

Giordano Montecchi

Gli immigrati del West Side, cinquant'anni dopo

[programma di sala per l'allestimento di *West Side Story* di Leonard Bernstein andato in scena al Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia il 22 e 23 febbraio 2006]

Gershwin e io proveniamo da punti opposti: [lui] era un compositore di canzoni che diventò un compositore di musica seria. Io, invece, sono un compositore di musica seria che cerca di comporre canzoni.

Leonard Bernstein, *Why don't you run upstairs and write a nice Gershwin's tune?* (1954)

A suo modo, la definizione più calzante di *West Side Story* è forse quella che si legge online in un sito specializzato che vende licenze e noleggia partiture a chi intende mettere in scena un musical: «The world's greatest love story takes to the streets in this landmark Broadway musical that is one of the theatre's finest accomplishments». [www.mtishows.com]

In realtà non è una definizione, bensì uno slogan pubblicitario: «la più grande storia d'amore del mondo scende in strada in questa pietra miliare del musical di Broadway che resta una delle più

affascinanti realizzazioni teatrali». Come ogni slogan, anche questo si fonda su un sapiente mix di vero e falso: un giudizio largamente suffragato, fuso in modo inscindibile (forse inevitabile) a una sostanziale falsificazione. In poche parole, quella definizione sintetizza un'opinione tanto diffusa quanto ingannevole, e quindi tanto culturalmente rilevante quanto fuorviante. Di più: quello slogan fotografa perfettamente il modo in cui la comunicazione mediatica confeziona e manipola i prodotti per favorirne il consumo, indipendentemente dalle loro caratteristiche e dai loro valori intrinseci.

Non si pensi però a una condizione particolare, a una sorte ingrata di cui *West Side Story* sarebbe la vittima. Il punto non è questo. *West Side Story* non è affatto un'opera misconosciuta. Nella versione teatrale o cinematografica, essa è giustamente celebre, amata, replicata e applaudita infinite volte. Questa falsificazione fa parte piuttosto di un fenomeno più ampio e può ricondursi a quella montagna di equivoci e di fraintendimenti, quasi una sorta di inesorabile anamorfosi dei significati che, da sempre, accompagnano il cammino delle musiche e degli spettacoli più popolari della nostra era industriale e mediatica, col loro seguito di fans estasiati, fruitori distratti, detrattori accaniti, campagne pubblicitarie iperboliche e, infine, i critici, gli estetologi, i sociologi, i filosofi: ora plaudenti ora sviolinanti, ora traboccati di sdegno di fronte all'ennesimo trionfo della barbarie di massa.

Forse nessun orizzonte di ricezione è stato così controverso, fazioso, folgorante, ambivalente e conflittuale come quello della *popular culture* del nostro tempo, quella rivoluzione incruenta che, con oltre un secolo di ritardo, ha portato l'attacco nella roccaforte inviolata dell'antica aristocrazia, in quel campo della cultura e delle arti sulla cui soglia la rivoluzione borghese si era arrestata timorosa, lasciando che in esso sopravvivesse intatta un'antica concezione aristocratica che pronunciava popolare come sinonimo di plebeo. Al

centro di questo orizzonte possiamo collocare idealmente proprio il *musical*, quel genere di cui *West Side Story* nel 1957 rappresenta per molti aspetti un vertice indiscusso e per altri versi una forzatura al limite.

Tornando allo slogan, *West Side Story* è certamente una pietra miliare nella storia del musical di Broadway nonché una delle più intriganti pièce di teatro musicale apparse sulla scena del XX secolo. Ma ridurre *West Side Story* a «the world's greatest love story» o, per essere più precisi, a un remake metropolitano della tragedia di Romeo e Giulietta, significa mancare di molto il bersaglio di un'opera nella quale si concentrano ben altre sfide e altri conflitti, senza con questo voler sminuire la portata drammaturgica del tragico innamoramento tra Anton (Tony per gli amici) e Maria, tra un figlio di immigrati polacchi e una figlia di immigrati portoricani.

New York multiculti

Il motore primo di *West Side Story* fu Jerome Rabinowitz, meglio noto come Jerome Robbins, il coreografo newyorkese che dagli anni '40 aveva avviato una vera e propria mutazione del ruolo della danza nel musical, trasformandola da elemento decorativo, coloristico o di fascinazione (la cui sostanza in ultima analisi erano le gambe e il fondoschiena delle ballerine), in vero e proprio strumento drammaturgico, investito di una funzione espressiva primaria: danza intesa come forma di recitazione.

Jerome Robbins e Leonard Bernstein avevano già lavorato insieme nel 1944 realizzando *Fancy Free*, un balletto che nello stesso anno divenne un musical di successo col titolo *On the Town*. Nel 1949 Robbins contattò nuovamente Bernstein. L'idea che gli frullava per

la testa era molto ambiziosa: mettere in scena un musical che raccontasse l'amore tragico di Giulietta e Romeo ambientato ai nostri giorni: protagonisti una ragazza ebrea e un ragazzo cattolico italiano, con alle spalle le rispettive famiglie, ostili in quanto aggrappate alla difesa delle proprie tradizioni e quindi della propria identità. La vicenda avrebbe dovuto ambientarsi negli *slums* newyorkesi del Lower East Side durante i festeggiamenti della Pasqua ebraica. Se il progetto fosse andato in porto in questa versione, il titolo avrebbe dunque dovuto essere *East Side Story*.

Ma l'idea fece poca strada e Bernstein, troppo preso dalla sua attività di direttore d'orchestra, lasciò cadere la proposta. A pochi anni dalla fine della guerra, mettere in scena un conflitto fra ebrei e cattolici racchiudeva certamente una voragine di significati e di implicazioni che forse erano troppo profondi e gravosi anche per un musical che mirava pionieristicamente a esplorare i registri della tragedia. E forse l'idioma musicale yiddish non era nelle corde di Bernstein, certo più attratto dal jazz e da Tin Pan Alley che dalla musica *klezmer*. Spetterà a Jerry Bock, nel 1964, portare a Broadway la musica yiddish, con quel celeberrimo *Fiddler on the Roof* (Il violinista sul tetto), scaturito ancora una volta dalla creatività di Jerome Robbins in veste di regista e coreografo.

Da proverbiale testardo qual era Robbins tornò all'attacco qualche anno dopo e questa volta, era il 1955, riuscì a coinvolgere Bernstein nell'impresa. Non più famiglie di ebrei e cattolici, bensì due *gang band* di giovani teppisti: portoricani contro Wasp (White Anglo-Saxon Protestant): gli Sharks (squali) contro i Jets. Era uno scenario molto più bruciante e ancorato nella quotidianità. A New York gli argomenti che dominavano le cronache e i commenti della carta stampata erano proprio la drammatica crescita della delinquenza giovanile e il costante incremento della popolazione di origine portoricana che negli anni Cinquanta aveva raggiunto dimensioni

allarmanti (dal 1917, con il Jones Act, agli abitanti di Puerto Rico era stata riconosciuta la cittadinanza americana).

I newyorkesi (con una reazione niente affatto originale, come ben sappiamo) pensano che ci siano troppi portoricani in circolazione, niente affatto disposti a integrarsi nella società civile e ad accettare le regole dell'American way of life. El Barrio, il grande quartiere ghetto situato nell'East Harlem e chiamato anche the Spanish Harlem, scoppia. La sovrappopolazione e le condizioni di vita miserevoli inaspriscono i conflitti con le altre minoranze etniche dell'East Side (specie gli italiani) e costringono i portoricani a trasferirsi in altre aree di New York: Washington Heights, West Side ecc. I giornali riportano valutazioni contrapposte. Chi sostiene che l'immigrazione diminuisce, altri – e sono come si può intuire la maggioranza – che la città è invasa da parecchie centinaia di migliaia di portoricani per lo più violenti e dediti alla criminalità: un'esercito invasore che sfugge a ogni controllo e rende la città pericolosa e invivibile. Nel 1955 il New York Times riporta l'allarmata denuncia di Benjamin Nuñez, ambasciatore del Costa Rica alle Nazioni Unite: «New Yorkers don't love Puerto Ricans and Puerto Ricans don't love New Yorkers». (cfr. Wells 2000).

Ma oltre alla scottante attualità del tema sociale c'era dell'altro. Puerto Rico e gli ispanici non erano soltanto generatori di intolleranza razziale. A riscaldare la vena di Leonard Bernstein c'era qualcos'altro di più squisitamente musicale, ovvero la prospettiva di realizzare una partitura che, dovendo caratterizzare le due bande giovanili, avrebbe necessariamente dato grande risalto a ritmi di danza latini contrapposti ai ritmi della musica nordamericana. E questo in un momento nel quale la scena musicale era elettrizzata dal *mambo*, dal *Latin tinge*, dall'*Afro-cuban jazz*, con protagonisti quali Xavier Cugat, Tito Rodriguez, Tito Puente, Perez Prado e,

soprattutto, per quanto riguarda il jazz, Dizzy Gillespie, con la sua Afro-Cuban Jazz Orchestra costituita nel 1947 (cfr. Wells 2000).

La lunga marcia

Sono queste premesse di carattere sociale e musicale che a far sì che *West Side Story* oltrepassi e insieme ridimensioni il suo iniziale proposito di mettere in scena «the world's greatest love story». Ma in queste stesse premesse c'è anche la ragione che farà di quest'opera un momento cruciale nella storia del *musical theatre* americano e della musica del XX secolo tout court. Attorno al tavolo, oltre a Robbins e a Bernstein si trovano il librettista Arthur Laurents e un giovane compositore al suo debutto come *lyricist*, ossia come paroliere specificamente incaricato di scrivere i versi in rima delle canzoni: Stephen Sondheim. Tutti sono newyorkesi, tranne Bernstein che è di Lawrence, Massachusetts (non lontano da Boston), e tutti sono perfettamente consapevoli di quanto sia arduo raschiare via da un musical il buon umore e il lieto fine, sostituendolo con un clima teso e violento che fili dritto verso il suo finale tragico.

È questa la scommessa che attrae Bernstein. Ce lo rivela lui stesso, indirettamente, in una delle sue più memorabili trasmissioni televisive andata in onda il 7 ottobre 1956 per la serie *Omnibus*, giusto pochi giorni prima della prima rappresentazione a Boston del suo *Candide*, "comic operetta" basata sull'omonimo romanzo di Voltaire e destinata a riscuotere un successo più di stima che di pubblico. La puntata si intitolava *The American Musical Comedy* e si apriva con queste considerazioni:

Lo scintillante mondo del teatro musicale copre un campo vastissimo che va dal carosello musicale (presentato al liceo di vostro nipote) al *Crepuscolo degli Dei*. E nella grande massa di canti, balli e recite, ci si imbatte in ciò che viene chiamata la commedia musicale americana, cioè il *musical* [...] C'è una continuità che collega i due poli estremi: da un lato lo spettacolo di varietà, dall'altro l'opera. [...]

Ma che cosa separa a tanta distanza questi due estremi? Vi sono due differenze basilari. Prima, naturalmente, è la diversità di intenzioni. Uno spettacolo di varietà vuol divertire e niente più. L'opera, invece, ha una intenzione artistica, quella di arricchire e nobilitare lo spirito degli spettatori suscitando in essi emozioni elevate. Poi l'altra differenza: lo spettacolo di varietà consiste in un insieme di canzoni, balli, scenette, acrobazie, numeri eseguiti con cani ammaestrati e altro, che si susseguono senza un filo conduttore; l'opera invece racconta una storia, ha un intreccio e ambisce a dar maggior vita a questo intreccio *attraverso* la musica (Bernstein 1956: 134-5)

Da *The Black Crook* (1866) a *My Fair Lady* (1956), Bernstein prende in esame la storia del musical, la sua evoluzione verso una crescente dignità artistica, nonché le caratteristiche che lo differenziano da altri generi di teatro musicale quali l'opera o l'operetta. Accompagnata da illuminanti e talora esilaranti esemplificazioni musicali il compositore traccia un quadro evolutivo riassumibile in almeno tre capisaldi fondamentali. Per un verso la *musical comedy* raggiunge la sua piena identità di teatro musicale americano quando incorpora stabilmente nella sua scrittura orchestrale e vocale «lo *slang musicale* di Broadway, cioè il jazz, che forma l'essenza della musica popolare americana» (Bernstein 1982: 151). Per altro verso il *musical* manifesta uno sviluppo progressivo che, dall'assemblaggio disinvolto di numeri musicali proprio della rivista, lo spinge via via a dotarsi di una forma sempre più integrata e coerente sia drammaturgicamente sia

musicalmente, una forma che lo avvicina all'opera pur senza potersi confondere con essa. Questa progressiva "integrazione" attuata da coreografi-registi quali Agnes De Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse e altri, conduce a un sostanziale mutamento del ruolo della musica e della danza che, da accessorio, o mero elemento decorativo, di attrazione e insieme di distrazione, vengono promosse a strumento drammaturgico esenziale, propulsore della vicenda e modellatore dei caratteri psicologici (cfr. Laird 2002). Il lavoro del compositore non si risolve più nello scrivere alcuni numeri di balletto, oltre a una serie di canzoni da incastonare in modo più o meno disinvolto nel plot drammaturgico, ma in realtà pensate già in funzione di una loro autonoma carriera come *hit songs*. Di fatto Bernstein vede nel musical l'alfiere di un nuovo e originale teatro musicale nazionale americano proteso al raggiungimento di una piena dignità linguistica ed estetica:

Oggi in America siamo in una situazione simile a quella della Germania col suo teatro musicale popolare prima di Mozart. nel 1750 la grande attrazione era il Singspiel [...]. Ma questa forma popolare di spettacolo fece un balzo in avanti per merito del genio di Mozart. Tutto sommato il *Flauto magico* è un Singspiel ma è di Mozart.

Noi oggi ci troviamo nella stessa situazione e anche noi abbiamo bisogno di un Mozart. Naturalmente, se e quando verrà non avremo nulla di simile al *Flauto magico*; avremo invece una nuova forma che, probabilmente, non potremo nemmeno chiamare "opera" [...] Sembra quasi che sia venuto il momento, dunque, che si sia prodotta l'esigenza storica che proprio in questi giorni ci sta dando tutta questa ricchezza di talento creativo. (Bernstein 1956: 155-6)

Nelle parole di Bernstein traspare uno slancio creativo e intellettuale che lo riguarda in prima persona. Nel corso della trasmissione egli non fa alcun riferimento né a sé, né ai suoi lavori,

ma è chiaro che in quella premonizione di un'imminente impennata artistica egli si sente direttamente coinvolto. In effetti, di lì a tre settimane andrà in scena *Candide*, mentre sul suo tavolo di lavoro va prendendo corpo la partitura di *West Side Story*. Due realizzazioni in entrambe le quali quello sforzo di raggiungere una superiore dignità estetica si manifesta in modo esplicito e dove lo sforzo di innalzare il musical a un livello formale ed estetico paragonabile a quello dell'opera, seppur nettamente distinto da essa, tocca il suo massimo di acrobazia virtuosistica.

Come ha sottolineato Geoffrey Block, uno dei massimi studiosi del musical americano, il musical nel suo sforzo di emancipazione artistica si era incamminato lungo una strada già nota alla musica europea, lungo la quale successo di pubblico e plauso della critica tendevano sempre più a divergere. Dopo *Oklahoma!* (1943), il musical di Rodgers e Hammerstein premiato da un enorme successo, i musical erano sempre più pensati e giudicati in riferimento a un canone ormai delineato e, in particolare, venivano valutati sulla base della loro aderenza a un "tipo ideale" di musical "integrato" nel quale traspariva l'influsso del modello operistico della tradizione europea:

Nel musical integrato, come nella sua controparte operistica, le diverse componenti del tutto – canzone, storia e movimento – non solo somigliano a un organismo nel quale ogni nuovo elemento scaturisce naturalmente dal suo precedente, ma insieme i diversi elementi formano un'unità correlata e omogenea. (Block 1993: 538)

Dopo la seconda guerra mondiale, scrive Block, «l'ideale operistico europeo sembra alla portata di Broadway». È il frutto di un lungo percorso fra le cui tappe più significative figurano *Show Boat* (1927), *Porgy and Bess* (1935: in realtà un'opera vera e propria), *One Touch of Venus* (1943), *Oklahoma!* (1943), *The King and I*

(1951), *My Fair lady* (1956) e, infine, *West Side Story* che «probabilmente sorpassa tutti i suoi antecedenti per la ricchezza di movimenti coreografici altamente espressivi, nonché per la sua organica unitarietà (integrazione) e le dense e ingegnose metafore musicali a supporto dei significati drammatici» (Block 1993: 541).

Dissonanze sociali

Dal punto di vista della correlazione drammatica fra libretto, coreografie e canzoni, *West Side Story* rappresenta un raggiungimento indiscutibile, cui Bernstein aggiunge il suo personalissimo contributo di un'architettura musicale intessuta con ammirabile coesione. Il motivo che apre il *Prologo*, dapprima così spalancato e poi subito ripiegato su quell'intervallo di tritono così acido e indelebile, conferisce una inconfondibile tinta idiomatica a tutta la composizione. Il tritono diventa sigla onnipresente (Conrad 1992: 1146) che ritorna sfacciata o insinuante a ricordarci il diabolico meccanismo che sta dipanandosi. Com'è noto, l'intervallo di tre toni era il famigerato *diabolus in musica* degli antichi, musema dissonante per eccellenza (e dunque, da secoli, intrecciato a un'idea di male e di dolore, se non di tragedia). Ma esso è anche l'intervallo caratteristico di quel modo lidio che contraddistingue tantissime lingue musicali popolari; ed è soprattutto uno dei gesti melodici generatori di quella tinta *blue* che contraddistingue la musica afroamericana: dunque il blues e il jazz.

Prevalentemente ricollegabile ai Jets, l'intervallo fatidico echeggia nel *Jets Song* (n. 2); come motto perentorio del *Blues* che apre la scena del ballo (n. 4); in *Cool* (n. 8), quasi a firmare l'irridente spavalderia di Riff; nella drammatica scena della rissa (*The Rumble*, n. 11); in *Gee, officer Krupke* (n. 14). Ma esso risuona anche

onnipresente e – sotto questo profilo assai più sottilmente inquietante – nell'appassionata icona melodica di «Maria!» (n. 5) da dove poi si espande a impregnare di sé buona parte della melopea amorosa, con una eccezione: *Somewhere* (n. 13d), la canzone in cui cullati dalla voce di una sconosciuta, ci si abbandona al sogno di un mondo di pace e di quiete. È un'eccezione densa di suggestione, anche se come surrogato del tritono troviamo qui, proprio nel gesto melodico iniziale, un altro intervallo altrettanto paradigmatico e dissonante: la settima minore, anch'essa biglietto da visita della musica afroamericana e che qui, tuttavia, funge piuttosto da forza armonicamente centrifuga, tanto destabilizzante quanto instabile e precaria è quell'oasi di pace brevemente sognata.

Ma l'utilizzo dei materiali in funzione di coesione non si limita a questo. I motivi del Prologo, di *Maria*, di *Tonight* (n. 6 e n. 10) più che temi conduttori, sono piuttosto *cantus firmi* che circolano da cima a fondo, si eclissano, ritornano, si modificano senza sosta. L'organicità e le affinità del materiale motivico, gli ancoraggi strutturali che reggono la partitura sono calibrati per agevolare un continuo feedback tra situazione ambientale, caratteri collettivi e individuali, azione coreografica, dialoghi e liriche delle canzoni. Quelle canzoni che, con un accurato lavoro di intarsio, riescono nel contempo a essere organismi autonomi eppure strettamente interni allo svolgimento del dramma, dal sogno ad occhi aperti di Tony che canta la sua fulminante passione per Maria, al duetto d'amore nella scena del balcone (*Tonight*), alla caustica buffoneria di *America* (n. 7), dove Anita e le sue amiche portoricane sfogano il loro ostinato attaccamento a un sogno di vita americana che frana inesorabilmente, mentre l'allegria si degrada in sarcasmo corrosivo. Questo sarcasmo ha il suo corrispettivo maschile in *Gee, Officer Krupke*: un vaudeville vecchio stile in cui viene sfogato tutto il disprezzo dei Jets nei confronti degli sbirri e del loro mondo. Lo sfogo suona come la ratifica più ridanciana, cruda e antiretorica di

un universo afflitto da una tragicità endemica, inesorabilmente lesionato da fratture multiple e insanabili, fratture che non sono solo razziali, ma anche sociali, economiche, sessuali, generazionali.

Musica per bande

Sono proprio questi preponderanti motivi drammatici che assediano e alla fine stritolano i due innamorati e che, nel contempo, fanno di *West Side Story* tutt'altro che una storia d'amore, illustre o banale che sia. In realtà la psicologia di Tony e Maria resta sullo sfondo, sostanzialmente inesplorata dietro la prevedibilità del loro discorso amoroso e dietro un generico involucro di bontà d'animo.

Il personaggio che più spicca per personalità e carattere è invece Anita, cui sono riservati i momenti musicalmente ed espressivamente più intensi di tutto il dramma. È proprio Anita, in *A Boy Like That* (n. 15), spietata requisitoria contro l'assassino di suo fratello che Maria si ostina ad amare, a trovare l'accento più potente e riuscito, nel quale davvero il tono melodrammatico, la lezione di Kurt Weill, e uno slang maledettamente blues e *growl* si fondono in un amalgama espressivo perentorio e tagliente come un rasoio.

Più che i caratteri individuali, ad emergere sono tuttavia i caratteri collettivi delle due bande nemiche cui Bernstein dedica le pagine più riuscite dell'intera partitura, forse vergando il suo capolavoro. Le due gang parlano, cantano, ma soprattutto si muovono, ossia danzano in modo per lo più indiavolato, svelandoci attraverso il corpo i loro valori, le loro idiosincrasie, la loro identità sradicata e antagonista insieme. Non per caso (un caso comunque anomalo per un musical), a staccarsi dal corpo di *West Side Story* per vivere di vita propria, oltre alle canzoni pur celeberrime quali *Maria* o *Tonight*, sono state anche quelle *Danze sinfoniche* entrate

stabilmente nel repertorio concertistico novecentesco, a fianco di pagine come la *Rhapsody in Blue* o *An American in Paris* di Gershwin.

Fra i vari momenti coreografici alcuni hanno una funzione di caratterizzazione ambientale e psicologica, ad es. la *Dance at Gym* (n. 4) e la *Ballet Sequence* (n. 13) nella quale è incastonata *Somewhere*). Altri coincidono con snodi cruciali dell'azione drammatica. È il caso di *The Rumble* (n. 11), la rissa nella quale muoiono Riff e Bernardo, equivalenti newyorkesi degli shakespeariani Mercuzio e Tebaldo rispettivamente. Ed è il caso dell'episodio che il librettista Arthur Laurents denomina *Taunting Scene* (n. 16), scena della derisione, ma che solo l'epoca in cui fu scritta e la sostanziale *correctness* di Broadway trattengono dal trasformarsi in scena di stupro collettivo da parte di un gruppo di teppisti bianchi ai danni di una donna di colore. Protagonista è ancora Anita nell'episodio forse più crudo di tutta l'opera, quando cedendo alle suppliche di Maria, bloccata da un poliziotto, e vincendo il proprio risentimento si reca al drugstore dove è nascosto Tony per comunicargli un messaggio. Si imbatte invece nella masnada famelica dei Jets che le impediscono di raggiungere Tony, la circondano e la maltrattano brutalmente fino all'intervento provvidenziale del vecchio Doc, il gestore del drugstore. La scena si svolge al pulsare di una concitata versione orchestrale di *America* che assume qui un accento addirittura sardonico se rapportato ai versi della canzone: «I like to be in America! / Okay by me in America! / Everything free in America...»

La scena di Anita fra i Jets, snodo cruciale del dramma, è un autentico colpo di genio di Laurents che in tal modo riesce a completare con estrema naturalezza il parallelismo con la tragedia shakespeariana. Traboccante d'odio e di disgusto per quei giovani bianchi così viscidì e animaleschi, Anita, invece di trasmettere a Tony il messaggio di Maria, compie la sua terribile vendetta: urla

loro che Maria è morta e spinge così Tony, emulo di Romeo, alla disperata ricerca a sua volta della morte.

Il ballo degli immigrati

Fra i numeri danzati, musicalmente insuperati restano la vitalità prepotente, la tavolozza stilistica dai colori accesi e persino sfrontati del Prologo e poi della *Dance at Gym* (n.4), il ballo in palestra nella quale ha luogo l'incontro fra Tony e Maria. Qui i giovani newyorkesi (incluso l'immigrato polacco la cui pelle è comunque indiscutibilmente bianca) ballano un *Blues* a un ritmo che Bernstein indica come "Rocky". È il 1957: il rock & roll, nel pieno dell'esplosione, può dirsi ancora un genere neonato e, per il momento, è ancora estraneo al lessico del musical. In effetti l'orchestra e il vocabolario di Bernstein – che per l'occasione, com'è noto, fu coadiuvato nell'orchestrazione da Sid Ramin e Irwin Kostal – non sembrano aver assimilato granché la nuova moda. Dopo la perentoria introduzione di terzine che suona come una chiara allusione a uno stereotipo del *rock 'n' roll*, il *Blues* scivola piuttosto verso un rauco e strascicato stile da big band, memore del boogie-woogie, di Glenn Miller e di orchestre da night-club. Il clima sovraeccitato e vagamente trash sfocia nella marcella a ritmo di *Paso doble* che accompagna il giochino delle coppie assortite, per poi sterzare bruscamente verso tutt'altro clima quando attaccano i balli latini. Con il *Mambo* degli Sharks, l'orchestra letteralmente esplode in un tripudio selvaggio di percussioni e ritmi sincopati che segna un momento memorabile fra tutti e svela forse il nucleo autentico e palpitante di *West Side Story*, la forte attrazione di Bernstein per la musica afro-cubana nel momento in cui il compositore sembra abbandonarsi totalmente a ciò che sembra ed è

un divertissement mozzafiato, ma che al tempo stesso è anche il folgorante ritratto di una identità culturale e musicale. A questo proposito annota Wilfrid Mellers:

Gli elementi negativi – la potenza distruttiva della vita di banda – vengono splendidamente realizzati in termini di balletto, sia nella musica dei Jets o Newyorkesi sia in quella degli Sharks o Portoricani. [...] La struttura, come quella di molto jazz moderno, è spoglia e dura nella musica dei Jets [...]. La musica della banda dei portoricani [...] presenta una maggiore vitalità animalesca e una maggiore forza armonica di quella dei newyorkesi, benché anch'essa sia diventata nervosa e disidratata. (Mellers 1964: 436-7)

All'eccitazione motoria del *mambo* fa seguito il graduale trapasso alla sua antitesi, un "altrove" dove tutto il resto quasi sparisce e dove Tony e Maria si incontrano e si innamorano, completamente avvolti, quasi risucchiati nella latinità stilizzata e quasi incorporea del *Cha-cha* (*Andante con grazia* indica la partitura), nel cui alone tutto profumato di umori creoli e francesizzanti, ha luogo l'incontro folgorante dei due giovani predestinati e nel cui profilo melodico già si delinea il successivo canto d'amore a Maria.

In effetti i ritratti musicali dei Portoricani risultano più convincenti ed efficaci rispetto a quello dei Jets. E se nel *Mambo* e nel *Cha-cha* la raffigurazione si concede il lusso di aggiornare la tradizione della *coulter locale*, in *America* l'ironia sarcastica e l'emiola indiavolata del ritmo di *Huapango* – tutto giocato sull'intarsio di 6/8 e 3/4 – raggiunge un diverso spessore espressivo: l'identità di un gruppo delocalizzato, accerchiato e disilluso, esplode in forma di sfrenata clownerie e, fra le risate, ci getta addosso in termini squisitamente musicali il suo rabbioso rifiuto di integrarsi in un sistema falso e opprimente. È come se nella musica e nelle movenze di *America* si

manifestasse una sorta di entropia, un degradarsi dell'energia e della volontà in un gesticolare impotente, che gira a vuoto.

In realtà il tema dell'identità ibrida e delocalizzata non è nuovo in Bernstein che già in *Candide* ne aveva schizzato un ritratto caricaturale in *I Am Easily Assimilated*: un tango canzonatorio che prende di mira gli stereotipi latini, ma il cui mistilinguismo allude all'ibridazione culturale tipica degli ebrei yiddish (Rovno Gubernya è in realtà il luogo di nascita del padre di Bernstein):

I was not born in sunny Hispania.
My father came from Rovno Gubernya
But now I'm here, I'm dancing a tango:
Di dee di!
I am easily assimilated.
I am so easily assimilated.
I never learned a human language.
My father spoke a High Middle Polish.
In one half-hour I'm talking in Spanish:
Por favor! Toreador!
I am easily assimilated.
I am so easily assimilated.
[...]
Mis labios rubí,
Drei viertel Takt,
Mon très cher ami,
Oui oui, sí sí,
Ja ja ja, yes yes, da da,
Je ne sais quoi!
Me muero, me sale una hernia!

Secondo Elizabeth Wells sarebbe eccessivo attribuire ad *America* un esplicito proposito di denunciare un malessere sociale più di quanto *I Am Easily Assimilated* sia un commento sulla diaspora (cfr. Wells 2000). Ma a cogliere nel segno è piuttosto Mellers il quale, al contrario, individua in *America* il tema di una disillusione cocente e il proposito di demistificare la finzione di un'assimilazione puramente di facciata:

America è una demistificazione ironica, che contrappone Portorico come isola-di-sogno ma anche di malattie e di miseria, con Manhattan, paradiso dell'automobile, della lavatrice, e del potere onnivoro del commercio. Le sottigliezze ritmiche della musica latino-americana sono diventate qui parodistiche, stridenti e confuse, come pure le modulazioni, guizzanti e prive di direzione. (Mellers 1964: 437)

L'arte della semplicità

Bernstein, che giusto nel dicembre 1954, insieme a Maria Callas, aveva inaugurato la stagione del Teatro alla Scala con *Medea* – primo americano a dirigere nel massimo teatro italiano – ha ben presente il filo del rasoio su cui si muove un genere musicale come il musical: da un lato l'obbligo dell'entertainment, del feeling col pubblico, delle canzoni seducenti; virtù il cui prezzo – o almeno così si presume – è la rinuncia alla piena dignità d'arte. Dall'altro lato la ricerca di un linguaggio musicale e di un contenuto drammaturgico più elevati e complessi, il cui rischio è invece l'incomprensione, l'insuccesso, dovendo oltretutto fare i conti con quel giudizio assai radicato secondo cui il musical «non è arte, essendo inteso esclusivamente come forma di divertimento

leggero». (Bernstein 1956: 155) Tuttavia, mentre nel lavoro di équipe con Robbins, Laurens e Sondheim si sforza di elevare la qualità del discorso, disposto a sovvertire le convenzioni di genere fino a un punto di rottura, Bernstein vive la consapevolezza di chi, nonostante tutto, sa cosa significhi comporre canzoni, sapendo di non poter competere su questo terreno con Gershwin, Cole Porter o Richard Rodgers. A questa consapevolezza il compositore ha dedicato la più arguta delle sue celebri *Imaginary Conversations*, nella quale una discussione su George Gershwin con un certo P.M., un artistic manager di pochi scrupoli si trasforma in una sorta di autoconfessione:

L.B.: Non so come [Gershwin] facesse ad avere tutti quei successi. C'è gente che ci riesce sempre, per loro è come respirare. Non riesco a capire.

P. M.: Bè' visto che l'hai toccato tu stesso questo tasto [...]. Cerca di imparare da George. Le tue canzoni sono troppo artificiose, questo è tutto. Un piccolo effetto dissonante nell'accom-pagnamento fa felice te e i tuoi amici intellettuali, ma pregiudica il grande successo. Sei troppo imbrigliato in accordi insoliti, strani passaggi della linea melodica e forme eccentriche [...]. George non ci pensava affatto [...] Scriveva per la gente, non per i critici. Tu devi imparare a essere semplice, ragazzo mio.

L.B.: E tu credi che sia semplice essere semplice? Per niente. Mi ci sono provato con accanimento per anni [...]. Qualche settimana fa un compositore serio, mio amico, e io parlavamo proprio di questo, e non riuscivamo a persuadercene. Perché non dovremmo, anche noi, essere capaci di scrivere una canzone di grande successo, ci chiedevamo, visto che il livello è così basso? Ne concludemmo che l'unico mezzo era quello di metterci nello stato mentale di un idiota e scrivere una canzone ridicola qualsiasi [...]. Lavorammo per

un'ora poi dovemmo interrompere, in preda a disperazione isterica. Era impossibile [...]. Fu un esperimento rivelatore, lo ammetto. (Bernstein 1954: 39-40)

Quelle benedette canzoni.

All'inizio degli anni Sessanta, in merito a *West Side Story* Wilfrid Mellers, il decano degli storici della musica americana, avanzava perplessità piuttosto marcate:

Buttandosi deciso nella commedia musicale, [Bernstein] non può evitare completamente di capitolare di fronte ai valori commerciali. Per questo *West Side Story* è più efficace quando meno pretende di esserlo. [...] Il contributo di Bernstein a un musical più maturo e profondo è meno importante di quanto sembri in superficie. Il suo talento è più a suo agio nell'esprimere l'esperienza negativa di quella positiva. I pezzi spazzanti e demistificanti sono tutti [...] di prim'ordine; le manifestazioni positive d'amore e di compassione tendono tutte a essere fittizie o, se non proprio false, a mancare di carattere, come la musica funebre per la conclusione tragica che, quantunque teatralmente efficace e persino bella, rivela il suo parassitismo rispetto a Copland, non meno di «A boy like that» rispetto a Weill. (Mellers 1964: 440-1)

Fra gli studiosi italiani gli fa indirettamente eco Giampiero Cane:

Bernstein ha più cultura [di Gershwin] e più senso dello spettacolo, ma le sue melodie non si affermano mai quali momenti magici, capaci di coinvolgere immediatamente il mondo sentimentale del pubblico. La sua *Story* ha troppi coriandoli: è fantasiosa, brillante, leggera, ma i suoi personaggi sono figli di stereotipi e mancano di

individualità e personalità. La musica ne colora i tratti dinamici, ma non ne sfiora l'anima. (Cane 1995: 60-1)

Principali inquisite sono proprio le canzoni più sentimentali come *Maria*, *Tonight*, *Somewhere*, espressioni "positive" la cui relazione con i pezzi "negativi" Mellers trova in genere poco convincente:

Il love-song adolescente di Tony, «*Maria*» [...] inizia con invocazioni pentatoniche in si maggiore; ma non è facile credere alla loro innocenza, come invece ci accade nei passi analoghi del *Porgy* di Gershwin [...]. Sebbene il motivo si imprima abbastanza nella memoria, evita di misura il sentimento sintetico del pezzo pop [...]. In «*Maria*» il cliché ha il sopravvento [...]; anche se molta parte di Tony è vittima di un mondo commercializzato, non poteva esprimersi e sentire così se fosse stato davvero innamorato, e neanche arrivare fino al si bemolle alto nella coda-adagio. (Mellers 1964: 437-8)

Certamente *Maria*, col suo caloroso slancio in precario equilibrio fra pop e melodramma, ha ben poco dello slang di Broadway, e quanto a *Something Coming* (n.3), *Somewhere*, *Tonight*, *One Hand One Heart* (n. 9a), per quanto toccanti non è difficile rendersi conto di quanto siano melodicamente e armonicamente "lavorate" per limitarne certa pulsione operistica e modulante, e contenerle entro quella misura e quella levigatezza che è propria del song di Broadway. Fa eccezione, in apertura del secondo atto *I feel pretty* (n. 12), col suo candore di walzer gioioso e zampillante, che proprio per questa sua musicalissima spontaneità suona tanto più crudele sulla bocca di Maria, ancora ignara della tragedia. Per Bernstein la forma "canzone" resta di fatto un obiettivo raggiunto solo in parte col risultato che le melodie di *West Side Story* si connotano proprio per il loro ineguagliabile carattere di creazioni

ibride che non di rado mettono in imbarazzo anche i jazzisti più consumati e avvezzi a trattare gli standard di Tin Pan Alley. Ne è un esempio la celebre incisione realizzata da Oscar Peterson dei song di *West Side Story*, nella quale il grande atleta della tastiera sembra oscillare fra stereotipo e artificio un po' scoperto, scivolando talvolta in un trabocante di prolissità romanticheggianti. Caratteri che per un verso segnalano l'appartenenza delle canzoni di Bernstein a una sfera stilistica altra rispetto a Tin Pan Alley e al jazz e, per altro verso, la conseguente difficoltà di ricondurne i costrutti a un *mainstream* improvvisativo che sia al tempo stesso efficace e aderente al materiale di partenza (cfr. Peterson 1962).

West Side Story revisited

L'intricata rete di relazioni che corrono fra Bernstein, *West Side Story*, il musical, l'opera, l'artisticità, il successo, i canoni estetici è e resta un terreno fertile di interrogativi. Che *West Side Story* appartenga al canone delle grandi opere di teatro musicale del XX secolo è un dato che da decenni può dirsi ormai acquisito per la musicologia anglosassone. Mentre perdurano insuperati gli apriori e le riserve di certa critica del vecchio continente orientata a negare un autentico valore d'arte a tutta la musica che ha a che fare con la sfera dell'entertainment.

A chiusura di una riflessione che non può trarre conclusioni, merita riportare un passo della significativa revisione che Wilfrid Mellers, a molti anni di distanza, fece del proprio iniziale giudizio su *West Side Story*:

Rimasi sorpreso quando, nel corso di una conversazione, Bernstein mi confessò di essere rimasto deluso perché «*West Side Story* non

mi era piaciuta» [...] Sembrava fosse amareggiato soprattutto per il fatto che la musica d'amore [*love music*] mi era piaciuta meno della musica d'odio [*hate music*]. Riflettendoci di nuovo, e avendo studiato daccapo in modo approfondito le parole e la musica in occasione della registrazione completa dell'opera, devo ammettere che aveva ragione lui e io torto. La *love music* calza in modo davvero appropriato alle persone che la cantano e, al tempo stesso, è miracolosamente ricreativa. Decisi di scrivere questo articolo al fine di riparare per quanto possibile e avevo anche abbozzato una lettera per dire a Lennie ciò che stavo facendo e perché. Ma è morto prima che potessi spedire la lettera e, a maggior ragione, prima che fosse pubblicato l'articolo. Ma questa è una questione che ormai riguarda me, non più lui. (Mellers 1996: 135-6)

Leonard Bernstein era nato il 25 agosto 1918 a Lawrence, Mass. e morì il 14 ottobre 1990 a New York.

West Side Story andò in scena per la prima volta al National Theatre di Washington, il 19 agosto 1957, per poi debuttare a Broadway, NYC, al Winter Garden Theatre, il 26 settembre dello stesso anno, restando in cartellone per 732 repliche.

La prima europea ebbe luogo a Londra, il 12 dicembre 1958, allo Her Majesty's Theatre. Lo spettacolo vi rimase in programmazione per 1039 repliche.

Riferimenti bibliografici

- Bernstein, Leonard, *Why don't you run upstairs and write a nice Gershwin's tune?* (1954) in: Id., *The Joy of Music*, 1982; tr. it: *La gioia della musica*, Longanesi, Milano, 1982, pp. 38-44
- Bernstein, Leonard, *The American Musical Comedy (Omnibus Television Series*, 1956), in: Id., *The Joy of Music*, 1982; tr. it: *La gioia della musica*, Longanesi, Milano, 1982, pp. 134-156
- Block, Geoffrey, *The Broadway canon from Show Boat to West Side Story and the European Operatic Ideal*, «The Journal of Musicology», XI, 4, fall 1993, p. 525-44
- Cane, Giampiero, *Monkcage. Il Novecento musicale americano*, Clueb, Bologna, 1995
- Conrad, Jon Alan, *West Side Story*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, London-New York, 1992, vol. IV, p. 1146
- Laird, Paul R., *Choreographers, directors and the fully integrated musical*, in William A. Everett– Paul R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2002
- Mellers, Wilfrid, *Music in a New Found Land*, London, 1964; trad. it. *Musica nel Nuovo Mondo*, Einaudi, Torino, 1975
- Mellers, Wilfrid, *West Side Story Revisited*, in: Robert Lawson-Peebles (ed.), *Approaches to the American Musical*, University of Exeter Press, 1996, pp. 127-36)
- Wells, Elizabeth A., *West Side Story and the Hispanics*, «Echo: a Music Centered Journal» [www.echo.ucla], University of California-Department of Musicology, II, 1 (spring 2000)

Discografia di riferimento

- Bernstein, Leonard, *West Side Story. Original Broadway Cast Recording*, Lp Columbia OS 2001, 1957 [Cd Sony Classical/Columbia/Legacy, SMK 60724 (Bonus tracks: *Symphonic Dances*, cond. Bernstein), 1998]
- Bernstein, Leonard, *West Side Story* [Bernstein, Te Kanawa, Carreras, Troyanos, Horne], Cd Deutsche Grammophon 15253 (2 cd), 1990
- Peterson, Oscar, *West Side Story*, Lp Verve V6-8454, 1962 [Cd Polygram Records 539753, 1998]

WEST SIDE STORY - MUSICAL NUMBERS

ACT I

1. PROLOGUE (*Instrumental*)
2. JET SONG (*Riff and Jets*)
 - 2A. CHANGE OF SCENE (*Instrumental*)
3. SOMETHING'S COMING (*Tony*)
 - 3A. CHANGE OF SCENE (*Instrumental*)
4. THE DANCE AT THE GYM (*Instrumental*)
 4. BLUES
 - 4A. PROMENADE
 - 4B. MAMBO
 - 4C. CHA-CHA
 - 4D. MEETING SCENE
 - 4E. JUMP
5. MARIA (*Tony*)
6. BALCONY SCENE (*Maria and Tony*)
7. AMERICA (*Anita, Rosalia and Girls*)
 - 7A. CHANGE OF SCENE (*Instrumental*)
8. COOL (*Riff and Jets*)
 - 8A. CONTINUATION OF SCENE (*Instrumental*)
 - 8B. UNDER DIALOGUE AND CHANGE OF SCENE (*Instrumental*)
9. UNDER DIALOGUE (*Instrumental*)
 - 9A. ONE HAND, ONE HEART (*Tony and Maria*)
10. TONIGHT (*Maria, Tony, Anita, Riff, Bernardo*)
11. THE RUMBLE (*Instrumental*)

ACT II

12. I FEEL PRETTY (*Maria and the Girls*)
13. UNDER DIALOGUE (*Instrumental*)
 - 13A. BALLET SEQUENCE (*Instrumental, Tony, Maria and a Girl*) .
 - 13B. TRANSITION TO SCHERZO
 - 13C. SCHERZO
 - 13D. SOMEWHERE
 - 13E. PROCESSION AND NIGHTMARE
14. GEE, OFFICER KRUPKE (*Jets*)
 - 14A. CHANGE OF SCENE (*Instrumental*)
15. A BOY LIKE THAT (*Maria and Anita*)
 - I HAVE A LOVE (*Maria and Anita*)
 - 15A. CHANGE OF SCENE (*Instrumental*)
16. TAUNTING SCENE (*Instrumental*)
17. FINALE (*Maria and Tony*)