

Storiografie della musica americana: l'alterità come problema.

Metamorfosi nel concetto di "musica americana" in Europa e negli Stati Uniti tra recezione, riflessione critica e ricostruzione storica

di Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano e Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)*

In primis desidero ringraziare Aloma Bardi per avermi invitato al seminario sulla storiografia della musica americana.

Il mio ringraziamento è particolarmente sentito perché in una precedente occasione avevo toccato l'argomento recensendo la traduzione italiana degli scritti di Ives, che proprio Aloma Bardi ha curato ed impreziosito con una mirabile postfazione (cfr. C. E. Ives, *Prima della sonata*, a c. di A. Bardi, Venezia, Marsilio, 1997; la mia recensione sta in «Il Saggiatore musicale», XI, 2002, pp. 265-270).

La questione del trattamento storiografico della musica americana è invero stimolante. E sono contento di poter tornare ora su di essa in maniera più distesa, affrontando in particolare il jazz, Gershwin, Ives, Cage e alcuni aspetti legati alla loro recezione.

Non è possibile affrontare in maniera esaustiva un siffatto argomento in poco meno d'un'ora. Mi limiterò pertanto ad indicare alcune piste di riflessione. Lo farò articolando il contributo in una premessa di carattere generale e alcuni esempi riferiti a momenti e ambienti precisi:

1. Il problema della definizione di una identità della musica americana
2. La recezione del jazz come musica americana, negli anni '20
3. La scoperta di Cage negli anni '50
4. Il revisionismo ivesiano tra gli anni '80 e gli anni '90

In conclusione analizzerò infine un caso che dimostra la problematicità intrinseca all'oggetto della storiografia della quale oggi parliamo.

1. Il problema della definizione di una identità della musica americana

Come si sa, il trattamento storiografico di un fenomeno è profondamente legato al contesto nel quale lo storico si trova ad agire. Dunque per affrontare alcuni dei problemi e dei caratteri della storiografia della musica statunitense nel corso del Novecento, di qua e di là dall'Oceano, sarà necessario esaminare la recezione che di quella stessa musica si è avuta su ambo le sponde del mare, tanto da parte dei compositori, quanto da parte dei critici, degli studiosi ed infine degli storici (ma sull'assai complesso intreccio fra storia della recezione e storiografia in ambito musicale si veda C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, 1977, trad. it., Fiesole, Discanto, 1980).

Infatti, come risulta dalla presentazione di questa giornata sul «Giornale della musica» (si veda in particolare l'intervento di A. Bardi, *Qual è l'identità americana*, XXII, n. 226 maggio 2006, p. 26), molti dei problemi e dei punti critici della storiografia della musica americana si intrecciano con quelli determinati dalla necessità di definire che cosa sia la musica d'arte "americana". E a questo proposito, si deve anche aggiungere che le difficoltà sono accentuate da una domanda, ora espressa ora taciuta ma comunque sempre presente nella storia della musica d'arte statunitense perlomeno da cent'anni in qua: in cosa questa musica si differenzi da quella europea.

Il compositore statunitense Carter coglie con arguzia il nocciolo del problema quando afferma che essere americani è un modo diverso di essere europei (vd. *Carter*, a c. di E. Restagno, Torino, EDT, 1989, p. 46). Il problema, in fondo, sta tutto lì: nell'origine europea e nello sviluppo indipendente. Come ha scritto l'americano Joseph Machlis «Una grande conquista della nostra nazione è stata quella di aver creato, a partire da elementi ereditati dall'Europa, un qualcosa di completamente nuovo e fresco, qualcosa di specificamente non europeo. Noi tutti riconosciamo

* Il testo riprende con alcuni ritocchi la comunicazione del 16 giugno 2006 e mantiene deliberatamente il carattere orale e discorsivo dell'originale.

quanto vi è di americano in una musica, sebbene sarebbe difficile definire esattamente cosa sia questo carattere [...] il carattere americano non è qualcosa di unico, inquadrabile con precisione» (J. Machlis, *Introduzione alla musica contemporanea*, 1971-1979, trad. it, Firenze, Sansoni, 1984, II vol.: *Esperienze americane – La nuova avanguardia*, p. 3).

Affrontando il problema da un'ottica più precipuamente storiografica, Aloma Bardi sostiene qualcosa del genere quando, nell'introduzione a questo seminario, afferma che gli storici «hanno dovuto lottare per la definizione del territorio. Nell'assenza di una tradizione storiografica, ad ogni scelta era sottesa la domanda su *che cosa sia* la musica americana». Ma se gli storici si son mossi così, per paradosso la situazione si complica: e anche con una tradizione storiografica che incomincia a delinearci, le domande “che cosa è la musica americana? in cosa consiste il suo essere americana?” continuano a non trovare risposta, o perlomeno a non trovarne una chiara e condivisa.

In realtà questo problema assilla i compositori e gli artisti statunitensi perlomeno dalla fine dell'Ottocento. Nella seconda metà del XIX secolo, infatti, gli Stati Uniti acquistano consapevolezza di sé come nuova potenza globale; si diffonde però nel mondo della cultura la sensazione che la grande importanza conseguita nell'economia e nella politica non s'accompagni ad un'eguale rilevanza in ambito culturale, segnatamente artistico e musicale. In verità, non mancavano certo esperienze culturali e musicali specifiche ed originali (si pensi alla corrente del trascendentalismo, di cui presto si sarebbe avuta piena coscienza, o, per restare in ambito musicale, alla figura di Gottschalk, oggetto d'una recente riscoperta anche in territorio europeo). Tuttavia, i giovani musicisti e i giovani artisti statunitensi, dopo una prima formazione in patria, erano soliti recarsi a studiare in Europa, a Parigi Vienna Berlino: da lì traevano i propri tratti stilistici e, eventualmente, i riferimenti per la propria attività didattica. La maggior parte di questi artisti era però in difficoltà nel rapportarsi ai modelli approfonditi nei viaggi europei: perlopiù ne curava l'applicazione attenta, ma pareva più parca nell'intervenire in maniera personale ed originale. Ha scritto in proposito Wilfrid Mellers, forse a costo di qualche semplificazione di troppo: «mentre i primitivi americani avevano trapiantato nel suolo americano le convenzioni europee, e gli avevano permesso di crescere come volevano, gli scrittori “d'arte” ottocenteschi – come i compositori – preferirono infilzare fiori artificiali (europei) nella terra americana. L'“Europa” divenne un'abrogazione di responsabilità» (W. Mellers, *Musica nel nuovo mondo*, 1964; trad. it., Torino, Einaudi, 1975, p. 26).

Sia come sia, alla fine dell'Ottocento negli Stati Uniti si inizia ad avvertire con fastidio che i propri riferimenti ed i propri modelli nelle arti e nella musica apparivano perlopiù gli stessi vigenti nella terra d'origine, talora addirittura applicati con un *quid* ulteriore di scolastica reverenza: la nuova sfida da raccogliere è come affermare nitidamente una propria identità nell'arte e attraverso l'arte (si veda C. Hamm, *Music in the New World*, New York – London, Norton, 1983).

Il problema di una identità musicale propria, e diversa da quella più diffusa, s'era in realtà affacciato anche in Europa. Nel secondo Ottocento, il mondo musicale europeo aveva conosciuto i fermenti del fenomeno convenzionalmente definito delle “scuole nazionali”. La pertinenza di quest'etichetta è stata efficacemente discussa, in Italia, da Renato Di Benedetto. Di Benedetto ne mostra i limiti, le ambiguità, i sottintesi; nondimeno egli sottolinea come l'impiego di materiali autoctoni o folclorici sia il tratto comune alle varie “scuole”. La riscoperta delle tradizioni locali e la loro immissione nell'alveo delle forme e del linguaggio musicale più diffuso (quello in vigore nel mondo italo-franco-tedesco, tedesco in particolare) parve ai “nazionalisti musicali” la via più idonea ad esprimere “un bisogno d'indipendenza e originalità” che s'accompagnava sovente ad una ricerca d'indipendenza politica.

Ma per gli Stati Uniti il problema si faceva difficile: i materiali folclorici della popolazione bianca, che deteneva il potere economico e culturale, apparivano ai più gli stessi diffusi sul Vecchio Continente; viceversa il folclore locale, se individuato nelle culture dei nativi o dei neri, risultava *ipso facto* estraneo a coloro stessi che se ne facevano riscopritori e promotori: queste culture non avevano avuto niente a che fare, se non come manovalanza o addirittura come ostacolo da rimuovere, col processo attraverso il quale gli Stati Uniti s'erano affermati e col volto che gli Stati

Uniti s'erano dati (negli anni '20, la cosa era chiarissima ad un Alfredo Casella, che – come vedremo – affronta la questione in alcune pagine di 21+26).

Proprio la via del folclore nero o indigeno fu però quella indicata da Antonin Dvořák, che giunse negli Stati Uniti nel 1892, e attuata da compositori statunitensi come Gilbert, Still, Farwell. Almeno in superficie, questa via definiva senz'altro la musica americana come “altra” rispetto all'Europa. Tuttavia, essa definiva al contempo quella stessa musica “altra” anche rispetto alla cultura che l'aveva generata; e per colmo, la soluzione stessa non nasceva dall'interno del mondo musicale statunitense ma per impulso d'un musicista boemo, d'un uomo dunque non statunitense e pur sempre culturalmente e geograficamente europeo.

Insomma, per la giovane e grande potenza, definirsi musicalmente rispetto all'Europa era ormai una necessità; come farlo senza definirsi anche “altra” ed inautentica a sé stessa stava diventando – ve ne fosse maggiore o minore consapevolezza – un complesso rompicapo.

Nel corso del Novecento, le domande su cosa sia la musica americana ed in cosa essa si differenzi da quella europea progressivamente non hanno interessato più soltanto i musicisti e gli studiosi statunitensi, ma anche i loro colleghi europei: a principiare dal terzo decennio del secolo, a poco a poco iniziano a guardare agli Stati Uniti non solo come ad una propaggine della cultura europea, ad una periferia ai loro occhi poco aggiornata, poco interessante e forse anche un po' primitiva (ma non abbastanza da apparire *bon sauvage*); nella musica degli Stati Uniti taluni colgono anzi stimoli formidabili per lo sviluppo stesso della musica europea.

Le specificità che di volta in volta si iniziano a cogliere nella musica americana divengono così elementi su cui riflettere e da cui trarre spunti, talora radicali, nella pratica compositiva. Come scrive Gianfranco Vinay con un fuoco particolare sull'Italia ma senza escludere il resto del continente: «il filtro esotico è stato fino ad oggi [...] il più importante mezzo di acquisizione e di selezione della musica americana in Italia (e, in una misura diversa, in Europa). [...] Nei momenti di crisi ideologica e politica acuta, nei momenti di stanchezza e di impotenza creativa, ecco giungere d'oltreoceano qualche scossa vivificante, qualche novità energetica!» (G. Vinay, *Charles Ives e l'utopia americana*, in C. Ives, *Prima della sonata*, a c. di A. Bardi, Venezia, Marsilio, 1997, p. 11).

La ricerca della specificità della musica americana, della sua alterità rispetto all'Europa è dunque una doppia esigenza, avvertita di qua e di là dall'Atlantico. Ma questa ricerca non è disinteressata: nell'ottica statunitense, è finalizzata a definire meglio sé stessi; nell'ottica europea s'accompagna sovente alla ricerca d'elementi di cambiamento. È chiaro come tutto ciò complichino ulteriormente una realtà sfuggente: l'ottica interessata condiziona lo sguardo dell'osservatore, lo indirizza a privilegiare ciò che risulta più utile in un momento ed in un ambiente specifico, ad esprimere su questa base giudizi di interessamento e di valore.

Possiamo ricordare in sintesi estrema alcuni aspetti (talora simultaneamente presenti) di questa recezione. La specificità della musica americana viene scorta nel gusto per la sperimentazione, fino all'iconoclastia, sotto il cui ombrello troviamo – per far qualche nome – Charles Edward Ives (e il di lui padre), Henry Cowell, John Cage, Morton Feldman; oppure in una sorta di *naïveté*, in un atteggiamento di semplicità e immediatezza comunicativa col pubblico: ad esempio Aaron Copland o, un po' più artificiosamente, George Crumb; oppure nel jazz e nel suo contaminarsi col linguaggio colto, nell'incontro fra tradizione d'arte e tradizione *popular*: anche qui, per fare qualche nome, Copland, George Gershwin, Leonard Bernstein; oppure nella permeabilità a correnti mistiche e spirituali, che nella musica trovano un'espressione, com'è il caso – nuovamente – di un Cage o di uno Steve Reich.

Ma i tratti di volta in volta enucleati non sono neutri: cambiano di valore a seconda del tempo e del contesto in cui si affermano e dal quale vengono individuati.

2. Gli anni '20: la recezione del jazz come *la* musica americana

Un esempio interessante di quest'insieme di problemi lo si ha con la diffusione del jazz nel terzo decennio del secolo XX. In questo periodo, “musica americana” e “musica jazz” sono

sinonimi: il jazz è ritenuto la prima manifestazione musicale autenticamente e manifestamente statunitense che giunge in Europa. Nel 1929 l'italiano Alfredo Casella lo definisce la musica, anzi l'arte, che «sintetizza con mirabile eloquenza sonora quella vertiginosa miscela di sangue e di razze che sono gli Stati Uniti» (in *21+26*, nuova ed. a c. di G. Vinay, Firenze, Olschki, 2001, pp. 96-102).

Oltreché in Casella, la scoperta dell'America attraverso il jazz e il fascino esercitato sugli europei da questa musica sono trasparenti in compositori come Šostakovič, Stravinskij, Ravel. Per tutti costoro, il jazz offrì un'occasione per riflettere, con esiti diversi, sulle possibilità che questa nuova musica poteva offrire ai compositori europei nel difficile contesto degli anni '20. Per far riferimento ad un caso piuttosto celebre, è noto che Ravel compose il proprio Concerto per pianoforte e orchestra in Sol dopo aver conosciuto Gershwin, del quale ammirava la *Rhapsody in Blue*. L'ascolto in sequenza di frammenti dalla *Rhapsody in Blue* e dal Concerto in Fa di Gershwin (1924 e 1925) e del Concerto in Sol di Ravel (1931) evidenzia affinità non solo e non tanto nella conduzione melodica e nella ritmica ma anche in alcune singolari scelte strumentali del compositore europeo.

Nondimeno, il jazz al quale questi compositori guardavano come ad un contributo in grado di suggerire stimoli innovativi era un jazz filtrato attraverso le orchestre ed un sistema musicale nel quale i bianchi avevano un ruolo determinante (sul ruolo dei bianchi nella promozione, nella commercializzazione, nella fruizione del jazz fin dal periodo a cavallo tra anni '10 e anni '20 mi riferisco all'*Introduzione al jazz, alla storia e alle opere*, di Giampiero Cane, Bologna, CLUEB, 1994). Inoltre, uno dei principali modelli dei compositori europei era George Gershwin; a sua volta, però, Gershwin col jazz aveva tutto fuorché un rapporto immediato e naturale: Vinay osserva addirittura che lo sguardo con cui egli, bianco, guardava quella produzione d'origine nera era quello dell'"esotismo" (ma sulla questione si veda *Gershwin*, a c. di G. Vinay, Torino, EDT, 1992). Insomma, la recezione del jazz da parte dei musicisti europei si caratterizza per un complesso sistema di filtri, sicché il fascino esercitato da questa musica "esotica" finisce con l'apparire un fascino esotico, per così dire, al quadrato.

Dunque, sul versante compositivo, perlomeno fino agli anni '30, "America" significa "Jazz" (con tutti i problemi del tipo di jazz a cui effettivamente si guarda). E attraverso il jazz, l'America offre ai compositori europei uno stimolo innovatore. Ma cosa avviene sul versante teorico? Prendiamo adesso in esame tre documenti italiani, scritti fra il 1929 e il 1934.

Il primo testo che guardiamo è di Alfredo Casella. Come s'è già ricordato, per Casella il jazz «è essenzialmente, direi tremendamente americano. Quest'arte sintetizza con mirabile eloquenza sonora quella vertiginosa miscela di sangue e di razze che sono gli Stati Uniti». Casella apprezzava diversi aspetti del jazz: il ritmo, la sonorità, il ruolo del compositore. Però, lo riteneva estraneo all'orizzonte europeo: la tecnica esecutiva tipica del jazz «rimarrà sempre per noi esotica ed inimitabile»; e così perveniva inaspettatamente ad una posizione piuttosto distaccata: «credo che la parola d'ordine per gli europei sia di considerare il jazz come un fatto artistico della più alta importanza, ma anche come una faccenda interna degli Stati Uniti, faccenda che dovranno sbrigare fra loro i compositori di quel paese» (in *21+26*, nuova ed. a c. di G. Vinay, Firenze, Olschki, 2001, pp. 96-102).

Il secondo contributo è del critico e musicista Massimo Bontempelli ed è del 1930. Bontempelli affrontò la musica jazz in uno scritto estroso e guizzante: coglieva come tratto caratteristico di questa musica la componente dinamica, vitale, frenetica: «Il fascino e la moralità e l'attualità della musica per jazz sta nel suo senso continuo di pericolo imminente. L'anima del jazz è sempre in tensione». Nel suo moto inarrestabile ed imprevedibile, la musica jazz riesce sempre ad evitare la catastrofe: si muove su un filo sottile dal quale riesce a non cadere, ricomponendo in maniera quasi miracolosa le proprie mille spinte divergenti. «Ma non avverrà sempre in questo modo» scrive Bontempelli. «Un giorno, dopo lunghi esperimenti di vertigine vinta e di resistenza alla tensione, tra l'orgia dei quadrupedi che scalciano dalla batteria, stretta ai controcanti viperei che l'amareggiavano, la melodia del jazz un giorno precipiterà tutta, o scoppierà. Scoppierà così alto da sovrastare il mondo e farsi rapire nel giro delle stelle e dei pianeti; o risucchiata colerà in fondo

all'abisso e vi scoprirà i passaggi segreti e placidi verso l'oceano». Fine della citazione e fine della storia? Niente affatto. Il bello deve venire. Ecco come chiude Bontempelli, dando davvero un esempio dell'atteggiamento descritto da Gianfranco Vinay sullo sguardo agli Stati Uniti alla ricerca della "novità energetica": «Allora dalle barbare miscele del jazz sarà nata la musica mediterranea del secolo nuovo» (M. Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti 1910-1950*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1958; i passi citati sono alle pp. 409-411).

Il terzo testo è del 1934, ed è piuttosto celebre. La componente dinamica, seme vitale per la musica europea, che attrae e al contempo repelle un critico come Bontempelli è in generale ciò che più colpisce pubblico e critica (e Casella, osservatore sensibile ed acuto non può che lamentarsi di tale parzialità). Dal canto suo, Bontempelli è assai attento a non fare di tutta tua l'erba un fascio e distingue fra jazz e musica leggera, quella che egli stesso chiama "musica cocaina" (ivi, p. 329). Ma presso i corrucati detrattori, tale distinzione sfugge o addirittura si rovescia di valore; così, l'immagine dell'orgia perde ogni ambiguità, e ci si rivolge ad essa con una repulsione troppo forte per non tradire – come il "raccapricciante" sparato sulla prima pagina di un giornale scandalistico – un'irrefrenabile attrazione: «La musica alla jazz band, con tutti i suoi contorsionismi e tutti i suoi languori strumentali è quanto di più carnascialesco, orgiastico e molle si possa immaginare. [...] Il motivo battezzato "alla jazz band" non è altro che la rappresentazione musicale dell'amore libero e selvaggio. La "rumba"? Con una di queste musiche i barbari danzano oscenissime danze – maschi e femmine, nudi, completamente nudi, in doppia riga, una di fronte all'altra – in una plastica rappresentazione di ciò che comunemente fra gente civile avviene tra ben chiuse pareti domestiche». La conclusione è una sola: «Noi ci chiediamo pertanto cosa può fare di bene in un popolo, messosi su un cammino in ascesa, tutto questo bacchanale scimmiesco che idioti e snaturati compositori si sono un bel giorno messi in capo di rovesciare a torrenti sulle strade della nostra altissima civiltà» ("Europa svegliati", 1934, più volte citato: cfr. P. Brunello, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*, Venezia, Comune di Venezia, 2000, p. 153). Prima di liquidare queste righe come frutto d'una mente troppo eccitata, converrà vedere che il fantasioso articolista non era affatto uno sprovvisto, ma anzi aveva capito qual'era la posta in gioco e cercava di opporvisi a suo modo.

Dunque si può vedere che sul versante critico e teorico la portata innovativa della musica americana, identificata col jazz, viene colta. Ma ciò si accompagna, almeno da parte della critica italiana, ad una rivendicazione dell'alterità della tradizione italiana, ed europea, rispetto alle suggestioni d'Oltreoceano. Una rivendicazione alla quale pare contribuire oltretutto un malcelato timore.

3. Tra anni '40 e anni '50: la scoperta di Cage

La musica americana fra gli anni '20 e gli anni '40 non era stata solo jazz. Si erano avuti compositori che, come ad esempio Copland, con tutti i rischi del caso cercavano di muoversi sulla via indicata da Dvořák e compositori che invece s'orientavano verso una più evidente sperimentazione, costruttiva e sonora. Ives ne era ritenuto il capostipite, anche se era ormai fondamentalmente in silenzio dalla fine degli anni '20, per intero assorbito dalla propria attività pubblicitaria. Ma nel periodo fra gli anni '30 e gli anni '40 sono attivi Cowell, cui si debbono i celebri esperimenti circa l'uso della cordiera del pianoforte, o Cage coi lavori per sole percussioni o coi primi esperimenti sul pianoforte preparato; ad essi s'aggiunge presto, ad esempio, un autore come Morton Feldman, con la sua scrittura pianistica libera ed aerea. E nell'immediato dopoguerra, questa tendenza, e non più il jazz, parve la tendenza musicale veramente americana; la proposta innovativa a cui porre attenzione per trovare nuove vie nella composizione musicale. Il primo a farne le spese fu Gershwin.

Complici su versanti diversi sia la riflessione di Th. W. Adorno sul jazz, colto nella sua dimensione commerciale e d'intrattenimento (si veda in particolare *Sulla popular music*, 1941, ed. it. a c. di M. Santoro, Roma, Armando, 2004), sia il clima dell'avanguardia musicale, così come si delinea nell'ambiente di Darmstadt, la musica di Gershwin parve di qua e di là dall'Oceano poco interessante, troppo legata ai gusti di massa, facilona, forse addirittura furbesca, nel cercare di

riunire tradizione d'arte e tradizioni differenti, come la canzone e il jazz. Fu così che iniziò a risplendere la stella dell'antiaccademismo e dell'iconoclastia, di John Cage, di Morton Feldman e, con un progressivo sguardo a ritroso, del padre e del pioniere da cui tutto pareva scaturito: Charles Edward Ives.

Si apre così un curioso capitolo nella storia della musica e nella storiografia musicale nel quale, volenti o nolenti, due figure di musicisti (Ives e Cage) vengono travisate a più riprese, inquadrate in una prospettiva organica nella quale l'una diviene premessa dell'altra.

Negli anni '50 Cage sbarca in Europa e tra il '56 e il '58 sconvolge l'ambiente dei Ferienkurse col suo impiego dell'alea (nel 1956 era arrivata *Music of Changes*, suonata da David Tudor; nel 1958 arrivò Cage in persona). La componente provocatoria, di rottura, della sua musica è quanto più conquista l'ambiente di Darmstadt, lacerandolo (è proprio in merito all'alea che nel 1959 si consuma la rottura fra Nono e Stockhausen e più in generale fra Nono e i Ferienkurse). Si definisce così l'immagine di Cage come il musicista dell'alea, dell'irrazionalità deliberata, del silenzio, della performance, mosso da un profondo misticismo di matrice zen. Nei primi anni '60 quest'immagine si è definitivamente imposta; e ancora oggi è dominante nella trattazione di quest'autore.

Ma gli anni '60, come ricorda Carl Dahlhaus (*Fondamenti di storiografia musicale*) sono anche quelli nei quali la recezione di Ives si afferma e trova il proprio *point de la perfection*. La coincidenza non è casuale. Per i compositori americani, e anche per Cage, Ives è il padre comune, e alla sua scoperta non sono estranei tratti nazionalistici (com'è stato messo in luce di recente: cfr. G. Block, *Ives. Concord Sonata*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; cfr. anche *The Cambridge Companion to Cage*, ed. by D. Nicholls, Cambridge, Cambridge University Press, 2002); per gli europei è il vessillifero d'un nuovo approccio alla musica, libero dai condizionamenti del passato, radicale nella propria novità e nella propria natura dissacrante (cfr. di nuovo la prefazione di Vinay a *Prima della sonata*). Ed ecco dunque definirsi l'immagine di Ives artista rivoluzionario, geniale ed isolato, tutto proteso al futuro.

Ma poco importa che Cage fosse partito da basi fortemente razionalistiche più che ivesiane. Infatti, nelle prime composizioni degli anni '30 Cage, con una personale suggestione della razionalità compositiva weberiana, preparava strutture metriche predeterminate nelle quali inserire i suoni; questo tipo di costruzione pone il problema del rapporto fra un suono e l'altro, non regolato da alcun principio di necessità per quanto riguarda l'altezza, ma solo da un calcolo di durate. Ciò creò le basi per l'approdo alla scelta casuale delle altezze; quindi s'intersecò con la scoperta da parte di Cage di tendenze mistiche orientali, dalle quali il cammino intrapreso dal musicista ricevette grande impulso. Insomma, nel sottolineare gli elementi di novità in Cage rispetto alla tradizione eurocolta si è finito col sottovalutare dati che invece erano le cause profonde di quelle stesse novità. Eppure esempi della razionalità nelle costruzioni musicali di Cage si trovano con facilità ancora fino alla fine degli anni '40, quando ormai l'incontro con lo zen è avvenuto: si pensi ad alcune delle Sonate per pianoforte preparato o al Quartetto d'archi (1950). Né si può dire che Cage avesse celato tutto questo (lo ribadisce addirittura nei documentari *C'è musica e musica* di Luciano Berio). Però, bisognerà aspettare lo stesso gli anni Novanta e *The music of John Cage* di James Pritchett per comprendere davvero su quali griglie di razionalismo poggi l'approdo alla casualità.

4. Alla fine del Novecento: il revisionismo ivesiano

Come in un gioco di specchi, gli anni Novanta, oltreché con la rilettura di Cage, coincidono con l'affermazione del revisionismo ivesiano, avviatosi sul finire degli anni '70 (utile, sulla questione, *Charles Ives and his World*, ed. by P. Burkholder, Princeton, Princeton University Press, 1996). Ives non più come sperimentatore libertario, anarchico, iconoclasta, ma anzi, uomo nostalgico, decadente, addirittura "reactionary", fautore solo per paradosso d'una musica assai innovativa, della quale ci si deve affannare a sottolineare tutti, ma proprio tutti, i possibili legami con la tradizione eurocolta. Chiaramente, una lettura siffatta da un lato vuole legittimare

definitivamente Ives come compositore “colto” americano che ha saputo appropriarsi fino in fondo della musica europea per trarne qualcosa di nuovo, ma al contempo, nella propria ansia revisionista, rischia di divenire vittima della stessa unilateralità della lettura teleologica e “*maudit*”, e apre alcuni problemi dovuti proprio all’imprendibilità dell’uomo e del musicista Ives. E se la lettura teleologica dell’artista proteso al futuro risultava tendenziosa, parziale, bisognosa di aggiustamenti, non meno problematica è la sua rilettura. Essa, come ha ricordato in una sua comunicazione nel corso del nostro seminario Aloma Bardi, s’inquadra in una tendenza teorica e storiografica che intende affrancare la musica americana dalla tradizionale aurea di *naïveté*, rivendicarne la solidità, anche culturale, delle fondamenta. Insomma, una tendenza nella quale l’identità e l’alterità della musica americana e dei suoi esponenti, continuano ad essere un problema.

Ma se fenomeni come questo si verificano è anche perché la musica americana e i suoi esponenti sono davvero enigmatici; rappresentano davvero un problema.

5. Un esempio e alcune conclusioni

Al proposito, una breve composizione di Ives può venirci in aiuto: si tratta di *Varied Air and Variations*, un lavoro pianistico del 1923, scritto dunque in simultanea alla gestazione dello saggio *La maggioranza*.

La composizione – anche attraverso didascalie e noterelle che Ives inserisce nello spartito – inscena una tenzone fra un pianista e la Società dei concerti del tè che lo ha invitato per un concerto pomeridiano. L’atmosfera è gelida: il pianista tenta di sedurre la sala, pare riuscirci, ma alla fine dà in escandescenze e suona una musica che, alla luce ad esempio della *Concord Sonata*, possiamo definire molto, ma molto *ivesiana*.

Vediamo alcuni momenti di questa scena. All’inizio, i suoni lunghi indicano il bisbigliare diffidente del pubblico. Il pianista si produce in un tema e in variazioni al quale il pubblico reagisce con la massima freddezza. Finalmente si lascia andare ad una variazione eufonica e tendente allo sdilinquinamento. Il pubblico è in visibilio e applaude entusiasta (accordi di do maggiore!). È a questo punto che il pianista dà di matto e suona una musica decisamente folle, alla quale non può seguire che il più terribile gelo. Di certo, commenta Ives stesso, il prossimo anno non sarà invitato di nuovo ai concerti del tè.

Se confrontato col saggio *La maggioranza* e con la personalità ivesiana, tutto questo pone grossi problemi.

È ormai pacifico negli studi sul compositore che l’ideale sociale di Ives sia rappresentato dalla società media preindustriale di metà Ottocento, con le sue regole e le sue norme. Eppure, questo non può farci vedere in lui un reazionario o un tranquillo uomo d’ordine: la società ordinata e retta da norme della Società dei concerti del tè, in questa composizione, non fa un figura troppo brillante. Ed in effetti il pianista è vittima della diffidenza degli altri prima, e del loro conformismo poi; dà in escandescenze, scaraventa in giro quello che ha sottomano proprio quando l’apprezzamento del pubblico è convinto e totale, ma poggiato su una trita banalità. Si torna dunque al vecchio paradigma dell’Ives rivoluzionario? Così sembrerebbe. Senonché, la reazione del pianista trova un ambiguo corrispettivo nel coevo saggio *La maggioranza*, laddove Ives descrive le possibili reazioni della minoranza rispetto alla maggioranza: «[l’uomo della minoranza] può cominciare a strillare, a incattivirsi, a far l’isterico, a fracassare gli oggetti» (C. Ives, *La maggioranza*, trad. it. di Aloma Bardi in *Prima della sonata*, p. 107); e in questo scritto, una simile reazione non ha nulla di positivo («allora la maggioranza lo stroncherà, lo tratterà come il contadino tratta la canaglia che ha perso ogni dignità»).

Mi limito ad accennare al problema. Senza provare a risolverlo, almeno per ora. Di certo, esso mostra che quando si parla di Ives – ma il discorso si può estendere a Gershwin, a Cage eccetera – le sfide per lo studioso sono complesse. Come ricorda sempre Aloma Bardi nella già menzionata postfazione a *Prima di una sonata*, i dati richiedono un approccio multiplanare, che tenga conto dei tanti parametri in gioco e non cerchi soluzioni unitarie, rapporti dialettici organici o

anche “semplici” relazioni di paradossalità (che di per sé presuppongono un quadro di riferimento unitario).

Lo stesso approccio del quale ha bisogno, in generale, la storiografia della musica americana. Perché il suo oggetto è complesso e sfuggente. E perché la ricerca storica e la trattazione storiografica, di qua e di là dell’Atlantico, hanno risentito massicciamente – forse molto di più di quanto non sia connaturato a qualunque ricerca storica – dei vari contesti geografici ed ideologici nei quali s’è riconosciuto lo storico, delle trattazioni storiografiche precedenti e dei condizionamenti di queste.

Quest’insieme di fattori non ha contribuito ad orientare solo il giudizio del singolo. Di fronte ad un oggetto dai confini ancora sfuggenti, esso ha condizionato e condiziona ancora la definizione stessa dell’oggetto. L’europeo Joel von der Weid, nel capitolo sulla musica americana del proprio volume sulla musica del XX secolo (*La musica del XX Secolo: le opere, i compositori, le tecniche, i linguaggi, gli scritti, la critica, le tendenze*, Milano-Lucca, Ricordi-Lim, 2002), è prodigo d’informazioni sull’antiaccademico *enfant terrible* George Antheil e liquida George Gershwin con qualche battuta. Ed un autore come Gershwin (affrontato peraltro da Mellers o Hamm nella sezione sui generi *popular*) è quasi assente anche nella storia della musica del Novecento dell’americano Morgan (vd. *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York-London, Norton & C., 1991) nonché, addirittura, ancora nella terza edizione di *Music in the United States* di Wiley Hitchcock (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1988). Ma “espellere” Gershwin dall’universo della musica d’arte non è operazione né semplice né neutra: si pensi a lavori come il Concerto per pianoforte o la Seconda Rapsodia, a *Porgy and Bess* e al tipo di ricerca condotta dall’autore. È una scelta legittima, ma gravida di conseguenze e d’implicazioni. Eloquentemente soprattutto, magari *e contrario*, di ciò che per uno determinato storico, che agisce in un certo momento e in un certo ambiente, siano la musica americana e la d’arte americana del Novecento.

E allora, la questione di ciò che è la musica americana, al di là della sua collocazione geografica, si sposta dall’oggetto osservato al punto d’osservazione. E fatalmente il problema non investe più l’essenza della musica americana, ma quella della sua recezione e della sua storiografia.