

Venerdì 13 ottobre 2006, ore 17-19
Università degli Studi di Firenze
Presidenza della Facoltà di Lettere, Sala Comparetti, Piazza Brunelleschi 3

Compositori americani e coscienza sociale

Conferenza-seminario

Eric A. Gordon, Los Angeles, U.S.A.

la manifestazione è aperta al pubblico, con ingresso gratuito

* * *

Compositori americani e coscienza sociale

di **Eric A. Gordon**

vers. it. di Aloma Bardi

Potra' sembrarvi strano che uno storico americano venga in Italia a parlarvi di politica, classi sociali, razza e temi sindacali nella musica. In fondo si da' per scontato che gli Stati Uniti siano un Paese senza divisione in classi sociali, una terra di liberta', giustizia ed eguaglianza per tutti senza privilegio per diritto di nascita. Quando combattemmo la nostra Rivoluzione contro il dominio coloniale, lasciammo tutto cio' nella Vecchia Europa.

Ebbene, io sono qui a dirvi quel che sicuramente sapete gia': che questa e' la mitologia ufficiale da noi tutti appresa a scuola, ma che sicuramente e' lontana dalla realta'. Abbiamo classi sociali, abbiamo la nostra oligarchia, la nostra classe dominante; e abbiamo un sistema politico comprendente soltanto due partiti riconosciuti come legittimi. Entrambi questi partiti sono fondati sul capitalismo, entrambi appoggiano la guerra e l'imperialismo, entrambi abbracciano il mondo degli affari, del commercio e del profitto. La guerra di classe e' viva e vegeta negli Stati Uniti.

Sono qui anche per dirvi, e pure questo sicuramente sapete gia', che vi sono oggi, e vi sono sempre stati, americani acutamente consapevoli di queste verita' che piu' profondamente pervadono la nostra societa' e che noi, gli americani, abbiamo trovato innumerevoli modi di esprimerci, seppure non sempre efficaci: attraverso l'azione politica sia legale che extra-legale, e attraverso lo sforzo culturale e artistico. E' stato detto che la musica da sola non puo' fare la Rivoluzione, ma certamente non e' mai esistito un movimento rivoluzionario senza musica.

Nel breve tempo che trascorreremo insieme oggi, parleremo dunque dei compositori di musica cosiddetta classica e di teatro musicale. Ai fini di questa discussione, lascio da parte forme piu' strettamente popolari di musica: canti degli schiavi, gospel, minstrel, spirituals, blues e jazz, le quali hanno tutte forti componenti di resistenza alla condizione della schiavitù e dell'oppressione. Lascio da parte la lunga tradizione di musica folk, in cui si individuano facilmente forti componenti di opposizione alla ipocrisia classista e una vigorosa rappresentazione della dignita' del popolo dei lavoratori. E lascio da parte la musica leggera e il rock, la cui importanza per

lo spirito della ribellione meriterebbe molte dissertazioni. Vorrei inoltre ricordavi che parleremo, senza far tanti complimenti, di musica di Sinistra. Perché la Destra non ha bisogno di creare la sua musica. La classe capitalista già controlla i mezzi di produzione, il sistema scolastico, i mezzi d'informazione, la sala da concerto. Quella classe ha già il potere di piegare la cultura dominante ai suoi scopi e persino, come vedremo adesso, per assorbire e addomesticare la cultura dell'opposizione appropriandosene. Tuttavia, direi che sia la Sinistra, nella sua ricerca di qualcos'altro che non lo status quo, a cantarla meglio!

A casa ho un libro che s'intitola *Canti della Liberta'*. Si tratta di composizioni musicali originali basate su poesie "dedicate alla gente dallo spirito libero"; ne sono autori scrittori come Percy B. Shelley e Thomas Hood, e altri autori che hanno un nome preciso o persino uno pseudonimo, come "Man-Out-of-Work" ["L'Operaio in Libera Uscita"]. Il compositore era un certo Platon Brounoff e il libro, adorno della fotografia del compositore e un aggraziato design art nouveau, è datato New York 1904. Si tratta sicuramente di uno dei primi tentativi di scrivere "Art songs" come parte di un movimento di seria trasformazione sociale.

Nel 1934, a cinque anni dall'inizio della Depressione a livello internazionale, e allorché il fascismo era al potere in vari Paesi europei, un gruppo di compositori americani si raccolse a New York per formare il Collettivo dei Compositori. Comprende figure come Aaron Copland, Elie Siegmeister, Marc Blitzstein e Earl Robinson; e riceveva spesso visite da personaggi come Hanns Eisler. Tutti costoro si erano formati in conservatorio, molti con Nadia Boulanger, e tutti sentivano che era giunto il momento di incominciare ad applicare il loro talento e la loro preparazione al movimento rivoluzionario.

Vi era all'epoca ancora una diffusa controversia tra socialisti e comunisti, così come una controversia tra loro e settori più conservatori del movimento sindacale; ma nel Collettivo dei Compositori molti erano attratti verso i comunisti. Quell'influenza avrebbe continuato a farsi sentire per almeno altri vent'anni, fino al McCarthyismo distruttivo degli Anni Cinquanta.

Lo scopo di quei compositori era di elevare il livello musicale della classe operaia, introducendo, ad esempio, elementi di dodecafonia nei cori operai e al tempo stesso tematiche sociali nella sala da concerto. Va da sé che i lavoratori non risposero in massa all'estetica dodecafonica. Verso la metà degli Anni Trenta, avvenne la svolta del Partito Comunista verso la strategia del Fronte Popolare, nel tentativo di unire tutte le forze di sinistra e centro intese ad opporsi al fascismo, e fece parte della campagna l'intenzione di americanizzare il Partito, togliendo centralità ai gruppi etnici che avevano costituito gran parte del movimento comunista sino ad allora.

Come prodotto di questo periodo, potrei menzionare un pamphlet straordinariamente conciso e ben scritto di Elie Siegmeister intitolato *Music and Society*, una delle migliori introduzioni alla teoria del marxismo mai applicate alla musica. Si può adesso scaricare da Internet, ma da molti anni ne erano stati soppressi la circolazione e ogni uso (in parte con la complicità dello stesso autore). A questo periodo risalgono anche il song *Into the Streets May First* di Aaron Copland e i primi esperimenti di

tematiche radicali di Marc Blitzstein, che di lì a poco si svilupparono pienamente nel suo potente lavoro di teatro musicale *The Cradle Will Rock*. *

In questo stesso periodo ebbe inizio anche il folk revival. I compositori erano persuasi che le tradizioni musicali popolari indigene fossero state tutt'altro che annientate dall'attacco della musica commerciale. Ma quando i ricercatori andarono ad esplorare l'Appalachia e la terra dei Cowboy e i Boschi del Maine, scoprirono enormi tesori di ballate superstiti, di inni e ninne-nanne, di ogni genere di musica, che subito si fecero strada entro i quaderni di appunti musicali dei compositori americani. Figure come Earl Robinson, Aaron Copland, Elie Siegmeister, Virgil Thomson, Roy Harris e molti altri, hanno montagne di pezzi sinfonici basati su elementi folk, di musica per film e di arrangiamenti vocali, come risultato di questo movimento di americanizzazione della musica negli Anni Trenta. Certi personaggi storici, in particolare Abraham Lincoln, divennero controfigure di Franklin Delano Roosevelt e della sua politica del New Deal, che sarebbe stata una troppo vistosa scelta di parte celebrare apertamente in musica. Al tempo stesso i compositori, a cominciare da Blitzstein, iniziarono a volgere in musica i versi del nostro grande poeta democratico Walt Whitman, ancora un radicale a quaranta o cinquant'anni dalla morte, ma anche ormai sufficientemente santificato dal tempo per consentire ai compositori di sinistra di pronunciare affermazioni che difficilmente essi avrebbero osato articolare nella lingua del comunismo degli Anni Trenta. Nel caso di Blitzstein, il compositore era naturalmente in parte interessato all'erotismo omosessuale espresso dalla voce di Whitman, che per poco non causò una rivolta nella sala da concerto, e nella stampa, quando egli inserì questi suoi songs nei programmi concertistici, affidandone a cantanti afroamericani gli sferzanti ritmi jazzistici.

Tale confluenza di americanismo e marxismo, di folklore e patriottismo, condusse a lavori di durevole influenza come la cantata di Earl Robinson *Ballad for Americans*, resa celebre da una trasmissione radiofonica con Paul Robeson diffusa da costa a costa, e successivamente il suo *The Lonesome Train*, che ha per argomento il convoglio funebre di Lincoln, fino a *A Lincoln Portrait* di Aaron Copland, a *Rodeo* e a una serie di espressioni di tematiche tipicamente americane nella cultura popolare. Il movimento condusse all'opera di Blitzstein *No for an Answer*, del 1941, che ha per argomento l'organizzazione sindacale, e alla sua *Airborne Symphony*, risalente al tempo della Seconda Guerra Mondiale, sul desiderio umano del volo e sulla guerra aerea contro il fascismo di quel periodo. Il song di Earl Robinson *The House I Live In*, resa celebre da Frank Sinatra (noto come liberale negli Anni Quaranta) fu scritta da due comunisti: l'autore dei versi era Lewis Allen, pseudonimo di Abel Meeropol, che con la moglie Anne negli Anni Cinquanta adottò i due figli di Ethel e Julius Rosenberg. *Ballad for Americans* di Robinson divenne così famosa, che nello stesso anno 1940 venne usata alla convenzione nazionale del Partito Comunista e alla convenzione nazionale del Partito Repubblicano. A Robinson venne chiesto all'epoca se avesse scritto la cantata per i repubblicani. Egli rispose: "No. L'ho scritta per tutti gli americani, soprattutto non soltanto per i repubblicani".

Nelle arti visive si è avanzata l'ipotesi che la promozione dell'Espressionismo Astratto nell'era post-bellica sia stata una decisione più o meno consapevole di marginalizzare l'arte figurativa e narrativa, come quella degli anni del New Deal, immediatamente precedenti, allo scopo di depoliticizzare il dibattito pubblico. Da parte mia, vorrei osservare che lo stesso processo si verificò pure nell'arte musicale: in ambito

accademico e critico, la musica dodecafonica divenne oggetto della massima considerazione e tutto il resto della produzione musicale – come quella rappresentata da compositori come Virgil Thomson, Blitzstein, Robinson, Siegmeyer, Copland e gli altri “New Dealers” – fu improvvisamente considerata fuori moda, datata, priva di interesse. Fu soltanto negli Anni Sessanta e Settanta, una volta tramontati i dodecafonisti, che tematiche come quella dei diritti civili, oggetto delle infuocate orazioni di Martin Luther King, Jr., iniziarono a riemergere come contenuti legittimi per il compositore americano. Oggi tutti gli stili sono ben accolti, tutte le tematiche vanno bene... anche se, naturalmente, la censura e la pressione del pubblico ancora esercitano grande potere nel mercato. Abbiamo ancora bisogno di un movimento vitale che si opponga all’oppressione, quel movimento in cui i compositori troveranno inevitabilmente il modo di far sentire la propria voce.

Vorrei un po’ approfondire l’aspetto della coscienza politica in cui il compositore americano ha avuto l’impatto maggiore: il teatro musicale e l’opera. E consentitemi di dire questo, nel caso che non mi sia ancora spiegato bene: non mi illudo che essere un compositore americano coincida con una qualifica professionale di rivoluzionario marxista. La maggior parte di loro non e’ tale. La maggior parte di loro sono semplicemente cittadini che vivono in osservanza della legge, proprio come ogni persona comune; essi sentono tuttavia di avere un ruolo speciale in quanto figure pubbliche di intellettuali, e che tale ruolo li responsabilizza a dire qualcosa che lasci un segno. Cio’ di solito risulta in un avanzamento delle aspirazioni democratiche, entro una societa’ costantemente minacciata dal potere economico e finanziario della Destra. I compositori, come pure altri segmenti dell’intelligentsia, sono simili all’intelligentsia russa nell’ultima fase dell’era zarista, o addirittura anche all’intelligentsia dell’era stalinista: ben conoscendo le pecche del sistema, hanno tentato di correggerle nel modo che la societa’ consentiva loro, ma in fondo non sono riusciti a produrre un sostanziale cambiamento. Tuttavia, il teatro musicale e l’opera hanno rappresentato uno spazio in cui e’ stato possibile udire voci di maggiore e piu’ profonda umanita’.

Una percentuale significativa di teatro musicale impegnato statunitense non ha debuttato nei teatri lirici, bensì sulla scena di Broadway, presso le scuole di musica delle università, o alla radio e alla televisione. Le più celebri espressioni della cultura musicale americana hanno dunque in comune una tale origine plebea: perché?

Gli Stati Uniti nacquero senza che vi fosse al potere un’aristocrazia simile a quella che in Europa era promotrice delle arti. E anche successivamente alla rivoluzione borghese, nei Paesi europei fu lo Stato ad assumere verso le arti il ruolo di sostegno; in Europa, i forti partiti e movimenti della sinistra hanno preteso dal governo un certo livello di investimento sociale nella cultura, quale diritto umano e civile. Come risultato, quasi ogni cittadina ha il suo teatro finanziato dallo Stato.

Invece, negli Stati Uniti, salvo pochissime eccezioni, la cultura (ad esempio i grandi musei e i teatri lirici) è stata nei casi migliori un prodotto della filantropia, ma più comunemente una funzione del mercato. Le compagnie liriche tradizionali (fino a tempi recenti, quelle di un certo spessore negli Stati Uniti si contavano sulle dita di una mano) raramente volevano correre il rischio di scandalizzare il pubblico tenendo a battesimo un nuovo lavoro o un nuovo autore americano. Per questa ragione i compositori statunitensi hanno riversato il loro talento sulla scena del teatro musicale “d’intrattenimento” e naturalmente con il tempo hanno anche imparato a fare le scelte più convenienti. Quindi

il “musical” americano non è in fondo molto diverso dalla dimensione commerciale dell’operetta europea; la differenza è che gli Stati Uniti hanno lasciato poco spazio “ai vertici” per i livelli culturali più alti. Soltanto negli ultimi anni i teatri importanti hanno incominciato a competere per il prestigio di far debuttare nuove opere americane.

Chi tra voi conosca la carriera dell’adesso novantacinquenne Gian Carlo Menotti, italiano di nascita, si renderà conto che essa riassume tale crescente considerazione per la forma operistica. Quasi tutti i suoi lavori giovanili hanno debuttato al di fuori del teatro lirico. Soltanto a cominciare da *L’ultimo selvaggio* (Opéra-comique di Parigi nel 1963; Metropolitan di New York nel 1964) troviamo vere compagnie liriche che si dedicano a lavori di Menotti non ancora sottoposti alla prova del pubblico. Le sue opere più tarde non sono riuscite convincenti. Esse mostrano il lato più debole della vasta produttività di Menotti: la grande quantità dei progetti a detrimento della profondità sia nella musica che nei libretti. È soprattutto sulle sue grandi opere giovanili che riposa la fama di questo compositore. *The Medium* e *The Consul* (1950) restano storie tragiche e al di là del tempo, che raffigurano un mondo ancora attuale di profughi, frontiere, esilio e dolore.

Tuttavia Menotti non può essere considerato uno dei compositori americani più impegnati sul versante sociale. Sono stati altri ad aprire faticosamente questo cammino: Marc Blitzstein, marxista umanista che per tutta la vita perseguì la missione di portare alla luce le problematiche di classe, sesso e razza in America; e, in maniera più intermittente, Jerome Kern, George Gershwin, Kurt Weill, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Richard Rodgers, Frederick Loewe, Carlisle Floyd, Stephen Sondheim, William Finn, Philip Glass, John Adams e altri ancora.

Non è possibile affrontare una discussione sul teatro musicale politicizzato dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, senza riconoscervi la posizione centrale di Marc Blitzstein. Il suo Singspiel *The Cradle Will Rock* (1937) è una caricatura feroce del Capitalismo, con appello alla piccola borghesia, affinché per la propria sopravvivenza si allei con il proletariato. Quest’opera è probabilmente la commedia musicale degli anni Trenta che ha avuto il maggior numero di riprese, soprattutto presso i teatri universitari: infatti, dopo settant’anni, è ancora attuale. *No for an Answer* (1941), che a sua volta attinge agli stilemi musicali non classici e alla tradizione dei cori di operai, è più operistica di *The Cradle Will Rock*, con personaggi più pienamente sviluppati, anch’essa legata alle tematiche dei lavoratori. *Regina*, adattamento musicale del dramma di Lillian Hellman *The Little Foxes*, che Blitzstein realizzò per Broadway nel 1949, è il capolavoro di questo compositore, un’opera che oggi viene frequentemente allestita. Mentre va narrando una storia di miserabile avidità, una specie di racconto gotico ambientato nel Sud degli Stati Uniti, Blitzstein svolge parallelamente un commentario ininterrotto in tre atti sulle origini della musica americana, dagli inni al gospel al jazz, sino alle forme danzate, alla musica da salotto, alla produzione colta e alla canzone. Dobbiamo inoltre a Blitzstein la versione inglese di *Die Dreigroschenoper* (1954) che rinnovò la popolarità di quel dramma dopo la guerra e permise al pubblico delle nuove generazioni di conoscere un caposaldo del teatro musicale politico del ventesimo secolo.

I successivi lavori teatrali blitzsteiniani, *Reuben Reuben* (1955) e *Juno* (1959) pur non avendo incontrato successo commerciale, sono tuttavia scrigni traboccanti di musica e di idee. Al momento della morte, avvenuta nel 1964, Blitzstein stava lavorando ad un’opera commissionata dal Metropolitan, ispirata alla vicenda di Sacco e Vanzetti, i due immigranti anarchici italiani contro i quali venne macchinata un’accusa di omicidio e che

furono giustiziati nel 1927. Lo stesso tema è stato trattato anche dal compositore e direttore d'orchestra Anton Coppola in una sua opera andata in scena a Tampa, in Florida, nel 2001.

A proposito della Classe

Sulle orme di *The Cradle Will Rock*, l'International Ladies Garment Workers Union (il Sindacato dei lavoratori nelle confezioni di abbigliamento per signora) mise in scena *Pins and Needles* (1937), una rivista di canzoni di contenuto sindacale composte prevalentemente da Harold Rome e interpretate da dilettanti di talento; lo spettacolo riscosse un successo inatteso e venne più volte ripreso e aggiornato nel corso di diversi anni. Tracciando un'ampia panoramica di caratteri che popolano un quartiere operaio di New York, Kurt Weill compose una tra le più significative opere americane, *Street Scene*, che debuttò a Broadway nel 1947. Alleggerita da numerose scene comiche e danzate, è essenzialmente la tragedia dei sogni irrealizzati contenuti entro un unico casamento. Earl Robinson, autore di songs patriottici di sinistra come *Ballad for Americans*, *Joe Hill* e *The House I Live In*, compose un'opera, *Sandhog* (1954), i cui protagonisti sono i lavoratori di origine irlandese che costruirono i tunnel sotterranei nel porto di New York.

Il compositore Robert Kurka, scomparso tragicamente in ancor giovane età, produsse nel 1956 una straordinaria versione operistica del romanzo *The Good Soldier Schweik*, racconto di un tragicomico soldato sul tipo di Wozzeck, reclutato in un esercito insulso. *My Fair Lady* di Lerner e Loewe, tratta da *Pygmalion* di Shaw (1956), che rappresenta forse il culmine della commedia musicale americana, è a sua volta interamente pervasa dalle tematiche relative alla classe sociale.

L'ultima opera di Tobias Picker, andata in scena in prima rappresentazione al Metropolitan nel dicembre 2005, è basata sul romanzo di Theodore Dreiser *An American Tragedy*. La precedente produzione operistica del compositore comprendeva: *Emmeline* (1996), storia di una donna che inconsapevolmente sposa suo figlio, e *Thérèse Raquin* (2001), basata sul romanzo di Zola. Sono tre esercizi di metarealismo dal forte impatto, che mettono in discussione il principio stesso del libero arbitrio in una società classista.]

Leonard Bernstein fu influenzato da Marc Blitzstein in modo determinante: quando stava per diplomarsi a Harvard, eseguì *The Cradle Will Rock* e i due compositori rimasero legati da profonda amicizia fino alla morte di Blitzstein. *Trouble in Tahiti* (1952), che a Blitzstein è dedicata, ha per argomento la disperata alienazione di una coppia sposata, che tuttavia atteggia «un'espressione felice» dinanzi al mondo. La celebre "Scena del negozio di cappelli" con il mezzosoprano protagonista consiste in un tour de force vocale che è tanto critica tagliente dell'interventismo americano, quanto esilarante riassunto di un film di ambientazione esotica nei Mari del Sud, una specie di esperienza sostitutiva per la coppia in crisi. *Candide* (1956), basata sull'omonimo racconto di Voltaire, espande il raggio della protesta di Bernstein, confrontandosi con la filosofia del vano ottimismo e il tema dell'Inquisizione americana contemporanea incarnatasi nel McCarthyismo (anche la versione operistica di *The Crucible* di Arthur Miller, composta da Robert Ward nel 1961, è un commento del McCarthyismo, sebbene si ambienta nel Massachusetts all'epoca delle colonie). Con *West Side Story* (1957) Bernstein toccò il suo vertice compositivo. Accusato da alcuni gruppi di "slumming", cioè di sfruttare il ghetto urbano per il suo carattere pittoresco, Bernstein in realtà denunciava che tale violenza,

odio e disperazione prosperassero nella città più importante della più ricca nazione del mondo.

I lavori americani di Kurt Weill sono ricchissimi di contenuti sociali, a cominciare da un'anticipazione di sentimenti contro la guerra espressi in *Johnny Johnson* (1936) e dalla celebrazione della storia ebraica in *The Eternal Road* (1937), attraverso *Lady in the Dark* (1941), che getta uno sguardo sulla psicanalisi, e *Love Life* (1948) – cupo sommario della storia americana ripercorsa nella crescente fragilità dell'istituzione matrimoniale – fino a *Lost in the Stars* (1949), un penetrante spaccato su razzismo e apartheid in Sud Africa. Senza predecessori quali Blitzstein e Weill, i più recenti Kander e Ebb non avrebbero trovato il coraggio di scrivere lavori come: *Cabaret* (1966), sull'ascesa del nazismo; *Chicago* (1975), sulla criminalità presente nella società americana, che successo e denaro non soltanto hanno il potere di mascherare, ma addirittura di celebrare.

A proposito della Razza

Un razzismo profondamente radicato è il grande flagello della nostra cultura nazionale. Mentre Broadway riusciva ad accogliere artisti afroamericani, la prima cantante nera che infranse la barriera razziale al Metropolitan fu Marian Anderson nella parte di Ulrica; era già il 1955 – e per il contralto non erano più neanche gli anni del maggior splendore vocale – eppure nei teatri d'opera del Sud dominava ancora la segregazione razziale. [Per le cantanti di colore si apriva la strada del successo professionale, ma ciò non poteva ancora dirsi per gli uomini (particolarmente per i tenori come oggetti d'amore per donne bianche). Alle nuove generazioni di americani, vedere in scena artiste quali Leontyne Price nel personaggio di Aida, o come prima interprete della Ceopatra di Samuel Barber, per non dire di Leonora o Cio-Cio-San, offriva una speranza altrimenti negata nelle scuole, nella politica degli alloggi e nel mondo del lavoro.]

L'opera in tre atti *Treemonisha* (1911) del compositore di ragtime Scott Joplin detiene un posto a sé nella storia della musica in America: melodramma coinvolgente che impiega un cast di schiavi liberati cui si contrappongono i praticanti del voodoo, non ebbe una vera e propria messinscena fino agli anni Settanta, quando vinse un Premio Pulitzer postumo per Joplin. Mai, prima e dopo di allora, il ragtime è suonato così imponente e regale.

Show Boat (1927), capolavoro di Jerome Kern e una delle commedie musicali americane che hanno esercitato maggiore influenza, affronta con grande efficacia il tema dell'amore interrazziale. Pochi anni più tardi, nel 1933, *The Emperor Jones* di Louis Gruenberg debuttò al Metropolitan, con Lawrence Tibbett nella parte del protagonista (il cantante e attore di colore Paul Robeson, interprete del dramma originale di Eugene O'Neill, non fu mai invitato a prender parte ad una rappresentazione operistica). Tuttora considerata la prima opera americana veramente importante, narra la vicenda di un afroamericano che si elegge imperatore di un'isola delle Indie Occidentali, con risultati tragici. L'opera dadaista *Four Saints in Three Acts* (1934), composta da Virgil Thomson su libretto di Gertrude Stein, non tratta propriamente la tematica della razza; ma poiché il compositore fu così audace da destinarla a un cast interamente nero, quest'opera inevitabilmente sollevò quesiti importanti e opportuni circa l'innegabile necessità di cantanti di colore sul palcoscenico operistico.

L'opera di Gershwin *Porgy and Bess* (1935) è uno dei più celebri prodotti musicali americani. Sebbene s'incentri sull'amore di Porgy per Bess, l'ambientazione in

una comunità di afroamericani diseredati che vivono sulla costa della South Carolina, condannati all'ignoranza e alla schiavitù economica, inevitabilmente contrassegna l'opera come una delle asserzioni più significative sui temi della razza negli Stati Uniti. Il compositore afroamericano William Grant Still scrisse *Troubled Island*, sull'imperatore di Haiti Jean Jacques Dessalines, spodestato e ucciso nel 1806; [fu la prima opera di autore nero a debuttare nel 1949 con una compagnia di rilievo, The City Center Opera Company (in seguito New York City Opera); fu per giunta la prima volta che quella compagnia presentava una prima esecuzione assoluta.] *South Pacific* di Rodgers e Hammerstein (1949), una storia d'amore ambientata nell'esercito americano durante la Seconda Guerra Mondiale, dibatte l'argomento dei rapporti interrazziali, all'epoca assai controverso negli Stati Uniti. [*Ragtime* (1997) di Lynn Ahrens e Stephen Flaherty, basato sul romanzo di E. L. Doctorow, rivela come gli ebrei e altre comunità di immigranti siano stati capaci di assimilarsi e di ascendere all'interno della società americana, mentre il personaggio di Coalhouse Walker, pur sforzandosi di raggiungere la rispettabilità, è rimasto irrimediabilmente nero. *Caroline, or Change*, che ha recentemente debuttato a Broadway con libretto di Tony Kushner e musica di Jeanine Tesori, è una disamina toccante dell'era dei diritti civili nel Sud, che mette acutamente in rilievo da un lato la grinta della nuova generazione afroamericana, dall'altro i limiti dell'appoggio "liberale". *Margaret Garner* (2005), prima opera composta da Richard Danielpour su libretto della scrittrice Toni Morrison, narra di una donna di colore dell'Ottocento, una sorta di Medea americana, che uccide la figlia piuttosto che vederla nuovamente schiava.]

A proposito della Terra

Un elemento importante dell'ideologia americana è il nostro sentimento di "eccezionalità", la convinzione che gli Stati Uniti siano diversi e migliori, liberi dalle soffocanti strutture sociali della Vecchia Europa, imposte dai re e dai papi. In questa terra l'opportunità e il successo attendono coloro che sono disposti a lavorare e che hanno il coraggio di sognare (avendo prima eliminati i Native Americans). Siamo dunque liberi di esercitare il nostro individualismo, talora per guadagnarne in creatività, talora semplicemente perché siamo perversi.

[Il nazionalista americano Douglas Moore scrisse alcune opere basate su materiale indigeno, come *The Devil and Daniel Webster* (1939), *The Wings of the Dove* (1961), *Carry Nation* (1966) e *Giants in the Earth*, basata su una storia di immigranti scandinavi negli Stati rurali del North e South Dakota, che vinse il Premio Pulitzer nel 1951. Ma il suo lavoro di maggior impatto resta *The Ballad of Baby Doe* (1956), ambientato in Colorado nell'Ottocento e incentrato sulle fortune ricavate dalle miniere d'argento. Aaron Copland non ha mai riscosso successo come compositore operistico; il suo *Lehrstück* giovanile, *The Second Hurricane*, scritto nel 1936 per essere eseguito in ambito studentesco, celebra i valori del New Deal, come lo spirito di gruppo e il sacrificio per il bene comune.] *The Tender Land*, la vera e propria opera che Copland scrisse nel 1954, utilizza motivi popolari della tradizione americana e celebra i valori della famiglia e del progresso, al tempo stesso mettendoli in discussione in modo profondamente ambiguo. Copland sembra suggerire che in America vi sia anche spazio per i disadattati e gli anticonformisti.

Susan B. Anthony, leader pionieristica del movimento nazionale per il voto alle donne, è protagonista dell'opera *The Mother of Us All* di Virgil Thomson, ancora una

volta su testo di Gertrude Stein. In *Susannah* (1955), Carlisle Floyd ha trasposto la storia biblica di Susanna e dei Vecchi in un'ambientazione nel Tennessee, facendone un appello acuminato contro il conformismo e contro l'ipocrisia del fondamentalismo religioso; l'opera può pure essere intesa come protesta contro il McCarthyismo. L'anticonformismo è inoltre entusiasticamente celebrato nel musical *Hair* di Galt MacDermot, James Rado e Gerome Ragni, che debuttò a Broadway nel 1968, un'ode agli hippies e all'amore libero. Ed è un elogio dell'anticonformismo anche la commedia musicale del 1983 *La Cage aux Folles* di Jerry Herman, rivoluzionaria per la sua epoca nel dipingere con simpatia il rapporto d'amore tra due omosessuali, stabile e durevole malgrado le molte avversità. La sua canzone principale, *I Am What I Am* divenne una specie di inno del movimento di liberazione gay. Dello stesso compositore è degna di nota anche *Mame* (1966), celebrazione di una donna mondana ed emancipata che inaspettatamente acquisisce un nipote da allevare, così realizzando con la massima disinvoltura un nucleo familiare al di fuori di ogni convenzione. Infine, in una serie di brillanti commedie musicali, come *March of the Falsettos*, William Finn mette allo scoperto la vita degli omosessuali di ambiente metropolitano nell'epoca dell'AIDS.

Dagli anni Settanta ad oggi

Certamente conoscete Stephen Sondheim, compositore di notorietà internazionale. Praticamente tutti i suoi lavori più significativi, in bilico tra commedia musicale e opéra comique, si ispirano a intuizioni originali e ad acute osservazioni per elaborare il loro commentario sociale. *Anyone Can Whistle* (1964) mette in discussione i concetti di pazzia e normalità in un mondo in cui tutti sono rigidamente intruppati. *Pacific Overtures* (1976) tratta l'argomento della penetrazione dell'imperialismo occidentale nel Giappone del XIX secolo, come una sorta di prologo a *Madama Butterfly*, ma con l'opposta conclusione dell'industria giapponese che invade la moderna società consumista dell'Occidente. *Company* (1970) è essenzialmente un attacco frontale contro l'istituzione del matrimonio, una specie di versione aggiornata di *Trouble in Tahiti*.] L'evento che mette in moto *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street* (1979) è la spietata sentenza di incarcerazione ed esilio a danno di un innocente, il quale in seguito si vendica brechtianamente avviando un'azienda capitalistica ingegnosamente competitiva, che si fa beffa della legge e della moralità borghese. [Quando Sweeney e Mrs. Lovett cantano del piacere gustativo che provano a consumare «un pezzettino di carne di prete» (nel song *A Little Priest*), verrebbe da pensare che il loro tortino ripieno di carne sia la giusta vendetta contro i peccati clericali cui Andrea Chénier allude nell'Improvvisto *Un dì all'azzurro spazio*. Infine, nello svolgimento di *Merrily We Roll Along* (1981), assistiamo alla storia di una generazione di giovani idealisti e ambiziosi visti dalla fine della scuola attraverso lo svolgimento delle loro carriere; e constatiamo in varie occasioni che scelte ciniche e dannose inevitabilmente generano delusione e dolore.] *

La produzione di John Adams occupa un posto speciale nello sviluppo dell'opera americana. *Nixon in China* (1987) ha messo in scena episodi della storia contemporanea e personaggi ancora in vita; il risultato è stato così avvincente, che la rappresentazione musicale ha finito per riuscire più memorabile dello stesso assalto di notizie e opinioni cui ci hanno sottoposti i servizi giornalistici televisivi e la stampa. In *The Death of Klinghoffer* (1991) ancora una volta Adams ha scelto avvenimenti recenti, in questo caso il dirottamento e i crimini commessi nel 1985 dai terroristi palestinesi a bordo della nave

da crociera “Achille Lauro” e ha espresso le passioni contrastanti indotte dalla riflessione storica, pur senza spingersi a giustificarle. La sua opera più recente, *Dr. Atomic* (2005), incentrata su J. Robert Oppenheimer e i suoi conflitti morali, indaga quella scienza atroce ma inarrestabile che nel New Mexico produsse la bomba atomica e le prime esplosioni nucleari, dopo di che il mondo non è più stato lo stesso.

Il controverso e ipnotico compositore minimalista Philip Glass ha scritto per il teatro musicale numerosi lavori di proporzioni ampie e spettacolari, che sondano la presenza di grandi idee cosmiche nell’esperienza umana: le intuizioni matematiche e filosofiche in *Einstein on the Beach* (1976); la rivoluzione non violenta del Mahatma Gandhi in *Satyagraha* (1980); e l’emergere del monoteismo in *Akhnaten* (1984). *The Voyage*, scritta per il Metropolitan nel 1992 per commemorare il cinquecentesimo anniversario del primo viaggio esplorativo di Cristoforo Colombo nelle Americhe, non è tanto una biografia del navigatore, quanto un trattato sul concetto di esplorazione e scoperta.

La maggioranza dei lavori che negli ultimi anni hanno ricevuto accoglienza più positiva sia a Broadway che nei teatri lirici regionali attualmente in grande ascesa, si confrontano con importanti temi sociali. *Rent* (1996) di Jonathan Larson è in scena a Broadway da dieci anni e ha avuto oltre quattromila rappresentazioni; adesso è anche un film di grande popolarità. La vicenda è una specie di *Bohème* trasposta nella New York odierna del Lower East Side, dove quasi tutti contraggono l’AIDS in una febbrile esplosione vitale di amore e libertà. *The Wild Party* (2000) di Michael John LaChiusa è una estrosa opera per Broadway dal tessuto musicale continuo, ambientata nei ruggenti anni Venti, all’epoca del Proibizionismo; i protagonisti sono velleitari e illusi in preda all’alcool; ciascuno di loro impersona una grande menzogna che il pubblico, consapevole delle molteplici deformazioni presenti nella società moderna, non manca mai di cogliere.

Nel 2005, mentre continuava a infuriare la guerra scatenata da un petroliere texano, la Houston Grand Opera presentava in prima assoluta *Lysistrata, or the Nude Goddess*, appello arguto ma inequivocabile a risolvere i conflitti senza ricorrere alle armi. Nello stesso anno, il compositore argentino Osvaldo Golijov, stabilitosi negli U.S.A., presentava *Ainadamar*, caustica anatomia del fascismo spagnolo, che condusse alla fucilazione di Federico García Lorca; l’opera contiene palesi riferimenti alla politica estera degli Stati Uniti. Le commedie musicali di enorme successo *The Producers* (2001, di Mel Brooks) e *Hairspray* (2002, di Marc Shaiman) affrontano, tra le varie forme di pregiudizio, la mercificazione e la competitività sfrenata.

La tematica relativa ai malati di mente era già stata sollevata in passato – in *Of Mice and Men* (1970) di Carlisle Floyd e in *Assassins* (1991) di Sondheim, su coloro che, nel corso del tempo, per guadagnarsi un posto nella storia americana hanno assassinato o tentato di assassinare presidenti degli Stati Uniti – e in anni recenti ha trovato nuova espressione in *The Light in the Piazza* (2003) di Adam Guettel. Margaret, la protagonista di questo musical, si trova in vacanza in Italia con la figlia Clara, che ha subito danni cerebrali, anche se il suo handicap non è molto evidente. Il conflitto della madre consiste nel decidere quanto informarne il ragazzo innamoratosi di Clara. *Dead Man Walking* (2000) di Jake Heggie tratta l’argomento di un omicidio orribile e insensato, e soprattutto l’annosa controversia americana circa la pena di morte e la sua basilare inutilità.

Gli Stati Uniti sono rappresentati all’estero soltanto da un esiguo gruppo di compositori, e ancor meno rappresentato negli altri Paesi è il teatro musicale americano,

se si escludono alcuni “musicals” che riscuotono buon successo commerciale. Mi chiedo quanti tra i nomi e le opere che ho menzionato non siano per voi soltanto nomi e titoli. Tuttavia un auspicabile contatto ravvicinato con le ricche e variopinte tradizioni dell’opera e della commedia musicale non può che produrre effetti salutari, poiché il teatro mette in risalto un volto dell’America poco rispecchiato dai titoli di testa. E’ vero che anche noi abbiamo compositori che si dedicano all’arte fine a se stessa, ma quelli che sono dotati di una integra coscienza sociale non sono inclini a produrre semplicemente oggetti di svago. Essi sentono l’esigenza di edificare il loro Paese, di educarlo, provocarlo e infondergli l’ispirazione a migliorarsi. Questa e’ l’America che spero di aver un po’ contribuito a farvi meglio conoscere.