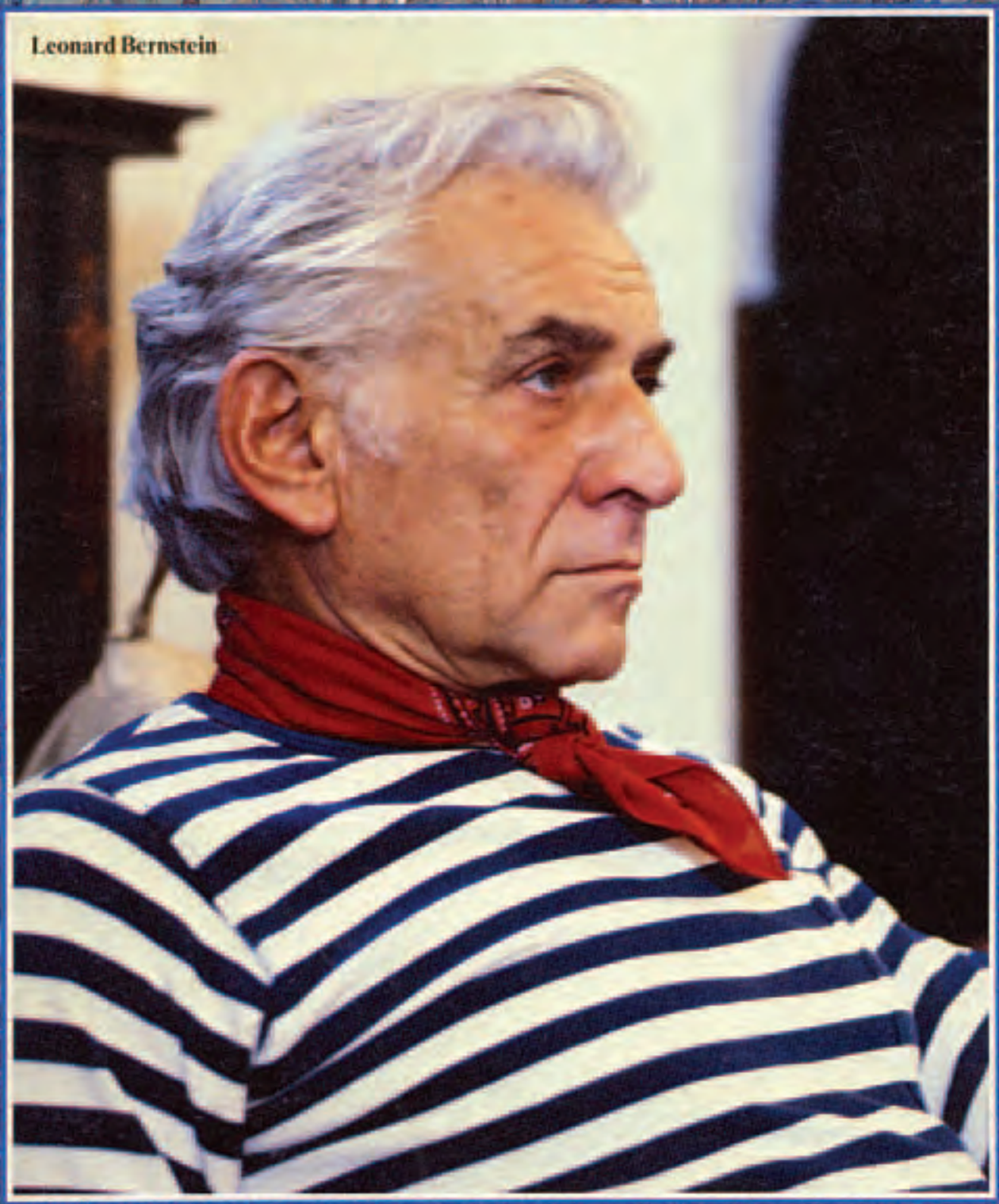
MUSICA

37

Trimestrale di informazione musicale e discografica - Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV 70% Numero 37 Anno 9 LIRE 7.000



Leonard Bernstein

Gulli ✤ Pagliacci ✤ Petrassi

Leonard Bernstein

West Side Story
l'opera, il film, il disco

di Elvio Giudici e Michele Selvini

Nel 1949, quando cominciò a pensare ad un musical che riecheggiasse la storia di Romeo e Giulietta in un'ambientazione contemporanea e soprattutto americana, il compositore Leonard Bernstein aveva al suo attivo una Sinfonia non particolarmente bella, un discreto balletto (*Fancy Free*) ed uno strepitoso musical, quell'*On the town* che aveva creato sensazione a Broadway cinque anni prima e che proprio allora Gene Kelly e Stanley Donen stavano trasformando in uno dei più perfetti musical della storia del cinema (da noi si chiamò *Un giorno a New York*) grazie anche alle eccezionali performances di Frank Sinatra, Betty Garrett e dello stesso Kelly: film tutto in esterni, sullo schermo New York non fu forse mai così strepitosamente bella e straripante di vitalità, culmine il celebre numero sulla cima dell'Empire State Building, che resta tuttora un modello insuperato del genere.

Quanto al direttore Bernstein, in quel 1949 si trattava senz'altro di una bacchetta tra le più interessanti e ricche di possibilità, ma ben lontana dall'essere ritenuta una delle grandi. Il suo nome era diventato noto nel giro di ventiquattr'ore sostituendo l'indisposto Bruno Walter il 14 novembre 1943 in un concerto della New York Philharmonic alla Carnegie Hall (il New York Times ne riportò la lusinghiera critica in prima pagina, subito sotto le notizie di guerra), e sei anni dopo aveva appena terminato sia il suo incarico triennale come direttore della New York City Symphony Orchestra che quello biennale di consigliere musicale della Filarmonica d'Israele.

La composizione di *West side story* si prolungò poi, di rinvio in rinvio, per nove anni. Alla fine, quando debuttò a Washington nell'agosto 1957 e appena un mese dopo al Winter Garden di Broadway (e per gli usi americani, solo un mese di rodaggio prima del debutto newyorkese - l'unico che conti - è segno di un successo di critica quasi travolgente), Bernstein era conosciuto come uno dei più grandi direttori del momento.

I suoi corsi di musica alla Brandeis University gli avevano dato grande prestigio; le sue conferenze televisive del '55 (ancora oggi un modello del genere) avevano ottenuto un indice d'ascolto di undici milioni; dirigeva con regolarità le principali orchestre americane e soprattutto la New York Philharmonic, con grande consenso di critica e caldissimo successo di pubblico; nel'53 aveva diretto - primo americano a salire su quel podio - la celeberrima Medea scaligera con la Callas, che lo aveva reso popolarissi-

mo anche in Europa; e in quello stesso 1957 veniva nominato direttore della New York Philharmonic in coppia con Mitropoulos, incarico particolarmente significativo perché era conferito per la prima volta ad un americano di nascita. Come compositore, viceversa, Bernstein continuava ad essere apprezzato, ma solo in America: il suo musical *Wonderful town* aveva riscosso un ottimo successo, un po' meno l'operetta *Candide* (che Lillian Hellman aveva tratto da Voltaire) e ancora meno l'opera in un atto *Trouble in Tahiti,* di cui divenne tuttavia assai nota l'aria *What a movie!,* arrangiata in varie strumentazioni. Al di fuori degli States, il nome del compositore Bernstein circolava soltanto tra gli specialisti di musica da film, che apprezzavano vivamente il suo accompagnamento al celebre *Fronte del porto* di Kazan, uscito nel '54 e su cui piovvero gli Oscar per Marlon Brando, per Eve Marie Saint, per la sceneggiatura, per la fotografia, per il miglior film dell'anno ma non per la musica, che venne assegnato a *Tre soldi nella fontana.*

Se l'apparizione di *West side story* a Broadway (dove collezionerà la bellezza di 724 rappresentazioni) consacrò definitivamente la fama di Bernstein in America e a Londra, le due patrie del musical (genere da noi ingiustamente pochissimo apprezzato), nel resto del mondo bisognerà aspettare il '61, quando l'enorme successo del film di Wise fece letteralmente esplodere la fama attorno al suo nome. E con pieno merito, occorre aggiungere. Il tempo non ha lavorato che sempre più a favore dello spettacolo, un vero caposaldo del genere, frutto della felice collaborazione di Bernstein con due suoi coetanei, tutti trentanovenni all'epoca della prima: Arthur Laurents, autore del soggetto, e Jerome Robbins, ideatore delle coreografie.

Il primo, scrittore acuto e versatile di numerosi lavori portati in seguito sullo schermo, come *Tempo d'estate, Odio, Gypsy* (spiritosa commedia che da noi subì l'ineffabile titolo *La donna che inventò lo strip-tease*), scrisse direttamente per il cinema parecchie eccellenti sceneggiature, come quelle di *Bonjour tristesse, Cocktail per un cadavere, Fossa dei serpenti, Anastasia, Come eravamo* fino al recente *Due vite una svolta.* Ma se a Laurents va il merito di aver saputo elaborare con grande intelligenza l'agile vicenda, fondamentale fu per Bernstein la collaborazione col geniale Robbins, il quale dovrebbe poi, forse, essere indicato come il vero regista della versione cinematografica. Successo strepitoso, si diceva. Non so quante copie si vendessero del disco riproducente parte della colonna sonora del film: probabilmente più di quello (migliore) che ne sintetizzava la versione teatrale. Ma lo strano fu che nessuno dei due era stato affidato all'autore, ormai una grossa celebrità direttoriale. Ecco dunque che la DG ha varato l'anno scorso una nuova incisione, guidata stavolta da Bernstein stesso. Il quale, stando ad un reportage del New York Times, alla notizia che il suo musical sarebbe stato nuovamente oggetto di un'incisione, avrebbe dapprima reagito con un *Oh no, non di nuovo!*: ma accettando infine, e con un entusiasmo sempre crescente, di sovrintendere di persona alla realizzazione, provvedendo a rivedere lo spartito, riportato tra l'altro alla sua successione drammatica iniziale (che il film ha parecchio alterato) nonché all'organico originario, cui la limitata capienza del Winter Garden aveva imposto un ridimensionamento abbastanza drastico. Incisione, inoltre, che a differenza delle due precedenti avrebbe avuto un cast formato - nelle cinque parti principali - da cantanti lirici. Buona o cattiva, questa soluzione? In altre parole: è un'opera, *West side story,* seppure di genere affatto particolare, diciamo alla *Porgy and Bess,* oppure solo ed esclusivamente un musical? A detta dell'autore «*Non* è un'opera, ma un lavoro che all'opera guarda abbastanza da presso, tendendo ad avvicinarvisi. Alcune parti, anzi, sono decisamente operistiche, mentre altre non lo sono affatto». Il problema non è di poca rilevanza, in sede interpretativa rivestendo anzi un ruolo decisivo. È evidente che un tenore cresciuto solo ed esclusivamente sul terreno del musical può incontrare parecchie difficoltà nella parte di Tony (cantata difatti non troppo bene, nella versione cinematografica), e guardi ad esempio con comprensibile timore al lungo si bemolle da emettere in *Maria;* ed è comprensibile che le due interpreti femminili, in analoghe circostanze, non si trovino a proprio agio nelle ampie arcate vocali di *A boy who kills,* di impianto sicuramente operistico.

Momenti come questi, viceversa, dei cantanti lirici sono ben più abituati a risolverli: senza contare il vantaggio offerto, nella resa dello spartito, da timbri vocali più ricchi e lucenti, quando non addirittura sfarzosi, di quelli che solitamente i palcoscenici di Broadway o di Londra possono esibire. E tuttavia non tutto fila perfettamente liscio, anche se conviene dir subito che il timore di un'ipertrofia canora, ancorché giustificato, è stato in larga misura evitato. Carreras è dunque splendido in *Maria,* è ottimo nel duetto *Make our hands one hand* (pagina molto difficile, questa, che le precedenti versioni discografiche avevano opportunamente eliminato), ma un po' a disagio nel duetto *Tonight* con Maria e più ancora in *Something's coming;* a disagio non per mende vocali, ma per un evidente impaccio nello smorzare certa naturale enfasi «melodrammatica» in favore di una comunicativa di stampo assai diverso da quella dell'opera lirica. Un problema, insomma, non molto dissimile da quello costituito dalla canzone napoletana affidata ad un tenore: suoni splendidi, senz'altro, ma la spontanea comunicativa di un Roberto Murolo certe ugole ben più dorate non sanno nemmeno alla lontana cosa sia.

Senza contare che l'accento di Carreras è decisamente molto lontano da quello richiesto per Tony - ed è divertente, questo, visto che l'unico autentico spagnolo del cast è quello che deve interpretare il ruolo più americano! - tanto da dover essere doppiato nei brevi recitativi. Doppiata è anche la Te-Kanawa (e doppiatori dell'uno e dell'altra sono i due figli di Bernstein: che la figlia di Karajan, doppiando il personaggio di Frasquita nell'incisione paterna della Carmen, abbia lanciato una moda?) e la bella Kiri appare inoltre anche più frequentemente a disagio di quanto non lo sia Carreras. Certo la sua voce, pur senza sfoggiare il sensazionale smalto di quella di Carreras, è molto bella; e certo canta benissimo. Ma intanto il timbro è proprio troppo maturo per un personaggio adolescente come Maria. E poi *I feel pretty* è completamente priva di quella spensierata, un po' folle allegria che dovrebbe sprizzar fuori dalla musica (ed è impossibile non riandare al fresco timbro di Marni Nixon, che nel film prestava la sua voce alla spiritatissima Natalie Wood); nei due duetti con Tony, poi, la Te-Kanawa inclina ancor più di Carreras verso il duetto d'amore «operatic-style», così come fa in quello con Anita, in cui tuttavia l'effetto è complessivamente molto bello proprio per la natura quasi scopertamente melodrammatica della scrittura musicale.

Eccellente è invece Tatiana Troyanos,

che benché abbia padre greco e madre tedesca, è nata e cresciuta esattamente in quello scomparso quartiere dove ora sorge il Lincoln Center e dove si immagina svolgersi l'azione (là furono girate le vertiginose sequenze del balletto iniziale del film): perfetta nell'accento, la Troyanos, con la sua voce rauca e un po' gutturale, è un'Anita stupenda che non fa rimpiangere né la Chita Rivera della versione teatrale né l'affascinante Rita Moreno di quella cinematografica. Sotto la sua spinta, il quartetto *America* è un vero gioiello (viene qui ripristinata la versione teatrale per quattro voci femminili, più agile e spontanea di quella cinematografica, che l'affidava all'intera banda degli Sharks, maschi e femmine), mentre il suo assolo nel grande ensemble di *Tonight* è superbo, conferendo il tocco decisivo alla davvero elettrizzante energia che la direzione di Bernstein riesce a sprigionare.

Ottimo è pure Kurt Ollmann, un americano che ha studiato canto con Gerard Souzay e Dalton Baldwin, e che abbiamo ascoltato alla Scala (dove tornerà per il *Pelléas* con Abbado) nel ruolo di Junior della più recente composizione di Bernstein, l'opera *A quiet place:* quello di Riff era un ruolo decisamente sfocato nel film, perché Russ Tamblyn, ottimo ballerino, era tuttavia completamente fuori parte come capo dei Jet, cui Ollmann presta invece con grande efficacia una voce robusta e ben timbrata, nonché un bel temperamento in *Cool,* che è brano parecchio difficile.

La splendida canzone *Somewhere,* infine, in origine doveva cantarla Jessye Norman: ignoro le ragioni del cambiamento, ma Marilyn Horne è comunque superba, dando prova, oltre che del suo ben noto talento, di una versatilità ammirevolissima.

L'orchestra, senza nome perché «pool» di musicisti di varia provenienza (compresi alcuni pensionati, come Julius Baker, ex primo flauto della New York Philharmonic ai tempi di Bernstein), suona non meno che superbamente: e mi pare inutile lodare la direzione, giacché data la particolare situazione sarebbe più che mai un recare vasi a Samo.

Un eccellente album, in conclusione, che nella versione Compact si arricchisce inoltre della Suite sinfonica tratta dalla musica per *Fronte del porto,* incisa con la Filarmonica di Israele due anni fa: che si poteva trovar modo, però, di includere anche nei proletari dischi neri i quali, così come sono, col loro minutaggio di 75 minuti circa risultano invero un po' striminziti anche se molto invitanti con quella splendida foto di copertina. La quale copertina rinuncia tuttavia - e per l'annoso collezionista, sempre un po' abitudinario, è quasi uno shock - all'usuale cartiglio giallo del titolo, da sempre sinonimo di Deutsche Gramophon, e qui sostituito dal fac-simile di una targa automobilistica statunitense. Concessione momentanea ad un genere diverso dalla seriosa musica classica, oppure fine di un'epoca?

Elvio Giudici

BERNSTEIN West side story K. TeKanawa, J. Carreras, T. Troyanos, K. Ollmann, M. Horne, Orchestra diretta da **Leonard Bernstein** DG 415 253-1GH2 (2 LP)

José Carreras (Tony) e KiriTe Kanawa (Maria) durante la registrazione del disco

IL FILM

West Side Story, ovverossia «una storia del West Side», una vicenda del «lato ovest» di New York. Il lato ovest, specie nella sua parte bassa, è uno dei quartieri più poveri della metropoli: un ghetto latino-americano nel quale la miseria materiale genera violenza.

In questo ambiente urbano dai connotati particolarmente squallidi ogni giorno si fronteggiano due bande. Si tratta della banda dei Jets, comandata da Riff, e di quella degli Sharks, gli «squali» portoricani, comandata da Bernardo. Riff desidererebbe cacciare una volta per tutte i portoricani dal quartiere. Con questo progetto in testa, il ragazzo rintraccia un suo vecchio amico, Tony, che un tempo faceva parte della banda e gli chiede di tornare a far parte dei Jets. Riff intende lanciare una sfida agli Sharks e conta di dichiarar guerra quella sera stessa in occasione di un ballo che avrà luogo in una sala popolare.

Durante la festa gli sguardi di Tony e di Maria, la piccola portoricana sorella di Bernardo, si incrociano carichi di significato. È l'amore a prima vista. Tony e Maria stanno per intrecciare una danza ma il fratello di lei s'intromette con violenza. Bernardo non può tollerare che Maria danzi con uno dei Jets, tanto più che l'ha già promessa ad uno della sua gang, Chino. All'intervento di Bernardo, replica Riff. La sfida è lanciata. Le due bande si incontreranno quella notte

Tony e Maria nel film di Robert Wise

Leonard Bernstein

Leonard Bernstein nasce nel 1918 a Lawrence, un paesino del Massachusetts: la famiglia è ebraica, emigrata in America da Rovno, una cittadina dell'Ucraina vicino al confine con la Polonia.
Musicista fin da bambino (compone un concerto per piano a 13 anni), studiò poi pianoforte con Helen Coates e si iscrisse ai corsi di musica dell'Università di Harvard, dove uno degli insegnanti, Dimitri Mitropoulos, divenne suo amico e, una volta laureato, lo spinse a tentare l'ammissione ai corsi di direzione che Fritz Reiner - allora direttore della Pittsburgh Symphony - teneva al Curtis Institute di Filadelfia, dove difatti Bernstein studiò per due anni senza peraltro tralasciare il pianoforte (per fortuna, giacché fu sempre un ottimo pianista) che continuerà a studiare con Isabelle Vengerova. Nell'estate del '40, inoltre, nell'ambito dell'annuale Festival estivo di Tanglewood - una delle istituzioni della vita musicale americana - Serge Koussevitzky, il celebre emigrato russo che da ormai sedici anni guidava la Boston Symphony, inaugurò i suoi corsi d'insegnamento estivi, dei quali Bernstein fu uno dei primi e più appassionati allievi, stringendo col sessantaseienne direttore un rapporto destinato a rimanere saldissimo per tutti i sedici anni che ancora gli restavano da vivere.
Reiner e Koussevitzky, dunque, nonché un'immediata mutua simpatia con Mitropoulos: fin dall'inizio, insomma, la fusione di una tecnica direttoriale di classe superiore, quella che Reiner riusciva sempre ad impartire ai suoi allievi più dotati, con l'esigenza assoluta di indirizzare la pura esecuzione verso quell'imponderabile soggettivismo che costituisce l'essenza di ogni vera interpretazione e che per Koussevitzky era un dogma inattaccabile.
Concluso il tirocinio d'apprendistato, Bernstein - dopo ripetuti tentativi d'arruolarsi, tutti inutili causa l'asma allergica che lo ha afflitto sin da bambino - si trasferì a New York, dove tirò avanti per tre anni dando lezioni, arrangiando musiche varie per pianoforte sotto lo pseudonimo di Lenny Amber (è la traduzione americana del suo nome, che significa ambra) e completando la sua Jeremiah Symphony, che sarà la prima di una nutrita serie di composizioni. Nel '43, finalmente, entra alla Filarmonica di New York come assistente di Rodzinski, che ne aveva appena accettato la nomina a direttore. La sera del 14 novembre di quello stesso anno costituì la svolta decisiva della sua carriera: quando Bruno Walter si ammalò improvvisamente e il venticinquenne assistente lo sostituì senza una sola prova in un concerto - tra l'altro radiotrasmesso in diretta in tutto il Paese - dal programma particolarmente impegnativo, che prevedeva la prima esecuzione di Tema e Variazioni di Rozsa, la Manfred ouverture di Schumann, il Don Chisciotte di Strauss e l'ouverture dei Meistersinger.
Dopo quella sera ed il suo esito quanto mai lusinghiero, ovviamente Bernstein salì parecchie altre volte il podio della New York Philharmonic, anche mentre, dal '45 al '47, svolgeva l'incarico di direttore della New York City Symphony (l'orchestra fondata l'anno prima da Stokowski per concerti a prezzi popolari): e del pari frequenti erano i concerti che teneva a Boston, a Cincinnati, a Saint Louis, a Houston, a Minneapolis, con le rispettive formazioni sinfoniche.
Nel 1947 intraprese il suo primo tour in Europa e nel Medio Oriente, dove il suo debutto con l'allora Filarmonica della Palestina (diverrà di Israele più tardi, con la creazione di quello Stato) riscosse un autentico trionfo. Seguirono Praga, varie città tedesche e austriache, Parigi, Amsterdam e Londra. Nel '52, morto Koussevitzky, Bernstein si assunse l'incarico di far proseguire i corsi estivi del Festival di Tanglewood, mentre accettava contemporaneamente la carica di direttore del settore musicale dell'Università Brandeis, che terrà per cinque anni. Nel '54, con una lettura del primo movimento della Quinta Sinfonia di Beethoven, affrontò il pubblico televisivo nella prima di una lunghissima serie di conferenze musicali, condotte con spregiudicato brio, chiarezza e grande originalità critica: un programma restato mitico nella storia della televisione americana.
Nel '57, Mitropoulos lo affiancò a sé nella direzione della New York Symphony, incarico che il direttore greco ricopriva dal '50, dopo le dimissioni di Stokowski; l'anno seguente Mitropoulos moriva a Milano, lasciando Bernstein solo alla guida dell'orchestra newyorkese: guida che si protrasse per dieci anni, fino a quando nel '69 si dimetterà per poter dedicare più tempo alla composizione e ad altri progetti.

stessa per decidere il luogo ed il tipo di armi della sfida decisiva.
Malgrado l'odio che separa i due clan, Tony quella sera stessa cerca di rivedere Maria. Si porta sotto casa sua, la chiama e la ragazza esce con lui. I due giovani si dichiarano il proprio amore e l'indomani si rivedono ancora. Nel frattempo le due bande hanno deciso: la supremazia sarà stabilita attraverso un duello al vertice fra i due leader. Maria, che ha avuto sentore di questa soluzione, domanda a Tony d'intervenire. La sera stessa del duello, non avendo avuto luogo la sperata riappacificazione, Maria si porta sul luogo dello scontro e tenta di far stringere la mano ai due. Invano: la ragazza è respinta. I coltelli a serramanico balenano fuori dalle tasche e scintillano nella notte. Riff viene ucciso. Tony raccatta la lama del suo amico ucciso e si precipita su Bernardo, il quale cade morto a sua volta. Chino, che ha assistito alla tragedia, annuncia a Maria che anche Tony presto farà quella fine. Prigioniera del proprio amore, Maria non può respingere l'assassino del fratello. Avvisa anzi Tony che Chino, munito di un revolver, lo sta cercando per vendicare Bernardo. Tony decide allora di nascondersi, in attesa che la sua ragazza lo raggiunga e insieme possano fuggire per sempre dall'East Side.

Prima della partenza, Maria invia la sua amica Anita con un messaggio per Tony. Anita incrocia per strada la banda dei Jets, i quali la insultano. La ragazza, indispettita per le ingiurie ricevute, provoca Tony con una menzogna: Maria sarebbe stata uccisa da Chino poiché amava lui, uno dei Jets. Folle di disperazione, Tony esce dal suo nascondiglio ed erra per le strade, chiamando a gran voce Chino per una sfida mortale.
Nella notte, mentre attraversa una serie di campi da gioco, il ragazzo vede da lontano apparire Maria. La gioia è tale che Tony non sa neppure più se stia sognando o se ciò che gli accade sia realtà. Ma è troppo tardi... Chino stava attendendo la sua preda. Il portoricano sguscia fuori dall'ombra e spara sull'assassino di Bernardo. A Maria non resta che piangere il proprio amore perduto.

I REALIZZATORI

«West Side Story» è firmato da una coppia di realizzatori: il regista cinematografico Robert Wise ed il coreografo Jerome Robbins.
Wise (nato a Winchester nell'Indiana nel 1914 e recentemente scomparso) ha compiuto una brillante carriera nell'ambito hollywoodiano. Piuttosto grande artigiano che artista, Wise cominciò la sua carriera come montatore. Nel 1939 ebbe l'onore di sovrintendere al montaggio dei due primi film di Orson Welles, «Quarto potere» e «L'orgoglio degli Amberson» (incompiuto). Negli anni della guerra esordì come regista di film di serie B. Il suo primo grande lavoro fu, nel 1949, «Stasera ho vinto anch'io», vigoroso film d'ambiente pugilistico (di cui Wise ripeté il successo nel 1956 con l'analogo «Lassù qualcuno mi ama»).
Frequentatore di un po' tutti i generi cinematografici, Wise si rivelò uno specialista del «musical». A «West Side Story» (1961) fecero seguito nel 1964 «Tutti insieme appassionatamente» e nel 1968 «Un giorno... di prima mattina».
Jerome Robbins (nome d'arte di J. Rabinowitz), classe 1918, è senz'altro uno dei più celebri coreografi del mondo. Nel 1940 entrava a far parte dell'American Ballet Theatre, compagnia di cui divenne primo ballerino. La sua prima coreografia «Fancy Free» (1944) riscosse un successo clamoroso. Storia di tre marinai in libera uscita per New York, «Fancy Free» fu un balletto che segnò anche il debutto di una felice collaborazione con Leonard Bernstein. Nel 1944 «Fancy Free» aveva l'onore di una presentazione al Metropolitan di New York. Fra le grandi opere musicali montate da Robbins a Broadway vanno ricordate «On the town» (sviluppo da «Fancy Free), «Look ma, I'm dancing» (una satira dinamica ed amabile della vita d'una compagnia di danza) ed infine «West Side Story», che debuttò sul palcoscenico del Winter Garden di New York il 26 settembre 1957. Negli anni '50 Robbins passò alla celebre compagnia del City Ballet di New York, del quale divenne co-direttore assieme a George Balanchine. Nel 1958 Robbins creava una sua compagnia, quella dei Ballets USA, con la quale appariva quello stesso anno al Festival di Spoleto.
Oltre a «West Side Story», il coreografo americano ha lavorato in altri celebri film musicali, come «Il re ed io» con Yul Brynner e «Funny Girl» con Barbra Streisand. Legato fino alla metà degli anni Sessanta a temi di natura sociale, Robbins è venuto negli ultimi anni accostandosi al mondo della danza pura.

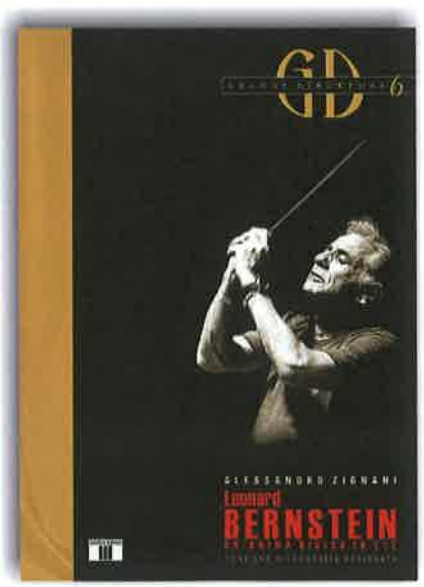
UNO STILE NUOVO

Il «Musical», abbreviazione del termine «musical comedy», è un genere che ha conosciuto le sue maggiori fortune negli Stati Uniti, paese del quale è storica-

mente uno dei generi di spettacolo più tipici. Per quanto americano, il musical è erede di una serie di generi teatrali europei come l'opera, l'operetta, il «singspiel» ecc. Si tratta di un genere che necessita di tradizioni e di solide basi per vivere. Basti ricordare che i protagonisti di un musical, oltre ad essere validi attori, debbono essere in grado di danzare e cantare professionalmente.
Fiorito sulle tavole dei palcoscenici di New York, il «musical» ha avuto tra i suoi protagonisti molti illustri ingegni. Ricordiamo che in una figura come quella di George Gershwin troviamo, ad esempio, l'anello di congiunzione tra opera e musical. Gershwin fu infatti l'autore di un «melodramma» come «Porgy and Bess» ma anche di numerose, fortunate «musical comedies», da «Primrose» a «Oh, Kay!», da «Lady Be Good» a «Girl Crazy».
Essendo così strettamente legato alla società americana, il musical, attraverso le sue innumeri trasformazioni, ne ha rispecchiato i cambiamenti. Sull'arco che va dalle Ziegfeld Follies fino a «musical» come «Hair» o «Jesus Christ Superstar», troviamo siglate tutte le metamorfosi del gusto e del costume.
Quando nel 1927 viene alla luce il cinema sonoro, il musical si presenta come il genere ideale per essere portato sullo schermo. Non per niente il primo grande film realizzato con il nuovo sistema Vitaphone fu un musical, «Il cantante di jazz», interpretato da Al Jolson (un cantante di origini ebraiche truccato da negro secondo la tradizione dei «minstrels»). Dopo Al Jolson tutti i grandi divi di Broadway sono apparsi in cinema, da Fred Astaire a Gene Kelly fino a Barbra Streisand. Nel passaggio dalle tavole del palcoscenico al grande schermo, il musical ha subìto varie trasformazioni. Il più grande maestro del musical cinematografico, Busby Berkeley, ha utilizzato splendidamente la cinepresa per valorizzare al massimo le coreografie. Montata sul lungo braccio meccanico del «dolly», la «camera» nei film di Berkeley vola al di sopra dei ballerini, ricercando figurazioni non visibili dalle poltrone del teatro.
Alla stessa tecnica sono ricorsi Wise e Robbins in «West Side Story», per dinamicizzare al massimo la storia di Romeo e Giulietta, trasportata dalle vie e dal balcone di Verona alle scale antincendio dell'East Side. Viste dall'alto, sorvolate a volo d'uccello, le battaglie fra i Jets e gli Sharks divengono astratte geometrie. Ma c'è di più. Basta teatri di posa: gli esterni sono girati dal vero, nella 68a e 110a strada prima della loro demolizione. Questo clima aggressivo, metropolitano, è segnalato fin dai titoli di testa, disegnati tra linee astratte e una veduta aerea di New York.
In questo clima il balletto s'integra alla vita. I gesti pensati da Robbins non sono più simbolo. Ritornano ad essere realistici, di un realismo spinto al massimo grado. La musica di Bernstein incalza le vicissitudini dei nuovi Capuleti e Montecchi, e le immagini di Wise (non a caso ex-montatore) le seguono secondo un ritmo narrativo il più possibile ellittico (cioè tendente al massimo all'eliminazione dei tempi morti).
Nel 1961 il film del trio Bernstein-Wise-Robbins fu una rivelazione, un totale cambiamento di stile. Vi si trovava concentrata tutta la poesia feroce della gioventù contemporanea. La danza esprime la sete di spazio degli adolescenti rinserrati in un universo chiuso. E in fondo, come già in Shakespeare, la ricerca dell'assoluto da parte di una giovinezza che n'è privata.

Michele Selvini

IL LIBRO: LEONARD BERNSTEIN



GRANDI DIRETTORI

Alessandro Zignani
Leonard Bernstein. Un'anima divisa in due
pp. 156 - formato cm. 15x21 - € 20,00

Viveva la dissociazione psichica come normalità. Compositore che dirige, direttore che compone. Autore di musica ebraica dall'intricato simbolismo cabalistico e di musical inneggianti al vitalismo americano. Carattere scisso tra picchi maniacali e abissi depressivi. Marito e padre, capace di restare fedele alla memoria della donna amata nei lunghi anni in cui le sopravvisse, e uomo dalla seduttività compulsiva, incontrollabile. Intellettuale raffinato, latinista, esperto di linguistica e filosofia, e sboccato yankee incline ad un look da matricola universitaria. Per lui la musica non fu mai un fine, ma solo la via più diretta da un cuore ad un altro. Le sue trasmissioni televisive iniziarono ai Classici un'intera generazione, facendo degli Stati Uniti una delle tre nazioni col più alto numero di strumentisti dilettanti. Cercò di lasciare un segno creativo: il capolavoro per il quale tutto era una preparazione. Morì convinto di avere fallito. Oggi la sua musica, presaga del ritorno all'uomo e alla sua natura problematica; testimone del collasso delle ideologie, e il trionfo dell'intelligenza emotiva: le sue sinfonie, le opere liriche, i concerti, stanno conoscendo una riscoperta irrefrenabile. Leonard Bernstein, sempre più, in quest'epoca di catastrofe del materialismo, si sta rivelando il cantore di un nuovo Umanesimo: un'"elegia della solitudine" dove l'alienazione umana celebra, nel ritorno agli affetti privati, la sua vittoria sul male di vivere.

per acquistarlo clicca qui

DA NON PERDERE

Zecchini Editore

NELLE MIGLIORI LIBRERIE
oppure su www.zecchini.com