

Capitolo 1

1A. L'universo culturale americano e il delinarsi dell'*American Mind*

We, sighing, said, "Our Pan is dead;
His pipe hangs mute beside the river;
Around it wistful sunbeams quiver,
But Music's airy voice is fled.
Spring mourns as for untimely frost; 5
The bluebird chants a requiem;
The willow-blossom waits for him;
The Genius of the wood is lost."

Then from the flute, untouched by hands,
There came a low, harmonious breath: 10
"For such as he there is no death;
His life the eternal life commands;
Above man's aims his nature rose:
The wisdom of a just content
Made one small spot a continent, 15
And turned to poetry Life's prose.

"Haunting the hills, the stream, the wild,
Swallow and aster, lake and pine,
To him grew human or divine, —
Fit mates for this large-hearted child. 20
Such homage Nature ne'er forgets,
And yearly on the coverlid
'Neath which her darling lieth hid
Will write his name in violets.

"To him no vain regrets belong, 25
Whose soul, that finer instrument,

Gave to the world no poor lament,
 But wood-notes ever sweet and strong.
 O lonely friend! He still will be
 A potent presence, though unseen, — 30

Steadfast, sagacious, and serene:
 Seek not for him, —he is with thee.”

Questa incantevole poesia fu dedicata a Henry David Thoreau¹ da Louisa May Alcott.²

La poetessa piange la perdita dello scrittore, che interpreta come un lutto per il mondo della musica. Lo scrittore ne faceva parte, secondo la Alcott, non solo per le meravigliose sonorità della sua prosa, ma anche perché era solito suonare il flauto presso la sua capanna di legno sulla riva del lago di Walden.³ Thoreau viene chiamato “the Genius of the wood”, una sorta di Pan ottocentesco, che si aggira nei boschi suonando il suo strumento.

Tutto il mondo naturale piange la sua morte, ma lo spirito di Thoreau, come dice la poetessa, è parte intrinseca di quell’universo da lui tanto studiato ed amato, e quindi non potrà mai abbandonarlo. Il suo flauto rimarrà muto, ma la sua anima, “that finer instrument”, continuerà a risuonare per sempre nei boschi di Walden.

La Alcott esprime l’idea trascendentalista dell’unione tra l’uomo e la natura tramite il verso “Seek not for him, —he is with thee.”⁴ Ella vuole significare che

¹ Henry David Thoreau (1817–1862) fu un influente scrittore, naturalista e filosofo americano. Per maggiori informazioni biografiche si rimanda al volume di Harold Bloom, *Henry David Thoreau*, Bloom's Modern Critical Views, New York 2007.

² Louisa May Alcott (1832-1888) fu una scrittrice e poetessa americana, figlia del trascendentalista Amos Bronson Alcott e autrice di *Little Women*. La poesia *Thoreau's Flute* fu scritta poco dopo la morte di Thoreau (avvenuta nel 1862) per poi essere pubblicata sulla rivista «Atlantic Monthly», settembre 1863, pagg. 280-281.

³ “I sailed on the river last night with my flute and my music was a tinkling stream meandered with the river... unpremeditated music is the tone gauge with measures the current of our thoughts, the very undertow of our life's stream.” Henry D. Thoreau, citato da Dayton C. Miller, *Catalogue of Books and Literary Material Relating to the Flute and Other Musical Instruments, with Annotations*, privately printed, Cleveland 1935, pag. 109 Library of Congress call number: ML30.4 1173, in Paul H. Giroux, *The History of the Flute and its Music in the United States*, Tesi Washington University 1952.

⁴ Harold Bloom, op. cit., pagg. 8-10.

l'essenza spirituale dello scrittore è in ogni forma in cui la natura si esprime e che, ascoltando attentamente, possiamo sentire la sua presenza.

Negli *Essays before a Sonata*, il compositore e filosofo Charles Ives,⁵ dedica un saggio a Thoreau, nel quale esprime la stessa convinzione. Il naturalista e poeta, secondo Ives, era un grande musicista. Questo suo talento non si esprimeva soltanto attraverso il flauto, ma anche con la sua particolare sensibilità di artista. Egli infatti “non aveva bisogno di andare a Boston per sentire ‘la sinfonica’. Sarebbe sufficiente anche soltanto il ritmo della sua prosa per determinare il valore di Thoreau come compositore.”⁶ Ma Thoreau si spinse ancora oltre, nella ricerca delle misteriose connessioni sonore che lo circondavano. Egli, infatti, era entrato in profonda sintonia con la natura, i suoi ritmi e l'armonia della sua solitudine:

”His meditations are interrupted only by the faint sound of the Concord bell – ‘tis prayer-meeting night in the village – a melody as it were, imported into the wilderness . . . “At a distance over the woods the sound acquires a certain vibratory hum as if the pine needles in the horizon were the strings of a harp which it swept. . . . **A vibration of the universal lyre.** . . . Just as the intervening atmosphere makes a distant ridge of earth interesting to the eyes by the azure tint it imparts.’ . . . Part of the echo may be ‘the voice of the wood; the same trivial words and notes sung by the wood nymph.’ It is darker, **the poet's flute** is heard out over the pond and Walden hears the swan song of that ‘Day’ and faintly echoes. . . **Is it a transcendental tune of Concord?**”⁷

Ives, attraverso la libera citazione della prosa di Thoreau, evoca l'universo sonoro dello scrittore, formato sia dai suoni umani che da quelli naturali, uniti in una voce comune. Egli s'immerge nell'ascolto, quasi in una sorta di meditazione:

“Now that the cars are gone by and all the restless world with them, and the fishes in the pond no longer feel their rumbling, he is more alone than ever...”

⁵ Charles Edward Ives (Danbury, Connecticut 1874 – New York 1954) oltre ad essere compositore sperimentale e innovativo, sebbene formatosi nell'ambiente accademico di Yale, fu pensatore originale, erede della filosofia trascendentalista di Concord, fu uomo d'affari e riformatore sociale dai vasti interessi umanitari.

⁶ Charles Ives, *Prima della sonata*, a cura di Aloma Bardi, Marsilio editori, Venezia 2007, pag. 213.

⁷ Charles Ives *Essays before a Sonata*, selected and edited by Howard Boatwright, The Norton Library, Inc., New York 1961, pagg. 68-69. L'enfasi non è nel testo originale.

Questo il testo di Thoreau da Ives parafrasato e ricreato: “At sufficient distance over the woods this sound [of the bell] acquires a certain vibratory hum, as if the pine needles in the horizon were the strings of a harp which it swept. All sound heard at the greatest possible distance produces one and the same effect, a vibration of the universal lyre just as the intervening atmosphere makes a distant ridge of earth interesting to the eyes by the azure tint it imparts. **There came to me in this case a melody which the air had strained, and which had conversed with every leaf and needle of the wood, that portion of the sound which the elements had taken up and modulated and echoed from vale to vale.** The echo is not a merely repetition of what was worth repeating in the bell, but partly the voice of the wood; the same trivial words and words sung by the wood-nymph.”⁸

Thoreau percepisce profondamente la musica della natura, ne distingue le singole voci e l'armonia dell'insieme, e descrive il movimento creativo di queste melodie primigenie.

Infatti, secondo il poeta, il mondo naturale assimila e trasforma i suoni passando attraverso le innumerevoli dita dei ‘musicisti’ del bosco. Questo concetto di ‘metodo compositivo’ della natura evoca il processo creativo emersoniano ed ebbe grande influenza sulla composizione ivesiana, di cui tratteremo nelle pagine seguenti.⁹

L'intima connessione che si crea tra il poeta e la natura avviene grazie alla vicinanza tra i due. Scrive a questo proposito Thoreau:

“No yard! But unfenced nature reaching up to your very sills. A young forest growing up under your windows, and wild sumachs and blackberry vines breaking through into your cellar; sturdy pitch pines rubbing and creaking against the shingles for want of room, their roots reaching quite under the house.”¹⁰

⁸ Henry David Thoreau, *Walden: Or, Life in the Woods, Sounds*, Houghton, Mifflin, Boston 1854, pag. 96.

⁹ Per riferimenti più ampi e dettagliati si rimanda al saggio emersoniano *Quotation and Originality* (1844) in *Letters and Social Aims*, Osgood and Company, Boston 1876.

¹⁰ Henry David Thoreau, *op. cit.*, pagg. 99-100.

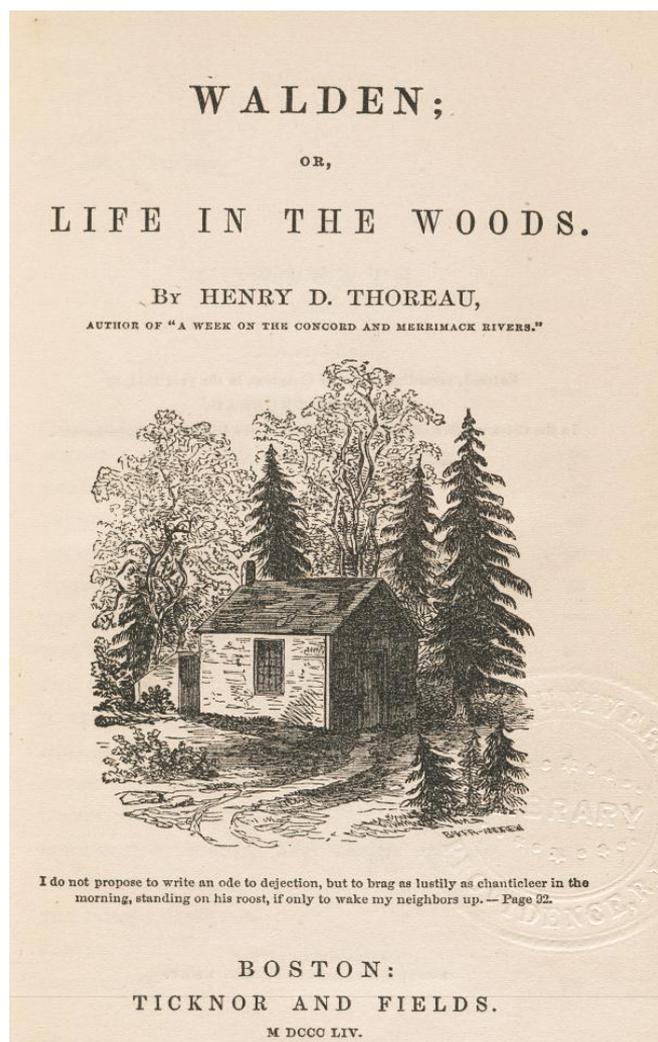


Figura 1. Frontespizio originale di *Walden* illustrato dalla sorella di Thoreau, Sophia.

Leggendo la prosa di Thoreau possiamo comprendere come le affermazioni di Ives riguardo alla musicalità dello scrittore risultino veritiere:

“La sua sensibilità ai suoni naturali era probabilmente più grande di quella di molti effettivi musicisti.”¹¹

Ives inoltre sottolinea il rapporto di Thoreau con il flauto inserendo nel quarto movimento della *Concord Sonata*¹² la voce di questo strumento.¹³ Analizzando la

¹¹ Charles Ives, *op. cit.*, pag. 215.

¹² La *Piano Sonata No. 2*, “*Concord Mass. 1840-1860*” fu composta da Ives tra il 1911 e il 1914. È divisa in quattro movimenti, ognuno dedicato ai grandi personaggi rappresentativi del Trascendentalismo americano. Il primo movimento è dedicato a Emerson, il secondo a Hawthorne, il terzo alla famiglia Alcott e il quarto a Thoreau. È una delle composizioni più conosciute del compositore.

¹³ Charles E. Ives, *Piano Sonata No. 2*, “*Concord, Mass., 1840-1860*”, Mov. IV, *Thoreau*, 2nd Edition, Associated Music Publishers, New York 1947, pagg. 66-68.

partitura possiamo notare la citazione del tema beethoveniano del destino che bussa alla porta (ricorrente nella *Quinta Sinfonia* di Beethoven e così pure nella *Concord*) che ci conduce alla conclusione della Sonata.

Il flauto di Thoreau è ancora oggi conservato al museo di Concord ed è raffigurato nell'illustrazione che segue.

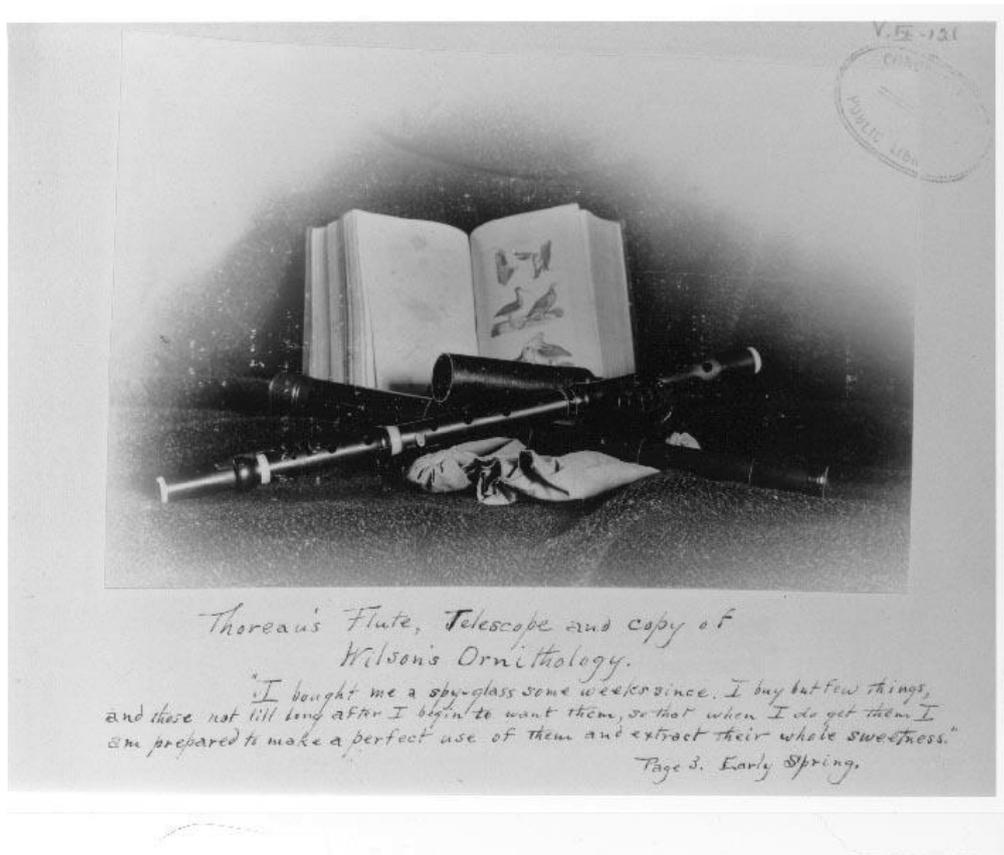


Figura 2. Alcuni degli oggetti amati da Thoreau: il suo flauto, un telescopio e una copia del volume *American Ornithology*, di Alexander Wilson (1766-1813) considerato uno dei padri dell'ornitologia.

La cittadina di Concord negli anni Trenta dell'Ottocento divenne il centro di massima fioritura del Trascendentalismo americano.

The musical score is divided into three systems. The first system is for Flute and Piano. The Flute part is marked 'Slower' and 'Flute'. The Piano part is marked with a dynamic of *p* and includes a *cresc.* marking. The second system continues the Flute and Piano parts, with the Flute marked *f* and *accel.*, and the Piano marked *ff*. The third system features the Flute part marked *mf* and *slightly faster*, and the Piano part marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Figura 3. Intervento del flauto nel IV movimento (*Thoreau*) della *Concord Sonata* di Ives, pagg. 67-68.

Ospitava infatti in quell'epoca le menti più brillanti del pensiero americano: Emerson, Amos Bronson Alcott con la figlia Louise May, Nathaniel Hawthorne, Thoreau e molti altri.

Fu proprio la presenza di questi intellettuali che “made one small spot a continent”, come acutamente suggerisce la Alcott nella sua poesia.

Questa immagine è ben rappresentativa del pensiero e dell'arte dei trascendentalisti che in un piccolo centro crearono un universo intellettuale sterminato. Thoreau, da parte sua, dette forma al suo microcosmo, una specie di ‘Universo Walden’, sulle rive dell'omonimo stagno.

Una delle caratteristiche fondamentali dei trascendentalisti fu quella di affrancarsi completamente dai modelli culturali coloniali. Essi sancirono in questo modo l'originalità americana dal punto di vista filosofico creando un terreno fertile per la crescita delle menti creative del Nuovo Mondo e gettando le basi per la fioritura molteplice della sua arte.

Partendo dall'esperienza dei trascendentalisti di Concord, possiamo dunque delineare quali siano i tratti caratteristici dell'*American mind*.

La scuola filosofica asistematica, nata nel vivace ambiente culturale di questa città, è improntata ad un idealismo panteistico dai risvolti pratico-morali quali l'individualismo, l'antiutilitarismo e la disubbedienza civile. Essa fiorì nel clima anticonformistico dei decenni precedenti la guerra civile.¹⁴

¹⁴ Questa descrizione e le righe che seguono sono tratte dalla Postfazione di Aloma Bardi all'edizione italiana degli scritti di Ives da lei curati: Charles Ives, *Prima della Sonata*, Marsilio editori, Venezia 1997.

Il termine Trascendentalismo è di ascendenza kantiana e sta a significare che i contenuti della mente umana non provengono soltanto dall'esperienza dei sensi. I trascendentalisti ricercano una fusione 'organica' tra soggetto e oggetto, tra immaginazione e fantasia, reale e fantastico, uomo e natura, tra *res cogitans e res extensa*, tra interiore ed esteriore.

Secondo questo pensiero, esiste una corrispondenza e un parallelismo tra il cielo, depositario di alte verità spirituali, e gli oggetti materiali. Le realtà terrene, essendo emanazione delle idee universali, se interpretate correttamente, permettono di avvicinarsi all'essenza dello spirito.

Nella visione trascendentalista la natura diventa un elemento fondamentale perché rispecchia le leggi del disegno divino.¹⁵

Infatti Ralph Waldo Emerson scrive nel suo 'manifesto'¹⁶ del 1836:

"Nature is the symbol of the spirit... the world is emblematic."¹⁷

Thoreau sei anni più tardi offre un'altra interpretazione: "Let us not underrate the value of a fact, it will one day flower in a truth."¹⁸ Thoreau sosteneva che il mondo naturale era più che un riflesso delle leggi divine. Infatti egli scrive:

"Is not Nature, rightly read, that of which she is commonly taken to be the symbol merely?"¹⁹

Ci troviamo dunque in una realtà materiale che è un riflesso dell'empireo. In questo universo l'uomo è diviso tra materia ed essenza. Il corpo radica l'uomo a terra, ma l'anima gli permette di trascendere questa condizione. Attraverso l'intuito e l'immaginazione l'essere umano può avvicinarsi a comprendere le verità spirituali.²⁰ Thoreau ci guida all'osservazione della natura, la cui conoscenza è un aspetto fondamentale del pensiero trascendentalista:

"Man cannot afford to be a naturalist to look at nature directly... He must look through and beyond her."²¹ Secondo lo scrittore, per comprendere pienamente la

¹⁵ Roderick F. Nash, *Wilderness and the American Mind*, Fourth Edition, Yale University Press, New Haven and London 2001, pag. 85.

¹⁶ La pubblicazione del saggio emersoniano *Nature* nel 1836 viene di solito considerato il momento decisivo per l'affermazione del Trascendentalismo come uno dei più influenti movimenti culturali americani.

¹⁷ Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836.

¹⁸ Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, in *Writings*, 1, pag. 504.

¹⁹ Henry David Thoreau, *The Natural History of Massachusetts*, in *Writings*, 9, pag. 160.

²⁰ Roderick F. Nash, *op. cit.*, pag. 85.

²¹ Henry David Thoreau, *Journal*, 23 marzo 1853.

natura (e quindi l'universo) occorre oltrepassare la semplice osservazione del naturalista e aprirci senza condizionamenti alla percezione di essa. Thoreau inoltre osserva che:

“Fishermen, hunters, woodchoppers, and others, spending their lives in the fields and woods, in a peculiar sense part of Nature themselves, are often in a more favorable mood for observing her, in the intervals of their pursuits, than philosophers or poets even, who approach her with expectation. She's not afraid of showing herself to them.”²² Thoreau tratteggia l'esigenza di liberarsi da tutti i condizionamenti della vita cittadina per riuscire ad instaurare uno stretto rapporto con la Natura.

La Natura potente e grandiosa del territorio americano si manifesta vigorosamente nei grandi spazi selvaggi che entrano immediatamente nell'immaginario creativo dell'*American mind*, diventando fonte di ispirazione per gli artisti. Emerson scrive:

“In the woods, is perpetual youth. Within these plantations of God, a decorum and sanctity reign, a perennial festival is dressed, and the guest sees not how he should tire of them in a thousand years. In the woods, we return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life, — no disgrace, no calamity, (leaving me my eyes) which nature cannot repair. Standing on the bare ground, — my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, — all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.”²³

Il mondo naturale incontaminato viene esaltato anche da altre tendenze del Romanticismo, movimento che era penetrato nel continente americano, all'inizio dell'Ottocento, grazie alle ondate migratorie provenienti, in particolare, dalla Germania.

²² Henry D. Thoreau, *op. cit.*, pag. 154.

²³ Ralph Waldo Emerson, *Nature*.

Le esplorazioni nel Nuovo Mondo si possono considerare di per sé esperienze romantiche.²⁴ Mumford scrive: “Pioneering may in part be described as the Romantic movement in action.”²⁵ Anche chi non fosse consapevole dei concetti filosofici del romanticismo – come idealismo, immaginazione, mancanza di limiti, libertà, individualismo – pur rispecchiava gli ideali romantici nel suo stile di vita e nei suoi pensieri.²⁶

Vediamo ora, come gli immensi spazi selvaggi del continente, così presenti nel quotidiano statunitense, vengano elaborati e trasformati nelle diverse arti.

Molti pittori dell’Ottocento americano, come Thomas Cole²⁷ e Asher B. Durand,²⁸ dipingevano suggestivi paesaggi riflessi solamente nell’occhio dell’artista, il solo ad essere in grado di vedere tutte le parti di un unicum.²⁹

²⁴ H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, Second Edition, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1974, pag. 54.

²⁵ Lewis Mumford, *The Golden Day*, Beacon Press, second edition, Boston 1957, pag. 57.

²⁶ H. Wiley Hitchcock, *op. cit.*, pagg. 54-56.

²⁷ Thomas Cole (1801-1848) nacque nel Lancashire in Inghilterra. Nel 1818 si trasferì con la famiglia negli Stati Uniti. Iniziò la sua carriera come incisore a Philadelphia e successivamente si trasferì in Ohio dove lavorò come ritrattista. Insoddisfatto della sua carriera, decise di tornare a Philadelphia e perseguire la sua vera passione: dipingere i paesaggi. A Philadelphia conobbe le opere di Thomas Birch e Thomas Doughty, che lo ispirarono a mettersi in viaggio (nel 1825) per dipingere immerso nella natura (a questo si riferisce appunto il dipinto di Durand).

²⁸ Asher B. Durand (1796-1886).

²⁹ “The charming landscape which I saw this morning is indubitably made up of some twenty, thirty farms. Miller owns this field, Locke that, Manning the woodland beyond. But none of them owns the landscape. There is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet.” Emerson, cit. in Ron Tyler, *Visions of America, Pioneers Artists in a New Land*, Thames and Hudson, New York, 1983, pag. 64.

Molti musicologi hanno rilevato i rapporti che si crearono tra le arti in questo periodo. In particolare, si rimanda a Gilbert Chase, *America’s Music: From the Pilgrims to the Present*, Revised Third Edition, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1992, pagg. 265-266.

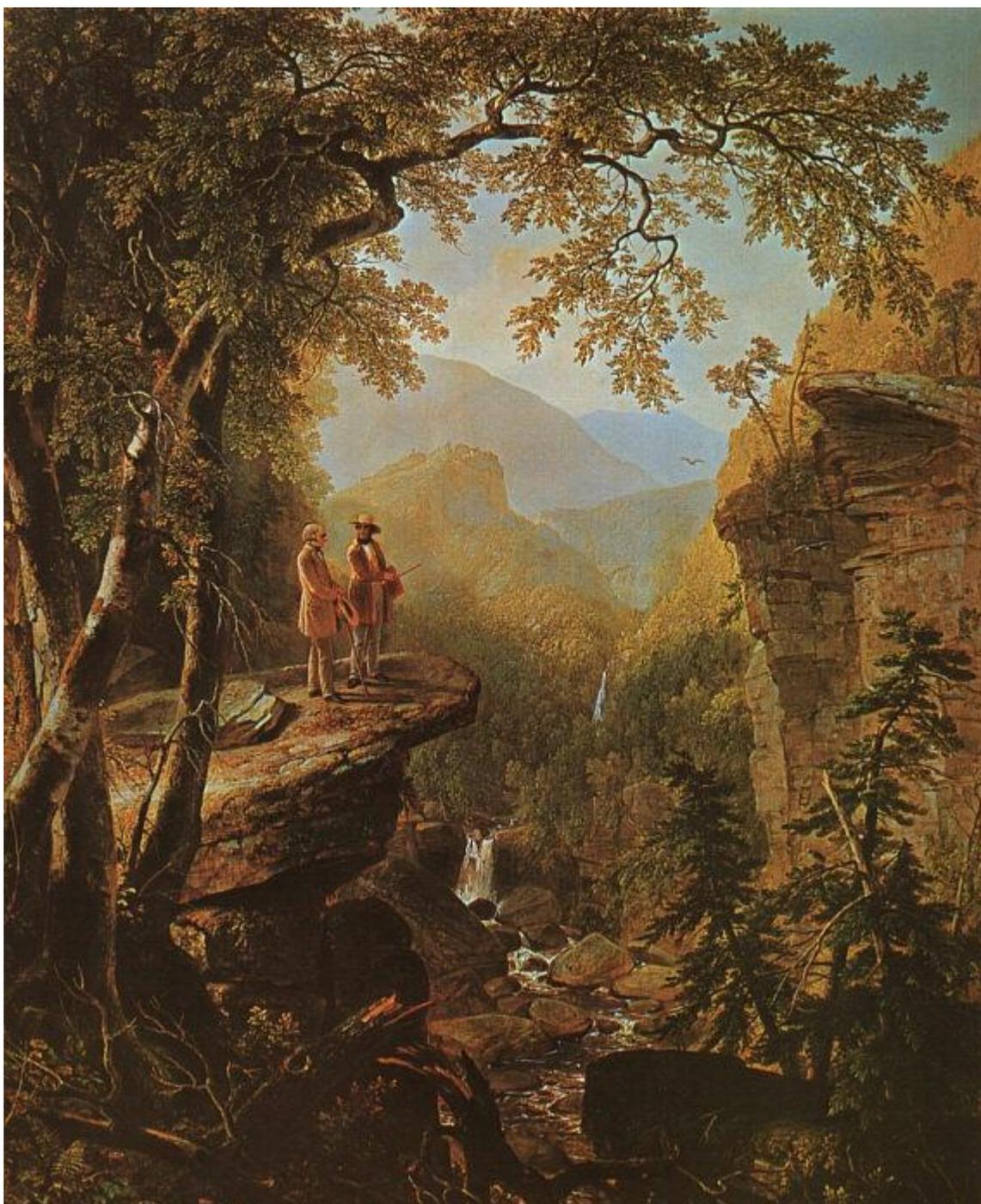


Figura 4. Asher B. Durand, *Kindred Spirits*, 1849.

Durand ritrae Cole e Bryant³⁰ immersi nelle foreste delle Catskill Mountains. Nel titolo del quadro Durand descrive il principio del *kindred spirit*, ovvero l'affinità spirituale che, a cominciare da quella creatasi tra uomo e natura, lega tra loro le anime elette.

³⁰ William Cullen Bryant (1794-1878) fu un importante poeta, giornalista e scrittore americano. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al volume di Gilbert H. Muller, *William Cullen Bryant: Author of America*, State University of New York Press, New York 2008.

I paesaggi del ventiquattrenne Cole emanavano qualcosa in più rispetto ai quadri ‘fotografici’ dei suoi contemporanei. La sua pittura, come già era accaduto grazie ai romantici inglesi, contribuì ad infondere un’aura positiva al concetto di *wilderness*³¹ tra gli intellettuali del suo tempo.³² Egli stesso sostiene che il divino si manifesta nella natura selvaggia.³³

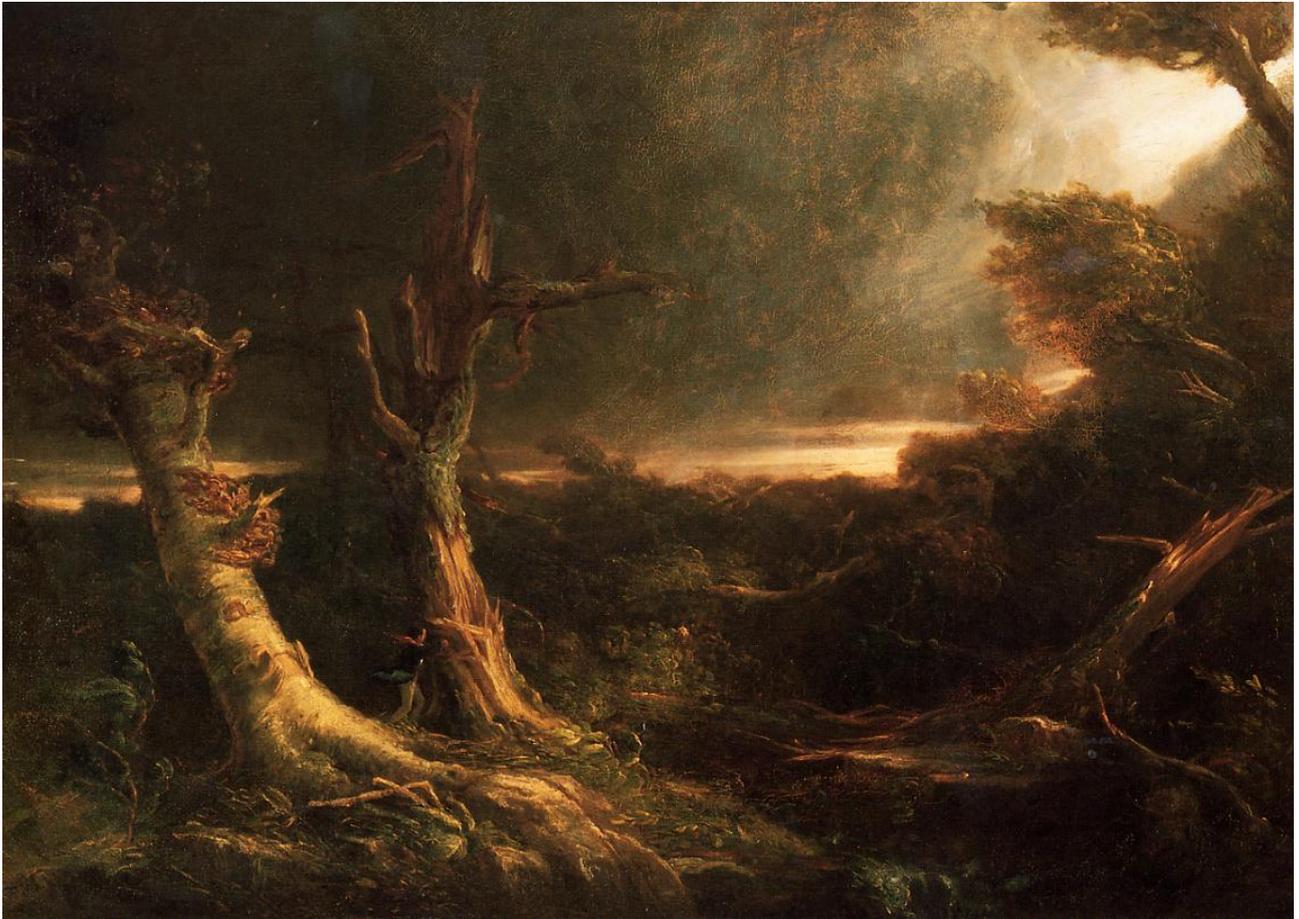


Figura 5. Thomas Cole, *A Tornado in the Wilderness*, 1835.

Leggiamo ancora Cole:

“In the forest scenery of the United States we have that which occupies the greatest space, and is not the least remarkable; being primitive, it differs widely

³¹ Per ulteriori approfondimenti sull’argomento si veda Roderick Franzier Nash, *Wilderness and the American Mind* Yale University Press, Fourth Edition, New Haven and London 2001.

³² Ron Tyler, *op. cit.*, pag. 46.

³³ “None know how often the hand of God is seen in a wilderness but them that rove it for a man’s life”. Thomas Cole in Ron Tyler, *op. cit.*, pag. 47.

from the European. In the American forest we find trees in every stage of vegetable life and decay... Trees are like men, differing widely in character; in sheltered spots, or under the influence of culture they show few contrasting points; peculiarities are pruned and trained away, until there is a general resemblance. But in exposed situations, wild and uncultivated, battling with the elements and with one another for the possession of a morsel of soil, or a favoring rock to which they may cling—they exhibit striking peculiarities and sometimes grand originality.”³⁴

In questo passo Cole descrive la *uniqueness* della foresta del nuovo mondo, rafforzando l’idea di un’identità americana nel mondo delle arti. Questo concetto si trova riflesso in una poesia di Bryant dove il poeta esorta Cole, in viaggio per l’Europa, a non dimenticare gli affascinanti scenari che si potevano scoprire soltanto in America.³⁵ È qui interessante citare la visione del musicologo Mellers riguardante la formazione culturale di questa nazione:

“[...] America is an extreme evolution from the European consciousness; we see in America what happened to “the mind of Europe” when, separated from the traditions of a civilized past,³⁶ it was faced with “nothing but land—not a country at all, but the material out of which countries are made.”³⁷

³⁴ Thomas Cole, *Essay on American Scenery*, 1836. L’enfasi non si trova nell’originale.

³⁵ “Thine eyes shall see the light of distant skies:
Yet, Cole! Thy heart shall bear to Europe's strand
A living image of thy native land,
Such as on thy own glorious canvass lies.
Lone lakes--savannahs where the bison roves--
Rocks rich with summer garlands--solemn streams--
Skies, where the desert eagle wheels and screams--
Spring bloom and autumn blaze of boundless groves.
Fair scenes shall greet thee where thou goest--fair,
But different--every where the trace of men,
Paths, homes, graves, ruins, from the lowest glen
To where life shrinks from the fierce Alpine air.
Gaze on them, till the tears shall dim thy sight,
But keep that earlier, wilder image bright.”
Bryant, citato in Ron Tyler, *op. cit.*, pag. 48.

³⁶ Infatti, secondo il musicologo, la nazione si forma tramite l’integrazione di moltissime culture tutte non indigene, ma formate da *rag-bags* di tradizioni europee importate dai coloni. L’unica cultura indigena, ovvero quella dei Native Americans, viene annientata dai conquistatori.

³⁷ Wilfrid Mellers, *Music in a New Found Land: Themes and Developments in the History of American Music*, Oxford University Press, New York 1987. Mellers inserisce nel suo testo una famosa citazione della scrittrice americana Willa Cather (1873-1947) tratta dal suo romanzo *My Antonia*.

Un poeta che seppe cogliere le peculiarità della natura, del popolo americano e dell'individuo fu senz'altro Walt Whitman.³⁸ La sua grande forza e la fisicità dei suoi versi sono tratte direttamente dalla natura selvaggia; la sua è una presenza irregolare, anticonformista, fuori dagli schemi della società della sua epoca, concentrata sull'individuo e sull'affermazione e dichiarazione del proprio io.

Whitman cominciò a definire le prime cristallizzazioni poetiche che sarebbero confluite nella raccolta *Leaves of Grass* dopo il 1845, rispondendo alla forte provocazione espressa da Emerson nel saggio *The Poet*.³⁹

Possiamo affermare che questo saggio emersoniano accese l'originalità del poeta. Emerson descrive il vero poeta come colui che non cessa mai di esplorare e di cercare di afferrare tutti i significati nascosti in ogni evento sensibile.⁴⁰ Nel saggio, il filosofo esprime la necessità per l'America di avere un nuovo poeta capace di farsi cantore della sua terra e in grado di descriverne la totalità, dalle vette altissime della virtù, fino all'abisso dei vizi di questo nuovo paese:

“Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes, and Indians, our boasts, and our repudiations, the wrath of rogues, and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon, and Texas, **are yet unsung.**”⁴¹ L'America sarà “a poem in our eyes, **its ample geography dazzles the imagination and it will not wait long for meters.**”⁴²

Emerson non dovette attendere a lungo.

Attraverso la prosa elencatoria emersoniana, intravediamo la figura del poeta che verrà e che risponderà in pieno alla sua descrizione: la figura di Whitman e in

³⁸ Walt Whitman (1819-1892) fu uno dei più grandi poeti americani. La sua opera poetica è raccolta sotto il titolo *Leaves of Grass* (1855); tra le opere in prosa, *Specimen Days*.

³⁹ *The Poet* fu scritto tra il 1841 e il 1843 e venne poi pubblicato nel 1844 negli *Essays, Second Series*. Come scrisse lo stesso Emerson, il saggio non riguarda “men of poetical talents, or of industry and skill in meter, but of the true poet.” (pag. 10).

⁴⁰ “But the highest minds of the world have never ceased to explore the double meaning, or, shall I say, the quadruple, or the centuple, or much more manifold meanings of every sensuous fact: Orpheus, Empedocles, Heraclitus, Plato, Plutarch, Dante, Swedenborg and the masters of sculpture, picture, and poetry.” *The Poet*, pag. 10.

⁴¹ Ralph Waldo Emerson, *The Poet, Essays, Second Series*, 1844, pag. 41.

⁴² *Ibidem*.

particolare quella capacità profetica-nomenclatoria che sarà una caratteristica fondamentale della sua poesia.

Il filosofo sostiene infatti che il vero poeta è “Nomenclatore”; egli crea le parole: “By virtue of this science the poet is the Namer or Language-maker, naming things sometimes after their appearance, sometimes after their essence, and giving to everyone its own name and not another’s, thereby rejoicing the intellect, which delights in detachment or boundaries.”⁴³

Emerson continua affermando che questa espressione non è una disciplina ma “a second nature grown out of the first, **as a leaf out of a tree.**”⁴⁴ Egli dà qui forma alla metafora della foglia, che Whitman accoglierà direttamente, come quintessenza della sua opera poetica.

Emerson si dimostra altamente scettico nella ricerca del poeta da lui descritto minuziosamente.⁴⁵ Ma Whitman non tardò a farsi sentire. Dopo la pubblicazione della prima edizione di *Leaves of Grass* nel 1855, egli mandò una copia ad Emerson il quale rispose con enorme entusiasmo, affermando che la raccolta era “the most extraordinary piece of wit and wisdom America has yet contributed.”

La poesia di Whitman s’immerge nella natura, nella conoscenza del proprio io e del popolo americano, inaugurando uno stile inedito di alta originalità. Vediamo alcuni versi del poeta:

“After roaming many lands, lover of populous pavements,
Dweller in Mannahatta my city, or on southern savannas,
Or a soldier camp’d or carrying my knapsack and gun, or a miner
in California, [...]
[...] Having studied the mocking-bird’s tones and the flight of the
mountain-hawk,
And heard at dawn the unrivall’d one, the hermit thrush from the

⁴³ Ralph Waldo Emerson, *op. cit.*, pag. 23.

⁴⁴ Ralph Waldo Emerson, *op. cit.*, pag. 24.

⁴⁵ “I look in vain for the poet whom I describe.[...] We have yet had not genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials, and saw, in the barbarism and materialism of the times another carnival of the same gods, whose pictures he should much admire in Homer; then in the Middle age, then in Calvinism.” Ralph Waldo Emerson, *op. cit.*, pag. 41.

swamp-cedars,

Solitary, singing in the West, I strike up for a New World.⁴⁶

La vita del mondo naturale e in particolare delle piante ha un significato ben preciso nella poesia di Whitman. Il poeta osserva in essa l'inarrestabile crescita, la distruzione e la rinascita che si susseguono e che rivelano la continuità tra la vita e la morte.⁴⁷

Gli imponenti spazi selvaggi del continente hanno esercitato, come abbiamo visto, un fascino irresistibile su tutti gli artisti, non solo pittori e poeti. Anche i musicisti ne furono attratti, e tra loro uno in particolare, che visse immerso nella natura, ricevendone ispirazione e addirittura lo stimolo per l'avvio della sua carriera di compositore: Anthony Philip Heinrich.

La Musa di Heinrich infatti è la stessa natura ispiratrice dei pittori della Hudson River School ovvero il 'grandeur' degli sconfinati paesaggi americani. La sua musica riflette questi temi sia nei contenuti che nello stile.⁴⁸ Inoltre Heinrich è legato agli aspetti pittorici: la sua musica è molto spesso descrittiva e programmatica. Il 'caso' Heinrich può essere considerato come "the musical counterpart to the landscape writers and artists."⁴⁹

La sua musica è immaginifica; spesso è ispirata e dedicata alla flora e alla fauna americane che abbiamo visto essere, dalle descrizioni di Bryant, peculiari e insolite rispetto alla vecchia Europa.

Heinrich fu definito dai suoi contemporanei "a species of musical Catlin" a causa del suo interesse per la cultura dei Nativi americani:

⁴⁶ Si tratta di un vero e proprio manifesto letterario dove il poeta esprime il suo complesso ed elaborato progetto poetico. Whitman intende in senso quasi letterale "Starting from Paumanok" (nome nativo americano di Long Island, New York). Egli si promette di viaggiare sia geograficamente che filosoficamente nel *maelstrom* della vita americana e diventare così il primo autentico poeta americano. Apparso per la prima volta nell'edizione di *Leaves of Grass* nel 1860, questo componimento fu poi modificato diverse volte fino ad arrivare alla versione finale nell'edizione del 1881.

⁴⁷ In *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, Whitman ricorre a immagini di fiori e arbusti per esprimere rigenerazione e continuità ciclica vita-morte.

⁴⁸ Michael Broyles, *Mavericks and other traditions in American music*, Yale University Press, New Haven and London, 2004, pag. 46.

⁴⁹ Betty Chmaj, *Father Heinrich as kindred spirit or, how the log-house composer of Kentucky became the Beethoven of America*, California State University, Sacramento; disponibile integralmente anche al seguente indirizzo Internet: <https://journals.ku.edu/index.php/amerstud/article/view/2584/2543>, pag. 37.

“Heinrich passed several years of his life among the Indians that once inhabited Kentucky, and many of his compositions refer to these aboriginal companions. He is a species of musical Catlin, painting his dusky friends on the music-staff instead of the canvas, and composing laments, symphonies, dirges, and war-songs, on the most intensely Indian subjects. He would be the very one to set Hiatawaha⁵⁰ to music.”⁵¹

Secondo Upton, Heinrich fu tra i primi ad introdurre e utilizzare nelle sue composizioni tematiche native americane.⁵² A proposito di *Pushmataha* il suo biografo scrive: “Probably **the first attempt**⁵³ in all history to treat in music, in any adequate manner, the **idea** of the American Indian.”⁵⁴

Alcuni musicologi sostengono che la parola chiave per descrivere l’uso delle tematiche indiane-americane sia l’**idea**, ovvero l’uso di contenuti extramusicali. Chase infatti afferma che, a differenza dei compositori successivi (ovvero i cosiddetti *Indianist composers* attivi tra gli ultimi decenni dell’800 e l’inizio del ‘900), Heinrich non usa melodie originali native, ma ricrea atmosfere che evocano le sonorità di questa cultura tramite l’uso di mezzi musicali suoi propri. Il

⁵⁰ *The song of Hiawatha* è un poema epico di Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Chase nota che Heinrich sarebbe stato riluttante all’idea di mettere in musica il poema di Longfellow, poiché era interessato solamente alla tradizione genuina dei Nativi americani.

⁵¹ «*Criterion: Literary and Critical Journal* 2» May 24, 1856, pag. 58; in Gilbert Chase, *op. cit.*, pag. 267.

⁵² Ben nove delle sue composizioni orchestrali prendono ispirazione dal mondo dei Native Americans. La prima di esse (*Pushmataha, a venerable chief of the Western tribe of Indians*) è a soggetto indiano americano: ciò dimostra il grande interesse di Heinrich per questa cultura. In: David Barron, *The Ornithological Combat of Kings*; il saggio, pubblicato nell’opuscolo illustrativo dell’incisione discografica New World Records, è anche disponibile online al seguente indirizzo: www.newworldrecords.com.

⁵³ Dobbiamo specificare che Heinrich fu *uno tra i primi* ad utilizzare tematiche indiane americane. Infatti già all’inizio dell’Ottocento troviamo compositori che si ispirano all’affascinante mondo dei Nativi. Essi attingono a tematiche extramusicali, a contenuti storici, ma senza modellare su queste tematiche extramusicali uno stile compositivo di originalità. Come verrà dimostrato nei capitoli successivi, Heinrich, al contrario dei suoi predecessori, inserisce nel suo metodo compositivo materiali melodici e aspetti vocali della musica dei nativi, creando in questo modo uno stile compositivo americano originale. È interessante segnalare quanto l’influenza della musica dei Nativi non soltanto abbia ispirato composizioni a soggetto nativo-americano, ma si sia inserita anche in altre composizioni. Tra le prime opere che hanno espresso interesse nel mondo dei Nativi, segnaliamo *The Indian Princess: Or, la Belle Sauvage* (1808) di John Bray (1782-1822).

⁵⁴ William T. Upton, *Anthony Philip Heinrich: A Nineteenth-Century Composer in America*, AMS Press, New York 1967 (I ed. 1939), pagg. 114-115.

compositore inoltre attinge da fonti letterarie dalle quali estrae materiale descrittivo che inserisce nelle sue partiture.⁵⁵

Come si cercherà di dimostrare nei capitoli successivi,⁵⁶ il rapporto tra la musica di Heinrich e quella dei Nativi è molto più complesso e sfaccettato di quanto sinora riconosciuto da Chase e da altri studiosi.

Una delle composizioni heinrichiane che descrivono più direttamente la natura americana è *The Ornithological Combat of Kings*.⁵⁷ Nel 1846, lo stesso Heinrich dichiarò che questa era la sua opera migliore ed essa rimase sempre tra le opere favorite del compositore. Inizialmente il lavoro nacque come concerto grosso oratoriale (*Symfonie of the Condor*) per poi diventare un'opera sinfonica puramente strumentale.

L'ispirazione di questa sinfonia scaturì dall'amicizia tra Heinrich e Audubon, il grande naturalista illustratore dell'opera *The Birds of America*. I due si conobbero in Kentucky dove li unì la comune passione per l'osservazione e l'esplorazione della natura del Nuovo Mondo.⁵⁸

Heinrich in quest'opera descrittiva guida l'ascoltatore attraverso la semplice delineazione dei titoli dei quattro movimenti⁵⁹ per poi lasciarlo libero di immaginare e di fantasticare su ciò che accade nella musica.⁶⁰ Infatti, il compositore non descrive dettagliatamente ogni evento come invece avviene in molte altre delle sue composizioni.⁶¹

⁵⁵ Gilbert Chase, *op. cit.*, pag. 279.

⁵⁶ Si rimanda al Cap. 3 di questa tesi, dove verrà analizzato in maggior dettaglio il rapporto tra Heinrich e i Nativi americani.

⁵⁷ La Sinfonia sarà illustrata e analizzata nel Cap. 3 di questa tesi.

⁵⁸ Heinrich conobbe Audubon e la moglie in Kentucky, probabilmente attraverso la famiglia Speed. Dal loro incontro nacque una grande amicizia tale che alla sua morte Heinrich fu sepolto nella cappella degli Audubon. Il naturalista fu, tra l'altro, anche musicista (e in particolare flautista) come dimostra il suo biografo Arthur Stanley Clisby:

“Audubon handled the flute and the flageolette as competently as he did the violin”, in Arthur Stanley Clisby, *Audubon, An Intimate Life of the American Woodsman*, Harmanson Publisher, New Orleans 1937, pag. 241.

⁵⁹ I titoli dei quattro movimenti sono: 1) *The Conflict of the Condor in the Air*; 2) *The Repose of the Condor*; 3) *The Combat of the Condor on Land*; 4) *Victory of the Condor*.

⁶⁰ David Barron, *op. cit.*, pag. 8.

⁶¹ Ad esempio si rimanda all'opera *The Minstrel March or Road to Kentucky* nella quale Heinrich ci permette di visualizzare romanticamente, attraverso didascalie dettagliate, il suo viaggio verso il Kentucky.



California Vulture

Figura 6. Audubon, California Condor (Vulture); tavola CCCCXXVI da *Elephant Folio Edition* di *The Birds of America*.

Un altro tratto caratteristico di Heinrich è che egli permea la sua opera delle proprie vicende personali:⁶² la sua musica esemplifica la visione romantica dell'arte come espressione di sé; infatti, molte delle sue opere possono essere ricondotte a specifici avvenimenti della sua vita.⁶³ Inoltre, come già accennato, egli si appassiona alla condizione dei Nativi americani visti come *noble savages*, riprendendo l'idea già resa popolare da Chateaubriand nel suo soggiorno americano,⁶⁴ e ne trae ispirazione per le sue composizioni.⁶⁵ Hitchcock scrive:

“Intoxicated with the natural grandeur of the New World, fascinated with the history of his adopted revolutionary country, enchanted with the American Indian as “noble savage”, and above all eager to be called an “American Musician”, he

⁶² Ricordiamo il *song The Log House: A Sylvan Bravura* eseguito dal compositore per la prima volta a Boston nel 1826 e successivamente nel 1842, dove nel programma leggiamo: “Descriptive of scenes in the author’s life – composed in a wild forest of Kentucky, whither Mr. Heinrich – then a Bohemian stranger – had been driven by the storms of adverse fortune.” In: Betty Chmaj, *op. cit.*, pag. 37.

⁶³ David Barron, *op. cit.*, pag. 7.

⁶⁴ Gilbert Chase, *op. cit.*, pag. 267.

⁶⁵ Roberto Baccelli, *Elementi di originalità della tradizione musicale americana nelle composizioni pianistiche di Anthony Philip Heinrich (1781-1861)*, Tesi di laurea specialistica in Musicologia e Beni Musicali, Rel. Aloma Bardi, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2010.

poured out hundreds of pieces of the most extravagantly bizarre Romantic programmatism.”⁶⁶

La natura come fonte d’ispirazione è centrale nella ricerca di Heinrich, sia artistica che esistenziale, come egli dimostrò con il periodo di isolamento creativo in una *log cabin* nelle solitudini del Kentucky, per dedicarsi alla composizione. Proprio a Bardstown, nella sua capanna di legno, decenni prima della simile esperienza di Thoreau, Heinrich cominciò a comporre musica invocando la sua Musa in uno stato di immersione nella natura.⁶⁷

Egli stesso scrive che aveva sentito cantare *the genii of music* nelle foreste americane e aveva cominciato a comporre musica (“Scored upon that mystic ground in the state of Kentucky”) nel regno delle Silfidi e delle Naiadi e che era stata proprio quell’esperienza a indirizzarlo verso la carriera di compositore.⁶⁸

Heinrich quindi, dopo aver trovato la fonte di ispirazione nei vasti territori del Kentucky, cominciò a comporre musica da autodidatta, utilizzando gli stilemi e i generi europei. Ma, analizzando le sue opere, ci accorgiamo che esse hanno anche altre caratteristiche: vi troviamo materiale estremamente originale che ci allontana dalla scrittura classica di matrice europea.⁶⁹ La sua musica si distingue per sperimentazioni continue e riceve influenze dalla musica locale e indigena, dei Native Americans e degli schiavi africani.

La suggestione della natura americana era stata sempre presente anche nei diari dei visitatori ed esploratori europei. Alexis de Tocqueville,⁷⁰ quando raggiunse i territori di frontiera del Michigan, chiese ai *frontiersmen* di accompagnarlo nelle foreste selvagge, con il solo scopo di ammirare le bellezze della natura; questi lo ritennero pazzo. Era all’epoca considerato inconcepibile esplorare la *wilderness*

⁶⁶ H. Wiley Hitchcock, *The Dawning of Music in Kentucky*, Introduction.

⁶⁷ “Far from the emporiums of musical science, into the isolated wilds of nature, where he invoked his Muse, tutored only by Alma Mater”, dalla Prefazione di *The Dawning of Music in Kentucky*, 1820.

⁶⁸ Betty Chmaj, *op. cit.*, pag. 38. Vedi anche Upton, *op. cit.*, pag. 292.

⁶⁹ Alcune opere del compositore saranno analizzate in dettaglio nel Cap. 3 di questa tesi.

⁷⁰ Alexis-Charles-Henri Clérel de Tocqueville (1805-1859) fu un intellettuale francese, uno storico e una personalità politica. Nel 1831 fu inviato dal re ad esaminare le carceri e i penitenziari nel territorio americano. Nel 1835 pubblicò i resoconti del suo viaggio nel volume: *De la Démocratie en Amérique*.

americana per il solo piacere personale. Durante il suo viaggio, Tocqueville riportò anche impressioni interessanti riguardo agli artisti americani. A suo parere gli oratori e gli scrittori del Nuovo Mondo si caratterizzavano per il loro *inflated style*.⁷¹

Il compositore Aaron Copland⁷² si domandava molti anni dopo se proprio questi immensi paesaggi avessero in qualche modo incoraggiato gli artisti americani ad espandersi oltre i comuni limiti. Egli prende in considerazione due grandissimi musicisti delle Americhe: lo statunitense Charles Ives e il brasiliano Heitor Villa-Lobos.⁷³ Copland si interroga: “Do both Ives and Villa-Lobos suffer from inflated style?”⁷⁴

Secondo Copland, entrambi i compositori sono trascinati da un’immaginazione così sovrabbondante che impedisce loro di tradurre le immagini che affollano le loro menti in partiture capaci di esprimere una visione completa e unificata.⁷⁵ Nel caso di Villa-Lobos la tentazione è di paragonare la sua fervida creatività alla foresta brasiliana; il suono della sua musica lo suggerisce. Nel caso di Ives, si percepisce invece lo sforzo di raggiungere il trascendentale e l’universale, secondo tradizioni culturali tipiche della sua terra nativa e secondo la sua formazione personale.⁷⁶

Copland nota alcuni parallelismi tra i due compositori: entrambi sperimentano con poliritmie e politonalità molto prima dei colleghi europei, entrambi si distaccano dagli stilemi del vecchio continente che erano stati accettati e avevano soddisfatto molti dei loro connazionali, e infine attingono dalla musica vernacolare dei loro rispettivi paesi. Esiste dunque una caratteristica comune, un’affinità, che possiamo

⁷¹ Aaron Copland, *Music and Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1952, pag. 93.

⁷² Aaron Copland (1900-1990) è stato uno dei più influenti compositori americani del Novecento. La sua opera è stata di fondamentale importanza nella determinazione di uno stile prettamente americano. Tra le sue opere più famose si ricordano *Appalachian Spring*, *Billy the Kid* e *Fanfare for the Common Man*. Per maggiori informazioni si rimanda alla biografia di Howard Pollack, *The Life and Work of an Uncommon Man*, Holt, New York 1999.

⁷³ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) è considerato una delle figure più rappresentative della scena musicale brasiliana del ventesimo secolo. Per approfondimenti si rimanda al volume di David P. Appleby, *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, New York 1988.

⁷⁴ Aaron Copland, *op. cit.*, pag. 92.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ L’influenza del pensiero trascendentalista è evidente se analizziamo, oltre alla musica, anche le opere letterarie di Ives. A titolo di esempio si riportano la *Concord Sonata* e il volume annesso ad essa ovvero *Essays before a Sonata* precedentemente citati nel testo di questo capitolo.

definire con il termine ‘americanità,’ e questi tratti appena descritti ne fanno parte?

Vediamo, ad esempio, lo sperimentalismo che Copland nota in Ives e Villa-Lobos: esso è presente nella cultura delle Americhe già da lungo tempo. Ne è esempio lampante l’esperienza di Thoreau sulle rive del Walden Pond. Lo scrittore stesso sottolinea l’aspetto sperimentale della sua permanenza in quei luoghi:

“I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when it came to die, discover that I had not lived. [...] I wanted to live deep and **suck out all the marrow of life**,⁷⁷ to live so sturdily, and Spartan-like as to put to rout all that was not life⁷⁸ [...] to drive life into a corner, and reduced to its lowest terms [...].”⁷⁹ Fondamentale, in questa esperienza, è lo scopo di semplificare, di ridurre al minimo, all’essenza: “Simplify, simplify. Instead of three meals a day, if it be necessary eat but one; instead of a hundred dishes, five and reduce other things in proportion.”⁸⁰

Quando parliamo di sperimentalismo letterario, dobbiamo ricordare nuovamente Whitman. Il poeta sperimenta molto sia dal punto di vista stilistico che contenutistico. Egli crea infatti una poesia libera da restrizioni metriche attraverso l’uso del verso libero e affranca il suo stile dall’uso di metafore. La sua poesia è elencatoria e democratica, esprime intenzionalmente il popolo americano. Vediamo alcuni esempi:

“I hear America singing, the varied carols I hear;
Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong,
The carpenter singing his, as he measures his plank or beam,
The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off work,
The boatman singing what belongs to him in his boat, the deckhand singing on the

⁷⁷ Questa metafora del succhiare, del fare proprio, dell’assimilare è tipica del Trascendentalismo americano ed è impiegata anche da Emerson nel suo saggio *Quotation and Originality*. Si rimanda alle pagg. 149-150 del suddetto saggio.

⁷⁸ Thoreau espresse ripetutamente l’esigenza di disfarsi completamente di tutto ciò che gli impediva di vivere pienamente la vita, sia degli oggetti materiali superflui che delle strutture mentali imposte dalla società. L’esperienza di Thoreau si può definire un vero e proprio esperimento spirituale e sociale.

⁷⁹ Henry D. Thoreau, *op. cit.*, pag. 74.

⁸⁰ Henry D. Thoreau, *op. cit.*, pag. 75.

steamboat deck,

The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing as he stands

[...]»⁸¹

L'universo sonoro dell'America post-unitaria è colto con grande sensibilità dal poeta che ci rende partecipi di questo mondo variegato formato da una miriade di voci ed espressioni sonore e musicali, provenienti da tutte le classi sociali.

Tra gli sperimentatori musicali dobbiamo annoverare nuovamente la figura di Heinrich. La sua musica infatti ha un forte legame con la dimensione dell'improvvisazione e della ricreazione permanente; tali attitudini sono parte integrante del suo metodo compositivo.

Heinrich rielabora continuamente le sue opere mettendo in atto un processo creativo senza fine. Specialmente nei suoi brani orchestrali, il luogo di sperimentazione prediletto dai musicisti romantici, egli rimodella senza sosta i materiali compositivi⁸² e instaura un rapporto creativo anche con la musica preesistente, attraverso citazioni sia dalla musica vernacolare che dalla sua propria opera passata.

Questo continuo rinnovamento corrisponde all'interpretazione Emersoniana del mondo naturale e del processo creativo umano: la dimensione organica è sottoposta a un costante procedimento di decomposizione e ricomposizione inarrestabile, che crea sempre nuova materia dalla preesistente. Emerson afferma che la vita è un flusso continuo che scorre (Πάντα ῥεῖ); il passato continua ad evolversi nella memoria e nell'interiorità, e ad essere riutilizzato, citato:

“It is inevitable that you are indebted to the past. You are fed and formed by it. The old forest is decomposed for the composition of the new forest. The old animals have given their bodies to the earth to furnish through chemistry the forming race, and every individual is only a momentary fixation of what was yesterday another's, is to-day's his and it will belong to a third to-morrow. So it is

⁸¹ Walt Whitman, *I hear America singing*, 1867, tratta dalla raccolta *Leaves of Grass, Selected Poems*, Dover Publications, Inc., New York 1991, pag. 2.

⁸² I materiali compositivi utilizzati da Heinrich sono spesso attinti da suggestioni vernacolari e da citazioni di sue precedenti composizioni.

in thought. Our knowledge is the amassed thought and experience of innumerable minds: our language, our science, our religion, our opinions, our fancies we inherited. Our country, customs, laws, our ambitions, and our notions of fit and fair, –all these we never made; we found them ready-made; we but quote them.”⁸³

L’originalità, sostiene Emerson, è in sé citazione di altre precedenti espressioni.

Alla domanda se le menti creative citino sempre da altri artisti e quindi soltanto i primi uomini abbiano creato opere originali, mentre tutto il resto sia mera copia⁸⁴, Emerson risponde che accanto al creatore di un’idea vi è il primo che se ne è appropriato, ovvero il primo che lo ha citato e aggiunge: “Genius borrows nobly.”⁸⁵

È significativo notare come il processo compositivo ivesiano si rifaccia esattamente all’idea emersoniana. Il compositore adotta infatti la tecnica del *borrowing*,⁸⁶ appropriandosi di melodie attinte da diverse dimensioni culturali e facendole sue.⁸⁷ Il processo creativo di Ives è un esempio di ispirazione come forma di appropriazione del passato.

Prendendo ad esempio il mondo naturale, Emerson afferma:

“Whoever looks at the insect world, at flies, aphides, gnats, and innumerable parasites, and even infant mammals, must have remarked the extreme content they take in suction, which constitutes the main business of their life. If we go into a library or news-room, we see the same function on a higher plane, performed with like ardour, with equal impatience of interruption, indicating the sweetness of the act. In the highest civilizations the book is still the highest delight.”⁸⁸ La vera originalità, secondo il filosofo, consiste quindi nell’assimilare il passato e, facendolo proprio, creare così una nuova opera originale.

⁸³ Ralph Waldo Emerson, *Quotation and Originality, Works*, vol. 8, *Letters and Social Aims*, 1876, pag. 160.

⁸⁴ “Now shall we say that only the first men were well alive, and the existing generation is invalidated and degenerate? Is all literature eavesdropping, and all art Chinese imitation? Our life a custom, and our body borrowed, like a beggar’s dinner, from a hundred charities?” Ralph Waldo Emerson, *op. cit.*, pag. 151.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ È un termine tecnico che significa prendere in prestito e far proprio materiale altrui inserendo nel proprio lavoro.

⁸⁷ “Ives’s use of borrowed material is both evocative and structural, both symbolic and functional. Far from relying mainly on literal quotation, it is an evocation by allusion and association, stirring roots of memory and recalling the collective experiences of Americans through remembrances creatively reinterpreted and transformed. Not a medley but a melding.” G. Chase, *America’s Music*, cit., pag. 438.

⁸⁸ Ralph Waldo Emerson, *Quotation and Originality*, 1859, pag. 143.

Ives, come abbiamo notato in precedenza, riutilizza materiali preesistenti, sia attinti dalla sfera colta che dalla sfera vernacolare, e applica la tecnica del *borrowing* anche all'interno delle sue stesse opere. Ad esempio, nella *Quarta Sinfonia* ivesiana troviamo sia la citazione di inni⁸⁹ di Lowell Mason⁹⁰ (come *Nearer my God to Thee*) che quella di materiale compositivo derivato dalla sua stessa *Concord Sonata*.

Il concetto emersoniano di energia in continuo movimento, il processo compositivo ivesiano e la continua rielaborazione delle opere, che abbiamo visto essere una caratteristica sia di Heinrich che di Ives, sono attraverso i secoli esempi di alcuni tra gli aspetti più vitali e caratteristici della cultura americana.

In una *lecture* precedente al 1907 il compositore Edward MacDowell⁹¹ affermò:

“What we must arrive at is the youthful optimistic vitality and the undaunted tenacity of spirit that characterizes the American man. That is what I hope to see echoed in American music.”⁹²

Copland dichiara: “MacDowell’s hope has been fulfilled – partly at least – for if there is a school of American composers, optimism is certainly its keynote.”⁹³

Possiamo ravvisare questa vitalità anche nella ritmica musicale americana. Come afferma Copland, “if we are to lay claim to thinking inventively in the music of the Americas our principal stake must be a rhythmic one.” Roy Harris⁹⁴ si esprime a questo riguardo facendo notare che:

⁸⁹ “Ives was especially receptive to popular hymn tunes because they represented for him the quintessence of a deeply felt human experience, both individual and collective. In all he quotes some fifty-four hymn tunes, the majority from American composers of the nineteenth century. Especially favored are Lowell Mason’s “Nearer, My God, to Thee” (Bethany) and “From Greenland Icy Mountains” (Missionary Hymn), Root’s “the Shining Shore”, Joseph Philbrick Webster’s “The Sweet By and By”[...]. But “quoting” for Ives becomes an intricate and complex process, woven into the deep structures of his creative expression.” G. Chase, *op. cit.*, pag. 436.

⁹⁰ Lowell Mason (1792-1872), autore americano di musica sacra ed educatore musicale, i cui inni sono ancora in uso nelle funzioni religiose.

⁹¹ Edward MacDowell (1860-1908) fu un compositore e musicista statunitense. Per maggiori informazioni sulla sua biografia si rimanda al cap. 19 di Richard Crawford, *America’s Musical Life: A History*, W. W. Norton & Company, New York 2001. Dopo la morte del compositore, la sua casa di campagna nel New Hampshire divenne un luogo di ritrovo per giovani artisti (lo è ancora oggi: www.macdowellcolony.org); Copland fu uno tra i tanti che vi soggiornarono. MacDowell divenne così simbolo del compositore americano interessato alla continuità della tradizione creativa americana.

⁹² Aaron Copland, *op. cit.*, pag. 95.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Roy Harris (1898-1979) è un compositore rappresentativo nel Novecento statunitense; ha scritto molte opere a soggetto americano, tra le quali ricordiamo la *Sinfonia No. 3*. Per approfondimenti si rimanda al volume di Dan Stehman, *Roy Harris: An American Musical Pioneer*, Twayne Publishers, Boston 1984.

“Our rhythmic sense is less symmetrical than the European rhythmic sense. European musicians are trained to think of rhythm in its largest common denominator, while we are born with the feeling of its smallest units... We do not employ unconventional rhythms as a sophisticated gesture; we cannot avoid them...”⁹⁵ Ma da dove provengono questi *American rhythms*?

Copland individua come fonte principale la cultura degli schiavi africani portata nel Nuovo Mondo:⁹⁶ “The slave ships brought a precious cargo of wonderfully gifted musicians, with an indistinctive feeling for the most complex rhythmic pulsations.”⁹⁷

La forza di questo impulso musicale, prosegue Copland, è ancora viva nelle strade di Rio de Janeiro, New Orleans, l’Havana, esattamente com’era duecento anni fa. Alcune recenti registrazioni di riti di alcune tribù africane rendono evidente il legame musicale che c’è tra i Nanigos cubani e brasiliani e i loro antenati delle foreste africane.

Qual è la natura di questo talento? Prima di tutto è una concezione del ritmo “not as a mental exercise but as something basic to the body’s rhythmic impulse.”

“This basic impulse is exteriorized with an insistence that knows no measure, ranging from a self-hypnotic monotony to a riotous frenzy of subconsciously controlled poundings. Second, an unparalleled ingenuity in the spinning out of unequal metrical units in the unadorned rhythmic line. And lastly, and most significant, a polyrhythmic structure arrived at through the combining of strongly independent blocks of sound.”⁹⁸

Copland sostiene che la vitalità ritmica di compositori come Roy Harris, William Schuman, Marc Blitzstein (e aggiungerei Copland medesimo) è indubbiamente collegata con la vena ritmica degli afroamericani.

Lo stesso Heinrich, molti anni prima, tentò di ricreare ed imitare i ritmi e i colori della musica afroamericana. Il compositore, agli albori della sua carriera compositiva, entrò in contatto con queste popolazioni e lasciò di questo incontro una testimonianza dal sapore romanticheggiante:

⁹⁵ Aaron Copland, *op. cit.*, pag. 83.

⁹⁶ “We owe the vitality and interest of our rhythms in large measure to the Negro in his new environment.” *Ibidem*.

⁹⁷ Aaron Copland, *op. cit.*, pag. 84.

⁹⁸ *Ibidem*.

“Once when a was vegetating in my Bardstown log house, upon roots, milk and bread, quite solitary, I was a little frightened after midnight whilst playing on the violin a dead march in honor of my poor departed wife, when a negro prowling about, burst suddenly open the shuttered door of my hut, which was blocked by up with large sticks of wood. He soon pacified my agitation by his harmonious request that I would go on playing, as he had been attracted solely by the sweet sounds. I began again the dirge which pleased him amazingly...[...] This adventure with the Negro, at dead at night, in the lonely forest, seemed to me rather poetical. I liked the good ear, taste and generosity of the sable visitor exceedingly.”⁹⁹

Già all’inizio dell’Ottocento, la musica afroamericana suscitò un grande interesse in Heinrich e lo suggestionò tanto da ispirarlo alla composizione di un brano che fa riferimento diretto al mondo culturale afroamericano: *The Banjo Quickstep*.¹⁰⁰ La composizione, dalle modernissime caratteristiche, vuole ricreare la sonorità del banjo sul pianoforte. Per riuscire nel suo intento, Heinrich inserisce un ritmo sincopato che persiste nella prima parte del brano per poi perdersi nelle fantasticherie di una rapsodia di stampo romantico, che si conclude con la citazione di una sua precedente composizione, *Hail to Kentucky*.

In quest’originalissima composizione il banjo afroamericano viene risucchiato nei vortici di un’opera pianistica romantica.¹⁰¹

⁹⁹ William T. Upton, *op. cit.*, pag. 40.

¹⁰⁰ *The Banjo Quickstep* fa parte della raccolta *The Sylviad: Or, Minstrelsy of Nature in the Wilds of North America* (Opus 3, Vol.2) pubblicata dall’autore a Boston nel 1825-26 presso G. Graupner. Per approfondimenti si rimanda a G. Chase, *op. cit.*, pagg. 272-273.

¹⁰¹ Dobbiamo notare che Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) compie un’operazione analoga nel 1853 con la composizione per pianoforte *The Banjo* op. 15. Non ci sono testimonianze che Gottschalk fosse a conoscenza del brano di Heinrich. Nonostante entrambi i compositori fossero molto attivi nella vita musicale dell’epoca, le circostanze storiche ci fanno pensare ad un incontro improbabile tra i due compositori. Dobbiamo inoltre aggiungere che la composizione di Heinrich ebbe una diffusione limitata e non era considerata dal compositore un’opera adatta alla sala da concerto.

**1B. Introduzione alla vita musicale dell'Ottocento americano: le
problematiche storiche e i primi studi novecenteschi sulla
*Early American Music***

Durante il diciottesimo secolo, una volta acquisita l'indipendenza dall'Inghilterra,¹⁰² gli abitanti delle ex-colonie britanniche cominciarono a sentirsi 'americani' e a interrogarsi su quali fossero le caratteristiche di questo *new man*¹⁰³ che cercava di distinguersi ed emanciparsi dall'Europa.

In seguito, con l'acquisizione dell'indipendenza, il nazionalismo americano divenne una questione sia politica che culturale: "We are laboring hard to establish in this country principles more and more national". E ancora: "For this reason the postwar years rang with demands for a national literature, a national culture, a national system of education, a national history, even a national language... to help create a nation where none had before existed."¹⁰⁴

L'emancipazione culturale, in particolare attraverso la musica, avvenne tramite la creazione di inni nazionali e canti patriottici che introdussero contenuti musicali autenticamente americani. I due canti più conosciuti e utilizzati come inni

¹⁰² In realtà la glorificazione della nazione, poeticamente chiamata *Columbia*, non aspettò l'effettiva indipendenza politica, infatti già nel 1777 il poeta Timothy Dwight scrive:

"Columbia, Columbia, to glory arise,

The queen of the world, and the child of the skies!

Thy genius commands thee; with rapture behold,
While ages on ages thy splendors unfold."

Columbia fu scritta nel 1777, per poi essere pubblicata nel 1787 in *American Museum* 3. Si tratta di un componimento di sei stanze di otto endecasillabi ciascuna (Cfr. Chase, *op. cit.* pag. 318).

¹⁰³ "The American is a new man, who acts upon new principles; he must therefore entertain new ideas and form new opinions", J. Hector John de Crèvecoeur, *Letters from an American farmer*, pag. 64; in G. Chase, *op. cit.*, pag. 302.

¹⁰⁴ Russell Blaine Nye, *This almost chosen people*, pag. 64; cfr. G. Chase, *op. cit.*, pagg. 302-303.

nazionali (in competizione tra loro per il titolo ufficiale di *national anthem*)¹⁰⁵ durante il diciottesimo e il diciannovesimo secolo furono i due testi *Columbia the Gem of the Ocean* e *Hail Columbia Happy Land* ognuno con un suo peculiare *musical setting*.

Le origini di *Columbia the Gem of the Ocean* sono incerte. Siamo a conoscenza dell'esistenza di una canzone patriottica inglese che ha un testo molto simile e porta la stessa melodia (*Britannia the Pride of the Ocean*), dando luogo a reciproche accuse di plagio. La composizione di *Columbia* si cristallizzò poi intorno al 1840 come canto patriottico americano, anche se le sue origini sono preesistenti e affondano in un sostrato culturale ben più antico.

Hail Columbia Happy Land, invece, ricoprì il ruolo di inno nazionale americano ufficiale fino al 1931 quando venne sostituito da *Star Spangled Banner*. La musica di *Hail Columbia Happy Land* fu originariamente composta da Philip Phile, nel 1789, per l'inaugurazione della presidenza di George Washington, sotto il nome di *The President's March*. Nel 1798, tuttavia, il testo di Joseph Hopkinson, *Hail Columbia Happy Land* fu inserito nella composizione di Phile.

¹⁰⁵ Nel 1931 venne definitivamente instaurato come inno nazionale *Star Spangled Banner*.

COLUMBIA, THE GEM OF THE OCEAN.

WRITTEN AND COMPOSED BY

DAVID T. SHAW.

Maestoso.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso'. The score consists of three systems. The first system shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes the vocal line with the lyrics: 'O Co-lum-bia! the gem of the o-cean, The home of the brave and the free, The'. The piano accompaniment continues throughout.

Copyright. Used by permission.

Figura 7. La prima pagina del *song* patriottico *Columbia the Gem of the Ocean*, Lester S. Levy Collection of Sheet Music, Johns Hopkins University.

HAIL! COLUMBIA, HAPPY LAND.
— A —
NATIONAL SONG
— WRITTEN TO THE —
PRESIDENTS MARCH,
— by —
F. HOPKINSON ESQ[®]

※ The Presidents March was composed by Prof. Pfiel and first performed by the Band stationed at Trenton Bridge when Washington passed over to his inauguration at New York, in the Year 1799.

Published by W. C. PETERS, Louisville, Ky.

MAESTRO.

43

Figura 8. La prima pagina della composizione *Hail Columbia, Happy Land*, Lester S. Levy Collection of Sheet Music, Johns Hopkins University.

Entrambi i componimenti si riferiscono all’America con l’appellativo di *Columbia*.

L’uso di questo termine (dal nome di Cristoforo Colombo) fa riferimento all’origine coloniale degli Stati Uniti, e allo stesso tempo evidenzia l’emancipazione da essa. Troviamo quindi un riferimento alla continuità che si crea tra il vecchio e il nuovo mondo. È interessante sottolineare come alcune

canzoni patriottiche americane fossero l'adattamento di canti patriottici britannici (come abbiamo visto precedentemente) e di altre canzoni inglesi, come *Yankee Doodle*, che persino prendevano in giro i soldati americani, e che esse venissero infine acquisite come canzoni patriottiche dagli stessi americani.¹⁰⁶

Ma non solo i canti patriottici erano nell'animo e nell'orecchio degli americani. Infatti il bisogno di ascoltare ed esprimersi attraverso la musica era centrale nella vita quotidiana dell'epoca.

Nelle colonie era praticata sia la musica sacra che la musica profana. Quest'ultima non era affatto marginale, come alcuni studiosi hanno rilevato. Ce lo testimoniano gli studi di Sonneck che ne sottolineano l'importanza:

“I hope I have permanently crippled the current notion that secular music had a *Cinderella* existence in the curriculum of our musical life during the eighteenth century. In fact the theory may be advanced that sacred music was cultivated in America, New England possibly excepted, neither so steadily nor so intelligently and progressively as secular music.”¹⁰⁷

I maggiori centri di produzione musicale erano le città della costa atlantica che, nonostante fossero ancora piccoli centri, erano molto attive e vitali. La vita musicale di queste cittadine era in stretta relazione con la vita musicale europea. Infatti la circolazione della cultura musicale attraverso l'uso dei concerti pubblici è più o meno contemporanea a quella europea. In Europa, l'istituzione di questi concerti fu un riflesso dell'ascesa della borghesia che si fece patrona della musica, emancipandosi dal dominio dell'aristocrazia e della chiesa. In America mancava

¹⁰⁶ Le origini di *Yankee Doodle* risalgono al periodo precedente la Rivoluzione Americana. Il canto era usato dagli ufficiali inglesi per deridere gli *yankees* disorganizzati e sempliciotti. Infatti, la prima strofa recita:

“Yankee Doodle went to town,
Riding on a pony;
He stuck a feather in his hat,
And called it macaroni.”

Il termine *Doodle* deriva dal tedesco *dodel*, *dudel* e significa tonto (*fool*) e la parola *macaroni* indicava una parrucca di moda all'epoca in Gran Bretagna. Gli inglesi si prendevano gioco del frugale americano che credeva che mettersi una penna in testa equivalesse ad essere vestito alla moda.

¹⁰⁷ Oscar G. T. Sonneck, *Early Concert-life in America (1731-1800)*, Breitkopf & Hartel, Leipzig 1907, pag. 324.

una classe aristocratica vera e propria e quindi la cultura americana era nata come *middle class culture* fin dagli inizi ed era quindi naturale che si istituissero fin dall'inizio concerti pubblici.¹⁰⁸ Dagli anni Trenta del Settecento abbiamo notizie di concerti a Boston, Charleston, New York e in molte altre città. In particolare, la prima testimonianza di concerto pervenutaci è quella del *Boston Weekly News Letter* del 16 dicembre 1731: “*Concert of Music on sundry Instruments at Mr. Pelhman’s great Room... Tickets to be delivered at the place of performance at five shillings each. The Concert to begin exactly at Six o’clock...*”¹⁰⁹

L’annuncio ci lascia all’oscuro riguardo ai programmi e ai musicisti, ma questa era una prassi comune all’epoca, che troviamo anche negli annunci di concerti successivi.¹¹⁰

Anche l’opera era praticata in questi anni in America. Non si trattava di quell’opera barocca dispendiosa ed aristocratica, ma di un genere diverso: le *English ballad operas*, i *plays-with-songs*, che avevano già incontrato il favore del pubblico londinese. In particolare, una delle composizioni più famose del secolo fu *The Beggar’s Opera* di John Gay che, dopo il grandissimo successo londinese del 1728 fu esportata anche nelle colonie. Venne rappresentata per la prima volta a New York nel 1750 da una compagnia di Philadelphia (“Comedians from Philadelphia”). Ma sappiamo da alcune testimonianze che le *ballad-operas* venivano rappresentate molti anni prima di quella di Gay. Già nel 1735 infatti, a Charleston, andò in scena *Flora or Hob in the Well*¹¹¹ e sempre a Charleston nel 1736 *The Devil to Pay* di Coffrey.¹¹²

Parallelo alla fruizione musicale attraverso i concerti e le rappresentazioni operistiche troviamo un aumento sempre più consistente di amatori che, intorno al focolare domestico, si dilettevano con l’arte della musica:

¹⁰⁸ H. Wiley Hitchcock, *op. cit.*, pag. 32.

¹⁰⁹ Oscar G. T. Sonneck, *op. cit.*, pag. 251.

¹¹⁰ Seguono a questa molte testimonianze di altri programmi dove non figura l’elenco delle composizioni eseguite: “Consorts of Musick performed on sundry instruments at the concert room in Wing’s lane near the town dock”, dal «New England Weekly Journal» Nov.13 and Dec.15, 1732.

¹¹¹ *Flora or Hob in the Well* fu una produzione londinese del 1729 di cui non ci sono pervenuti né la musica né il testo.

¹¹² H. Wiley Hitchcock, *op. cit.*, pag. 33.

“Almost every young lady and gentleman, from the children of the judge, the banker, and the general, down to those of the constable, the huckster and the drummer, can make up a noise upon some instrument or other, and charm their neighbors with something which courtesy calls music.”¹¹³ Così, se i musicisti professionisti non riuscivano a vivere con i proventi dei concerti, potevano insegnare o aprire un negozio di musica: sul finire del diciottesimo e l’inizio del diciannovesimo secolo, la musica secolare stava diventando un vero e proprio fiorente business. Come scrisse Roger Sessions nel 1948: “Any serious consideration of American musical life must begin with the recognition that music in this country has been and is a business.”¹¹⁴

Infatti, come abbiamo ricordato in precedenza, non esistendo strutture come la chiesa e la corte, lo sviluppo della scena musicale si basava principalmente sul successo che avevano i musicisti nel trovare clienti e soddisfare i loro bisogni.¹¹⁵ L’insegnamento divenne la colonna portante del business musicale, mentre la composizione rimase un’attività marginale e spesso al di fuori di dell’ambito commerciale. Questo perché la musica europea, già pronta alla fruizione e alla vendita, saturava quasi completamente il mercato americano. La situazione mutò solamente quando “Composers in America have earned money by writing music only at points where the supply of music from the Old World had failed to meet American needs.”¹¹⁶ La musica americana allora stampata e venduta era la *performers’ music*, ovvero quella musica che veniva fruita facilmente dal pubblico amatoriale e non la *composers’ music*, musica per specialisti che veniva importata quasi totalmente dall’Europa e che quindi non necessitava di essere scritta dagli americani!¹¹⁷ Le categorie *performers’ music* e *composers’ music* sono state create dal musicologo Richard Crawford:¹¹⁸ “I did this because I felt uneasy with the standard polarities—“classical” and “popular,” or “cultivated”

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Richard Crawford, *The American Musical Landscape*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles / London 1993, pag. 41.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Richard Crawford, *op. cit.*, pag. 59.

¹¹⁷ “Mastering a Sonata required skill, practice, and, most likely, lessons. Besides players who were technically accomplished could buy music by European masters like Händel, the sons of Bach, and Haydn himself. Who needed a piano sonata by Alexander Reinagle?” Richard Crawford, *op. cit.*, pag. 64.

¹¹⁸ Per maggiori approfondimenti si consiglia la lettura di Richard Crawford, *American music and its two written traditions*, *Fontes Artis Musicae* 31 (1984), pagg. 79-84.

and “vernacular,” or “serious” and “light” music—because they seemed more categorical and value-laden than a historical view of music would support.”¹¹⁹

Crawford entra poi in dettaglio: “*Performers’ music* offered the chance of pecuniary success but not authority over its performances. *Composers’ music* like the piano sonata offered intellectual autonomy at the price of economic potential.”¹²⁰

Attraverso la carriera e la fortuna del compositore e imprenditore Alexander Reinagle (1756-1809) vediamo più in dettaglio questi due aspetti: da una parte troviamo il compositore intellettualmente autonomo che si esprime nella *Sonata n.1*, rimasta manoscritta per quasi due secoli dalla data di composizione, e dall’altro il compositore *with economic muscle* espresso dal celebre *song America, Commerce, and Freedom*.¹²¹

¹¹⁹ Richard Crawford, *op. cit.*, pag. 65.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Richard Crawford, *op. cit.*, pag. 64.

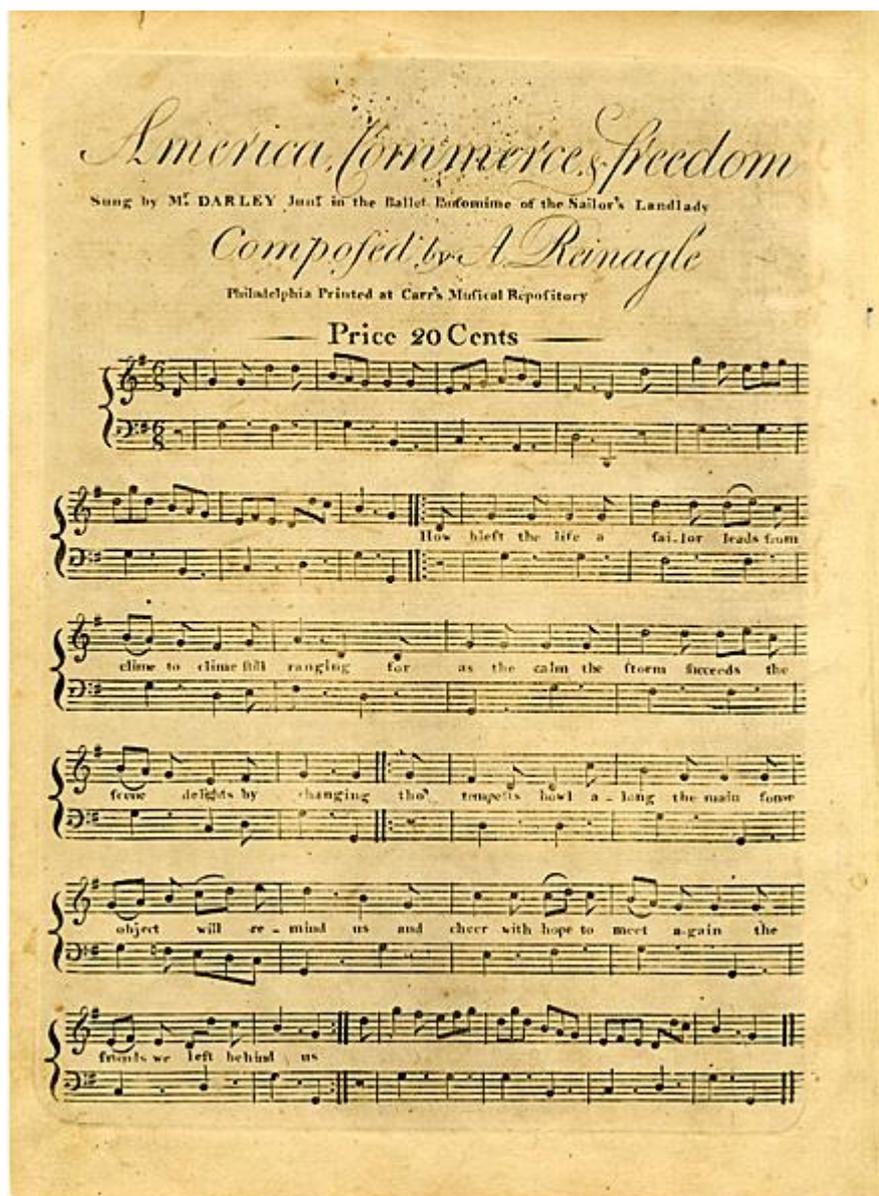


Figura 9. Alexander Reinagle, *America, Commerce and Freedom*, Lester S. Levy Collection of Sheet Music, Johns Hopkins University.

Le due composizioni di Reinagle riflettono la struttura di una professione divisa al suo interno: la scelta di scrivere sia *performers'* che *composers' music* lo distingueva dai musicisti suoi contemporanei che spesso optavano o per il guadagno economico o per la musica d'arte che si basava sul controllo della tecnica. Scrivendo secondo entrambe le tipologie, Reinagle: "Managed to exercise in his compositional mind, if not embody in his music, the full range of a professional composer's opportunities and obligations."¹²²

¹²² Ibidem.

Come abbiamo accennato precedentemente, i compositori americani cominciarono a ricavare denaro dalle loro opere quando la musica importata dall'Europa non fu più in grado di soddisfare i bisogni del nuovo continente. Essi cercavano, infatti, la *performers' music*, ovvero quel genere di musica che l'Europa non poteva produrre adeguatamente. Dobbiamo sottolineare inoltre che, nonostante la *composers' music* non avesse requisiti di tipo commerciale, essa era comunque un forte stimolo alla creatività dei compositori impegnati, che non si scoraggiarono affatto: "...The widespread impulse to compose is a striking feature of nineteenth-century American musical life. Scratch an organist, a pianist, even a historian, and you find a composer with a drawerful of songs, sonatas, concertos, cantatas, symphonies."¹²³

I compositori di musica colta erano quindi presenti nel territorio americano ma non venivano considerati all'altezza dei compositori colti europei. Questa situazione, a metà dell'Ottocento, fece nascere un acceso dibattito tra compositori e società musicali che controllavano il mondo della musica e determinavano quali fossero le opere da rappresentare nelle più importanti sale da concerto e nei principali teatri.

Dagli anni Sessanta dell'Ottocento in poi, si cominciarono a creare società musicali e conservatori. Infatti, grazie all'intensa attività di Lowell Mason, già negli anni Trenta dell'Ottocento le materie musicali erano diventate parte dei curricula scolastici in tutta la nazione, fino ad accedere, dopo la Guerra Civile, alle università.¹²⁴ Si crearono inoltre associazioni di insegnanti come The Music Teachers National Association (1876) e fu indetta nel 1907 The Music Teachers National Conference. In questi anni furono costruite molte sale da concerto sponsorizzate da privati cittadini, come ad esempio: Philadelphia Academy of Music (1857), Cincinnati's Music Hall (1878), l'Auditorium di Chicago (1889), Carnegie Hall a New York e molte altre.¹²⁵ Inoltre vennero istituite molte società musicali e orchestre stabili sul territorio: The Brooklyn Philharmonic Society fu

¹²³ Richard Crawford, *op. cit.*, pag. 66.

¹²⁴ La prima cattedra universitaria fu istituita nel 1875 a Harvard, seguita dalla Università della Pennsylvania e da Yale.

¹²⁵ H. Wiley Hitchcock, *op. cit.*, pag. 131.

fondata nel 1857, The Harvard Musical Association nel 1866, The Boston Symphony Orchestra nel 1880.¹²⁶

Come abbiamo visto, i compositori americani di *composers' music* non venivano adeguatamente presi in considerazione e spesso le loro opere rimanevano manoscritte e sconosciute al pubblico. Vediamo adesso quali fossero le ragioni di tale scarsa disponibilità nei confronti dei compositori americani. Come scrive Hitchcock,¹²⁷ l'*ideological center* della musica colta ottocentesca fu Boston. In questa città la cultura ufficiale americana dell'Ottocento era rappresentata eminentemente dal critico J. S. Dwight (1813-1893), uno degli uomini più rappresentativi e influenti nel panorama culturale e musicale degli Stati Uniti del XIX secolo. Questi, nelle pagine della sua rivista *Dwight's Journal of Music*,¹²⁸ dipinse un ritratto particolareggiato della vita musicale americana dell'epoca, offrendoci inoltre una fonte significativa di testimonianze culturali, storiche e letterarie, nazionali ed internazionali.¹²⁹



Secondo la visione di Dwight e di molti altri critici, la ‘vera’ cultura musicale colta non era l’arte prodotta in America, ma quella proveniente dall’Europa o, se realizzata da compositori americani, quella conforme alle tradizioni compositive europee e da esse influenzata.¹³⁰ Secondo questo punto di vista, tutti i musicisti non appartenenti a tale tipologia venivano tacciati di superficialità e primitivismo, e considerati non rappresentativi del processo di sviluppo culturale musicale del paese. Essi infatti furono molto spesso esclusi dai programmi dei concerti. George F. Bristow,¹³¹ polemicamente domandava alla New York Philharmonic Society:¹³² “How does an American composer get his music—especially his orchestral

¹²⁶ Charles Hamm, *Music in the New World*, W.W. Norton and Company, New York / London, 1983, pag. 312.

¹²⁷ H. Wiley Hitchcock, *op. cit.*, pagg. 131-132.

¹²⁸ Il titolo completo del periodico è: «Dwight's Journal of Music: A Paper of Art and Literature», edito da J. S. Dwight negli anni compresi tra il 1852 e il 1881.

¹²⁹ Roberto Baccelli, *op. cit.*, pag. 4.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ George F. Bristow (1825-1898) fu un importante violinista e compositore americano della New York Philharmonic Orchestra. Per approfondimenti si rimanda al cap. 16 del volume di Richard Crawford *America's Musical Life: A History*.

¹³² The New York Philharmonic Society fu fondata nel 1842; era composta e gestita largamente da musicisti di estrazione tedesca che ne detenevano il monopolio.

works—performed?”¹³³ Anche William Fry nel gennaio del 1854 lamentava che la New York Philharmonic Society era consacrata alla musica straniera e che essa non aveva mai eseguito una composizione americana nei suoi ben undici anni di vita.¹³⁴ La Philharmonic Society si difese sottolineando di aver fatto eseguire un brano di Bristow, ma mantenne di fatto le sue posizioni, obiettando che non esisteva un repertorio americano da cui attingere. In realtà il repertorio esisteva: ad esempio, William Fry era un compositore attivo¹³⁵ e Heinrich aveva scritto un'enorme quantità di lavori per orchestra. Il motivo era un altro. La Philharmonic Society ed altre società simili, tacciate di antiamericanismo dai compositori esclusi, erano formate e dirette principalmente da musicisti tedeschi, che preferivano musica astratta alla 'moderna' musica programmatica e descrittiva di Fry e Heinrich.¹³⁶

Gradualmente, verso la fine del diciannovesimo secolo, i compositori colti americani cercarono di caratterizzarsi musicalmente, attingendo dalla musica vernacolare del folklore afroamericano e indiano.¹³⁷ A dare legittimità all'uso di temi vernacolari nella musica colta fu il soggiorno di Dvořák negli Stati Uniti (1892-1895). Infatti se da un lato la visita di Dvořák contribuì in maniera autorevole a riconoscere la concezione europeista della musica colta, al tempo stesso come abbiamo visto egli legittimò l'uso della musica vernacolare: “Had not Antonín Dvořák, in a much-discussed and very influential article in *Harper's* (February 1895), backed up by the example of his *New World Symphony* (New York, 1893), recommended the use of Negro melodies, even claiming that ‘They are the folk songs of America and your composers must to turn to them’?”¹³⁸

¹³³ G. Chase, *op. cit.*, pag. 308.

¹³⁴ “The Philharmonic Society of this city, consecrated to foreign music, is an incubus on Art, never having asked for or performed a single American instrumental composition during the eleven years of its existence”; da «The Musical World», Jan 21, 1854; ristampato in «Dwight's Journal of Music» 4 (Feb 4, 1854).

¹³⁵ Tra i suoi lavori ricordiamo: l'opera *Leonora* (1845), *Santa Claus*, *Christmas Symphony* (1853) e *Niagara Symphony* (1854).

¹³⁶ Charles Hamm, *op. cit.*, pag. 214.

¹³⁷ Tra i cosiddetti *Boston Classicists* ricordiamo: George W. Chadwick, Horatio Parker, Amy Beach e il già citato Edward MacDowell.

¹³⁸ H. Wiley Hitchcock, *op. cit.*, pag. 144.

La sfera colta e quella vernacolare si avvicinarono, ma i temi popolari venivano utilizzati con la funzione di puro esotismo dagli accademici che non sentivano queste culture affini alla loro sensibilità.¹³⁹ La vera riconciliazione tra la *cultivated tradition* e *vernacular tradition* si deve sia al lavoro di musicologi e studiosi, che ai musicisti, tra i quali svetta l'imponente personalità di Charles E. Ives. Questo compositore nella sua complessità comprende tutto l'universo musicale americano.¹⁴⁰ Hitchcock scrive che le opere ivesiane “[...] drawing on both the cultivated and vernacular traditions, offered the possibility of a new synthesis.”¹⁴¹

Negli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il periodo in cui maggiormente esplose la creatività ivesiana,¹⁴² si prese finalmente coscienza della cosiddetta *Early American Music*, caduta completamente nell'oblio fino ad allora. Infatti la musica americana generalmente considerata 'autentica' e originale era quella del Novecento, mentre di quella ottocentesca era stata cancellata la memoria. Dobbiamo il merito della sua riscoperta alla straordinaria figura di Oscar G. T. Sonneck. Grande pioniere della storia della musica americana, egli fu il primo che guardò alla *Early American Music* da un punto di vista non europeista. Sonneck svolse un lavoro preziosissimo per il recupero dei manoscritti e delle fonti storiche. Fondatore e nel 1902 primo direttore della Music Division della Library of Congress, grazie all'assiduo lavoro di raccolta e di catalogazione, Sonneck avviò la conoscenza dell'ingente produzione musicale americana dei secoli precedenti.

Sonneck si rese presto conto della ricchezza del materiale che stava catalogando: “More and more I received the impression that the first half of the nineteenth century and no longer eighteenth century is the mysterious period in our musical

¹³⁹ Infatti l'uso dei temi musicali dei Nativi da parte dei *Boston Classicists* è principalmente mirato a conseguire fine esotico; il mondo dei Nativi è percepito come lontano e separato.

¹⁴⁰ Ives studiò a Yale con Horatio Parker (docente e compositore tra i più influenti rappresentanti della tradizione colta). Ma ben presto Ives si distanziò dalle regole classiche della composizione attingendo dalla musica vernacolare del New England; fu fortemente influenzato dello sperimentalismo del padre George, direttore della banda del paese. Per approfondimenti si rimanda al cap. 7 del volume di H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*.

¹⁴¹ H. Wiley Hitchcock, *op. cit.*, pag. 131.

¹⁴² Roberto Baccelli, *op. cit.*, pag. 6.

past and, apart of its total pregnant importance for the future, so full of historical trifles that it is a veritable source for the historical short story.”¹⁴³

Tra i maggiori meriti del grande studioso-archivista, possiamo annoverare la riscoperta della figura del compositore Anthony Philip Heinrich. Sonneck effettuò un vero e proprio ricupero della sua musica: i manoscritti henrichiani furono salvati, microfilmati e preservati e si trovano oggi consultabili alla Music Division presso la Library of Congress di Washington, dove si sono svolti i miei studi sul compositore. Attraverso i suoi manoscritti e il suo *Scrapbook*¹⁴⁴ siamo in grado di ricostruire un panorama musicale interessantissimo e dimenticato della storia culturale americana. Heinrich, americano d’adozione, come sarà illustrato in seguito, entrò in profonda connessione con la cultura americana del suo tempo, attinse da materiali musicali di questa terra, venne ispirato dalla sua natura e dai suoi abitanti. Egli rappresenta l’America da molti punti di vista: utilizza sia temi nativi e afroamericani, che canzoni patriottiche come *Yankee Doodle* e *Hail Columbia Happy Land*.¹⁴⁵ In particolare, egli cita continuamente il *song Yankee Doodle*, che rielabora in molte delle sue opere. Heinrich si immerge in questi melodie quintessenzialmente americane rielaborandole, citando sia direttamente dalle fonti che da sue proprie precedenti utilizzazioni di esse.

La figura di Heinrich rappresenta, già durante la prima metà dell’Ottocento, la fusione delle caratteristiche dell’*American mind* che abbiamo qui analizzato. Egli raccoglie nella sua musica tutti questi stimoli e influenze combinandoli in composizioni di alta originalità, come si cercherà di dimostrare nei capitoli successivi.

¹⁴³ O. G. T. Sonneck, *Miscellaneous Studies in the History of Music*, pag. 341.

¹⁴⁴ Lo *Scrapbook* di Heinrich è composto da quattro volumi di grandi dimensioni; esso è una sorta di diario sul quale Heinrich meticolosamente annotava, raccoglieva ed incollava testimonianze riguardanti la sua musica, i suoi concerti, bozze di stampe; vi inseriva manoscritti, illustrazioni, lettere ricevute e molto altro. È una sorta di rassegna stampa degli anni 40-50 dell’Ottocento, che offre una visione panoramica della critica musicale dell’epoca. Alcune immagini di pagine dello *Scrapbook* verranno inserite quali illustrazioni nel capitolo successivo.

¹⁴⁵ L’importanza di Heinrich nel panorama musicale americano è stata riconosciuta sia da William T. Upton, suo biografo e successore di Sonneck alla Library of Congress, sia da Hitchcock che ha pubblicato in ed. facsimile la raccolta del 1820, *The Dawning of Music in Kentucky*, Da Capo Press, New York 1972.

Alla Yankee Doodle

The musical score is for the piece "Alla Yankee Doodle". It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Melodic line with slurs and accents, starting with a *p* dynamic.
- Cl. 1 (Clarinet 1):** Sustained notes with a *p* dynamic.
- Cl. 2 (Clarinet 2):** Melodic line with slurs and accents, starting with a *p* dynamic.
- Bn. (Bassoon):** Sustained notes with a *p* dynamic.
- Hn. (Horn):** Sustained notes with a *p* dynamic.
- Trp. (Trumpet):** Sustained notes with a *p* dynamic.
- Vln. 1 (Violin 1):** Tremolando accompaniment with a *p* dynamic.
- Vln. 2 (Violin 2):** Tremolando accompaniment with a *p* dynamic.
- Vla. (Viola):** Tremolando accompaniment with a *p* dynamic.
- Vcl. (Violoncello):** Sustained notes with a *p* dynamic.
- Cb. (Contrabass):** Sustained notes with a *p* dynamic.

The score is numbered at the bottom with measures 247, 248, 249, 250, 251, 252, and 253.

Figura 10. Il song patriottico *Yankee Doodle* rielaborato nell'opera cameristica di Heinrich *The Columbiad, petite fantasia* (1837). Si noti in particolare il tema nella parte dei violini.

Alla "Hail Columbia"

The musical score is for the piece "Hail Columbia" by Heinrich, marked "Alla 'Hail Columbia'". It features 11 instruments: Piccolo, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon, Horn, Trumpet, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The Piccolo part has a fermata over the first measure and a trill in the fourth measure. The Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a long note in the first measure. The Horn and Trumpet parts have a short melodic phrase in the fourth measure. The Violin 1 part has a fermata over the first measure and a trill in the fourth measure. The Violin 2, Viola, and Violoncello parts play a tremolante (tremolo) pattern of eighth notes, with triplets indicated by a '3' and a bracket. The Contrabass part has a long note in the first measure. The score is numbered 385 to 389 at the bottom.

Figura 11. *The Columbiad, petite fantasia* per 11 strumenti di Heinrich (1837). Il dettaglio mostra un esempio dell'elaborazione dei *songs* patriottici nella musica del compositore.

The image shows a page of a musical score for Heinrich's *The Columbiad*, measures 390 through 393. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Piccolo (Picc.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon (Bn.), Horn (Hn.), Trumpet (Trp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Piccolo part features a melodic line with a sixteenth-note run in measure 392, marked with a [6]. The Clarinet and Bassoon parts play rhythmic patterns of eighth notes. The Horn and Trumpet parts have rests in measures 390-391 and enter in measure 392 with a rhythmic pattern. The Violin and Viola parts play a complex rhythmic pattern of eighth notes, with many notes beamed in groups of three (trios). The Violoncello and Contrabass parts play a simple rhythmic pattern of eighth notes. The measure numbers 390, 391, 392, and 393 are printed below their respective staves.

Figura 12. Heinrich, *The Columbiad*, Kallisti Music Press, Philadelphia 1991.