri come Louis Armstrong, Gerry Mulligan, Ruggero Raimondi, Paolo Conte, Lucio Dalla, Henghel Gualdi, etc. Ha presieduto dal 1993 l’Associazione dei laureati dell’Università di Bologna “Almae Matris Alumni” (Fayenz, 1990, pp. 65-66). Il 31 ottobre 2000 il Magnifico Rettore della più antica Università del mondo gli ha consegnato, a riconoscimento del suo impegno, il Sigillum Magnum dell’Ateneo Bolognese. Il Comune di Bologna lo ha insignito della “Turrita d’Argento”, nonché, insieme alla Band, del “Nettuno d’oro”. Il 16 Aprile 2002 si è celebrato al Teatro Comunale di Bologna il 50° della Doctor Dixie Jazz Band, che è diventata così la Band più longeva del mondo nella storia del Jazz (Fayenz, 1990).

7.5. *La storia di Umbria Jazz*

Al di là degli aspetti specificamente artistici e musicali, Umbria Jazz rappresenta il più autentico fra gli esempi della transizione da una certa idea di fruizione culturale alle nuove esigenze di mercato, che nel corso del tempo sono andate via via trasformandosi. Sin dalla sua nascita, il festival umbro del jazz ha rappresentato quel laboratorio di idee e sperimentazioni che ne hanno caratterizzato l'immagine e fortemente influenzata la sostanza di manifestazione culturale. Nato come happening musicale nelle piazze e nei luoghi più suggestivi della regione, non esente dall'idea imperante degli anni Settanta dell'aggregazione anche se in nome della promozione turistica, nel corso del tempo, ha subito una profonda trasformazione, diventando un fenomeno sui generis unico in Italia. Umbria Jazz ha precorso i tempi delineando per primo quella efficace intersezione fra comunicazione, arte, immaginario e business, con il chiaro impianto di una manifestazione culturale che ha visto collaborare pubblico e privato (Fayenz, 1990). Enti locali e sponsor hanno trovato con Umbria Jazz quella formula che coniuga insieme la promozione culturale, la promozione turistica e la pubblicità. In tal senso, la collaborazione con la Heineken è emblematica e suggella la definitiva consacrazione di Umbria Jazz quale festival che non può prescindere dalla partecipazione dei privati a fronte di una crescita esponenziale che lo ha reso famoso in tutta Italia e anche ben oltre i confini nazionali. Il segreto, come si diceva, è legato alla formula del festival, che dopo le prime edizioni itineranti, è approdato definitivamente a Perugia trasformandola per dieci giorni ad ogni edizione in cittadella della musica, dove si può fruirne da mezzogiorno a notte inoltrata, in club, teatri, ristoranti e piazze, passando da un genere all'altro ed esplorando universi musicali diversi. Lo schema è gradito sia agli enti locali che trovano nel festival un valido supporto di promozione turistica, sia agli sponsor che individuano nella manifestazione un ottimo veicolo per promuovere i loro prodotti verso un target di pubblico ben delineato. Ma è anche la formula che, da un punto di vista squisitamente artistico, permette di allargare gli orizzonti a proposte musicali molto diverse tra loro, confermando che nel jazz ormai convivono perfettamente a loro agio stili diversissimi tra loro che alimentano la creatività e lo spirito di esplorazione verso nuovi territori, non solo di confine.

PARTE III

MODELLI DI DIFFUSIONE E ANALISI CRITICA

CAPITOLO 1

Adorno e il suo approccio teoretico alla sociologia della musica

1.1. Il linguaggio musicale quale campo d'indagine

Un concreto approccio teoretico alla sociologia della musica è stato tentato da Theodor W. Adorno, la cui attività di musicista e di filosofo s'intreccia e si fonde saldamente in tutti i suoi scritti: il pensiero di Adorno non può essere infatti pienamente inteso se non attraverso lo specifico campo d'indagine che è costituito dal "linguaggio" musicale. Tuttavia, Adorno non fornisce una metodologia d'indagine finemente strutturata; non indica cioè specifici strumenti di analisi e di classificazione per stabilire ciò che il sociologo deve prendere in considerazione e ciò che deve rigettare come spurio. Adorno rifiuta sia la sociologia empirica e relativista, che si pone come limite rigoroso la pura descrizione della realtà sociale nella sua totalità, sia la sociologia statistica che, assieme alla psicologia sperimentale e all'etnologia, fornisce semplicemente indici e protocolli utili, per il filosofo, solo all'industria culturale. Il rapporto tra musica, ideologia e classi sociali è lo schema che sta alla base della ricerca adorniana sui differenti aspetti e momenti della vita musicale contemporanea, dei suoi protagonisti e dei suoi apaltatori.

1.2. L'opera musicale nella sua totalità

L'analisi di Adorno è incentrata su ciò che l'opera musicale ha in sé e per sé di "significante", sulla potenziale capacità che essa racchiude, "nella sua totalità, come immagine di ciò che un tempo si chiamava verità", onde mettere in luce ciò che essa non è più, ma nello stesso tempo ciò che potrebbe ancora essere (Horkheimer, 1970, p. 40).

Per il filosofo la sociologia musicale ha il compito di partire, per le sue analisi, dalle *incrinature* e dalle *fratture* dell'accadimento musicale nel momento in cui queste non sono esclusivamente imputabili ai limiti soggettivi di un singolo compositore: la sociologia musicale in questo senso è critica sociale che si svolge attraverso la critica artistica (Adorno, 2002, p. IX). Secondo Adorno, in concorrenza con i mass media, la musica dal vivo, e in genere anche il teatro d'opera, non escluso quello di prosa, seguendo le leggi dell'economia e del mercato capitalistico, tendono a formalizzarsi, neutralizzando qualsiasi prodotto artistico che tenti ancora di parlare un linguaggio rivoluzionario e di rottura nei confronti delle istituzioni e dell'ordine costituito. È in una competizione di tal genere che si colloca la definizione adorniana del direttore d'orchestra: "Il direttore d'orchestra è l'immagine di colui che ha un rapporto diretto con il pubblico, mentre ad un tempo la sua specifica attività musicale è di necessità estranea anche al pubblico nella misura in cui il direttore non suona nessuno strumento; egli diventa così un musicista-attore, e proprio questo contraddice una rappresentazione veramente aderente alla musica" (Adorno, 2002, pp. X- XI).

1.3. *La figura dell'ascoltatore*

Adorno articola la sua riflessione a partire dall'analisi del soggetto, cioè dell'ascoltatore, o meglio del rapporto tra gli ascoltatori di musica, come singoli individui socializzati, e la musica stessa, fissando in tal modo una base per una psicologia sociale dell'ascolto. Il filosofo specifica che la difficoltà di rendersi conto scientificamente del contenuto soggettivo dell'esperienza musicale al di là degli indici esteriori è quasi insormontabile; tuttavia, è possibile dal comportamento dell'ascoltatore nei differenti ambienti musicali che egli frequenta e dalle sue scelte e preferenze, ricavare uno schema abbastanza utile all'indagine sociologica relativa al consumo della musica (Adorno, 2002).

1.4. *I sei tipi di comportamento musicale*

Adorno definisce sei tipi di comportamento estetico musicale. Il primo è quello dell'"esperto", appartenente, in genere, alla ristretta cerchia dei musicisti professionisti: dotato di una salda preparazione

tecnica, che gli permette di cogliere gli eventi sonori nella simultaneità della dimensione orizzontale-verticale, egli intende pienamente la logica costruttiva di una composizione; il suo comportamento potrebbe essere definito, secondo Adorno, come “ascolto strutturale”.

Il secondo tipo è quello del “buon ascoltatore”, che è in grado di percepire istintivamente la logica immanente della musica, consapevole delle sue implicazioni tecniche e strutturali; comprende la musica all’incirca come un individuo che intende la propria lingua, anche se sa poco o niente della grammatica e della sintassi. Invece, il terzo viene definito il “consumatore di cultura”, conosce tutto, è informato su ogni particolare biografico e anedddotico dei compositori, colleziona dischi, è abbonato fedele alle società di concerti ed ama più l’esecutore che la musica stessa. A tal proposito, Adorno osserva che il conformismo e il convenzionalismo definiscono sufficientemente il carattere sociale di questo tipo di ascoltatore che, in genere, non si interessa alla musica moderna più avanzata, quando non ne è apertamente ostile.

Il quarto è il tipo dell’“ascoltatore emotivo”, che nulla vuol sapere circa la musica e preferisce abbandonarsi al suo flusso sonoro, cercando in esso un ristoro e una compensazione alle proprie carenze psichiche e intellettuali: egli, cioè, ascolta la musica che meglio gli si addice, in particolare musica popolare e leggera; su questo tipo, specula l’industria culturale della musica.

Il quinto, definito “ascoltatore risentito” o astioso, si suddivide in due categorie: colui che ascolta solo musica preromantica e disprezza tutto il resto, e il *fan* del jazz. Il primo ama Bach (e Vivaldi) come modelli del proprio comportamento “razionale”; la seconda categoria dell’ascoltatore “astioso” è il tipico esperto del jazz, il quale non prende neppure in considerazione la musica classica e romantica, ma polemizza solo contro il jazz “commerciale” e la musica leggera, elevando i propri idoli a simboli di una protesta contro la società.

Il sesto ed ultimo tipo, quello quantitativamente più considerevole, è costituito dall’ascoltatore di musica leggera *tout court*, sia che la ascolti per passatempo, sia come fan (Adorno, 2002).

1.4.1. *Il tipo di ascoltatore da considerare*

Secondo Adorno, se la sociologia dovesse pensare solo in termini statistici, senza tener conto del peso dei singoli tipi nella società e nella vita musicale e degli atteggiamenti tipici nei confronti dell’oggetto

considerato, il tipo dell'ascoltatore di musica leggera sarebbe il solo che meriterebbe di essere preso in considerazione; poiché è proprio in questo settore che l'industria culturale specula su vasta scala, attraverso una rete capillare che va dal disco al juke-box, ben sapendo che l'ascolto regredito ad "ascolto passivo" è quello che maggiormente si presta al livellamento e alla massificazione, quindi alla standardizzazione del prodotto (Adorno, 1990, p. 53).

1.4.2. *Discussione sul jazz e sulla radio*

Questa premessa era utile per inquadrare, sia pur in modo assai sintetico, la prospettiva teorica del sociologo francofortese; ma veniamo ora al cuore della sua analisi critica. L'idea di Adorno è che, a partire da una certa fase si incontrano nelle riviste per il tipo di ascoltatore "risentito" molte discussioni e articoli sul jazz: mentre questa musica è stata per molto tempo descritta come "corruttrice", ad un certo punto ha iniziato a riscuotere simpatie sempre crescenti, che vanno probabilmente collegate con l'"addomesticamento" del jazz, compiuto in America e in Germania. Il tipo dell'esperto di jazz e del "fan" del jazz (non così diversi tra loro come si potrebbe pensare) è affine all'ascoltatore risentito nell'atteggiamento dell'"eresia recepita", della protesta socialmente integrata e divenuta innocua contro la cultura ufficiale, nel bisogno di spontaneità musicale che si oppone alla fissità del testo scritto. Adorno sostiene che il jazz, in aspetti decisivi, come nell'armonia, che è quella dell'impressionismo allargato, e nella struttura formale che è semplicemente standardizzata, rimane vincolato entro un ambito molto ristretto; l'indiscusso predominio dei tempi forti, l'incapacità di pensare la musica in maniera propriamente dinamica, come qualcosa che si evolve liberamente, conferisce anche a questo tipo di ascoltatore il carattere di un individuo legato al principio di autorità (Adorno, 2002, pp. 17-18).

L'idea che sostiene Adorno appare quantomeno "fuorviante" in quanto il jazz nasce e si sviluppa come uno dei generi musicali più liberi e dinamici. Si pensi, ad esempio, alle sue origini e ai suoi legami con la musica africana e con il tamburo; dove non esistevano note, scale e pentagrammi da leggere. Infatti, nell'ambito della musica jazz c'è sempre stata una tendenziale personalizzazione dell'esecuzione musicale, attuata, nel tempo, con lo sviluppo di una teoria e di una tecnica dell'*improvvisazione* desunta dai codici della variazione orale, tipici

della tradizione europea, africana e del blues. Dunque, come può Adorno sostenere che il fan del jazz sia legato ad un principio di autorità? E la musica classica allora? Lo stesso Adorno afferma che con la figura del direttore d'orchestra viene ripresa (seppur in miniatura) la dialettica hegeliana di servo e padrone; e questo non ha, forse, attinenza col principio autoritario?

Adorno afferma che anche coloro che si adoperano disperatamente per distinguere quello che secondo loro è il jazz puro da quello contaminato dal commercio, non possono fare a meno di accogliere nella sfera della loro ammirazione bandleaders del jazz commerciale, poiché il settore del jazz è incatenato alla musica commerciale non fosse che per il predominante materiale di partenza, costituito dai ballabili. Per completare il quadro, secondo il filosofo bisogna tenere presente l'incapacità dilettantesca dei jazzisti di render conto dei fenomeni musicali con concetti musicali esatti, un'incapacità che, secondo Adorno, cerca vanamente di giustificarsi tirando in ballo la difficoltà di cogliere esattamente il segreto delle irregolarità del jazz, dal momento che la notazione della musica seria ha insegnato da tempo a fissare sulla carta oscillazioni incomparabilmente più sottili (Adorno, 2002, p. 18).

Insomma la distinzione che Adorno elabora tra *commerciale* e *non commerciale* è pressoché priva di fondamento: esiste o è mai esistito al mondo qualcosa che non si possa ritenere tale? Il pane può essere definito cattivo solo perché è "commerciale"? Il giudizio sulla qualità delle cose non può dipendere dalla loro vendibilità, visto che ci sono oggetti di pessima qualità che sono venduti quanto quelli di alta qualità. La valutazione della qualità di un prodotto, infatti, in molti casi è indipendente dalla sua vendibilità.

Secondo Adorno, inoltre, dal punto di vista quantitativo, il più diffuso di tutti i tipi di ascoltatore è certamente quello che ascolta la musica per passatempo e nient'altro; questo tipo è l'oggetto di riferimento dell'industria culturale, o che questa gli si adegui, o che lo crei essa stessa. Infatti, il tipo dell'ascoltatore per passatempo andrebbe socialmente messo in rapporto con il fenomeno, riferibile esclusivamente alla coscienza soggettiva, di un'ideologia unitaria livellata, e bisognerebbe indagare se le differenze sociali osservate, nel frattempo, in questa ideologia si rivelino anche negli ascoltatori per passatempo. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che lo strato inferiore di questa tipologia di ascoltatore si abbandoni al passatempo senza nessuna razionalizzazione, mentre quello superiore lo adatta idealisticamente, come spirito e cul-

tura, facendo poi la sua scelta, secondo la quale la musica leggera di buon livello, più che mai diffusa, corrisponderebbe esattamente a questo compromesso di ideologia e ascolto effettivo (Adorno, 2002, p. 19). Quindi, secondo il tipo di ascoltatore per passatempo, la musica non è un nesso significativo, ma una mera fonte di stimoli; in tutto questo, entrano in gioco elementi dell'ascolto emotivo come di quello *sportivo*, ma il tutto è appiattito dal bisogno di musica intesa come un *comfort* che aiuti a distrarsi. Nei casi estremi di questo tipo, è probabile che non vengano neppure più gustati gli stimoli atomizzati, che la musica non venga praticamente più goduta in un qualche senso intelligibile; la struttura di questo tipo di ascolto viene definita più dal disagio che si prova quando si spegne la radio che dal piacere, anche modesto, che si prova finché essa è accesa (Adorno, 2002, p. 20). Inoltre, per Adorno, il numero davvero ampio degli ascoltatori per passatempo giustifica la supposizione che questo tipo sia del genere del miscelanea, considerato come tipico dalla sociologia americana. Questo aggiunge probabilmente, in un denominatore comune, degli elementi eterogenei; si potrebbe, così, stabilire una successione di questo genere: al gradino più basso colui che non può lavorare senza tener accesa la radio, poi colui che ammazza il tempo e paralizza la solitudine mediante un ascolto, che gli comunica l'illusione di far parte di un qualche cosa, qualsiasi cosa essa sia; poi quelli che amano le melodie delle operette, quelli che vedono nella musica un mezzo di distensione, e infine il gruppo (da non sottovalutare) di individui veramente musicali che, essendo stati esclusi da qualunque forma di educazione, e tanto più da quella musicale, oltre che per la loro posizione nel processo lavorativo, non partecipano alla musica genuina e si fanno pascere di prodotti in serie: è facile incontrare uomini di tal genere tra i cosiddetti "musicisti popolari" delle zone di provincia (Adorno, 2002, p. 21).

1.4.3. *La difficile assegnazione dell'“ascoltatore per passatempo” ad un gruppo sociale*

Risulta difficile collegare l'ascoltatore per passatempo a un determinato gruppo sociale. Tuttavia, per Adorno, alcune differenziazioni sociali nell'ambito degli ascoltatori per passatempo possono risultare dall'analisi del materiale preferito: i giovani, probabilmente, trovano piacere, fuori dal culto per il jazz, nell'ascolto dei ballabili e delle canzonette, mentre gli abitanti di zone rurali nell'ascolto della musica po-

polare con la quale vengono sommersi. L'“idealtipo” di ascoltatore per passatempo può essere descritto in modo adeguato solo in base al suo rapporto con i mass media costituiti da radio, cinema e televisione. Scettico solo nei riguardi di ciò che lo costringe a pensare con la sua testa, egli è pronto a solidarizzare con la propria veste di cliente, ed è ostinatamente convinto della “facciata” della società che gli si presenta costantemente sulle copertine dei rotocalchi; questo tipo di ascoltatore non ha un preciso profilo politico, e si adegua (in campo musicale, come nella quotidianità) a qualsiasi forma di dominio che non pregiudichi troppo apertamente il suo standard di consumatore. Sarebbe insufficiente voler ricondurre i vari tipi, e la preminenza del tipo di ascoltatore per passatempo, al concetto di “massificazione”; nell'ascoltatore per passatempo, le masse non si uniscono nella rivolta contro una cultura che viene loro occultata nella fase stessa dell'offerta. Il loro è un moto di riflesso, è il disagio della civiltà diagnosticato da Freud, più che la rivolta contro di questa; in ciò è potenzialmente celato qualcosa di meglio, al punto che in quasi ognuno dei tipi analizzati, sopravvive, per quanto degradata, l'aspirazione e la possibilità di un contegno umano nei confronti della musica e dell'arte in generale (Adorno, 2002, p. 24). Il tipo dell'ascoltatore esperto necessita di una specializzazione in un grado forse mai richiesto prima, e il relativo declino del tipo del buon ascoltatore (sempre che esso si verifichi) verrebbe certamente ad essere una funzione fondamentale di tale specializzazione; ma spesso questa viene pagata con gravi disturbi nel rapporto con la realtà, con deformazioni caratteriali nevrotiche e persino psicotiche (Adorno, 2002, pp. 24-25). Di fronte a tali complicazioni non si può puntare il dito contro nessuno dei milioni di uomini angosciati, irretiti, spremuti, accusandoli di dover a tutti i costi capire qualcosa di musica o almeno interessarsene. Anche la libertà, che dispensa da questo compito, ha il suo aspetto umano, che è l'aspetto di una condizione nella quale la cultura non viene più imposta a nessuno; ma l'incapacità dimostrata di fronte alla cultura obbliga a trarre delle conclusioni sull'incapacità della cultura di fronte agli uomini e su ciò che il mondo ha fatto di essi (Adorno, 2002, p. 25).

Qui la posizione di Adorno appare evidentemente “elitaria” e “aristocratica”: sembra quantomeno ingenuo, se non proprio assurdo, giudicare gli ascoltatori di musica (e in particolare del jazz) come privi di personalità e incapaci di ragionare e giudicare in autonomia, tanto quanto suddividere l'arte in superiore e inferiore. In particolare, c'è

una contraddizione di fondo nell'affermazione di Adorno, poiché egli prima sostiene che l'arte superiore sia caratterizzata da dominio e logicità e poi che sia essa stessa ad assorbire elementi provenienti dall'arte inferiore. L'arte, in realtà, non è altro che un luogo convenzionale di legittimazione dei risultati di un "conflitto"; infatti, è arte qualsiasi fenomeno della comunicazione che venga legittimato come tale da un bacino di fruitori. A tal proposito, lo stesso Marx sosteneva che l'opera d'arte è definita dalla valenza stessa del prodotto, cioè dal valore d'uso e dal valore di scambio che essa assume; in ultima istanza è il *finish* del consumatore a fornire realtà, legittimazione, riconoscimento all'opera, proprio in virtù della funzione che essa esercita in rapporto ad uno specifico bacino di utenza.

CAPITOLO 2

La musica leggera per Adorno

2.1. *Il concetto di musica leggera*

Secondo Adorno, il concetto di musica leggera è situato nella zona torbida dell'ovvietà; ognuno sa che cosa deve aspettarsi quando accende meccanicamente la radio, e ciò sembra liberarlo dall'onere di stabilire la natura di quel fenomeno, che diventa un dato di fatto da accettare, quasi immutabile. Nella critica adorniana i settori della musica leggera sono da sempre separati e intrecciati tra loro, come avviene in generale per l'“arte superiore” e l'“arte inferiore”; e coloro che sono stati respinti, per una pressione economica e psichica, da ciò che si è stabilizzato come cultura, sono stati formati con stimoli preparati su misura per loro fin dall'antichità, a partire dai mimi dell'epoca romana (Adorno, 1960, pp. 53-54). L'arte inferiore rivolta a costoro era impregnata dei resti di quei caratteri di orgiastica ebbrezza che l'arte superiore eliminava da sé nel segno di un crescente dominio sulla natura e di una crescente logicità. Ma l'arte superiore, finché lo spirito oggettivo non fu completamente pianificato e guidato da centri amministrativi, ha continuato, volontariamente o meno, ad assorbire elementi della musica inferiore; e ciò sia perché fu sempre memore di far torto a molti, sia perché sentiva il bisogno di qualcosa che si opponesse alla volontà estetica formativa e nei cui confronti questa potesse far prova di sé. Fino al XIX secolo, inoltre, fu ancora possibile una decente musica leggera: la fase del suo declino estetico è tutt'uno con la rottura irrevocabile e verticale tra i due settori (Adorno, 2002, p. 27).

2.2. *La banalità della musica leggera attuale*

Secondo Adorno, la banalità della musica leggera attuale, banalità che è inesorabilmente controllata per non ostacolare la vendibilità del prodotto, imprime a fuoco alla fisionomia di tale musica quello che ne è l'aspetto decisivo: la volgarità. Si potrebbe quasi sospettare che gli ascoltatori siano interessati nella maniera più fervida proprio a questo

aspetto. La volgarità, in questo senso consiste nell'identificazione con l'avvilimento, dal quale la coscienza prigioniera, vittima di esso, non riesce ad uscire; e se la cosiddetta arte inferiore del passato ha provveduto, più o meno volontariamente, a tale avvilimento, se essa è sempre stata a disposizione di individui avviliti, oggi si può organizzare e amministrare l'avvilimento stesso, impadronendosi dell'identificazione con esso e pianificandola. Questa è per Adorno l'ignominia della musica leggera, e non quello che viene rimproverato ai suoi diversi settori da frasi fatte come "mancanza di spiritualità" o addirittura "sensualità sfrenata" (Adorno, 1966, p. 50).

Come può la musica leggera essere banale o addirittura volgare? Perché per il filosofo "la musica è profezia. Nei suoi stili e nella sua organizzazione economica, è in anticipo sul resto della società, perché esplora, in un dato codice, tutto il campo del possibile più in fretta di quanto possa farlo la realtà materiale. Fa ascoltare il mondo nuovo che, a poco a poco, diventerà visibile, s'imporrà, regolerà l'ordine delle cose; non è solo l'immagine delle cose, ma il superamento del quotidiano, e l'annuncio del proprio avvenire" (Attali, 1978, p. 18).

2.2.1. *La standardizzazione della musica leggera*

Adorno sostiene, anche in forza del suo crudo semplicismo, che la standardizzazione della musica leggera non va interpretata tanto da un punto di vista interno-musicale, quanto più da un punto di vista sociologico. Essa mira a reazioni convenzionali e il successo che incontra, specie la violenta avversione dei suoi seguaci per tutto ciò che potrebbe essere diverso, conferma che l'operazione è riuscita; infatti, l'ascolto della musica leggera non è manipolato tanto dagli interessati che la producono e la diffondono, ma quasi da essa stessa, dalla sua natura immanente.

L'omologazione musicale stabilisce nella sua vittima un sistema di riflessi condizionati. Nella musica degna di questo nome, nessun singolo dettaglio, neanche il più semplice, può essere sostituito; nella canzonetta gli schemi sono, invece, talmente separati dal decorso concreto della musica, che al posto di ogni elemento ne può stare qualsiasi altro. Anche gli aspetti più complessi, che sono a volte necessari per rifuggire da una noia che allontanerebbe gli ascoltatori a loro volta rifugiatisi nella musica leggera per combattere la noia, non hanno significanza autonoma, ma sono in funzione di ornamento o di paravento

dietro al quale sta in agguato il sempre uguale (Adorno, 2002, p. 36). La musica leggera, che proclama come sua unica norma la necessità di distendere gli ascoltatori dopo il faticoso processo lavorativo, non esige, e quasi neppure tollera, spontaneità e concentrazione dell'ascolto (Adorno, 1990, p. 80).

2.2.2. Il modo di produzione della musica leggera intesa come prodotto di massa e la produzione di massa industriale

Non si deve però paragonare in maniera troppo letterale il modo di produzione della musica leggera, intesa come prodotto di massa, alla produzione di massa industriale. Le forme di diffusione sono molto razionalizzate, e così pure la pubblicità che reclamizza, specie nel sistema radiofonico americano, precisi interessi industriali; ma questo, tutto sommato, si riferisce sostanzialmente alla sfera della circolazione, non a quella della produzione. È vero che nell'universo della produzione musicale vi sono elementi che richiamano la divisione industriale del lavoro, quali la parcellizzazione delle fasi creative, la ripetizione seriale o la suddivisione dei produttori in quelli che hanno la cosiddetta "idea" iniziale, quelli che formulano la canzonetta, gli autori del testo e gli arrangiatori, ma il procedimento rimane, per così dire, artigianale. La funzione della non contemporaneità, propria delle canzonette, la funzione del punire la scaltrezza con un modo di produzione goffo e maldestro, semidilettantesco, è comprensibile in base al fatto che la musica leggera deve pungolare l'attenzione dell'ascoltatore, deve differenziarsi da altre canzonette se vuole essere vendibile e riuscire a raggiungere l'ascoltatore; d'altra parte non può uscire dall'abituale se non vuole respingere l'ascoltatore, deve restare poco appariscente e non andar oltre quel linguaggio musicale che sembra naturale all'ascoltatore medio cui si rivolge la produzione. La difficoltà che deve affrontare il produttore di musica leggera è di appianare quella contraddizione, di scrivere qualcosa che sia incisivo e banale insieme e, soprattutto, ben noto.

2.2.3. L'aspetto individualistico nel procedimento produttivo

Per Adorno è molto importante l'aspetto individualistico tenuto presente nel procedimento produttivo dell'industria culturale, che corrisponde anche al bisogno di celare all'ascoltatore la standardizzazione

predominante: l'ascoltatore deve sempre avere la sensazione di essere trattato come se il prodotto di massa fosse rivolto proprio a lui (Adorno, 2002, p. 38).

Il mezzo per raggiungere questo scopo, che è uno degli ingredienti fondamentali della musica leggera, è la "pseudo-individualizzazione" (che nel prodotto culturale di massa ricorda l'aureola della spontaneità) del compratore, grazie alla quale egli crede di scegliere liberamente, secondo i suoi bisogni. Il punto estremo di tale pseudo-individualizzazione è costituito dalle improvvisazioni del jazz commerciale, nutrimento della pubblicistica jazzistica; esse mettono in luce appositamente l'invenzione del momento, ma in realtà sono vincolate, entro lo schema metrico e armonico, in limiti talmente ristretti che potrebbero, a loro volta, essere ridotte ad un minimo di forme fondamentali. In effetti, non è escluso che la massima parte di ciò che, al di fuori delle cerchie più ristrette degli esperti di jazz, viene presentato come improvvisazione, sia in realtà già stato provato precedentemente. La pseudo-individualizzazione si estende non solo all'improvvisazione, ma a tutto il settore, specialmente agli stimoli armonici e timbrici, ben pianificati dalla musica leggera, che seguono la regola di risvegliare la parvenza dell'immediato e dello specifico, dietro al quale, però, c'è solo la routine dell'arangiamento (Adorno, 2002, p. 39). Adorno quindi riprende il discorso insussistente sul jazz commerciale, introducendovi anche una nuova componente, rappresentata dall'improvvisazione, accusando i musicisti di improvvisare in maniera non spontanea e per pubblicità. Improvvisazione, invece, significa proprio distaccarsi e allontanarsi completamente da quella che lo stesso francofortese definisce "routine dell'armonizzatore e dell'arrangiatore"; improvvisare significa creare coinvolgimento, stupore e sintonia con il proprio pubblico, facendolo sentire parte attiva e non alienata, come invece riteneva Adorno.

2.3. Il jazz come parte della musica leggera

Per il filosofo francofortese la stragrande quantità di tutto ciò che passa sotto il nome di jazz presso la coscienza pubblica va attribuito alla pseudo-individualizzazione. Il jazz, anche nelle sue forme più raffinate, fa parte della musica leggera, insediandosi come un bene sacro ed empio insieme; nell'ambito della musica leggera, il jazz ha certa-

mente i suoi meriti, in quanto in confronto all'idiozia della musica leggera derivata dall'operetta post Strauss, ha messo a punto una capacità tecnica, una presenza di spirito, una concentrazione altrimenti eliminate dalla musica leggera, e anche una certa capacità di differenziazione ritmica e timbrica. Ma, per Adorno, il jazz è da osservare criticamente perché crede di potersi porre come moderno, magari come avanguardia. Invece, tutte le forme reattive delle epoche passate, che sono penetrate nel jazz, vengono solo riprodotte allo stesso modo, in devota approvazione. Inoltre, rimane perfettamente valida per il jazz la definizione che ne ha dato uno dei suoi più autorevoli conoscitori americani, Winthrop Sargeant, per il quale esso è una trovata acustico-sportiva per riunire cittadini comuni. In particolare, nel suo libro "Jazz, Hot, and Hybrid" Sargeant sostiene che il jazz accentua una regolarità conformisteggiante, facendo affondare la coscienza individuale in una specie di autoipnosi di massa. Dal punto di vista sociale, la volontà individuale viene assoggettata e i singoli che vi prendono parte non soltanto sono uguali, ma virtualmente indistinguibili tra loro (Sargeant, 1995). In questo senso la funzione sociale del jazz coincide con la propria storia, che è la storia di un'eresia recepita dalla cultura di massa; certo nel jazz è nascosto il potenziale di un'evasione dalla cultura per coloro che non vi sono stati ammessi o che si sono autoesclusi. Ma il jazz è stato sempre irretito dall'industria culturale e pertanto dal conformismo sociale e musicale; alcune famose denominazioni che ne indicano le diverse fasi come swing, bebop, cool jazz sono anche slogan pubblicitari e segni del processo d'assorbimento. È errore di troppa ingenuità per Adorno ritenere che i criteri della produzione musicale autonoma valgano per la musica leggera e le sue varianti più o meno elevate, se si continua a interpretarla secondo la sua interna costituzione compositiva o anche psicologica. L'idea della preponderanza del carattere di merce su ogni possibile carattere estetico, spiange Adorno a considerare ogni singola canzonetta la *réclame* di se stessa, l'esaltazione del suo titolo, come avviene nelle musiche stampate di canzoni americane dove le parole del titolo vengono per lo più evidenziate sotto le note con caratteri maiuscoli. Tutta la musica leggera potrebbe ben difficilmente avere la diffusione e l'efficacia che ha, senza quello che in America si chiama *plugging* (rendere popolare con pubblicità inesistente); le canzoni prescelte per diventare best sellers vengono martellate nella testa degli ascoltatori, finché questi devono riconoscerle e quindi, secondo il calcolo esatto degli psicologi della pub-

blicità musicale, amarle. Ma nonostante tutte le previsioni non bisogna guardare con indifferenza al materiale usato per le canzoni; perché una di queste diventi un successo deve rispondere ad un minimo di esigenze: deve, ad esempio, possedere elementi del tipo dell'*idea*, del tema, divenuti in una proporzione realistica con l'abituale. Lo studio di queste strutture, condotto sia con analisi musicali di canzoni, sia con inchieste nel pubblico, dovrebbe rappresentare secondo Adorno un'interessante campo d'azione per una sociologia musicale degna di questo nome (Adorno, 1960, p. 77).

La visione "critica" di Adorno sul jazz costituisce un esempio, forse insuperato, di una riflessione incapace di uscire dai limiti di un idealismo preconcepito. È abbastanza singolare, inoltre, il fatto che il nucleo centrale della visione di Adorno, in merito al declino e alla dissoluzione dell'estetica occidentale ad opera dell'elemento negro, corruttore e degradante, proprio del jazz, fosse stato precedentemente proposto dallo stesso filosofo su una rivista musicale nazista: nel 1934 Adorno aveva scritto su "Die Musik", alcuni articoli in cui approvava il divieto di far "Neger jazz", considerato un "cattivo prodotto di artigianato", distruggeva l'operetta di un compositore ebreo e, infine, tesseva le lodi di un coro maschile che cantava le poesie di Baldur von Schirach, il noto capo della gioventù hitleriana. Come riporta anche l'articolo di Paola Sorge, pubblicato su La Repubblica il 29 luglio 2009, il deprimente tentativo di ingraziarsi il partito nazista fu scoperto solo nel 1963, grazie ad uno studente che pubblicò sul giornale studentesco "Diskus" una lettera aperta in cui chiedeva ad Adorno i motivi che lo avessero spinto a scrivere per una rivista dichiaratamente antisemita, il filosofo francofortese derubricò quella collaborazione come atto di mera "stupidità", e confidò nella clemenza dei lettori.

CAPITOLO 3

La funzione della musica

3.1. *Quando si può comprendere esattamente la funzione della musica?*

La questione relativa alla funzione della musica nella società moderna è centrale nella riflessione adorniana in quanto questa funzione, apparentemente schiacciata sulla routine quotidiana, non è per niente da considerarsi banale. La musica è un'arte come le altre, ed ha maturato la pretesa di una sua autonomia estetica: anche compositori di livello modesto vogliono che le loro musiche siano intese come opere d'arte (Adorno, 2002, p. 48). Domandarsi quale sia la funzione della musica oggi significa domandarsi quali risultati raggiunge, in questa sfera, il relitto che delle opere d'arte è rimasto nel bilancio culturale delle masse: la musica, e le opere tradizionali, con tutto il prestigio culturale in esse accumulato, esistono e si affermano anche laddove non sono affatto percepite interiormente. In pratica, per Adorno, sarebbe troppo razionalistico voler riferire la funzione attuale della musica in relazione agli uomini che vengono in contatto con essa; gli interessi che badano a rifornirli di musica e il peso individuale delle opere ormai esistenti sono troppo forti per poterle confrontare di fatto con il bisogno reale": anche nella musica il bisogno è diventato pretesto del settore produttivo. Ma l'uomo non ha un bisogno "reale" di musica; l'essere umano riesce a sopravvivere ugualmente, anche senza ascoltarne. Tutt'al più, l'uomo riflette nella musica una necessità di tipo antropologico, che gli permette di non sentirsi troppo oppresso dallo scorrere del tempo.

Per gli appartenenti alla Scuola di Francoforte la cultura popolare è uno strumento di alienazione degli individui, in una società totalmente controllata. Per questo motivo Adorno accusa la musica jazz e popolare di standardizzazione, di distrarre la gente e di renderla passiva, rafforzando così l'ordine sociale corrente; in questo senso, il jazz, egli afferma, produce alienazione; a questo si aggiunge il forte disprezzo che egli manifesta verso pressoché tutte le forme di intrattenimento collettivo, si pensi alla condanna senza appello che lanciava verso l'astrologia, che certo non è ascrivibile ad una

concezione scientifica, ma che può essere anche serenamente interpretata quale forma innocua di evasione collettiva e, in dimensione dialogica *micro*, interpersonale, finanche un efficace facilitatore di relazioni sociali. Ma dati i presupposti concettuali tipici della visione adorniana non ci si deve sorprendere degli strali tremendi che il filosofo lanciava anche in generale verso il fascino dell'occulto, del misterioso, che considerava, in certi casi anche comprensibilmente, sintomo di una coscienza in regressione (Wallace, 1994, pp. 138-139).

3.2. *La funzione consolatrice della musica*

Secondo Adorno l'esistenza della musica, la violenza storica sedimentatasi in lei e l'imprigionamento di un'umanità immatura nelle istituzioni che le vengono imposte, non basterebbe, in definitiva, a spiegare da sola la fissazione delle masse e certo non potrebbe spiegare la domanda di musica da parte loro. Una delle funzioni certo non infime della musica è oggi la funzione consolatrice, il confortevole, anonimo appello alla comunità solitaria. Il suo suono fa pensare a una voce della collettività che non permette che i suoi membri coatti vengano abbandonati del tutto; ma in tal modo la musica regredisce a forme più antiche, preborghesi, o addirittura a quelle forme che possono aver preceduto il suo stesso determinarsi come arte. Difficile verificare se quegli elementi esercitino ancora di fatto la loro efficacia: certo è che essi vengono convalidati dall'ideologia della musica, e ciò basta perché gli individui che reagiscono entro l'ambito di validità dell'ideologia ci credano anche contro ogni evidenza fonica. In sostanza, gli individui considerano la musica come veicolo di piacere, indipendentemente dal fatto che la musica d'arte evoluta si è da molto tempo allontanata dall'espressione della gioia, divenuta irraggiungibile nella realtà, al punto che lo stesso Schubert poteva domandarsi se fosse mai esistita una musica lieta (Adorno, 1966, p. 141).

Inoltre, si suppone (sbagliando), secondo Adorno, che chi canticchia tra sé e sé un motivo musicale sia lieto: il suo gesto sarebbe quello di chi sta a testa alta, e il suono stesso sarebbe pur sempre la negazione dell'afflizione intesa come mutezza, mentre in realtà in esso si è sempre espressa, liberandosi, l'afflizione. Una prima positività spezzata e negata mille volte dalla musica d'arte, riemerge nella funzione della musica: non a caso, la musica più consumata, quella

appartenente alla sfera “leggera” è sempre accordata su un tono di diletto.

Sostanzialmente, la musica è non oggettuale, non può essere univocamente identificata con nessun momento del mondo esteriore, e tuttavia è estremamente articolata e determinata in se stessa, risultando in tal modo sempre commensurabile al mondo esteriore (per quanto mediatamente), ovvero alla realtà sociale; per Adorno, la musica è un linguaggio, un linguaggio senza concetti. La musica, quindi, è predestinata ad avere la funzione di un settore della *réclame* perché essa non può essere individuata così tangibilmente come avviene, ad esempio, per le grossolane falsificazioni della realtà nei film o nelle novelle delle riviste illustrate: l'ideologia evita di farsi smascherare dagli scettici (Adorno, 2002, pp. 53-54). Il fatto è che la musica non è un linguaggio, bensì un codice asemantico (Caramiello, 1998) e, quindi, è difficile possa veicolare meccanicamente un “messaggio” o una ideologia. Il contenuto concettuale di una musica è sempre connesso all'ermeneutica, all'uso sociale e al significato che un bacino di utenti vi attribuisce.

3.3. La musica come funzione sociale

La musica come funzione sociale, per Adorno, è affine alla truffa, è fallace promessa di gioia che pone se stessa al posto della gioia. Anche nella regressione all'inconscio, la musica funzionale garantisce all'Es, cui si rivolge, un puro e semplice soddisfacimento sostitutivo; le opere di Wagner furono le prime che miravano a una funzione d'ebbrezza in grande stile, e in esse Nietzsche scoprì che la musica è l'ideologia dell'inconscio, vincolata ad un pessimismo che ancora in Schopenhauer era in un rapporto ambiguo con la società, che non a caso fu attenuato già nell'ultimo Wagner (Adorno, 1966, p. 145). La musica per Adorno, circondando gli uomini, avvolgendoli (com'è tipico del fenomeno acustico), facendoli partecipi in quanto ascoltatori, contribuisce ideologicamente a ciò che la società moderna non si stanca di realizzare, cioè all'integrazione (come si intuisce, in questo caso è opportuno il riferimento che Adorno fa a Durkheim); tra sé e il soggetto, creando, in tal modo, l'illusione della vicinanza di estranei, di calore per coloro che avvertono il gelo della dura lotta di tutti contro tutti (Adorno, 1990, p. 123). In questo senso la funzione

più importante della musica di consumo, che reca pur sempre con sé il ricordo dell'immediatezza, è forse di tacitare il dolore nel pieno delle mediazioni universali (Adorno, 2002, p. 57). Bisogna rilevare che l'uomo ha sempre espresso questi bisogni; l'individuo deve fuggire dal dolore e trovare qualcosa che lo distraga da esso. Egli, quindi, usa la musica come mezzo attraverso il quale "riempire il tempo". In questo senso, l'arte, e dunque anche la musica, si configurano quale bisogno ontologico dell'individuo legato alla dimensione contingente dell'esistenza: con l'acquisizione della coscienza e l'emergere della soggettività sapiens diventa capace di agire riflessivamente e, di conseguenza, diviene consapevole del carattere finito della vita, così la creazione di un aldilà rappresenta un modo assai efficace per lenire l'angoscia della morte. È all'interno di questi discorsi che il sistema delle arti, delinea un "ambiente comunicativo" (Caramiello, 1996), che si apre all'espressione di nuove forme della creatività, delle relazioni personali e dell'organizzazione sociale. L'arte, dunque, assume anche la funzione di antidoto contro la paura della morte e, per questa via, un carattere di tipo "religioso". L'uomo sostituisce all'ineludibile realtà della morte un altro meccanismo ordinatore: il mondo magico, soprannaturale, spirituale, divino. Si tratta di una trasfigurazione eccezionale perché attraverso la fabbricazione o la scoperta dell'aldilà l'uomo è davvero riuscito a diventare immortale (Caramiello, 2003).

3.3.1. *La musica e la sua non-oggettualità*

Secondo Adorno, la musica, in forza della sua non oggettualità, un aspetto che noi preferiamo definire "carattere immateriale", può colorire lo scolorito mondo degli oggetti, senza entrare subito in sospetto di romanticismo, in quanto il colore viene attribuito a vantaggio della sua propria natura, e ciò potrebbe forse spiegare in parte la predilezione popolare per l'orchestra in confronto ai complessi da camera. Questo perché in pratica, la musica colora lo squallore del senso interiore; essa, cioè, è la decorazione del tempo vuoto (Adorno, 1990, p. 130). È molto chiaro, quindi, perché gli uomini temono il tempo e inventano così metafisiche, che fanno da compenso. Da tutto questo li distoglie la musica; essa sanziona la società cui serve da passatempo e, in particolare, assicura che nella monotonia dell'uguaglianza di tutto a tutto, esistano ancora dei momenti particolari. Ma, in realtà, l'arte, complessivamente intesa, è

uno stupefacente fenomeno, esclusivamente umano, uno splendido dispositivo, peculiarmente ed eminentemente sociale, da sempre legato al comportamento di Sapiens e alla sua attività cognitiva: un *sistema* che si caratterizza per la sua universalità, in quanto legato ad un bisogno antropologico dell'individuo, quello di creare universi di significato attraverso i quali conferire senso all'esperienza e attutire l'angoscia dell'esistenza.

3.3.2. *Il grado di astrattezza della musica*

È difficile arrivare a comprendere, secondo la teoria adorniana, il grado di astrattezza che, nella coscienza temporale di un'umanità irretita dal concretismo, ha la funzione della musica. La forma del lavoro nella produzione industriale di massa è virtualmente la forma della ripetizione di procedimenti sempre identici: sostanzialmente non avviene mai nulla di nuovo. Ma i comportamenti che, nella sfera della produzione, si sono venuti formando sulla catena di montaggio si estendono potenzialmente a tutta la società, anche a settori nei quali non si lavora affatto direttamente secondo quegli schemi (cfr., Adorno, 2002, p. 60). Mediante la sua semplice forma astratta, che è quella dell'arte temporale, mediante cioè il mutamento qualitativo dei suoi momenti successivi, la musica produce una specie di *imago* del divenire: essa non perde l'idea di tale divenire, neppure nelle sue manifestazioni più penose, e la coscienza, bramosa di esperienza, non vuole abbandonare tale idea. Surrogato di un divenire a cui l'individuo che si identifica con essa crede di partecipare attivamente, per Adorno la musica restituisce al corpo, in maniera immaginaria, una parte delle funzioni che nella realtà gli sono state sottratte dalle macchine: è una specie di sfera sostitutiva del motorismo fisico che assorbe l'energia motoria la quale, soprattutto nei giovani, sarebbe altrimenti libera. Nella musica di consumo si avverte facilmente che nessuna strada conduce fuori dalla totale immanenza della società: il tempo libero dedicato a lasciarsi andare viene consumato nella mera riproduzione della forza lavoro, che getta la sua ombra su tale tempo libero (Adorno, 2002, p. 64).

Sembra opportuno, a questo punto, fare un riferimento alle idee di Philip Tagg che, a sua volta prende come punto di riferimento Murray Shaker, sostenendo che il nostro paesaggio sonoro non solo è più marcato di quello di qualsiasi altra cultura nel tempo e nello spazio,

ma è anche caratterizzato da rumori incessanti a bassa fedeltà (low-fi), come il ronzio delle condutture, i ventilatori, il traffico, i rumori arrivati insieme al trapano, al martello pneumatico, al motore a scoppio, con la rivoluzione industriale, elettrica ed elettronica. Il suono non verbale, compresa la musica, è fondamentale nella società industrializzata: anche se gran parte della musica in circolazione non è mai entrata nelle “riserve culturali” dell’arte, proprio la sua onnipresenza e importanza nella nostra società rendono impossibile minimizzarla. Quindi, mentre il paesaggio sonoro ci informa sulla dimensione storica della società, è evidente che la musica non possa più essere scissa meccanicamente nelle categorie concettuali di “arte” e “intrattenimento”.

3.4. *La musica come ideologia*

Adorno sostiene che, siccome la musica non è manifestazione di verità, ma è realmente ideologia, si pone di necessità la questione relativa al suo rapporto con le classi sociali; difatti, la musica funzionale, come fonte di falsa coscienza sociale, è implicata, anche senza che i pianificatori lo vogliano, nel conflitto sociale (Adorno, 2002, p. 67).

Da questo fatto derivano però le difficoltà di fondo di cui soffre fino ad oggi l’impostazione della sociologia musicale: essa rimane mera psicologia sociale, rimane gratuita se non include in sé la struttura concreta della società. Basta una riflessione semplicissima per stabilire in che scarsa misura un inventario della stratificazione delle abitudini di consumo contribuisce a chiarire il nesso tra musica, ideologia e classi. Se ad esempio si supponesse che la classe superiore coscientemente conservatrice ha una particolare affinità con una musica ideologicamente attinente, il risultato secondo ogni previsione dovrebbe contraddire tale congettura. La grande musica, che in effetti dovrebbe essere preferita in questo ambiente, implica piuttosto, per dirla nei termini di Hegel, la coscienza dello stato di necessità, e assorbe nella propria costituzione formale, per quanto sublimata, la problematica della realtà, che invece quello strato sociale preferisce evitare. In tal senso, la musica apprezzata nelle classi alte non è più ideologica, ma semmai meno ideologica di quella preferita nelle classi inferiori (Adorno, 2002, p. 73).

3.5. *La musica consumata negli strati inferiori*

La musica consumata negli strati inferiori, è meramente edonistica e non è certamente più realistica di quella fruita negli strati superiori, anzi cela la realtà in misura maggiore di quest'ultima (Adorno, 1990, p. 135).

La concezione di Adorno quindi appare decisamente "astratta" e "irreale": possono, forse, definirsi non realistici i tanti esempi di canto popolare o dei work-song che esprimono la condizione e lo status sociale dell'individuo appartenente, per dirla nei termini di Adorno, allo "strato inferiore"?

Per Adorno le condizioni momentanee sono secondarie; la musica ha a che fare con le classi nella misura in cui essa si imprime totalmente nel rapporto di classe. La musica come ideologia, per Adorno, finirà solo con la fine dell'alienazione sociale. Ma anche in questo caso la sua prospettiva risulta "debole" poiché parte dalla certezza intorno alla possibilità di un mondo senza alienazione; ma questo forse coinciderebbe con la regressione allo stato di natura pre-umano. Forse per questo lo stesso Marx, benché senza trarne le dovute conclusioni, sostiene che l'alienazione è una condizione pressoché inevitabile dell'esistenza umana.

Adorno conclude la sua analisi sul rapporto tra musica e classi con alcune riflessioni pubblicate nel 1962: "Oggi e qui la musica può soltanto rappresentare le antinomie sociali nella sua stessa struttura, antinomie che sono colpevoli anche del suo isolamento. Essa sarà tanto migliore quanto più profondamente saprà plasmare nella sua forma la forza di quelle contraddizioni e la necessità del loro superamento sociale, quanto più puramente essa saprà enunciare, nelle antinomie del linguaggio formale che le è proprio, lo stato di necessità della condizione sociale, facendo appello, nel linguaggio cifrato del dolore, alla trasformazione. Non le giova guardar fisso alla società in confuso terrore: adempirà meglio la sua funzione sociale se rappresenterà nel materiale che le è proprio, e secondo le leggi formali che le sono proprie, i problemi sociali che essa contiene in sé fin nelle cellule più riposte della sua tecnica. Il dovere della musica come arte diventa in tal modo vagamente analogo a quello della teoria sociale" (Adorno, 2002, pp. 85-86).

Quindi Adorno sostiene che la musica ha un senso solo se sposa le ragioni della "critica"; insomma, il sociologo francofortese è in perfetta

sintonia con ciò che sosteneva Togliatti nella polemica con Vittorini. Tale dibattito era sorto, com'è noto, soprattutto riguardo al problema dei rapporti fra politica e cultura, fra autonomia dell'artista e necessità, per un partito rivoluzionario, di perseguire una ben precisa linea culturale in un determinato periodo storico. Vittorini insisteva su alcuni concetti basilari: che la politica resta limitata entro i confini della cronaca, al contrario della cultura, che invece fa storia; quindi essa ha il diritto di subordinare a se stessa la cultura solo quando opera cambiamenti qualitativi all'interno della società, e questo accade solo in momenti eccezionali, cioè rivoluzionari (Guglielmino, 1971, pp. 287-288).

Al contrario, Togliatti criticava la tesi sul rapporto fra cultura e politica che, secondo Vittorini, doveva essere subordinata alla prima; Togliatti poi denunciava una strana tendenza del "Politecnico" (rivista diretta da Vittorini) verso una specie di cultura enciclopedica dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso e del sorprendente, prendeva il posto della scelta e dell'indagine coerenti (Guglielmino, 1971, pp. 288-289).

A sua volta, Vittorini ribadiva nella sua "Lettera a Togliatti" le sue posizioni asserendo:

- Se l'uomo di cultura aderisce completamente alle direttive del partito rivoluzionario non fa altro che *"suonare il piffero della rivoluzione"* (come nelle aspettative di Adorno), né chi suona il piffero per una politica rivoluzionaria è meno arcade e pastorello di chi lo suona per una politica reazionaria e conservatrice.

- Lo scrittore rivoluzionario non può essere privato della libertà di sostenere istanze che differiscono da quelle del partito e del politico, "esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone; esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo che egli soltanto sa scorgere e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre, e porre accanto alle esigenze che pone la politica, porre in più delle esigenze che pone la politica" (Guglielmino, 1971, pp 290-291).

In altre parole, in rapporto alla polemica fra i due rivoluzionari, convinti, in sostanza, entrambi di essere in possesso della verità, (non a caso la resistenza di Vittorini fondava sull'assunto che "la verità è sempre rivoluzionaria"), fa un certo effetto rendersi conto che la visione di Adorno si rivelerebbe di ascendenza molto più togliattiana,

sarebbe insomma da collocare difficilmente sul fronte di una certa qual gnosi intellettuale , ma risulterebbe, invece, assai più agevolmente collocabile sul lato “organico”, quello più arcigno, burocratico e di apparato.

CAPITOLO 4

Il rapporto dell'opinione pubblica con la musica

4.1. *La funzione della musica nella società attuale*

La questione relativa al rapporto dell'opinione pubblica con la musica, si interseca con il problema che riguarda la sua funzione nella società attuale; quello che si pensa, si dice e si scrive sulla musica è molto diverso dalla sua funzione reale, da ciò che essa realizza di fatto nella vita degli uomini, nella loro coscienza e nella loro non coscienza. Ma questa funzione penetra, in modo esatto o distorto, nell'opinione della gente, e viceversa si ripercuote sulla funzione stessa, in un certo senso le dà forma a priori. Infatti, per Adorno, il ruolo effettivo della musica si adegua in misura notevole all'ideologia dominante: se si volesse isolare l'aspetto puramente immediato dell'esperienza musicale collettiva dall'opinione pubblica, non si terrebbe conto della potenza della socializzazione, della coscienza deificata; basti ricordare i deliqui di massa alla comparsa di qualche cantante di canzoni che dipendono dalla tecnica della pubblicità, dall'opinione corrente che dilaga (Adorno, 2002, p. 169).

Adorno, inoltre, afferma che, stando all'opinione diffusa, assai discutibile e molto delimitata dai risultati ottenuti dalla psicoanalisi, la musica è legata a un talento particolare. Per intenderla bisogna "essere musicali", mentre nulla d'analogo si pretende nei confronti della letteratura o della pittura; sarebbe anzi da scoprire quali sono le fonti di questa opinione corrente. Essa certo rileva una parte della differenza specifica esistente tra le arti, differenza che diventa invisibile nel momento in cui esse vengono sussunte sotto il concetto generale di arte (Adorno, 2002, pp. 169-170). Secondo Adorno, in nessun posto più che in America, la terra non solo della mentalità positivista, ma anche del positivismo reale, la vita musicale viene tanto incoraggiata e la musica tanto esaltata come componente integrante della cultura (Adorno, 2002, p. 170).

In effetti, in questo senso, la convinzione generale che la musica è necessaria e che meriti di essere incrementata, ha innanzitutto un effetto ideologico: l'accecamento dell'opinione pubblica nei riguardi della musica non le permette di scorgere questo tratto fondamentale; per essa la musica, l'arte, è una specie di dato di fatto naturale (Adorno, 2002, pp. 171-172).

4.2. *La relazione tra razionalità e irrazionalità della musica*

Il complesso rapporto tra razionalità e irrazionalità della musica rientra in una grande tendenza sociale; la crescente razionalità borghese non elimina i momenti irrazionali del processo della vita. Molti vengono neutralizzati, trasferiti e inseriti in settori particolari; non solo essi vengono lasciati intatti, ma spesso certe zone irrazionali vengono riprodotte socialmente (Adorno, 2002, p. 172).

Secondo Adorno, la pressione della crescente razionalizzazione, che per non riuscire insopportabile alla sue vittime deve produrre razionalmente qualcosa che tiri su il morale, esige non meno dell'irrazionalità ancora cieca della società razionale. La razionalità, realizzata solo in determinati aspetti particolari, ha bisogno, per potersi evolvere come razionalità particolare, di istituzioni irrazionali come le chiese, gli eserciti, la famiglia; la musica, e qualsiasi arte, vi si inserisce, adeguandosi così all'universale rapporto funzionale. Adorno, evidentemente, propone una visione assolutamente ideologizzata del rapporto tra razionalità e istituzioni irrazionali, tanto da inserire tra quest'ultime, anche la chiesa, la famiglia e gli eserciti. In proposito, appare difficile documentare storicamente l'esistenza di istituzioni meramente irrazionali, poiché queste, essendo un insieme di valori, norme, status, ruoli e gruppi che si sviluppano attorno ad una necessità fondamentale, nascono sempre come risposta degli individui a determinati bisogni della società in cui vivono; di conseguenza, non può essere considerato riduttivamente irrazionale ciò che deriva da esigenze di razionalizzazione che permettono la tenuta della società stessa.

4.2.1. *La quantità della vita musicale in America*

In America, Adorno ha potuto accertare occasionalmente, in ambienti conservatori e classisti, un'aperta ostilità verso la musica, ostilità

estranea alla coscienza illuminata che, anche nei confronti dell'arte, tende nell'epoca del liberalismo al *laisser faire*. In una grande università americana, che era però localmente isolata dal centro metropolitano, i professori ritenevano poco "serio" andare all'opera: pur nel suo provincialismo, un'opinione pubblica di questo genere fa più onore alla musica, intesa come un fatto che rinvia oltre i rigorosi ordinamenti del sussistente, che non la compiacenza gratuita (Adorno, 1960, p. 116). Secondo Adorno dunque, dato che la musica "deve" esistere, la maggior parte degli uomini ha su di essa le proprie idee; a seconda delle varie cerchie di interessati ai diversi settori musicali, esistono opinioni pubbliche non manifeste, ma molto efficaci. La loro diffusione ne spiega la stereotipia, e viceversa; probabilmente, essa non ne determina le formulazioni, ma predetermina già le forme di reazione apparentemente primarie, o ne è almeno una componente. Un numero infinito di persone ascolta verosimilmente la musica secondo categorie fornitegli dall'opinione pubblica: ciò che è immediatamente dato, è già in sé mediato (Adorno, 2002, p. 174). L'opinione pubblica è tanto più articolata quanto più profondamente la musica, e il rapporto con essa, è fuso con un'ideologia culturale consolidata, come nel settore delle istituzioni conservatrici della vita musicale ufficiale. Se si riuscisse a isolarne le costanti, si potrebbe probabilmente riconoscere in esse, casi specifici o cifre di ideologie più generali, che hanno un influsso sociale. In chi ha sane idee musicali è sempre giustificato sospettare che esse siano l'emanazione di idee sane anche in altri settori, paragonabili ai pregiudizi degli individui rispettosi dell'autorità (Adorno, 2002, p. 174). Adorno, inoltre, prosegue nella sua riflessione sostenendo che in musica la suscettibilità al rumore è la musicalità dell'individuo non musicale, ed è anche un mezzo per scacciare l'espressione del dolore, per armonizzare la musica su una moderazione che appartiene alla sfera in cui si parla del piacevole e del confortante, la sfera del materialismo volgare borghese. Spesso l'ideale musicale pubblico trapassa nell'ideale del comfort. La ricezione di un dato spirituale viene predisposta secondo la comodità fisica; nel settore della riproduzione musicale, questo tipo di opinione pubblica esclude in genere gli intenti che si oppongono all'ideale esecutivo conculcato, e considera "capriccioso" l'atteggiamento che si attiene rigorosamente alla cosa.

Adorno, infine, sostiene che la posizione adeguata del soggetto alla musica sia una posizione che tenga conto della sua concrezione. Se non è questa a motivare il giudizio, e invece si attivano verbalizzazioni

astratte, già recitate centinaia di volte, c'è da sospettare che il soggetto non abbia affatto lasciato che il fenomeno gli si avvicinasse (Adorno, 2002, pp. 175-176). La sua analisi circa il rapporto dell'opinione pubblica con la musica sollecita alcune considerazioni: innanzitutto, è presente una contraddizione di fondo, in quanto Adorno che aveva precedentemente criticato l'America, in un secondo momento sostiene che questa sia il luogo dove "la vita musicale viene incoraggiata e la musica tanto esaltata come componente integrale della cultura", quasi come se stesse per intuire la conclusione cui arriverà quasi alla fine della sua avventura intellettuale, quando finirà per riconoscere, con una giravolta di 360 gradi, nell'America la più interessante incarnazione della modernità democratica, ma questo avverrà molto in seguito. Invece, nel contesto della riflessione di cui ci stiamo occupando qui, Adorno rinnova la sua condanna all'America affermando di averne accertata un'aperta ostilità verso la musica. Inoltre, egli riconferma il bisogno dell'uomo di scacciare il dolore attraverso la musica, anche se sostiene che per armonizzare la musica in modo da cancellare il dolore, la si debba condurre nella "sfera del materialismo volgare borghese". La cosa appare alquanto "esagerata" ed "estrema": la musica deve davvero divenire volgare affinché l'uomo possa consolarsi? Non è più agevole pensare che essa deve semplicemente riuscire ad agire sullo stato d'animo dell'individuo e fare in modo che egli riesca ad utilizzarla come rimedio contro la sofferenza?

4.3. I concetti base dell'opinione pubblica musicale

Tra i concetti base dell'opinione pubblica musicale, secondo Adorno non ce n'è neanche uno teoricamente fondato: essi producono la persistenza ideologica di stadi storici superati. Per il filosofo molte categorie principali erano in origine momenti di un'esperienza musicale viva, ma poi esse si sono fissate, si sono rese autonome divenendo sintomi del fatto che si pensa secondo le aspettative, che si è impene-trabili nei confronti di ciò che si scosta dalla norma (Adorno, 2002, p. 177). La problematica dell'opinione pubblica si è delineata sempre nell'aporia secondo cui il valore medio delle opinioni individuali, al quale la democrazia non può rinunciare, può allontanarsi dalla verità della cosa stessa. Adorno rileva che nella tendenza evolutiva della società nel suo insieme questo fatto si è acuito, anche nell'opinione pub-

blica sulla musica. Formalmente la possibilità che tutti hanno di ascoltare la musica e di giudicarla è superiore al privilegio degli ambienti chiusi in se stessi, e potrebbe andar oltre le strettoie di gusto che, essendo sociali, spesso costituiscono anche dei limiti estetici.

In realtà, però, quell'ampliamento di possibilità, l'accrescersi delle libertà d'opinione e l'uso che se ne fa verso coloro che nelle condizioni date non possono praticamente averne una, ne contrasta l'impegno oggettivo e finisce con il seppellire la speranza che questi individui possano mai formarsi un'opinione. Quello che potrebbe essere il potenziale democratico dell'opinione pubblica degenera in pressione della coscienza ritardata su quella avanzata, fino a minacciare la libertà nell'arte: per Adorno dato che tutti possono giudicare senza in realtà saperlo fare, l'opinione pubblica diventa amorfa e rigida insieme, quindi labile (Adorno, 2002, pp. 178-179).

4.4. *I centri d'opinione e i mass media*

Secondo Adorno le parole d'ordine lanciate mediante i centri d'opinione e i mass media vengono accolte con sollecitudine, e alcune di queste, come l'esigenza che le opere siano di struttura chiara e precisa per la cosiddetta "comprensibilità", risalgono a un periodo in cui esisteva ancora una sorta di ben decisa opinione del ceto culturale superiore. Tali parole d'ordine, private della dialettica viva con l'oggetto, vengono degradate a quel che si sente dire in giro; i centri formatori dell'opinione rafforzano questo fatto e per parte loro lo inculcano ancora una volta nella testa della gente (Adorno, 2002, p. 179).

Quello che si suppone fluttuante e sottoposto ai cosiddetti mutamenti di moda, è probabilmente non lontano dall'essere stazionario; l'opinione, che dovrebbe essere quanto mai soggettiva, sarebbe riducibile ad alcune costanti numerabili. Con ciò il problema dell'opinione primaria e derivata non è naturalmente risolto. Certo, quelli che Mannheim (Cfr., 1957) ha chiamato "meccanismi di influenza" sono nel mondo totalmente organizzato e socializzato molto più potenti che nell'epoca del liberalismo avanzato. Ma lo stesso concetto di "influenza" è liberalistico, è costruito secondo il modello di soggetti liberi non solo formalmente ma anche per costituzione propria, ai quali ci si rivolge dall'esterno (Adorno, 2002, p. 180).

In questo punto della riflessione, ritorna l'idea dell'ascoltatore

“senza cervello”; tuttavia anche se gli organi dell’opinione pubblica impongono agli uomini quello che a questi ultimi non piace, essi, plausibilmente, sono comunque in possesso di almeno alcuni dei mezzi necessari per riuscire a prendere decisioni, a fare scelte e a selezionare, con un certo margine di autonomia e libertà.

4.5. La critica in relazione con l’opinione pubblica

Per Adorno, l’organo istituzionale dell’opinione pubblica musicale è la critica; dietro l’inclinazione congenita di “darle addosso”, si cela l’irrazionalistica religione borghese dell’arte (cfr., Adorno, 2002, p. 181). La critica va difesa contro questo pregiudizio, che è a sua volta parte costitutiva dell’opinione pubblica; l’odio contro il critico, mentre protegge la musica dalla coscienza trincerandosi nella mezza verità secondo cui essa è irrazionale, lede la musica che è spirito come lo è colui che penetra in essa. Ma il rancore di quelli che si sentono profondamente esclusi dalla musica, ha il suo bersaglio in coloro che si ritengono dei conoscitori (Adorno, 2001, p. 92).

L’obiezione universale che la critica è relativa, che è solo il caso particolare di una mentalità che con atteggiamento abusato svalorizza chiunque come inutile, dice molto poco. Le reazioni soggettive del critico, che a volte gli stessi critici dichiarano casuali per documentare la propria superiorità, non sono opposte all’oggettività del giudizio, ma alla condizione di questo. Senza tali reazioni, è addirittura impossibile intendere bene la musica; starebbe alla morale del critico di innalzare a “obiettività” l’impressione ricevuta mediante un continuo confronto con il fenomeno. Per Adorno i critici non sono cattivi quando hanno delle reazioni soggettive, ma quando non ne hanno nessuna o quando vi insistono senza un procedimento dialettico e bloccano, in forza dell’ufficio da loro svolto, il processo critico cui il loro ufficio stesso li obbliga. Questo tipo di critico, il critico arrogante, si affermò nell’epoca dell’impressionismo e del liberty, e si trovava a suo agio più nella letteratura e nelle arti figurative che nella musica. Il filosofo sottolinea come socialmente la critica musicale è legittima perché solo essa rende possibile che la coscienza generale faccia propri in modo adeguato i fenomeni musicali; nondimeno essa prende parte alla problematica sociale. È legata a istituzioni di controllo sociale e di interesse economico come la stampa, un rapporto che non di rado influisce

sull'atteggiamento dei critici; oltre a ciò essa soggiace anche nel proprio interno a condizioni sociali che evidentemente rendono il suo compito sempre più difficile (Adorno, 2002, p. 182).

Benjamin ebbe a definire in termini epigrammatici questo compito: al pubblico deve essere sempre dato torto, pur sentendosi esso sempre rappresentato dal critico (Benjamin, 1966). Tutto questo significa che la critica deve opporre alla coscienza generale, preformata negativamente dalla società, la verità oggettiva e quindi in sé sociale. Che vuol dire "oggettiva"? Esiste davvero l'oggettività o, forse, è più plausibile ipotizzare che non esista una metodologia, una logica che permetta di stabilire dei parametri ben precisi che consentano, a loro volta, il raggiungimento di una verità condivisibile e accettabile da tutti gli individui di una società?

Continuando, Adorno sostiene che l'insufficienza sociale della critica musicale consiste nel fatto che essa fallisca sempre di più tale compito. Inoltre, alcuni fenomeni musicali provocano presso certi critici, slogan o frasi che possono sempre avere qualcosa di reale ma che, automatizzate, degenerano, risultando riflessi condizionati non meno di quelli degli ascoltatori per passatempo. Per Adorno in effetti, i critici hanno tanto meno bisogno di privarsi dei loro giudizi pietrificati in quanto l'indipendenza della loro posizione, senza cui la critica sarebbe senza senso, li rende indipendenti anche da un possibile controllo tecnico, nella misura in cui la musica nuova non è più commensurabile con il pubblico rimasto indietro e foraggiato con merce standard (Adorno, 2002, p. 184).

4.5.1. *I critici come autorità in discussa*

Secondo Adorno i critici diventano, per il pubblico, autorità indiscussa, con l'unica condizione che essi, anche quando cercano di fare i "moderni", fanno intendere di essere in fondo d'accordo con l'opinione pubblica (Adorno, 2001, p. 103). La loro autorità, che il pubblico non può controllare direttamente sull'oggetto, diventa un'autorità personale, altra istanza del controllo sociale sulla musica, secondo il criterio della conformità, drappeggiato con gusto più o meno buono.

La qualificazione necessaria per essere critico musicale resta, però, irrazionale; si accontenta della capacità puramente giornalistica di scrivere, mentre l'elemento decisivo, e cioè la competenza compositi-

va, la capacità di intendere e giudicare la cose secondo la loro interiore costituzione, non viene richiesta non fosse che per il fatto che mancano coloro che potrebbero giudicare tali qualità, ovvero i critici dei critici (Adorno, 2002, p. 185).

Tuttavia, per comprendere la vera condizione della critica, bisognerebbe studiarla nelle sue origini. Se i critici diventano anche musicisti, cioè se sono dentro la cosa e non sono superiori ad essa, essi sono quasi inevitabilmente anche irretiti nella mediatezza e limitatezza delle loro stesse intenzioni e interessi. Sostanzialmente, la musica si è resa autonoma, divenendo un mestiere sui generis, le cui leggi vanno dalla precisa esperienza tecnica fino alla buone maniere in musica, in misura tale che solo colui che è seriamente coinvolto nella produzione può veder giusto entro di essa: la sola critica feconda è quella immanente. I critici di professione che non ne sono capaci sono rimandati a fonti sostitutive, e soprattutto a istituzioni scolastiche che li qualificano con un diploma o un titolo, senza dar loro molto aiuto nel compito da svolgere. Ma quanto più fitto e ramificato si fa l'intreccio della vita musicale e dei suoi centri amministrativi, tanto più il critico diventa un cronista; in tal modo, egli non solo abbandona le armi ma fallisce l'oggettività cui apparentemente si assoggetta. Infatti nell'arte è arte solo ciò che va oltre i fatti riferibili come cronaca; a ben intenderla, l'esperienza genuina della musica, come di ogni arte, è tutt'uno con la critica. Affermarne a pieno la logica, la determinatezza del suo nesso, significa anche percepirla in sé come antitesi del falso (Adorno, 2002, p. 186).

4.5.2. *La funzione di competenza*

Adorno prosegue nel suo ragionamento sostenendo che la competenza e la capacità di discriminare sono, oggi come sempre, una cosa sola. Il critico dovrebbe rappresentarle, ma lo fa in misura sempre minore; la colpa non è solo del fatto che le composizioni si fanno sempre più refrattarie nei confronti di chi non "alloggia nella loro tana", ma sono le forme dominanti della critica musicale che impedirebbero questo al critico, anche se egli fosse all'altezza del compito (Adorno, 2002, pp. 186-187).

In verità, l'analisi di Adorno sulla figura del critico è abbastanza confusa e contraddittoria. Egli non riesce bene a comprendere e a far comprendere quale sia la sua idea riguardo all'obiettività o alla soggettività del critico stesso. Il buon critico dovrebbe giudicare, analizzare e

comprendere con una certa onestà intellettuale, considerando tutte le variabili, anche quelle proposte dall'opinione pubblica, dalla maggioranza e dalla minoranza, affiancandole e associandole in qualsiasi modo al proprio punto di vista, senza lasciarsi influenzare al punto tale da smarrire la "propria" valutazione. Insomma, è un tema "complesso" e forse irrisolvibile, ma gli schematismi di Adorno non ci aiutano certo a fare passi avanti.

CAPITOLO 5

L'avvento dei mass media

5.1. *La funzione dei mass media*

Quando si parla di mezzi di comunicazione di massa occorre ricordare che essi, a stretto rigore, non si identificano necessariamente con l'elettronica e non costituiscono, quindi, un'invenzione esclusiva del XX secolo. La stampa, da Gutenberg in poi, fu indubbiamente il primo di questi mezzi, e che essa abbia comportato una vera e propria rivoluzione nella cultura europea è generalmente riconosciuto (McLuhan, 1976, 1987). Si trattò di una rivoluzione che fece sentire i suoi effetti, addirittura nel mondo del folklore; si pensi, per esempio, alle cosiddette *broadside ballads*, canti narrativi da intonare su melodie generalmente note a tutti, il cui testo veniva affidato a "fogli volanti", venduti e distribuiti nelle campagne da venditori girovaghi. La loro funzione, in assenza di giornali, era di diffondere quelle notizie che, allora come oggi, suscitano spesso un morboso interesse. Il folklore ha dunque anche la capacità di incorporare e rifunzionalizzare ai propri fini tecniche comunicative che si sono inizialmente prodotte in ambienti esterni a quello folklorico (Cfr. Carpitella, 1973).

5.1.1. *Mass media: gli effetti problematici*

Molto spesso vengono associati ai mass media tanti effetti nefasti (nel linguaggio corrente, così come la parola "libro" è sinonimo di "Cultura", la parola "televisione" è sinonimo di "non-Cultura"). Tra essi si potrebbero individuare l'appiattimento e l'involgarimento del gusto e la distruzione del folklore in varie parti del mondo, soprattutto in quello occidentale. In questo caso, l'attenzione è rivolta specialmente ai mass media elettronici e poi digitali, il cui sviluppo ha prodotto quella che de Kerckhove definisce "oralità terziaria" (cfr. de Kerckhove, 1993), che caratterizza i sistemi multimediali e la Rete. I processi di influenza dei media sulle dinamiche di sviluppo ed evoluzione dei processi culturali sono di natura intrinsecamente complessa, multidimensionale, dunque sistemica. Sarebbe difficile dire, infatti, se sono i mass

media o l'urbanizzazione i responsabili primari dei drastici mutamenti che si sono verificati in ambito folklorico nel corso degli ultimi cinquant'anni (Sorace Keller, 1996, p. 95).

L'urbanesimo, e la conseguente defunzionalizzazione di buona parte del repertorio musicale (ad esempio, dei canti calendariali o generalmente rituali), può essere stato un fattore altrettanto forte nel causare i mutamenti più visibili verificatisi in alcune culture tradizionali. Secondo A.L. Lloyd "l'abitudine di cantare "ballate" (quei canti che nel folklore italiano si dicono anche canti epico-lirici) cominciò a declinare prima addirittura dell'avanzata del capitalismo rurale e industriale" (Lloyd, in, Sorace Keller, 1996, p. 96). Lo stesso Karl Marx lo credette ed affermò addirittura che la stampa, la locomotiva e il telegrafo avevano eliminato quei prerequisiti socioculturali che rendevano possibile la composizione e l'esecuzione dei canti epico-lirici.

Anche la diffusione dell'alfabetizzazione, pur in parte una conseguenza dell'urbanesimo, è stata vista da alcuni (ad esempio, da Cecil J. Sharp) come una delle cause del declino del canto popolare. Ma sulla questione c'è tutt'altro che concordia di vedute; Phillips Barry (cfr., 1909), infatti, credette che fosse un grosso errore ritenere che l'analfabetismo fosse un prerequisito per l'esistenza di una ricca tradizione di canto popolare. Ad ogni buon conto, pare certo che molte possono essere le concause della regressione della musica di tradizione orale in certe aree, diverse spesso da caso a caso.

5.2. *I mutamenti e le trasformazioni provocati dai mass media*

Che la diffusa presenza dei mass media abbia causato dei mutamenti, delle trasformazioni, è comunque fuori da ogni dubbio, in primo luogo nel comportamento sociale di chi si trova inevitabilmente a doverli utilizzare. La loro attitudine a riprodurre e distribuire in maniera minuziosa prodotti artistici provoca conseguenze ragguardevoli (ad ogni livello) nella vita musicale, sia in quello della musica folklorica, sia in quello della popular music.

Infatti, se si prende in considerazione la società come sistema di rapporti interattivi coordinabili attraverso una rete di comunicazione, e se si considera come la cultura subisca un forte processo di identificazione con il sistema stesso dell'informazione che essa gestisce, diventa allora evidente che nuovi mezzi per la distribuzione dell'infor-

mazione causano mutamenti molto pertinenti con la sociologia (Sorcer Keller, 1996, p. 96).

Per quanto concerne le arti, uno dei primi interessi da parte dei sociologi furono le conseguenze estetiche che scaturiscono dalla riproducibilità dei singoli artefatti. Esso risale, grosso modo, agli anni '30, quando Walter Benjamin dedicò all'argomento un saggio nel quale l'arte da lui presa in considerazione era principalmente la fotografia; la consapevolezza di quanto fosse rilevante la ricaduta estetica della sua riproducibilità non poteva poi, naturalmente, non estendersi alla considerazione del mezzo elettronico e di quell'arte, la musica, che finirà per servirsene così largamente. Per la prima volta, difatti, il mezzo elettronico viene realizzato con lo scopo di creare una certa separazione del suono dalla sua fonte originaria, di estraniarlo, quindi, dal rapporto con lo spazio acustico (nato per occuparlo), di memorizzarlo e archivarlo, di modificarne almeno in parte le caratteristiche fisiche e quindi, percettive. Da ciò consegue la disponibilità di musica in ogni momento; logicamente si tratta di musica de-funzionalizzata e ri-funzionalizzabile di volta in volta come sottofondo alle attività più dissimili.

Non sorprende, quindi, che già a partire dagli anni '30 esistano negli Stati Uniti delle équipes interdisciplinari, che studiano come produrre musica adeguata a far crescere meglio determinati animali da allevamento, o per far sentire maggiormente a loro agio gli acquirenti quando fanno lo shopping nei supermercati. Tali ricerche, pungolate inizialmente da ragioni puramente commerciali, hanno dato luogo ad un vero e proprio nuovo campo d'indagine: quello dell'ecologia sonora; si tratta di un campo interdisciplinare nel quale la ricerca scientifica sulla natura del suono e sulla possibilità di percepirlo diversamente in contesti plurimi si collega a interessi sociologici e ad intenti estetici (Sorcer Keller, 1996, p. 97).

5.2.1. *De-funzionalizzazione degli artefatti musicali*

La tendenza secondo cui i mass media de-funzionalizzano gli artefatti musicali dimostra come questi ultimi siano suscettibili di utilizzo in condizioni non previste, e neppure prevedibili, da colui che li aveva posti in essere inizialmente. Vi è chi ha voluto usare il termine *Primarmusik* per riferirsi a quella musica che viene utilizzata in ottemperanza alla designazione fatta dall'autore e il termine *Sekundarmusik* per

indicare quella musica utilizzata appunto per scopi “secondari” (Sorace Keller, 1996, pp. 97-98). L'uso “secondario” della musica poi crea spesso un tipo di comunicazione orale di “secondo grado”; in questo modo può verificarsi che materiali musicali che una volta vivevano di circolazione esclusivamente orale vengano immessi nel circuito mediatico e comincino in tal modo una nuova vita. La distribuzione attraverso dischi, cassette, radio e poi attraverso supporti digitali, costituisce dunque un nuovo tipo di circolazione orale/aurale che, probabilmente, esercita sulla tradizione orale preesistente un effetto paragonabile a quello avuto a suo tempo sui testi delle canzoni dalla diffusione dei fogli volanti (Sorace Keller, 1996, p. 98).

5.2.2. *Mediamorfosi e mediatizzazione*

Per segnalare le trasformazioni specifiche riguardanti la natura stessa del suono e le sue possibilità di utilizzazione, che l'elettronica e i mass media rendono praticabili, sono stati creati alcuni neologismi, come “mediamorfosi” e “mediatizzazione”. Questi termini si riferiscono a tutto ciò che è pertinente alla “mutazione elettronica” della comunicazione musicale e ai meccanismi tecnici ed economici che ne regolano la diffusione e quindi la ricezione (Sorace Keller, 1996, p. 98).

Blaukopf (cfr., 1992; 2003) in particolare, ritiene che sia importante affrontare due problematiche fondamentali:

1. la possibilità inerente ai nuovi mezzi di creazione musicale, in rapporto, da un lato alla preservazione dei sistemi tonali non occidentali, e all'arricchimento del sistema tonale europeo dall'altro;
2. l'impatto della mediamorfosi sul concetto europeo di copyright.

Gli effetti della mediatizzazione, peraltro, sono talmente tanti e di diverso ordine da renderne difficile un elenco completo; essi riguardano, tra l'altro, la durata stessa dei brani musicali. Inoltre, tali effetti riguardano anche la prassi esecutiva; per esempio, dopo l'introduzione dei microfoni e della tecnologia di incisione elettrica, Bing Crosby, Whispering Jack Smith e altri cantanti, soprattutto americani, ben presto scoprirono che, producendo un particolare timbro di voce con i microfoni, anche con poco fiato era possibile emergere sullo sfondo di una grande orchestra; era la nascita di un particolare cantante: il croo-

ner. Altri mutamenti riguardano, per esempio, i testi delle canzoni che, con la commercializzazione di massa e internazionale, devono necessariamente perdere connotati geografici, locali e narrativi per acquisirne di più generalmente comprensibili (Sorace Keller, 1996, p. 99). La musica, attraverso la distribuzione consentita dai mass media, si libera di tante limitazioni spazio-temporali; ciò comporta che un certo tipo di musica può improvvisamente influenzare tutto quello che avviene in tempi e in luoghi molto distanti da quelli della sua origine; tuttavia si potrebbe obiettare che ciò è avvenuto sin da quando esistevano i menestrelli itineranti e, ancor più, da quando entrò in uso la notazione musicale. Ma con i mezzi elettronici il salto quantitativo è talmente grande da diventare qualitativo, e ciò non soltanto per la capillarità della diffusione che essi consentono, ma anche perché una registrazione acustica è portatrice di molta più informazione riguardo a uno stile musicale di quanto non potesse fare la notazione. È anche interessante rilevare quanto la consapevolezza della mediamorfosi possa influenzare il comportamento e le scelte artistiche dei musicisti. Un caso paradigmatico fu quello del pianista Glenn Gould che volle ritirarsi dall'attività concertistica molto giovane, nel lontano 1964: egli credeva che l'avvenire dell'esecuzione dal vivo fosse ormai segnato. Al tempo stesso giudicava positivo il fatto che la tecnologia rendesse sempre più possibile all'ascoltatore un intervento capace di influire sulla qualità del suono riprodotto, consentendogli di riappropriarsi, per così dire, di una forma di creatività che implica la capacità di esercitare un giudizio analitico che non è che una forma di cultura. La previsione di Glenn Gould si sta avverando anche grazie alla digitalizzazione del suono, che rende possibile, una volta avvenuta la registrazione su apposito supporto, di comprimere e di ridistribuire le informazioni musicali in modo nuovo con l'aiuto dei computer, che sono in grado di decifrare il codice stesso della musica (Sorace Keller, 1996, pp. 99-100).

5.3. Le influenze dei mass media sui gusti musicali

Sociologicamente rilevante è il settore che riguarda le influenze dei mass media sul gusto musicale e quindi sulla capacità di favorire o di ostacolare la distribuzione di determinati repertori. È questa una direzione nella quale sono utili i metodi della sociologia empirica (sondag-

gi, elaborazione statistica dei dati riguardanti la programmazione radiotelevisiva, etc.). C'è da sottolineare che i new media, anche in ambito musicale, hanno prodotto un progressivo processo di personalizzazione della fruizione artistica e culturale, con una conseguente "frammentazione" del pubblico, nel senso che gli individui, grazie alle tecnologie digitali, sono ormai in grado di articolare i propri "palinsesti" autonomamente.

Quindi allo stesso modo in cui i mass media originano fenomeni di mutazione della vita musicale e della musica stessa all'interno di una singola cultura o società, essi producono fenomeni nuovi che stabiliscono modelli di contatto tra culture che altrimenti non si verifiche-rebbero. Si pensi a come, in qualche caso, i mass media aiutino ad appropriarsi di una tradizione a tal punto da utilizzarla come simbolo ed espressione di tratti culturali autoctoni.

Non è da molto che si presta attenzione a questi fatti, ma su tale argomento, sui fenomeni cioè di mutamento culturale per via esogena (essi prendono nomi diversi quali: sincretismo, acculturazione, modernizzazione, etc.) esiste una letteratura alquanto vasta. Comunque, in questo caso, ci si trova in un ambito nel quale sociologia musicale ed etnomusicologia (ancora una volta) si confondono l'una con l'altra. Forse una delle questioni più interessanti messa in luce dalla letteratura è la sempre maggior evidenza di come la concezione per la quale le culture possono essere comprese come sistemi unitari, come entità discrete, omeostatiche e quindi sostanzialmente autonome si stia rivelando sempre meno adeguata a spiegare i fenomeni della comunicazione musicale, che si verificano attualmente su scala planetaria (Sorce Keller, 1996, pp. 101-102).

CAPITOLO 6

Max Weber e John Henry Mueller

6.1. *La sociologia musicale di Weber*

Max Weber è considerato una delle più grandi figure della storia del pensiero sociologico; Karl Jaspers, di certo il più illustre dei suoi biografi, lo definì nel 1932 “il più grande tedesco del nostro tempo”. Suoi campi prediletti di ricerca furono il diritto, l’economia, la metodologia delle scienze sociali, le origini religiose del capitalismo moderno, il buddismo, il confucianesimo, l’ebraismo; ma tutti i suoi sforzi di ricercatore infaticabile sembrano stimolati e unificati dal desiderio di comprendere i tratti salienti della civiltà occidentale (Sorace Keller, 1996, p. 110).

Tra i principali interessi culturali di Max Weber non mancava la musica, di cui egli ha parlato seguendo l’esempio dei sociologi che l’hanno preceduto (Comte, Spencer, Simmel) i quali, nell’ambito di un loro sistema sociologico generale, ritennero necessario dare spazio anche alle arti. La sociologia musicale di Weber nasce dal presupposto che il suo compito non debba essere solo quello di stabilire generiche corrispondenze tra arte e società, quanto quello di determinare gli elementi sociali e artistici specifici da correlare, significativamente, tra loro. Il “sistema tonale” è, senza dubbio, secondo Weber, uno degli elementi fondamentali: esso è dato dal numero totale dei suoni di altezza, più o meno determinata, utilizzati in un’esecuzione, in un repertorio o in tutti i repertori di una data cultura, nonché la modalità con cui tali suoni possano essere rapportati tra loro (Sorace Keller, 1996, p. 111).

Inoltre, un gran numero di tradizioni musicali (ad esempio, europea medievale, indiana, indonesiana e cinese) hanno sviluppato “sistemi tonali” differenti basati su una teorizzazione, che costituisce oggetto di riflessione anche filosofica, proprio come si riscontra nella musica europea dell’era moderna. Quindi, se culture tra loro lontane nello spazio e nel tempo, quando decidono di riflettere sistematicamente sul fatto musicale, si occupano principalmente di teoria, è allora molto probabile che la scelta del sistema tonale sia proprio uno di

quegli elementi sonici che sono significativamente correlabili alla dimensione sociale.

In sostanza, se il problema di come dividere l'ottava è proprio di ogni cultura musicale (tale divisione non è effettuabile con un procedimento interamente razionale), Weber suggerisce di esaminare il modo in cui ciascuna cultura affronta questa inevitabile contraddizione, poiché esso riflette atteggiamenti profondi che le società tendono ad applicare più generalmente anche in settori, che con la musica hanno poco o nulla a che fare.

In quest'ambito musicale così *sui generis*, egli riconosce, quindi, alla cultura europea occidentale caratteri precipui che la sua sociologia (una sociologia interpretativa, ricca di conoscenze storiche ed etnografiche) tende ad identificare; uno di questi consisterebbe in un particolare tipo di razionalità, che non va confusa con la razionalità tout court, poiché essa riguarda la scelta dei mezzi e degli strumenti più adatti al raggiungimento di un preciso scopo (Sorace Keller, 1996, p. 112). Secondo Weber, la sociologia non è in grado di valutare (e non dovrebbe nemmeno tentare di farlo) se e quanto gli scopi che una cultura o un individuo si prefiggono di raggiungere siano intrinsecamente razionali o meno (cioè degni di essere perseguiti); o meglio, egli ritiene che le scienze sociali, per poter essere piuttosto "obiettive" debbano mantenere una fondamentale avalutatività per quanto riguarda gli "scopi" e, in definitiva, i "valori" che influenzano le scelte culturali.

Le considerazioni weberiane sulla musica si trovano espresse principalmente (ma non unicamente) in un breve saggio, pubblicato postumo, e tradotto anche in italiano, intitolato *I fondamenti razionali e sociologici della musica* (Weber, 1995). In effetti, in tutte le sue opere Weber presenta osservazioni sparse e riflessioni che riguardano la musica; si racconta, anzi, che non fosse inconsueto per lui, tenere conferenze sugli aspetti più diversi della sociologia, chiedere un pianoforte a disposizione, qualora fosse necessaria un'esemplificazione musicale che, in forma di parallelo o metafora, riuscisse a spiegare questioni non intrinsecamente musicali (Sorace Keller, 1996, p. 112).

6.2. Lo sviluppo della musica omofono-armonica

Weber si pose, come domanda fondamentale, il motivo per cui solo in un punto determinato della Terra (l'area occidentale) si sia svi-

luppato, come caso veramente unico e mai verificatosi prima, il sistema armonico-tonale e, quindi, la musica omofono-armonica, considerando quanto fosse diffusa la pratica polifonica nel resto del mondo.

Insomma, egli rileva l'esistenza di numerose altre aree culturali all'interno delle quali la prassi musicale è nata e si è sviluppata con la stessa intensità, tanto da divenire, in Europa, oggetto di una riflessione teorica di tipo sistematico. Effettivamente, la domanda è molto ben posta e viene elaborata sulla base di conoscenze etnografico-musicali che Weber possedeva e che, per l'epoca, non erano per nulla consuete, neppure tra gli individui musicalmente colti (Sorace Keller, 1996, p. 113).

Weber era convinto e conscio del fatto che la polifonia non costituisca un'invenzione del Medioevo europeo e che essa fosse invece molto diffusa tra le culture musicali del mondo, sicuramente con modalità maggiori in alcune aree rispetto ad altre (Africa sub sahariana, Indonesia, etc.); Weber si era addirittura convinto, e lo affermava esplicitamente, che l'orecchio musicale (la capacità di discriminazione tonale e timbrica) fosse in alcuni casi più sviluppato nelle culture extraeuropee o, comunque, non fosse in esse di certo inferiore a quello occidentale medio. Perché dunque, solo in Occidente e solo a un certo punto della sua storia si è sviluppata un'armonia "funzionale" così altamente regolamentata? La risposta di Weber è in linea con l'interpretazione sociologica che egli dà della cultura occidentale nel suo insieme, nella quale egli scorge una crescente presenza di "azione sociale razionale", che si esprime anche sotto specie di musica. Prima di spiegare meglio in quali aspetti specifici egli riconoscesse questa particolare forma di razionalità, occorre premettere che, purtroppo, il pensiero di Weber al riguardo non manca di qualche risvolto un po' ambiguo e oscuro (Sorace Keller, 1996, pp. 113-114).

Si deve ricordare che si tratta di un pensiero frammentario che egli non ebbe il tempo di elaborare organicamente e nei dettagli, e che fu ricostruito e interpolato da Theodor Kroyer, curatore dell'edizione postuma dei *Fondamenti*. Comunque, appare chiaro che Weber osservò nella divisione dell'ottava, da cui risulta la scala diatonica, una forma di razionalizzazione maggiore rispetto a quella presente nelle scale pentatoniche; inoltre, i criteri razionali in base ai quali si originavano gerarchie di suoni in senso melodico (orizzontale), gli parvero validi anche a governare questi rapporti in senso armonico (verticale). Si tratterebbe, anche se Weber non lo espresse in questi precisi termini,

di rendere proprie le dimensioni del discorso musicale soggette allo stesso principio ordinatore (Sorce Keller, 1996, p. 114).

Weber considerò anche l'organizzazione gerarchica dell'orchestra, osservando una netta divisione tra artista e pubblico ed una progressiva differenziazione dei ruoli musicali (compositore, esecutore, teorico, critico, etc.), tutti elementi che egli interpreta come testimonianza di una graduale divisione del lavoro e quindi, come "burocratizzazione" della società europea. A questo punto della riflessione weberiana, è opportuno spendere qualche parola sul concetto di burocratizzazione: Weber, nella sua formulazione fu profondamente influenzato da Michels il quale, partendo dall'esperienza della socialdemocrazia e del sindacalismo rivoluzionario italiano, arriva a dedicarsi all'analisi dei partiti politici di massa, negli anni in cui i bolscevichi elaboravano una teoria del partito rivoluzionario. In pratica, mentre questi ultimi vedevano il partito come una struttura organizzativa finalizzata alla formazione di una coscienza rivoluzionaria, Michels li descrive come meccanismi incapaci di funzionare democraticamente a causa della leggeforza dell'oligarchia, che non è altro che una tendenza alla burocratizzazione. In questo senso, Weber mantiene lo stesso atteggiamento nei confronti della burocratizzazione, intesa come tendenza naturale delle organizzazioni a cristallizzarsi (Wallace, 1994). In più, Weber, da equilibrato pensatore quale era, non sostenne mai che la musica occidentale, pur "razionalizzata" come essa gli appariva, fosse in alcun modo "migliore" ed esteticamente "più pregevole" delle altre.

Vale, infine anche la pena di ricordare che la tradizione, creata da coloro che frequentavano la casa di Weber, ci riferisce che egli parlava molto spesso di musica, dicendo a volte cose che non trovò mai il tempo di scrivere. Paul Honigsheim, per esempio, riporta che Weber osservò come la cristianità fosse l'unica, o quasi l'unica cultura ad aver sviluppato composizioni musicali puramente strumentali su larga scala (Sorce Keller, 1996, p. 117). La ragione, secondo Weber, poteva essere che, mentre molte religioni istituzionalizzano l'uso della danza immettendola nei loro rituali, il cristianesimo non lo fece mai, e pertanto la cultura cristiano-occidentale dovette dare maggiore spazio ad altre forme di musicalità pulsivo-motorie che si esplicano, come la musica strumentale, in un'attività fisica. Secondo Honigsheim, eccezioni quali l'antica religione persiana di Zoroastro e il culto cristiano danzato di Siviglia contraddicono e negano l'ipotesi weberiana. L'ipotesi peraltro proverebbe pur sempre l'interesse di Weber a collegare aspetti parti-

colari del fenomeno musicale ed aspetti altrettanto particolari delle religioni e della cultura più generalmente intesa (Sorace Keller, 1996, p. 117).

6.3. *L'originalità dell'approccio weberiano*

In definitiva Max Weber ha reso originale il suo approccio nel tentativo di costruire una sociologia della musica in grado di evidenziare, nella scelta e nell'utilizzazione dei suoni fatta da una determinata cultura, alcune delle caratteristiche essenziali della cultura stessa.

Si tratta di un'interpretazione che suggerisce come la musica non fosse per Weber, sociologicamente parlando, un epifenomeno ma, invece, qualcosa di tanto rilevante da consentirci di leggere in essa gli aspetti caratterizzanti di un'intera società. Il tentativo di sviluppare una sociologia dei sistemi tonali, ripreso poi solo in qualche misura e in prospettiva storico-evolutiva da Joseph Yasser, che peraltro sociologo non si considerò mai, e da Blaukopf che invece sociologo della musica lo è a pieno titolo, è rimasto sostanzialmente minoritario e isolato (Sorace Keller, 1996, p. 118). L'accusa che si può dunque muovere alla sociologia musicale di essere troppo spesso un'attività di "circumnavigazione", in grado di evidenziare molti fenomeni interessanti che circondano il fatto musicale, e di riuscire solo raramente a farci vedere l'influenza specifica che essi hanno sulla musica in quanto suono, è dunque in buona misura fondata, almeno da un punto di vista dalla quantità dei contributi. È giusto ricordare, però, che pur con questo limite, esistono alcuni studi nei quali la sociologia musicale mostra di sapersi occupare di musica in quanto suono, strutture soniche, pur prescindendo dalla questione dei sistemi tonali. Il pensiero musicale di Weber è stato ed è oggetto di molte riflessioni: la sua proposta di partire dal materiale sonico per costruire una sociologia musicale risulta essere ricca di potenziali e valide tracce di sviluppo.

6.4. *La sociologia musicale di Mueller*

John Henry Mueller fu un sociologo tedesco-americano molto noto, sia per quanto egli scrisse a proposito della sociologia musicale, sia per i suoi altri scritti di sociologia generale. Tra l'altro, negli anni della

Depressione (1933-35), collaborò all'elaborazione di vari programmi del New Deal promosso dal presidente americano Roosevelt.

Per quanto riguarda la sociologia musicale egli, come nota Desmond Mark, che gli ha dedicato un'interessante monografia, fu uno dei primi ad applicare con successo i metodi della ricerca empirica a questo settore (cfr., Mark, 1985). Mueller studiò la ricezione delle opere musicali in funzione di una storia sociale del gusto; il suo contributo principale, *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*, nel 1951, è rimasto un classico del genere. Esso consiste in una vasta ricognizione della storia culturale e sociale dell'orchestra, con un'analisi del repertorio di undici tra le più importanti orchestre sinfoniche d'America; partendo dalle consuetudini esecutive, Mueller riesce ad allargarsi a considerazione estetiche di larga portata. La sua analisi del repertorio delle orchestre sinfoniche americane, infatti, vuole essere una descrizione "oggettiva" della storia delle preferenze musicali del pubblico statunitense; i dati raccolti consentono, per esempio, una rappresentazione grafica del "ciclo vitale" dei compositori all'interno di un repertorio che può essere usato per evidenziare il mutamento del gusto.

6.5. *Una metodologia basata su strumenti statistici*

Attraverso questo studio Mueller riuscì a sostenere, con un metodo che ha visto per la prima volta l'impiego di strumenti statistici nella sociologia musicale, che il repertorio molto vicino alla standardizzazione delle orchestre sinfoniche è un risultato diretto dell'esistenza di istituzioni nate per soddisfare i bisogni musicali della classe media, che aveva bisogno di luoghi deputati al fare musica e di occasioni rituali che tale musica ospitassero funzionalmente; ciò avvenne tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, quando nacque il concerto pubblico (Sorce Keller, 1996, p. 119). Una delle caratteristiche del metodo di Mueller era quella di costruire delle cosiddette "piramidi di popolarità" statisticamente calcolate; con esse si poté mostrare che spesso l'ascesa di un compositore può essere messa in relazione con la "discesa" di un altro, a riprova del fatto che lo "spazio concertistico" disponibile per opere sinfoniche monumentali non è illimitato. Dalle stesse "piramidi" risulta anche come la crescente attenzione per un compositore può essere messa in relazione ad avvenimenti di politica interna-

zionale. Pure rappresentativo del modo di procedere di Mueller è lo studio in cui egli contesta il luogo comune secondo cui Beethoven non fosse stato apprezzato dai contemporanei e, assieme, disegna una metodologia in base alla quale possono essere condotti studi simili sulla ricezione di altri compositori (Sorace Keller, 1996, p. 120). Nel complesso, quindi, John Mueller ha dato dei contributi alla storia musicale che, per la prima volta, assumevano non più il punto di vista della biografia dei compositori, o della logica dello sviluppo interno delle forme e dei generi, o anche quello del panorama socioculturale che fa loro da sfondo ma, invece, il punto di vista del pubblico e lo misuravano, per così dire, statisticamente. Il contributo di Mueller consiste, dunque, in buona parte, in una demitologizzazione della figura dell'artista e dell'opera d'arte, così come dell'estetica romantica e di quel Pantheon di capolavori universali, il "canone classico-romantico", che all'epoca in cui scriveva dominava in modo quasi soffocante la vita concertistica. La sociologia di Mueller conduce, quindi, all'idea di un sostanziale pluralismo estetico cui egli perviene attraverso un peculiare percorso di analisi e ricerca. L'estetica, dice significativamente e con provocazione Mueller è la disciplina, o sistema di pensiero, che si occupa di musica (o di qualunque altra arte) nella sua interazione con la vita sociale. Essa tratta i processi di consumo e, in modo derivato, della creazione per il consumo. E "il bello", egli aggiunge poi con non minore risvolto polemico, "non risiede nella musica più di quanto il dolore non risieda sulla punta di un chiodo!" (Sorace Keller, 1996, p. 121).

CAPITOLO 7

Per una critica del pensiero critico

7.1. *L'errore francofortese*

Il pensiero di Adorno, complesso, sentenzioso e moraleggiante, spesso contraddittorio, a volte persino oscuro, fornisce un'immagine di come i temi intellettuali della parte centrale del XX secolo fossero fortemente condizionati dalla polarizzazione ideologica marxismo-capitalismo.

Innanzitutto bisogna dire che la filosofia sociologica di Adorno si rivolge quasi esclusivamente a due soli termini di riferimento: la società di massa consumistica degli Stati Uniti e le società europee nel loro periodo fascista e nazista, questo, però, dopo aver scritto diversi articoli per una rivista nazista. Di entrambi i tipi di società Adorno aveva un'esperienza diretta perché, nel 1933, a causa delle leggi razziali in Germania, egli dovette (come numerosi altri intellettuali tedeschi) emigrare negli Stati Uniti (Sorace Keller, 1996, pp. 121-122). In America, Adorno collaborò al Princeton Radio Project, diretto da Lazarsfeld, un progetto d'avanguardia per quegli anni, sul mezzo radiofonico; è interessante notare come, nonostante questa esperienza, o forse proprio a causa di essa, nacque in lui un forte rifiuto per le propensioni statistico-empiriche proprie della sociologia anglo-americana. Intorno agli anni Venti e Trenta infatti, gli studiosi di comunicazione, soprattutto gli esponenti della Scuola di Chicago, cominciano a indagare il ruolo dei media nella società contemporanea; in particolare, si deve al lavoro di Dewey e Lippmann lo sviluppo di quel filone di studi noto con il nome di Communication Research, in cui la speculazione teorica era costantemente affiancata dalla ricerca empirica. Adorno invece respinse la sociologia empirica interessata alla dimensione meramente quantitativa dei fenomeni, soprattutto per quanto riguarda lo studio del fatto artistico musicale (Sorace Keller, 1996, p. 122).

Per tutte queste ragioni, quindi, Adorno non può definirsi né un sociologo "empirico", né tanto meno un sociologo "interpretativo" di scuola weberiana. Se infatti Max Weber credeva in una sociologia che prescindesse, almeno in un certo senso, da giudizi di valore, Adorno

fece l'esatto contrario: la sua sociologia guarda proprio alla ricerca del valore ed è quasi esclusivamente di esso che desidera occuparsi. La sociologia della musica per Adorno non può essere semplicemente un ramo della sociologia generale perché, a suo modo di vedere, un oggetto di indagine tanto particolare quanto la musica richiede, per il suo studio, specifiche categorie. Queste devono essere tali da consentire una sociologia della musica nella quale "musica" significhi molto di più di quanto altri prodotti di consumo vogliano dire per il marketing. Ciò può avvenire, secondo Adorno, solo attraverso una sociologia musicale interessata allo studio del rapporto tra ascoltatori e musica. Inoltre, tutti i generi musicali che hanno avuto grande importanza per la storia musicale del Novecento (il jazz, la popular music, il musical, etc.) in realtà non rivestono alcun interesse per Adorno, ma sono oggetto di un disprezzo che egli esercita sulla piattaforma di una cultura assai consapevolmente elitaria ed etnocentrica.

La musica, concepita in termini che sono sostanzialmente tardo romantici, viene dunque ad essere per lui una manifestazione di verità non solo a un livello gnoseologico ma, ancor più, al livello dei valori morali. A differenza di Weber, quindi, Adorno ritiene che la razionalizzazione, per progredire, non possa non sacrificare gradualmente l'uomo in quanto soggetto ad una sempre più pervasiva e invadente oggettività collettiva; ecco che allora, all'inizio del secolo scorso, l'arte si isola e tende ad estraniarsi dalla società (Sorci Keller, 1996, p. 124). Lo strumento che mette in moto questo processo è l'*industria culturale*, espressione introdotta da Horkheimer e Adorno per designare il complesso tecnologico-industriale che rende possibile la produzione, la riproduzione e la distribuzione dei prodotti artistici. Le dinamiche proprie dell'industria culturale sono state indagate da diversi studiosi, fra cui anche Edgar Morin, che nel saggio *L'esprit du temps*, ha esplicitato la natura intrinsecamente complessa delle modalità di produzione e diffusione dei prodotti culturali, sottolineando come l'industria culturale non sia solo uno strumento ideologico utilizzato per manipolare le coscienze, ma anche un'enorme officina di elaborazione dei desideri, dei sogni e delle attese collettive. Per Morin, dunque, l'immaginario sociale scaturisce dalla dialettica tra l'industria culturale e l'insieme dei destinatari, cui viene conferito un ruolo attivo, poiché il rapporto tra il mondo della produzione e i bisogni culturali si risolve in un reciproco adattamento attraverso meccanismi di azione e retroazione (Morin, 2005).

Strettamente legata alla sociologia filosofica di Adorno è la distinzione da lui operata tra “sociologia dell’oggetto” e “sociologia della funzione”: due campi separati, non complementari, che richiedono l’applicazione di metodi diversi tra loro e non commensurabili. Per Adorno, le relazioni che legano compositori, acquirenti, pubblico e mercato sono, infatti, rilevanti solo per la considerazione di quella che Hindemith chiamò musica di consumo. È in questo caso che è lecito parlare di “sociologia della funzione”, una sociologia che, secondo Adorno, non avrebbe senso quando si vuole trattare l’opera d’arte originale, autentica, significativa in sé, senz’altra funzione che essere se stessa. Solo di questa vera “arte” varrebbe la pena di decifrare i significati sociomusicali (Sorace Keller, 1996, p. 126).

In ultimo bisogna anche notare che Adorno, come altri pensatori influenzati dal marxismo, ha qualche difficoltà a spiegare in termini di struttura e sovrastruttura il rapporto tra società e musica. Egli sostiene che la vera musica costituisce un “bene” sui generis, dotato di “valore d’uso”, ma non di “valore di scambio”, e conclude che tra musica e società si verificano omologie. Come può la musica avere valore d’uso, ma non di scambio? Questa sembra essere una distorsione esasperata della teoria di Marx. Lo stesso Marx, infatti, sostiene che i valori d’uso, cioè l’utilità posseduta da una qualsiasi cosa, sono materiali di ricchezza e, nella società, sono depositari materiali del valore di scambio che, a sua volta, rappresenta il modo di espressione o la forma fenomenica di un contenuto. Inoltre, siccome Marx sostiene che la merce (di qualunque tipo) è un oggetto che soddisfa dei bisogni e la si deve considerare sotto un duplice punto di vista, quantitativo (valore di scambio) e qualitativo (valore d’uso), allora la tesi di Adorno, crolla definitivamente perché se la musica (come qualunque altra merce) avesse davvero solo valore d’uso, non potrebbe mai esistere alcun tipo di processo di scambio e, di conseguenza, non esisterebbero neppure i rapporti economici all’interno delle società. Con questa sua concezione Adorno frantuma definitivamente tutte le tesi precedenti, che riguardano le varie funzioni assolte dalla musica, la fine dell’alienazione e il ruolo svolto dalla musica di consumo. Ed è singolare che a mostrarne il fallimento sia proprio l’applicazione di categorie derivanti dall’ideologia cui lui prioritariamente faceva appello.

7.2. *Gli strumenti di riproduzione dell'arte*

L'epoca della tecnica doveva apportare le modificazioni più sensibili alle vecchie istituzioni, ma doveva anche rivelare, in maniera gigantesca, la straordinaria capacità rigenerante della borghesia nel dominare e controllare ogni suo strumento. Francastel (cfr. 1959, 1965) affermava che l'arte è una delle funzioni permanenti dell'uomo; con queste premesse l'arte e la tecnica non vengono viste come antagoniste, bensì la seconda viene a costituire un valido aiuto della prima. Con la caduta di certi "pregiudizi" artistici ad opera della tecnica, l'arte raggiunge dunque una sua più alta coerenza (Abruzzese, 1973, p. 137).

In effetti, Francastel esprime una concezione "caratteristica" della cultura, secondo la quale la tecnica non crea i valori di una società, ma li serve e li materializza (Abruzzese, 1973, pp. 137-138).

In particolare, Benjamin vede nella tecnica della riproduzione la fine del grande mito dell'arte: l'aura che riveste l'opera d'arte, stabilendone e mantenendone il potere, viene così demistificata. Alla base de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, vi è una fiducia particolare nel connubio tra tecnica della riproduzione e massa: "La massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: le masse, sempre più vaste, dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima in forme screditate" (Abruzzese, 1973, pp. 151-152). La massa dunque avrebbe nel suo interno l'energia per ribaltare posizioni tradizionali create a suo svantaggio; ne risulta una visione utopica dove Benjamin stabilisce la discriminante dei valori positivi e dei valori negativi in base all'enunciato politico del progressismo: "La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin" (Abruzzese, 1973, p. 152).

Sostanzialmente, mentre Adorno e Lukács "congelano" il mercato culturale, Benjamin, proprio scegliendo la via dell'utopia, evidenzia i larghi margini dialettici che l'oggettività della condizione estetica e del mondo delle merci offre allo sviluppo. In pratica Adorno capovolge la tesi di Benjamin secondo cui la disseminazione dell'arte, possibile og-

gigiorno grazie alle tecnologie che la rendono riproducibile, potrebbe avere un carattere anti-individualistico e tendenzialmente democratico. A questo proposito è interessante notare come anche Benjamin (tra l'altro, fra i fondatori della Scuola di Francoforte) fosse un pensatore fortemente influenzato dal marxismo e, quindi, come anche in campo marxista l'atteggiamento nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa sia dicotomico: da un lato ci sono coloro che li vedono come un fattore positivo, che rende accessibili prodotti artistici a chi precedentemente non avrebbe potuto mai fruirne e, dall'altro, coloro che vedono in essi tratti apocalittici, che rivelano palesemente il carattere elitario della loro visione, sostenendo che l'arte, la vera arte, non può essere per tutti e che se è per tutti allora non è arte vera.

Anche per Benjamin, comunque, esiste un aspetto dell'opera d'arte che non si presta alla riproduzione e alla fruizione generalizzata e che, anzi, nel processo di riproduzione e distribuzione viene dissolto: la cosiddetta "aura", quel "quid" che deriva dal suo carattere culturale, dalla qualità esoterica dei significati ad essa ascrivibili, dalla rarità dell'evento che le singole opere rappresentano (SorceKeller, 1996, p. 125). È ormai scontato che l'utopia benjaminiana supera l'utopia regressiva adorniana. L'utopia di Benjamin, infatti, è parzialmente politica perché solo parzialmente poteva offrire di fatto al proletariato l'oggettività scoperta, il meccanismo di sviluppo, il potere dell'informazione. Assumendo il proletariato come forza dialettica, negatrice del progresso borghese, il filosofo faceva della teologia, per quanto riguarda il progresso nella sua totalità storica; così come Adorno e la scuola di Francoforte facevano della teologia riguardo all'opposizione culturale al sistema. Ma cogliendo il punto oggettivo di innesto tra proletariato e tecnica, tra massa e riproducibilità dell'opera d'arte, tra lavoro e creatività collettiva, Benjamin riusciva a possedere tutta la produttività ancora operante dell'ideologia e dell'arte (Abruzzese, 1973, pp. 155-156). Inoltre, Benjamin concede all'intellettuale ancora il ruolo di creatore; suscitatore machiavellico di immagini proletarizzate, spregiudicato riproduttore di una intelligenza senza aureole, tecnico specializzato nella terapia delle masse; l'artista e l'equivalente ideologo dell'epoca moderna, si mantengono infatti, ad un livello creativo, tendendo a sfruttare la realtà, a manipolarla non attraverso un lavoro immediatamente produttivo, ma attraverso il tentativo di valorizzare la merce, utilizzando gli stessi canali della sua distribuzione sociale. La creatività individuale si oppone alla produttività

collettiva nel senso che cerca di organizzare lo spazio sociale tra produzione e consumo, accettando l'idea che l'intelligenza di massa sia aumentata con il crescere fantasmagorico della merce. A questo punto, si evidenzia l'antitesi con la metodologia e la teoria adorniana; basti pensare che lo svuotamento di significato dei linguaggi artistici, derivato dalla loro saturazione storica viene interpretato da Adorno come un effetto della decadenza dei rapporti di scambio fra prodotto individuale e consumo sociale, tendenti sempre più al livellamento monopolistico richiesto dalla ratio commerciale dell'industria. In tal senso, la condizione di merce prodotta per un mercato anonimo da produttori monopolistici, rende la musica (come le altre arti) incapace di esprimere il libero rapportarsi all'individualità. Tale situazione, per Adorno, riguarda l'interezza dei rapporti sociali, della quale, nella musica, si legge solo "un'inconsapevole storiografia della società" (Del Grosso Destreri, 1997, p. 98). Analizzando Benjamin, quindi, ci si rende facilmente conto dell'opposizione tra i due e della concezione pessimistica, regressiva e snobista sviluppata e, purtroppo, messa in pratica da Adorno. Inoltre, secondo Benjamin, l'intellettuale privato della possibilità di raggiungere lo stesso livello raggiunto dallo sviluppo del capitale e del proletariato, si mantiene ai margini della merce; tentando di caratterizzare il consumo, perde la capacità di cogliere il nuovo linguaggio delle merci, la vera dimensione del commercio (Abruzzese, 1973, p. 157). Legato ai vecchi confini "psicologici" tra prodotto e acquisto, non coglie abbastanza la dimensione reale della merce dentro e fuori dell'individuo alienato; allora, l'intellettuale crea un valore, intermedio tra merce e psicologia dell'acquisto, che pretende di circolare in forma autonoma o almeno dialettica rispetto ai canali stabiliti dalla produzione: abbastanza spregiudicato per ammettere l'oggettiva alienazione della massa, egli spera di creare un prodotto che abbia solo una faccia della merce, quella collettiva e dinamica, e non quella assolutamente produttiva (Abruzzese, 1973, p. 157). In tal modo Benjamin si fermò all'utopia estetica, senza "invadere" la dimensione dell'informazione tecnologica.

7.3. *Analisi "mediologica"*

Gli esponenti della Scuola di Francoforte hanno criticato moltissimo il sistema dei mass media, quale "industria culturale" capace di

manipolare l'individuo per integrarlo in un sistema di produzione oppressivo. Adorno, infatti, svolge un'analisi sociologica che è al tempo stesso un'aspra critica dei mezzi di comunicazione di massa: cinema, radio, pubblicità, televisione, rotocalchi e così via. Qual è l'idea che muove Adorno in questa critica? È che i mezzi di comunicazione di massa inculcano nell'individuo il sistema di valori della società. Al fondo di questa impostazione di pensiero c'è un presupposto ben preciso e cioè che i mass-media non sono qualcosa di neutro, non sono meri contenitori che possono essere riempiti con i contenuti più vari. In realtà, per Adorno i mezzi di comunicazione di massa sono essi stessi una forma di ideologia, un concetto in alcun modo assimilabile all'idea ben più complessa, e persino ambigua, di McLuhan per cui il "medium è il messaggio".

Per Adorno i media sono ideologia, perché il loro compito precipuo è quello di diffondere un'immagine del mondo che sia accettabile da tutti, è quello di sviluppare linguaggi uniformi e standardizzati che vadano bene per tutti, e quindi, essi inevitabilmente contribuiscono al conformismo generale. I mezzi di comunicazione di massa tendono a omologare l'individuo nella società esistente: potremmo dire, con linguaggio tipico degli esponenti della scuola di Francoforte, che tendono a integrare l'individuo nel sistema di dominio esistente. Di qui l'attenzione che Adorno ha riservato alla pubblicità, a cui ha dedicato momenti importanti di analisi sociologica, perché in essa ha visto il tipico strumento di manipolazione delle coscienze: la pubblicità sembra un dispositivo innocente, ma in realtà è uno strumento di seduzione delle coscienze, di addomesticamento degli individui; la pubblicità, nonostante la sua forma seducente, è un attrezzo diabolico per trasformare gli uomini in robot, in manichini, in asserviti al sistema. Si tratta di uno schematismo intellettuale e di una "riduzione" molto distante dalla prospettiva di Abruzzese, secondo la quale un approccio sociologico allo studio della musica potrebbe configurarsi come indagine dei processi coinvolti nell'istituzionalizzazione e nella negoziazione dei saperi attraverso cui le diverse musiche si costituiscono come realtà sociali. In questo senso si potrebbe privilegiare un'analisi orientata in senso "mediologico", in cui vengano posti al centro dell'attenzione i modi, le attività e le circostanze attraverso cui la musica contribuisce a mediare la percezione della realtà e dell'identità, la formazione del legame sociale, la costituzione di un

ordine, la configurazione dell'agire, attraverso l'articolazione sia del livello simbolico sia del livello pratico dell'esperienza (Abruzzese, 2003, p. 389).

Infatti, la musica intesa come sonorità, parola, parola e suono, può essere utilizzata per comunicare (la musica di protesta), per "accompagnare" situazioni ed eventi (le colonne sonore che contribuiscono a "incorniciare" la situazione filmica), o anche per attivare stati fisici e mentali per uscire da condizioni emotive insoddisfacenti (tristezza, noia, etc.) e modulare i parametri estetici dell'agire (livello di energia, motivazione, attenzione, etc.). L'analisi dei processi diacronici di trasformazione e di interazione dei modi di concepire, di legittimare, e di attualizzare i fatti artistici individua allora un modo efficace di articolare un'analisi socio-mediologica della musica storicamente contestualizzata (Abruzzese, 2003, p. 390).

Un sistema di organizzazione industriale della produzione musicale comincia a strutturarsi con l'apertura dei teatri d'opera a pagamento; il clamoroso successo dell'apparato porta con sé le prime tecniche di standardizzazione e di "pseudo-individualizzazione", le prime forme di divismo, la messa in scena del "meraviglioso", le tensioni fra pubblico e privato in merito al controllo di un mezzo di visibilità pubblica, le dialettiche fra rappresentazione istituzionale e divertimento, fra stabilizzazione del gusto ed effimero, e infine un'elaborata routinizzazione, professionalizzazione e gestione imprenditoriale dell'attività musicale. Parallelamente si sviluppa la prassi amatoriale nella sfera domestica borghese, dove vengono coltivati gusti, competenze, investimenti affettivi e culturali, che saranno rilanciati nei dibattiti relativi all'estetica e alle funzioni sociali della musica, contestualmente al formarsi dell'opinione pubblica. Mentre il primo teatro d'opera accessibile al pubblico pagante risale al 1637 (il San Cassiano a Venezia), i concerti pubblici di musica strumentale risalgono al 1672 (Londra); quest'ultima, a lungo considerata in modo critico per la difficoltà a "significare" con precisione, in assenza dell'associazione alle parole, è oggetto di completa rivalutazione nell'ambito del Romanticismo. Qui l'assoluta specificità della musica viene privilegiata e legittimata in quanto espressione autentica, in grado di esteriorizzare in maniera "immediata" e "fluida" i "movimenti" che si fanno soggettivamente reali, si autenticano. La musica non offre più tanto una rappresentazione di significati e sentimenti oggettivi che la realtà suscita, quanto realtà soggettive, vivificate nell'esperienza individuale (Abruzzese,

2003, p. 391). Parallelamente, già dalla fine del XVIII secolo, vengono istituzionalizzate le cornici discorsive della “musica colta”, del “folk” e del “popular”, che rispondono in maniera differente al problema della costruzione di valore dei consumi musicali, in un regime di mercato capitalistico-industriale e in un contesto di differenziazione del tessuto sociale metropolitano (Frith, 1990, 1996).

Mentre le spinte centrifughe delle diverse avanguardie destrutturano progressivamente i sistemi normativi di orientamento alle prassi compositive ed esecutive, aprendo sempre di più al rumore, all'automazione, al caso e ai contesti della quotidianità, l'avvento delle più importanti tecnologie di fissazione e riproduzione del suono consente sia una più efficace oggettivazione dei repertori di tradizione orale, sia la possibilità di nuove confluenze fra “musicale” ed “extramusicale”.

La natura dei media destinati a trattenere, trasmettere e riprodurre le performance musicali (non solo dischi e radio, ma anche cinema) incidono sulla loro lunghezza, costruzione e funzionalizzazione; esse concorrono, a loro volta, ad attribuire senso allo spazio discontinuo di esperienze che i primi configurano. Inoltre, dai primi del Novecento, lo sviluppo di tecnologie per la produzione e il consumo di musica registrata fornisce gli strumenti per la strutturazione della moderna industria musicale di massa, che fa convergere nello spazio domestico diversi “mondi musicali”. Internet e le tecnologie digitali hanno modificato radicalmente il modo di produrre, di fruire e di distribuire la musica, basti pensare agli mp3, e poi all'iPod, al download, al file sharing e al podcasting, o alle diverse applicazioni come iTunes o Spotify, solo per citare alcune delle innovazioni che hanno introdotto consistenti mutamenti nel “linguaggio” musicale e, in generale, nei “mondi dell'arte”. Il successo di forme “romanticizzate” di derivazione afro-americana (il jazz, in particolare, costituisce il principale intrattenimento musicale a cavallo degli anni '30 e '50) definisce la centralità dei peculiari soundscapes mediatizzati. Infine, anche altre dinamiche d'innovazione sono state comprese nei termini di dialettiche che ne definiscono la matrice moderna: “centro-periferia”, “mainstream-underground”, “musica-rumore”, disciplinate all'interno del sistema produttivo tramite l'articolazione del rapporto simbiotico fra major deterritorializzate e indie radicate nella dimensione locale (Abruzzese, 2003, p. 39).

Conclusioni

Vi sono alcune considerazioni che è possibile proporre in forma conclusiva per fornire un ulteriore elemento di comprensione del lavoro di ricostruzione storica della vicenda del jazz e di analisi critica per ciò che concerne la concezione teorica di Adorno.

Non a caso, la suddivisione di tale lavoro in tre parti è scaturita da una decisione precipua: nella prima parte, infatti, è stata trattata l'evoluzione del jazz a partire dal continente africano; ci si è soffermati soprattutto sull'idea dell'Africa, sul colonialismo, sulle scoperte geografiche e sullo schiavismo, trattando anche la forte connessione esistente tra cultura e religione, che si legano alla molteplicità di rituali che caratterizzano il continente. In effetti, si è voluto sottolineare, attraverso un'analisi essenzialmente antropologica, come e quanto la musica jazz derivi dai riti africani, in particolar modo dai riti vudu in cui si uniscono danza e tamburo.

Tuttavia, jazz non vuol dire solo Africa; difatti, questo genere si è sviluppato tramite la fusione della poliritmia africana con la musica europea, avvenuta in America durante il periodo di deportazione degli schiavi (africani) ad opera dei colonizzatori (europei).

Seguendo questa traiettoria, si giunge alla seconda parte del lavoro in cui il jazz è stato trattato e analizzato in base alla funzione sociale cui ha assolto. Basti pensare che il momento esclusivo di espressione musicale dello schiavo fu il canto, in particolare sono da ricordare i work-songs, canti di lavoro che accompagnavano ritmicamente l'attività nei campi e, più tardi, la costruzione di strade ferrate; poi i gospels e gli spirituals, canti religiosi dove lo schiavo è venuto a contatto con materiale culturale bianco di origine europea. Nei canti di lavoro e religiosi, canto e ritmo si producono in una dimensione collettiva, sullo schema di "chiamata-risposta"; anche il blues (che precede di poco il jazz e ne rappresenta uno dei principali elementi costitutivi), benché sia un canto solistico possiede un valore altamente comunitario, poiché le istanze espresse dal solista si identificano con quelle della collettività cui egli appartiene. In esso compaiono per la prima volta nella musica dei neri d'America taluni strumenti, innanzitutto la chi-

tarra, con cui, più che accompagnarsi, il cantante sembra risponderci negli spazi vuoti fra i versi, attraverso una tecnica strumentale particolare, proprio in modo da “imitare” la funzione dell’emissione vocale. L’introduzione degli strumenti è dovuta soprattutto ai creoli, neri con sangue in parte bianco, che, per questo, godevano di particolari privilegi sociali; attraverso i creoli si verificò una più incisiva contaminazione fra le due culture, che trovò la più sofisticata espressione nel ragtime, prima musica totalmente strumentale afro-americana e quindi, importante anello di congiunzione fra il canto popolare e il jazz. Così, dall’evoluzione del ragtime nacque il jazz vero e proprio, che ebbe come luogo di raccolta delle varie esperienze New Orleans, dove si formarono le prime bands, che si esibivano in parate stradali e funzioni religiose. Da quel momento in poi, il jazz conobbe un periodo molto fortunato e travagliato allo stesso tempo, che lo vide protagonista e causa di numerosi cambiamenti e avvenimenti storici, politici, sociali e, quindi, musicali.

In sostanza, il jazz ha rappresentato, in tutte le sue forme, uno strumento d’espressione, pure dello status sociale, un dispositivo di lotta e di emancipazione culturale, assumendo anche in Italia, soprattutto negli anni ’70, un ruolo rilevante come fenomeno socioculturale di notevole spessore.

Infine, la terza parte del lavoro si è rivolta allo sviluppo di un’analisi che ha avuto come oggetto di riflessione la prospettiva teorica di Adorno. Tale riflessione ha mostrato la problematicità concettuale ed i limiti epistemologici rilevabili nel modello di teoria critica avanzato dal sociologo francofortese; egli, infatti, assume spesso posizioni fuorvianti, risultanti da deformazioni ideologiche di fondo, che si traducono in molti casi nell’assunzione di atteggiamenti snobistici ed elitari nei confronti della musica jazz e in generale dell’industria culturale. Per questa via abbiamo incrociato anche, più generalmente, il dibattito sui mass media e sui loro effetti, nonché talune questioni centrali nella sociologia musicale di Weber e Mueller, due tipologie differenti di approccio al fenomeno, caratterizzate da logiche di controllo e razionalizzazione dell’indagine, fondate su elementi empirici; si pensi, infatti, che Mueller fu il primo ad utilizzare strumenti statistici applicati alla sociologia musicale. Discordante dallo schema di Adorno si rivela anche l’approccio teorico di Benjamin, nonostante la “comune” appartenenza alla Scuola di Francoforte; infatti, la sua figura e la sua opera rientrano in maniera esemplare in una costellazione concettuale,

costituita dalle categorie dell'assimilazione, della diversità e dell'esclusione, per il carattere emblematico, quasi paradigmatico della sua stessa vicenda esistenziale. Il *déracinement*, il nomadismo di quest'ebreo berlinese nato nel 1892, emarginato ed errabondo, viaggiatore incallito e appassionato collezionista, ha origine proprio nella sua diaspora biografica. La sua è una vita giocata sul rischio e sulla provvisorietà, all'insegna della precarietà, un'esistenza che vede convivere ebbrezza e tragedia, posizioni estreme sollecitate dalla storia circostante, da quel "paesaggio desertico" in cui gli sembrerà essersi trasformata l'Europa, come scrive in un'ultima lettera del 1940 all'amico Gershom Scholem, poco prima di togliersi la vita alla frontiera franco-spagnola per timore di finire in mano ai nazisti.

Il motivo principale che ha supportato la nostra critica al pensiero di Adorno è basato sull'esigenza di bilanciare il suo atteggiamento "aristocratico" con una cultura "mediologica" avanzata, che riesca a considerare, e a "spiegare" tutte le variabili che contribuiscono a fare della musica un autentico mediatore sociale e una potente dimensione significativa dei "mondi" di cui è espressione.

Bibliografia

- ABBIATI, F., *Storia della musica*, Garzanti, Milano, 1982.
- ABRUZZESE, A., *Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Marsilio Editore, Venezia, 1973.
- ABRUZZESE, A., *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003.
- ADORNO, THEODOR, W., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1990.
- ADORNO, THEODOR, W., *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1960.
- ADORNO, THEODOR, W., *Il fido maestro sostituto*, Einaudi, Torino, 1969.
- ADORNO, THEODOR, W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 2002.
- ADORNO, THEODOR, W., *La musica, i media e la critica*, TempoLungo, Napoli, 2001.
- ADORNO, THEODOR, W., *Minima moralia*, Einaudi, Torino, 1954.
- ADORNO, THEODOR, W., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975.
- ADORNO, THEODOR, W., *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino, 1976.
- ADORNO, THEODOR, W., *Wagner, Mahler*, Einaudi, Torino, 1966.
- ALLPORT, G.W., *La natura del pregiudizio*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
- AROM, S., *Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale: Conception/perception*, in *Contrechamps*, 10, pp.177-95, 1989.
- AROM, S., *African Polyphony and Polyrhythm. Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- ATTALI, J., *Rumori*, Mazzotta, Milano, 1978.
- BARRY, P., *Folk-music in America*, in *Journal of American Folklore*, 22 (83), 1909, pp. 72-81.
- BASTIDE, R., *Le Americhe Nere*, Sansoni, Firenze, 1970.
- BASTIDE, R., *Noi e gli altri. I luoghi di incontro e di separazione culturali e razziali*, Jaca Book, Milano, 1971.
- BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
- BERENDT, J., *Le jazz: des origines à nos jours*, Payot, Paris, 1963.
- BERENDT, J., HUESMANN, G., *Il libro del jazz: dal ragtime al XXI secolo*, Odoya, Bologna, 2015
- BERNARDI, B., *Africa. Tradizione e modernità*, Carocci, Roma, 1998.

- BLAUKOPF, K., *Musical life in a changing society*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 1992.
- BLAUKOPF, K., *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Musical Sociology*, Amadeus Press, Portland, 2003.
- CAPORALETTI, V., *La definizione dello swing: i fondamenti estetici del jazz e delle musiche audio tattili*, Ideasuoni, Teramo, 2000.
- CARAMIELLO, L., *Il medium nucleare*, Edizioni Lavoro, Roma, 1987.
- CARAMIELLO, L., *La natura tecnologica*, Rocco Curto Editore, Napoli, 1996.
- CARAMIELLO, L., "L'ambiente della comunicazione", in *Sociologia e Ricerca Sociale*, n. 57, FrancoAngeli, 1998.
- CARAMIELLO, L., *La droga della modernità*, UTET, Torino, 2003.
- CARAMIELLO, L., DI MARTINO, G., ROMANO, M., *Percorsi di Sociologia dell'Arte*, Libreria Universitaria, Padova, 2016.
- CARPITELLA, D., *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo, 1973.
- CHAMBERS, I., *Ritmi urbani*, Costa & Nolan, Genova, 1986.
- CANE, G., *Facciamo che eravamo negri*, CLUEB, Bologna, 1978.
- CERCHIARI, L., *Il jazz. Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Bompiani, Bologna, 2001.
- CERCHIARI, L., JEGHER F., *Armonia del XXsecolo*, Guerini, Milano, 1993.
- CLEMENTELLI, E., MAURO, W., *Antologia degli spirituals*, Tascabili Economici Newton, Roma, 1994.
- DAVIDSON, B., *La riscoperta dell'Africa*, Feltrinelli, Milano, 1963.
- DAVIDSON, B., *Africa: storia di un continente*, Mondadori, Milano, 1966.
- DAVIDSON, B., *La civiltà africana*, Einaudi, Torino, 1972.
- de KERCKHOVE, D., *Brainframes: mente, tecnologia, mercato*, Baskerville, Bologna, 1993
- DE MARTINO, E., *Il mondo magico. Prolegomena storia del magismo*, Einaudi, Torino, 1948.
- DE MARTINO, E., *Magia e civiltà. Un'antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*, Garzanti, Milano, 1962.
- DE STEFANO, G., *Jazz moderno: 1940-1960. Cronaca di un ventennio creativo*, Gammalibri, Milano, 1990.
- DE STEFANO, G. *Una storia sociale del jazz*, Mimesis Edizioni, Milano 2014.
- DEL GAUDIO, G., *Il problema della schiavitù*, Morano, Napoli, 1972.
- DEL GROSSO DESTRIERI, L., *La sociologia, la musica e le musiche*, Unicopoli, Milano, 1997.
- ELLISON, R., *Going to the territory*, Random House, New York, 1986.

- FEATHER, L., *The book of jazz*, Meridian Book, New York, 1959.
- FAYENZ, F., *Jazz domani*, Einaudi, Torino, 1990.
- FITZGERALD, F. S., *Tenera è la notte*, Einaudi, Torino, 1949.
- FITZGERALD, F. S., *Il Grande Gatsby*, Mondadori, Milano, 1950.
- FITZGERALD, F. S., *Racconti dell'età del jazz*, Mondadori, Milano, 1988.
- FITZHUGH, G., *Sociology for the South, or, The Failure of free society*, A. Morris Publisher, Richmond, 1854.
- FRANCASTEL, P., *L'arte e la civiltà moderna*, trad. di Maria Luisa Berne, Feltrinelli, Milano, 1959.
- FRANCASTEL, P., *La realtà figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Gonthier, Paris, 1965.
- FREUD, S., *Il disagio della civiltà (1929)* in "Opere", Vol.X, 1924-1020, Boringhieri, Torino, 1979.
- FRITH, S., *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, EDT, Torino, 1990.
- FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- GASLENI, G., *Musica totale*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- GENOVESE, C., PEDRON, A., *New Orleans e Louisiana*, Editori Riuniti, Roma, 2002.
- GORLIER, C., *Storia dei neri degli Stati Uniti*, Cappelli, Bologna, 1963.
- GRANT, I., *Protesta negra*, Mondadori, Milano, 1968.
- GUGLIELMINO, S., *Guida al Novecento*, Principato Editore, Milano, 1971.
- HEGEL, F., *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano, 1995.
- HERSKOVITS, M., *The Human factor in Africa*, Alfred A. Knopf, New York, 1962.
- HUBERMAN, L., *Storia popolare degli Stati Uniti*, Einaudi, Torino, 1977.
- HOBBSAWM, E. J., *Il secolo breve*, RCS Libri, Milano, 1997.
- HODEIR, A., *Uomini e problemi del jazz*, Longanesi, Milano, 1958.
- HORKHEIMER, M., *Eclisse della ragione*, Einaudi, Torino, 1970.
- JAHN, J., *Muntu: african culture and western word*, Grove Press, New York, 1961.
- JONES, L., *Il popolo del blues*, Shake, Milano, 1994.
- JORDAN, W., *Il fardello dell'uomo bianco. Le origini del razzismo negli Usa*, Vallecchi, Firenze, 1976.
- KEIL, C., *Urban Blues*, University of Chicago Press, Chicago, 1962.
- KOFSKY, F., *Black nationalism and the revolution in music*, Pathfinder Press, New York, 1970.
- LANG, I., *Jazz in perspective. Background of blues*, Hardcover, 1957.

- LANTERNARI, V., *L'incivilimento dei barbari*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993.
- LEONARD, N., *Jazz and White Americans: the acceptance of new art*, University of Chicago Press, Chicago, 1962.
- LEVI-STRAUSS, C., *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano, 1972.
- LEVI-STRAUSS, C., *Lo sguardo lontano. Antropologia, cultura, scienza a raffronto*, Einaudi, Milano, 1984.
- LOCKE, A., *The new negro*, Albert e Charles Boni, New York, 1925.
- MAFFEI, M. *La cultura underground*, Odoja, Bologna, 2009.
- MALCOM X, *Sulla storia degli afroamericani*, Samonà & Savelli, Roma, 1970.
- MALSON, L., *Storia del jazz*, Eri, Torino, 1968.
- MANNHEIM, K., *Ideologia e utopia*, Il Mulino, Bologna, 1957.
- MANNHEIM, K., *Conservatorismo. Nascita e sviluppo del pensiero conservatore*, Laterza, Roma-Bari, 1989.
- MARK, D., *John H. Mueller, ein Pionier der Musiksoziologie*, Verlag des Verbandes der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, Wien, 1985.
- MARTIN, J., *The introduction to the dance*, Dance Horizons, New York, 1965.
- MARTIN, J., *Jazz master of New Orlenias*, Da Capo Press, New York, 1979.
- MARTIN, J., *The modern dance*, Dance Horizons, New York, 1989.
- MARX, K., *Il capitale*. Newton, Roma, 1970.
- MAURO, W., *La musica americana dal song al rock*, Tascabili Economici Newton, Roma, 1993.
- MAURO, W., *La storia del jazz*, TEN, Roma, 1997.
- MAUSS, M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1965.
- MAUSS, M., *La preghiera e i riti orali*, Morcelliana, Brescia, 1997.
- MAZZOLETTI, A., *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, EDT, Torino, 2004.
- MCLUHAN, M., *La Galassia Guthenberg*, Armando, Roma, 1976.
- MCLUHAN, M., *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano, 1987.
- MICHELONE, G., *Il jazz: mito, rito spettacolo*, EDUCATT, Roma, 2014.
- MORIN, E., *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma, 2005.
- MUELLER, H.J., *The American Symphony Orchestra: a social story of musical taste*, Indian University Press, Bloomington, 1951.
- NETTL, B., *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1956.
- POLILLO, A., *Conoscere il jazz*, Mondadori, Milano, 1967.

- POLILLO, A., *Stasera jazz*, Mondadori, Milano, 1978.
- POLILLO, A., *Jazz*, Mondadori, Milano, 1997.
- PORTER, E., *What is this thing called jazz? African american musicians as artists, critics and activists*, University of California Press, London, 2002.
- RAGONE, G., *Prospettiva di ricerca sociologica sui consumi*, in *Rassegna italiana disociologia*, n.2, giugno 1995.
- RAGONE, G., *Consumi di massa*, FrancoAngeli, Milano, 2010.
- ROFFENI, A. (a cura di), *Il blues. Saggio critico e antologia*, Edizioni Accademia, Milano, 1975.
- RONCAGLIA G., *Il jazz e il suo mondo*, Einaudi, Torino, 1978.
- RONCAGLIA, G., *Una storia del jazz*, Marsilio Editori, Venezia, 1979.
- SACHS, C., *Le sorgenti della musica. Introduzione all'entomusicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- SALVATORE, G., *Il colore dell'ambiguo nel jazz tra le due guerre*, in B. Cappelli; E. Cocco (a cura di), *Esotismo e crisi di civiltà*, Tempi Moderni, Napoli, 1980.
- SALVATORE, G., *Musica pagana. L'atto musicale dal Mediterraneo antico all'America nera*, in M. Piras (a cura di), *Jazz e cultura mediterranea*, Gangemi, Roma/Reggio Calabria, 1985.
- SARGEANT, W., *Jazz: hot and Hybrid*, Da Capo Press, Boston, 1995.
- SCHAEFFNER, A., *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Payot, Paris, 1936.
- SCHULLER, G., *Il jazz. Il periodo classico. Le origini*, EDT, Torino, 1996.
- SESSA, C., *L'età del jazz. I contemporanei*, Il Saggiatore, Milano, 2014.
- SIMMEL, G., *Saggi di estetica*, Liviana, Padova, 1970.
- SIMMEL, G., *Arte e civiltà*, ISEDI, Milano, 1976.
- SIMMEL, G., *Estetica e sociologia*, Armando Editore, Roma, 2006.
- SIMMEL, G., *Studi psicologici ed etnologici sulla musica*, Aracne, Roma 2008.
- SORCE KELLER, M., *Musica e sociologia*, Ricordi, Milano, 1996.
- SORGE, P., *I segreti di Golo Mann Adorno? Solo uno snob*, in *La Repubblica*, 29 luglio, 2009.
- SPARTI D., *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, il Mulino, Bologna, 2005.
- SPARTI, D., *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, il Mulino, Bologna, 2007.
- STEARNS, W.M., STEARNS, J., *Jazz dance: the story of American vernacular dance*, Perseus Books Group, New York, 1968.
- STEFANI, G., *Capire la musica*, Bompiani, Milano, 1985.

- STERLING, B., *Negro poetry and drama: and the negro in the American fiction*, Atheneum, New York, 1972.
- STERPA, E. (coll. dir. da), *Tutto sul jazz*, Editrice AMZ, Milano, 1959.
- TAGG, P., *Popular Music- da Kojak al rave*, CLUEB, Bologna, 1994.
- TODOROV, T., *Le morali della storia*, Einaudi, Torino, 1995.
- ULANOV, B., *Manuale del jazz*, Feltrinelli, Milano, 1960.
- ULANOV, B., *Storia del jazz in America*, Einaudi, Torino, 1965.
- VITOLO, P., *Guida al jazz: gli autori e le musiche dal bebop alla creative music*, Mondadori, Milano, 2002.
- WALLACE, R., WOLF, A., *La teoria sociologica contemporanea*, il Mulino, Bologna, 1994.
- WATERMAN, R., *Hot' rhytm in negro music*, in *Journal of the American Musicological Society*, 1(1): 24-37, 1948.
- WEBER, M., *Economia e società*, Edizioni di Comunità, Milano, 1961.
- WEBER, M., *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, Einaudi, Torino, 1995.
- WILLIAMS, M., *Jazz masters of New Orleans*, Da Capo Press, New York, 1979.
- ZAHAN D., *The Religion, Spirituality and Thought of Tadtional Africa*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.