

HOT JAZZ AND COOL MEDIA

IL JAZZ NELLA SOCIETÀ DELLA COMUNICAZIONE DI MASSA



FRANCO BERGOGLIO

PER FEDERICO E CARLA

IN COPERTINA: MANISAX (1999), acquerello dell'autore

***Un ringraziamento in particolare al prof. Vincenzo Martorella per la sua
disponibilità***

I think jazz is an endlessly fascinating cultural history

John Gennari

Hot jazz and cool media

Il jazz nella società della comunicazione di massa

Highbrow and lowbrow. Ovvero: l'elefante e la tigre

Attraverso l'Atlantico

The musical Persuaders

Anticonformismo, antifascismo e hot jazz

Il *cake walk* delle macchine

Crocevia novecenteschi: destra/sinistra, primitivo/avanzato

Un glocale...jazz

Apparati

1. Il cattivo gusto
2. Gramsci. Di jazz e di altre categorie

Il jazz nella società della comunicazione di massa

...la musica si trova dentro la società, e pare proprio che la società sia dentro la musica.

John Shepherd

Basically, a hot medium excludes and a cool medium includes...

Marshall
McLuhan

Il mondo stava per lasciarsi alle spalle gli anni Cinquanta quando il poeta Attilio Bertolucci, dalle pagine di un noto rotocalco, si pose una domanda capace di innescare una fitta serie di correlazioni tra il jazz e il Novecento.

E' possibile ritrovare, in testimonianze scritte, l'eco del primo effondersi, all'aria umida e pesante degli Stati americani meridionali, di quell'anima musicale negra che doveva sotto il nome di jazz conquistare il secolo ventesimo e dargli un ritmo, una misura irresistibili?¹.

Certamente è possibile verificare questo *effondersi* del jazz nella società di massa e documentare in quali forme è avvenuta la *conquista* del ventesimo secolo, procedendo lungo un percorso trasversale, non cronologico, centrato sulla trasformazione della musica afroamericana in rapporto alla comunicazione di massa. La poetessa americana Mina Loy lo definì un esperanto e con frequenza ci si imbatte nel jazz in ambiti che potrebbero apparire lontani dal suo *milieu*. Sfuggente come un trasformista, di volta in volta può assumere i *cliché* di un linguaggio popolare o elitario. Da quando la musica nera americana è stata a buon diritto consacrata nel pantheon delle arti maggiori in compagnia della fotografia, del cinema e del fumetto, figura tra i motori simbolici del secolo appena concluso. Un intervallo temporale accompagnato da una:

colonna sonora jazz sia sui titoli di testa che su quelli di coda²

come ha efficacemente sottolineato il direttore della rivista *Musica jazz* Filippo Bianchi.

Questo genere musicale ha ispirato una grande varietà di reazioni: è stato amato, vituperato, ammirato, studiato,

¹ Attilio Bertolucci, *Fortuna del jazz*, L'illustrazione italiana, n.4, anno 84, aprile 1957.

² Filippo Bianchi, *Il secolo del jazz*, Imola, Bacchilega, 2008, p. 21.

citato e infine metabolizzato. Alcuni lo hanno utilizzato come zeppa per aprire spaccati su un confronto/scontro culturale durato almeno quanto la guerra dei Cento Anni. Col nuovo millennio, il jazz sembrerebbe aver esaurito le proprie attitudini a rappresentare e interpretare; due capacità prosciugate per intero dallo scorso secolo. Ma quest'ultimo appartiene al terreno dei giudizi appannaggio dei critici più che degli studiosi e cerca di indovinare il futuro piuttosto che osservare il passato. Volendo trovare una epigrafe irriverente per orientare la lettura del saggio, potremmo esclamare con il pianista *Novecento*: "E in culo anche il jazz"³.

Highbrow and lowbrow. Ovvero: l'elefante e la tigre

Se consideriamo valido il postulato che assegna al jazz uno spazio centrale nel Novecento, dobbiamo immediatamente procedere verso la domanda che soggiace a questa lettura e interrogarci su come il secolo ha parlato di questa musica. Sarebbe stimolante indagare a fondo sul come hanno maneggiato il jazz, nei suoi primi faticosi anni, altri "tipi" di intellettuali, rispetto a quelli usualmente interpellati appartenenti alle categorie dei fan e dei critici; potremmo cercare il jazz nelle pagine di filosofi, sociologi, storici, romanzieri, giornalisti di costume e così via.

Chi lo ha ascoltato senza preconcetti? Di quali luoghi, comunità o classi sociali è stato colonna sonora? Quale rapporto lo ha legato ai *media* novecenteschi e, soprattutto, quali (e quanti) significati ha veicolato?

Sulla base di queste formulazioni si possono fornire alcune prime, approssimative indicazioni.

Un comune denominatore tra tutte le possibili direzioni d'indagine consiste nel situare il jazz nel suo ruolo da protagonista nel passaggio alla cultura -e all'arte- di massa. In mezzo ad un pubblico variegato, a latere dei primi *fan - studiosi*, molti intellettuali di vaglia si sono interessati al jazz, specialmente in Europa, senza avere preparazioni specifiche e con opinioni spesso formatesi su luoghi comuni e fraintendimenti.

Più che chiamare ad una analisi strutturata il jazz invitava a una reazione istintiva, basata su preconcetti, ora positivi ora -più frequentemente- negativi e denigratori. E se è chiaro che il jazz ha sedotto e permeato il secolo, rileggendo alcuni "echi" della diffusione sarà più semplice delineare il quadro di come si sia svolta la difficile "conquista" di una dignità universalmente accettata.

Varie direttrici possono calare il jazz tra le ideologie e le masse in movimento del Novecento. Proviamo a elencarne le principali connotazioni. Il jazz come:

epifenomeno della modernità;

prodotto commerciale, standardizzato;

³ Alessandro Baricco, *Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1994, p.44.

primus inter pares del confronto arti - nuove tecnologie;

simbolo dell'identità nera⁴;

metafora di una dimensione politica: libertà sotto i totalitarismi, democrazia partecipativa, espressione rivoluzionaria;

La maggior parte degli intellettuali europei ha inizialmente accolto la nascita del jazz applicandogli etichette negative: prodotto triviale della comunicazione di massa, "degenerata" musica "americana", scarto sub culturale di una civiltà primitiva e rozza. L'interessamento del vecchio continente, tiene in poco conto delle reali condizioni di sviluppo del jazz nella madre patria d'oltreoceano, utilizza tesi preconcepite. Contemporaneamente, come vedremo presto, l'Europa costituisce un buon brodo di coltura per una precoce ricezione critica favorevole da parte di un piccolo -ma agguerrito- nucleo di intellettuali *disorganici*. Beninteso, anche la critica americana, pur godendo del vantaggio di campo di potersi muovere nel teatro di gestazione della nuova espressione artistica, reagisce con un analogo atteggiamento negativo, inizialmente arrampicandosi su di un versante etico e morale, appannaggio di una *middle class* conservatrice e bigotta: si raffigura un jazz corruttore della gioventù, portatore di disordine sessuale, primitivo in quanto espresso da un gruppo etnico "inferiore". I puritani moralizzatori, in preoccupante coincidenza di temi con la critica nazista, lo definiscono anch'essi "degenerato"; ma viene anche in qualche misura sopportato come simbolo della vitalità completamente americana affatto diversa rispetto a quella della "vecchia Europa". Una vera critica jazzistica, cioè dotata di adeguati strumenti conoscitivi, di una base estetica e di una empatia verso l'oggetto della ricerca si sviluppa compiutamente solo nei primi anni Trenta; inizialmente con risultati più vistosi in Europa ma forse con acquisizioni più durature da parte americana. La nascita di una disciplina che potremmo definire storiografia jazz, intesa come analisi di quelle figure che si sono occupate a vario titolo di scrivere la storia del jazz in qualità di critici, studiosi, giornalisti, appassionati, permette una ulteriore variazione sul tema che stiamo affrontando, relativa alla ricezione del jazz da parte degli addetti ai lavori. Che storia del jazz hanno scritto gli storici che se ne sono occupati? Una domanda che ha ricevuto una composita risposta da parte dello storico della cultura americano John Gennari e un primo contributo da parte del sottoscritto⁵.

⁴Relazione ambigua, di segno variabile a seconda dell'utilizzo. Nella saggistica odierna l'identità nera viene correlata alla sua circolazione atlantica (l'oceano trait d'union tra Africa, due Americhe, Caraibi, Europa), seguendo un modello proposto tra gli altri dal sociologo inglese Paul Gilroy.

⁵John Gennari, direttore del dipartimento di studi etnici dell'università del Vermont, autore del pionieristico *Blowin' Hot and Cool: jazz and its critics*, Chicago, University of Chicago Press, 2006. Il risvolto politico della storiografia jazzistica è stato ulteriormente approfondito nel capitolo *Jazz*

Inteso in questi termini il jazz costituisce un documento d'epoca imprescindibile per una seria critica del costume e gli storici più accorti non mancano all'occorrenza di rilevarne la funzione. Spesso nella sua storia il jazz non è stato valutato per i successi artistici, ma per le implicazioni sociali che ha delineato, nelle modalità della sua ricezione, nell'impatto sui media. Questo approccio negativo può essere recuperato a illuminare ulteriormente le strade battute di un secolo segnato dall'esplosione di possenti contraddizioni.

Si tratta di guardare la musica da una prospettiva inedita, utilizzandola come cartina al tornasole della società mediatizzata.

Si è parlato di comun denominatore. Non si può ignorare che muovendo alla ricerca di questa cifra unificante nei media di massa ci si imbatte nel jazz ai più alti livelli della produzione teorica filosofica e sociologica che riguarda lo studio di queste nuove discipline⁶. A questo proposito rappresenta quasi un modello archetipo un noto passo di Wright Mills, tratto dal suo famoso libro dedicato ai *colletti bianchi*, che apre il capitolo sui mezzi di comunicazione massificati:

Il jazz commerciale, i radiogrammi sentimentali, i fumetti, i romanzetti a puntate il cinema fissano le immagini, i manierismi, i modelli e le aspirazioni delle masse urbane. In un modo o nell'altro tutti sono uguali davanti a queste macchine culturali; come la stessa tecnologia, i mezzi di comunicazione di massa sono pressoché universali nella loro incidenza e nella loro forza di attrazione. Sono una specie di denominatore comune, una specie di schema per le emozioni prefabbricate della massa⁷.

Ai fini del nostro ragionamento, non importa la tesi principale che Mills sta svolgendo, sulla standardizzazione delle tecniche del consumo culturale e delle arti di massa, basate sulla ripetizione e sulla formula; quello che ci

criticism, contenuto in: Franco Bergoglio, *Jazz! Appunti e note del secolo breve*, Milano, Costa&Nolan, 2008. Interrogato sul rapporto tra la nascente critica jazz con i suoi riferimenti ideali alla critica "alta" di origine anglosassone, Gennari ha risposto:

In so many ways jazz has posed the strongest challenge to the Arnoldian culture concept, and in its early years jazz's legion of detractors based their dismissal of the music on Arnoldian precepts. For the Victorians, Culture (with a capital C) was rational, linear, and orderly, and thereby lent itself to formal perfectability, or at least the critical perception of such. Because America remained culturally subordinate to England through the nineteenth century, Victorianism implanted itself quite solidly in American intellectual culture. This as much as anything explains the pervasive anti-jazz attitude of the U.S. intellectual establishment well into the 1930s. Jazz was viewed as the very opposite of Culture; the very qualities that defined jazz, the very qualities that appealed to its supporters – its improvisation, formal flexibility, and emotional expressivity – were deemed anti-Culture, even barbaric and threatening to the foundations of Western civilization. The irony is that jazz needed its own Arnoldian critical certification in order to be taken seriously as art. Several of the American critics were very strongly committed to a kind of neo-Victorian critical ideal. (*Intervista dell'autore a John Gennari, in corso di pubblicazione*).

⁶ Negli anni Sessanta gli studi sociologici legati al jazz avevano già conseguito un alto grado di raffinatezza; si veda: Robert A. Stebbins: *Class, Status, and Power among Jazz and Commercial Musicians*, Blackwell Publishing, Midwest Sociological Society, The Sociological Quarterly, Vol. 7, No. 2, Spring, 1966, pp. 197-213.

⁷ Charles Wright Mills, *I colletti bianchi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 433.

interessa è l'utilizzo del jazz come "prova processuale" del meccanismo sulla comunicazione di massa che si vuole dimostrare. Spesso prima che il jazz venisse seriamente analizzato dagli altri studiosi o da critici ben disposti nei suoi confronti i sociologi lo hanno incorporato nel loro personale bagaglio di ricercatori⁸. Destino analogo, con uno sdoganamento prima sociologico che critico e culturale, è toccato al fumetto; non a caso presente tra i primi termini dell'elenco di Mills e uno dei cavalli di battaglia di Umberto Eco fin dalle sue prove giovanili.

Il jazz interseca anche la variabile della produzione di tipo industriale, in un necessario processo di attraversamento delle grandi mutazioni tecnologiche del secolo. Il jazz, in proto- gestazione negli Stati Uniti del sud negli anni in cui Edison inventa il fonografo (1877), utilizza, subisce e si adatta in maniera originale a tutte le innovazioni operate dalla tecnologia per la diffusione seriale dei suoni; da quella radiofonica all'incisione, al tipo di supporto sul quale si incide e si trasmette la musica, che passa nel corso del ventesimo secolo dal meccanico al digitale.

Il peccato originale di questo condizionamento tra tecnologia e musica nasce proprio con il fonografo, se è vero, come scrivono i massmediologi francesi Armand e Michèle Mattelart, che:

In tutti i periodi del capitalismo, l'industria e il potere politico si sono trovati di fronte alla necessità di trovare un uso sociale per i loro prodotti. E' il caso di ricordare che alle sue origini il fonografo permetteva sia la registrazione che l'ascolto della musica, e che la seconda funzione ha finito per prevalere⁹.

La chiave di questo ragionamento riposa nel concetto di *funzione*, che chiarisce il rapporto economico tra media e tecnologia, assolutamente *anelastico* verso la musica. I primi anni del Novecento, cruciali per l'introduzione della moderna musica industriale di massa, furono anche quelli di diffusione del jazz come forma privilegiata di intrattenimento¹⁰.

Non si può disconoscere questa valenza del jazz in quanto prodotto di consumo. Anzi, si è rapidamente solidificata una vera relazione simbiotica tra il tipo di musica prodotto ed il

⁸ Il primo a seguire la scia delle critiche negative di Adorno è stato Paul Lazarsfeld. Questi invitò il pensatore tedesco a collaborare con il suo progetto di ricerca sul medium radiofonico, si veda: Thomas Y. Levin, Michael von der Linn, *Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project*, Oxford University Press, The Musical Quarterly, Vol. 78, No. 2, Summer, 1994, pp. 316-324. Successivamente l'approccio metodologico cambia con Howard Becker, Richard A. Peterson, Irving L. Horowitz e l'italiano Franco Ferrarotti. Negli anni Novanta il *Center for jazz studies* alla Columbia University di New York si è arricchito del *Jazz Study Group* diretto da Robert G. O'Meally che riunisce musicologi, storici, sociologi, antropologi, storici dell'arte, archivisti, giornalisti, poeti, artisti visuali e musicisti in un approccio multiculturale.

⁹ Armand e Michèle Mattelart, *I mass media nella crisi*, Roma, editori Riuniti, 1981, p.23.

¹⁰ Alberto Abruzzese, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, p.391.

supporto che la accoglie, che copre le innovazioni tecniche dai rulli di pianola di fine Ottocento al cd.

Di smisurata importanza per la durata della musica è stata la trasformazione dei mezzi. Il jazz dei 78 e dei 45 giri lasciava spazio ad esecuzioni di pochi minuti e solamente l'epocale passaggio al 33 giri permise l'elaborazione di opere di ampio respiro. Il cd ha definitivamente cambiato il rapporto con la "durata" del brano musicale. Il supporto assume quindi la funzione aggiuntiva del *prerequisito performativo*, variabile indipendente dell'opera d'arte, capace di condizionarne le potenzialità espressive. La smaterializzazione del prodotto fisico innescata da internet sta modificando ulteriormente la musica, con una scossa sui propri consolidati pilastri economici. Senza dimenticare che si deve ragionare anche dei materiali, in primis la plastica dei dischi e dei cd, derivati da quel bene contemporaneo per antonomasia nella novecentesca *civiltà del petrolio*. Jazz, rock e pop sono accomunati dal destino di essere figli dell'elettricità, dell'oro nero e delle tecniche di comunicazione di massa.

Jazz di plastica come il nero vinile protetto da una custodia che negli anni si trasforma in una vera e propria *cover art* o come lo scandaloso sax realizzato in questo materiale e suonato da Ornette Coleman, avveniristico, blasfemo e post moderno. Impasti di arti novecentesche in una miscela di plastica, grafica, pellicola fotografica, design.

Arte elettrica: dominio di microfoni, amplificatori, dell'elettroacustica. Il jazz muove i suoi primi passi contemporaneamente alla radio (1920-21), al cinema sonoro (1929) e ai periodici illustrati, favoriti anch'essi dalle nuove tecniche industriali di stampa (1900-1920).

Arte per un medium di massa: con un numero di *aficionados* forse numericamente piccolo, ma diffuso globalmente in maniera capillare.

Tuttavia il rapporto tra i media e il jazz non è univoco: anche i primi saranno cambiati dall'estetica musicale. Basterà richiamare l'analogia che Marshall McLuhan usò con il jazz freddo e quello caldo per dividere i media in due macro categorie, i "media caldi" esclusivi e i "media freddi" inclusivi. Molta dell'elaborazione scientifica di uso corrente dipende da questa suddivisione in *hot and cool* proposta da McLuhan negli anni Cinquanta con un linguaggio volutamente jazzistico¹¹.

Questi elementi variamente combinati hanno condizionato il jazz nella sua collocazione artistica. Questi potrebbe altresì rappresentare uno specchio fin troppo fedele del proprio tempo, per com'è radicato nel sociale e per i rischi che corre, esposto ai pericoli della standardizzazione commerciale e di una perdita di "senso", a fronte della propria conclamata importanza come reperto documentale. Questi elementi non riguardano le conquiste estetiche: diamo per acquisito lo status di un Duke Ellington o di un Miles Davis. Il tema

¹¹Edward Lueders, *The McLuhan Thesis: Its Limits and Its Appeal*, National Council of Teachers of English, *The English Journal*, Vol. 57, No. 4, Apr., 1968, pp. 565-58.

posto dal jazz riguarda le implicazioni sulle società che investe nel girare il mondo e del valore archetipo all'interno dell'industria culturale.

Nel periodo compreso tra la sua nascita e la metà degli anni Venti, fu oggetto di dissensi e campagne ostili; come musica selvaggia e non convenzionale opponeva i tradizionalisti ai modernisti. Pochi anni dopo, accettato ormai come fenomeno di massa, la lotta continuò con i sostenitori dell'hot e del bop e dopo ancora del tonale contrapposto al free. Ma la controversia tra modernisti e tradizionalisti non è esclusiva del jazz nel Novecento riguardando anzi tutta l'arte che si è posta in maniera innovativa e *avanzata*; pensiamo a un Picasso in pittura o a un Frank Lloyd Wright in architettura¹².

Quando il compositore francese Edgar Varèse scrisse:

L'orchestra tradizionale è un elefante idropico. L'orchestra jazz una tigre

cantò il requiem della musica classica tradizionale e contemporaneamente innalzò un inno alla modernità, identificata in una simbolica orchestra jazz nei panni di una fiera scattante, primitiva, proveniente dalla giungla, ma pronta a balzare sul futuro. La cultura "alta" invece veniva rappresentata da un pachiderma, animale che può riscuotere simpatie, ma difficilmente sembra adatto a proiettarsi nel mondo moderno¹³. Un concetto espresso anche da altri illustri compositori come Darius Milhaud, Alfredo Casella e dai direttori d'orchestra Ernest Ansermet e Leopold Stokowski¹⁴. Le numerose dispute tra tradizionalisti e modernisti si sono succedute senza sosta, in cicli brevissimi. Molti intellettuali si trovarono coinvolti in queste mischie o si schierarono con convinzione, rendendoli momenti alti del dibattito culturale, al punto, come nel caso di Mc Luhan, di trasferire la terminologia di questi scontri in ambiti accademici, per sfruttarne l'alto valore simbolico acquisito.

Hobsbawm ha più volte descritto questo paradosso di sincretismo: un linguaggio popolare iniziato da una classe subalterna che si eleva al rango di arte popolare universale, seppure di minoranza: un quadro che sparglia completamente gli schema di alta e bassa cultura, di pubblico di massa e di élite¹⁵.

Seguendo questo ragionamento potremmo accomunare la musica nera al cinema, che si è sviluppato nelle due varianti di prodotto commerciale, *di cassetta*, per molti e

¹² Neil Leonard, *jazz and the white americans*, Chicago, University of Chicago Press, 1962, p. 2.

¹³ Edgar Varèse, *Il suono organizzato*. Scritti sulla musica, Introduzione e cura di L. Hirbour, Milano, Ricordi-Unicopli, 1985, p. 107.

¹⁴ Franco Bergoglio, *Pavese, Mila, Gramsci. Letteratura, jazz e antifascismo nella Torino degli anni Trenta*, l'impegno", a. XX, n. 2, agosto 2000, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea di Biella e Vercelli.

¹⁵ Di Hobsbawm si veda anche: Eric J. Hobsbawm, *Intervista sul nuovo secolo*, Bari-Roma, Laterza, 1999, p. 108-110.

contemporaneamente come manufatto *d'autore*, per pochi¹⁶.

Gli albori del secolo vedevano nell'America il nuovo centro economico e spirituale del mondo. Qui si combatteva per il progresso, qualunque significato esso andasse di volta in volta in volta ad assumere e qui tradizionalisti, reazionari, riformatori religiosi o anche certuni intellettuali preoccupati, tentavano di porre un freno o di mantenere lo status quo. Il jazz era nel mezzo di questo magma.

Le ragazze degli anni Venti, con capelli e vestiti corti, truccate, libere, spregiudicate e frenetiche chiamate *flapper jane* o *jazz babies* adottarono la nuova musica come parte del loro stile di vita e ballarono tutti i ritmi sincopati che dai quartieri malfamati si spandevano sull'America intera. Sinclair Lewis, Dorothy Parker, Anita Loos e naturalmente Francis Scott Fitzgerald scrissero romanzi, poesie e racconti con *flappers* protagoniste e altrettanto fecero i teatri di Broadway e il cinema¹⁷. Harlem con i suoi locali e i suoi artisti era di moda presso la high society bianca. I balli liberarono una gestualità inedita, una sensualità latente e vennero adottati dai giovani come segno del loro anticonformismo. Le nuove ragazze in abiti succinti, adatti alle danze più scalmanate, divennero protagoniste anche di numerose campagne pubblicitarie di riviste specializzate. L'industria si accorse allora della donna come consumatrice indipendente e non più solamente nel ruolo tradizionale di moglie o figlia. Frequenta i locali notturni, si confronta con l'uomo alla pari, fuma, beve (e lavora), entra nel pieno della vita sociale a un ritmo sincopato. La cultura di un gruppo ristretto entra nell'immaginario collettivo.

L'influenza culturale del jazz, prodotto di una minoranza razziale fortemente discriminata in America sollevava anche altre reazioni. Quelle dei moralisti che bollavano la musica sincopata e le nuove mode giovanili come comportamenti peccaminosi, e il più pericoloso Ku Klux Klan, che cresceva d'importanza parallelamente al fermentare dei movimenti civili dei neri.

La musica generata da una classe reputata "inferiore", ha prodotto una cultura universale, specie se la si contrappone a quella europea, autoproclamatasi *superiore*, la quale si rivolge a una minoranza. I personaggi che hanno plasmato quest'arte (gli Armstrong, i Basie, i Bechet) straordinari al punto da guadagnare al jazz un posto di rilievo nell'antologia dedicata da Hobsbawm alla *gente non comune*, catalogo di quelle frange di ribelli e rivoluzionari luddisti, contadini, calzolari, operai che dal Settecento al Novecento

¹⁶ Gianfranco Bettetini, *Scritture di massa*, Milano. Rusconi, 1981,143-147.

¹⁷ Sugli stereotipi delle flappers - jazz compreso- si può visionare un articolo coevo: Ellen Welles Page, *A Flapper's Appeal to Parents*, Outlook magazine, December 6th, 1922. Sul prototipo della nuova donna consumista, si veda il sociologo Stuart Ewen in *I padroni della coscienza*, Bari, De Donato, 1988, pp. 141-142. Sulla Flapper soggetto per commedie teatrali e per Hollywood: Sara Ross, *'Good Little Bad Girls': Controversy and the Flapper Comedienne*, Film History, Vol. 13, No. 4, 2001, Indiana University Press, pp. 409-423.

hanno animato una storia diversa¹⁸. Ma lo stesso Hobsbawm, in altri punti del medesimo lavoro, ha invece rimarcato come l'America, che ha penetrato totalmente la cultura popolare con la sola eccezione dello sport (ancora dominato dall'egemonia inglese con la triade tennis, golf, calcio), ha prodotto un *cotè* nel quale il jazz rimane un'arte minoritaria. Hobsbawm correttamente individua il contraltare musicale al cinema di Hollywood non nella Quarantaduesima strada degli avanguardisti *boppers*, ma nel giovanilistico rock 'n roll¹⁹.

Per lo studioso americano Burton Peretti *il jazz è storia*, lapidaria affermazione che si salda con l'altrettanto sintetica definizione dello scrittore Ralph Ellison, il quale dipinge una America *jazz-shaped*, compiutamente modellata sul jazz, centro di tutti gli avvenimenti culturali degli Stati Uniti. Una storia partita con il secolo, segnata dall'evoluzione dello spazio pubblico, dei nuovi media portati dalle invenzioni elettriche di Edison e dalla scoperta del "tempo libero", valorizzato soprattutto dai ceti medi urbani che si stanno coagulando proprio attorno all'idea del divertimento di massa e di nuovi approcci sociali alle relazioni uomo-donna. Queste sono le coordinate tra le quali la musica nera si muove per Peretti, in quello che l'editore di *Time* e inventore della moderna stampa periodica Henry Luce proclamò con enfasi il "secolo americano"²⁰. Luce definiva addirittura il jazz, il cinema e i prodotti tecnologici americani come fonti di forza internazionale, alla stregua della più canonica potenza militare²¹. La musica della gente di colore conquistò rapidamente la *upper class* americana a partire dai suoi esponenti più importanti se come nota di colore mondana *La Domenica del Corriere* raccontava così delle nozze della figlia del presidente Wilson alla Casa Bianca:

Fu ballato uno sfrenato tango:

la danza cara a quei colored gentlemen che gli americani evoluti perseguitano fino a linciarli ma poi si compiacciono imitare nei loro balli²².

La notizia, del 1913, presentata come stravaganza e con una punta critica sul razzismo americano, mostra quanto la musica nera sincopata prosperasse fin dai primi anni del secolo e colpisse gli osservatori europei. Mancava solo il nome giusto per questo immaginario, ma come ha avuto occasione di scrivere Daniel Soutif, curatore dell'evento espositivo *Il Secolo del Jazz* (Mart di Rovereto, 2008):

¹⁸ Si veda la recensione di Thomas, Nick. *Uncommon People: Resistance, Rebellion, and Jazz*, The Free Library, 2000, June 22, [http://www.thefreelibrary.com/Uncommon People: Resistance, Rebellion, and Jazz.\(Review\)-a063699715](http://www.thefreelibrary.com/Uncommon+People:+Resistance,+Rebellion,+and+Jazz.(Review)-a063699715).

¹⁹ Eric J. Hobsbawm, *Lo swing del popolo*, saggio pubblicato in origine sulla *London Review of books*, 24 novembre 1994 ora in Eric J. Hobsbawm, *Gente non comune*, Milano, Rizzoli, 2000, p.348-349.

²⁰ Burton W. Peretti, *Jazz in american culture*, Chicago, Ivan Dee, 1997, *passim*, pp.3-9.

²¹ Eric Foner, *Storia della libertà americana*, Roma, Donzelli, 2000, p.307.

²² Dall'Osso Claudia, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, donzelli, 2007, p.115.

si può verosimilmente supporre che il XX secolo avesse appena compiuto tredici anni quando fu stampata per la prima volta la parola “jazz”²³.

La parola jazz non suscitò per diversi decenni nell'establishment americano quel senso di appartenenza che ci si aspetterebbe nel nominare una creazione artistica rivendicabile come propria in via esclusiva. Anzi, a voler essere precisi, il primo genere musicale che creò questo tipo di adesione che potremmo definire nazional-popolare nell'accezione gramsciana fu lo swing negli anni Trenta.

Il New Deal si identificò con lo swing delle grandi orchestre a tal punto che secondo lo storico della cultura David Stowe possiamo parlare, sulla falsa riga della definizione di Ralph Ellison, del periodo di Franklin D. Roosevelt come di un decennio *swing-shaped*²⁴, nel quale le idee politiche progressiste del presidente democratico si intrecciano all'ethos dello swing, due fenomeni a pari merito portatori di una visione integrazionista, collaborativa e ottimistica. L'America usciva dalla crisi del 1929 ballando al suono allegro e compatto delle grandi orchestre, per Stowe: *Bands were playing, people were dancing, the music business was booming. It was the big-band era*²⁵.

Attraverso l'Atlantico

Nel bel mezzo della musica tradizionale del nostro tempo, compare, forse un po' brutalmente, la jazz band, che azzarda brusche demolizioni, della melodia e secchi, ignoti, strani rumori...²⁶

Ecco come appena varcato l'Atlantico nasce quel processo di fascinazione reciproca che interessa gli intellettuali e il jazz. Nell'ambito della cultura successiva alla Prima Guerra mondiale rappresenta la *pars destruens*, incarna quel bisogno di rigenerazione che passa necessariamente per l'eresia e l'iconoclastia. Il jazz confrontato con la musica europea appare iconoclasta, eretico e altro ancora.

Miscuglio di ibridi, si fa strada nei bar, nei cocktail, tra l'alta società dei poeti futuristi, è una “quinta” di uno spettacolo che rappresenta altro, è un po' il “colore” di quelle società²⁷.

²³ Catalogo, Daniel Soutif (a cura di), *Il Secolo del Jazz. Arte, cinema, musica e fotografia da Picasso a Basquiat*, Milano, Skira, 2008, p.17.

L'esposizione articolata in diverse sezioni, raccontava l'incontro del jazz con la pittura, la fotografia, il cinema, la grafica, il fumetto. Operazione culturale a rilievo europeo, co-prodotta con il Musée du quai Branly di Parigi e il Centro de Cultura contemporànea de Barcelona. Daniel Soutif è filosofo, critico d'arte e collaboratore di Jazz Magazine, Liberation e del Centre Pompidou.

²⁴ David W. Stowe, *Swing Changes. Big Band Jazz In New Deal America*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1994.

²⁵ David W. Stowe, *Swing Changes*, cit., quarta di copertina.

²⁶ Piet Mondrian, *Scritti scelti. Il neoplasticismo*. Treviso, Linea d'ombra libri, 2006, p.36.

²⁷ Franco Minganti, *L'oltre-jazz di Novecento: il mito del mondo atlantico dell'emigrazione*, «Bollettino '900», n°16-17 dicembre 1998 e Giorgio Rimondi, *Jazz band. Percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*, Milano, Mursia, 1994, p.14.

Possiamo guardare al jazz come a una legittima colonna sonora del "mondo di massa". I moderni mezzi di comunicazione hanno conosciuto uno sviluppo imponente in America e successivamente in Europa, anche se il loro adattamento nel vecchio continente avvenne su tempi più lunghi, poiché dovevano confrontarsi (e scontrarsi) con una cultura fortemente stratificata e solidificata nel tempo, con la mentalità, con i rapporti tra le classi, con una minor aggressività industriale rispetto ai grandi trust del *broadcasting* statunitense.

La musica nera rappresentava uno degli ingredienti della moderna macchina per la diffusione delle informazioni che venivano esportate. Ogni insulto o apprezzamento espresso sul jazz dovrebbe essere analizzato partendo dall'assunto che chi formulava opinioni si portava dietro, magari anche inconscia, una precisa valutazione sui mezzi di comunicazione di massa. Qualunque esso fosse, il giudizio dato sul jazz ne celava sempre uno sulla modernità.

Nell'Europa occidentale fra le due guerre, cultura popolare significò jazz, cinema e sport²⁸, scrivevano in fotocopia molti intellettuali del periodo²⁹. Altri aggiungono all'elenco le truppe di ballerine e i magnati che sbarcavano copiosi sul continente in uno strano mix di cultura e attività commerciali³⁰.

Quando gli europei pensavano all'America, pensavano ai musicisti neri, ai cantanti neri e ai ballerini neri e non certo a Hemingway, a Fitzgerald o alla Stein, che vivevano tra loro senza però influenzarli. Fino agli anni Venti, agli occhi del mondo, tranne qualche pittoresca eccezione come Buffalo Bill e Mark Twain, l'America non aveva cultura. Quando finalmente mostrò il suo volto all'Europa, era un volto nero³¹.

Le ultime considerazioni, avanzate dalla scrittrice Phyllis Rose a margine della biografia dedicata a Josephine Baker, si adattano quanto mai bene ai personaggi citati, simbolo della penetrazione della civiltà americana in Europa. In stretta simbiosi con il jazz viaggiava il cinema: il primo film sonoro fu *Il cantante di jazz* (1929) con Al Jolson, proiettato nell'anno del crollo della borsa di New York e della fine della *jazz age*, o almeno di quella letteraria e proibizionista d'America. Fu la crisi di un'epoca e dei suoi costumi ma non della musica che l'aveva caratterizzata, che assieme al cinema, alla radio e ai marines partì alla conquista del mondo.

²⁸ James Joll, *Cento anni d'Europa. 1870-1970*, Bari-Roma, Laterza, 1975, p.403.

²⁹ Uno su tutti: Max Horkheimer, *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, vol.II, Torino, Einaudi, 1974, p.317. «Le nuove generazioni senza una fede se non nel futuro vivevano immerse nello sport e nel jazz».Sull'importanza del *modello americano* (e quindi del jazz) per la società europea si veda: Philippe Ariès, Georges Duby, *La vita privata. Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1994. In particolare i saggi di Omar Calabrese (p.91-92), Sophie Body-Gendrot (p.320-322), Guido Fink e Franco Minganti (p.366-372).

³⁰ Thomas J. Sanders, *Hollywood in Berlin*, Berkeley, University of California press, 1994, p.3.

³¹ Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra*, Milano, Frassinelli, 1990, p.89.

Elencando una serie di prodotti che rappresentano l'americanità lo scrittore John Kouwenhoven cita in ordine sparso lo skyline di Manhattan, i grattacieli, la model T della Ford, i romanzi di Twain, i fumetti, il jazz, le soap operas, la catena di montaggio e il chewing gum. A metà anni Venti il giornale «Paris-Midi» accomunava l'orchestra di jazz alle piccole vetture, al rasoio Gillette e ai capelli corti per le donne³². Tutte queste facce hanno qualcosa che ha a che fare con la musica del paese, come aveva precocemente intuito Le Corbusier descrivendo New York come «Hot jazz di pietra e acciaio»³³. Musica di ambiente urbano e dei suoi luoghi caratterizzanti: la piazza e la strada per lo stile New Orleans e il club, la hall dell'albergo a Chicago. Le sale da ballo dell'era swing e per i generi moderni le *caves* di New York replicate in ogni importante città europea.

Lo storico inglese James Joll sintetizza la diffusione in Europa dell'arte popolare, tra musica e sport, precisando che essa contagiò anche le classi colte e il jazz, il blues, il Charleston. In particolare piacevano anche «[...]ad un intellettuale austero, come il pittore astratto Piet Mondrian che ballava il foxtrot al suono del fonografo nel suo appartamento parigino»³⁴; il quale più tardi dedicò al jazz un intero saggio teorico, come vedremo. Il filosofo Giovanni Piana ha rilevato questa doppia ispirazione del jazz e della Metropoli sul lavoro di Mondrian:

Il tema del jazz può così ricongiungersi con il tema del rumorismo, delle sonorità nuove - e soprattutto con quello della città metropolitana, da cui esso è inscindibile. La musica jazz *risuona nel cuore della città*, essa è propriamente una sua manifestazione espressiva, una *vibrazione musicale della sua essenza*. La città e il jazz: questi sono i due poli che annunciano una cultura nuova: e se vuoi andare sulle sue tracce e avvertirne l'annuncio -sia pure ancora incerto e forse rozzo - devi recarti non già nelle sale da concerto, ma nei «bar» in un senso del termine che comprende l'intrattenimento musicale in qualunque forma, nei locali dove risuona la jazzband, nel café chantant, nei cabaret, nei locali notturni (...)³⁵

La Parigi di quegli anni fungeva da capitale delle avanguardie culturali. Le contemporanee scoperte dell'arte africana e della musica americana si mescolano in un elettrizzante calderone di invenzioni artistiche. Il circo e i suoi spettacoli, la rivista, il varietà, il music hall, squisiti prodotti urbani diffusi a Parigi e Berlino³⁶ risuonano costantemente delle note del jazz, come testimonia il poeta e scrittore Léon-Paul Fargue, assiduo frequentatore di locali notturni:

³² Hobsbawm, *Gente non comune*, cit., P.345

³³ Kouwenhoven in O'Meally, R.G., *The jazz cadence of american culture*, New York, Columbia University press, 1998, pp.124-127.

³⁴ Joll, *Cento anni d'europa*, cit., p.404.

³⁵ Giovanni Piana, *Mondrian e la musica*, Milano, Guerini e associati, 1995 p.82

³⁶ Sugli spettacoli popolari e sulle arti circensi: Alessandro Serena, *Storia del circo*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

Un buon numero è davvero al suo posto nel moderno music-hall, tra jazz rosso rovente e retroscena violacei, in questo formicaio di corde e di gambe, fiori impudenti, assenti da altre scene.³⁷

Jean Cocteau, innamorato di Strawinski, Debussy e Satie, pur non apprezzando il jazz quanto Mondrian, pensava che le "orchestre americane di negri" e il music hall fecondassero un'artista e ne stimolassero la creatività, assieme alle "macchine"³⁸. E' il solito intreccio tra macchina, modernità, esotismo e scoperta della cultura nera che abbiamo già visto e approfondiremo tra poco.

Era la Parigi dei cabaret dove gli intellettuali cercavano di fuggire le ristrettezze culturali della borghesia e dove il jazz rappresentava una specie di viatico: una sorta di shock culturale, anche se Darius Milhaud nel 1924, a ridosso del fenomeno scriveva che l'influenza del jazz era già svanita, come se si trattasse di un fenomeno artisticamente volatile, inconsistente.³⁹

L'anno successivo, il 1925, Wiéner e Doucet, con il loro sodalizio denominato *jazz à deux pianos*, mostrarono di non condividere questo prematuro funerale. Cercando di parlare al pubblico più ampio decisero di mescolarsi agli altri spettacoli del music hall parigino tra clown, acrobati e giocolieri.

Si schierarono tra coloro che consideravano il jazz un prodotto di massa confacente a più strati sociali e lavorarono anche con alcuni miti della canzone "francese" come Maurice Chevalier e la ballerina cantante Josephine Baker.

Lo storico americano Comer Vann Woodward ha annotato che:

migliaia di uomini hanno preso parte, nel corso degli ultimi due secoli, al gioco europeo consistente nel deplorare, lusingare o celebrare l'America: uomini di ogni parte d'Europa, che scrivevano con i più diversi stati d'animo ed esprimevano tutte le loro colorazioni politiche, dalla sinistra alla destra⁴⁰.

Il jazz costituisce uno dei principali ingredienti nella ricetta dell'immaginario americano. Con o contro di esso, tutti gli uomini moderni americani, europei, asiatici e anche africani, hanno dovuto rapportarsi con questo mito o a singoli elementi della sua epopea.

Oltre oceano imperversano ancora i ruggenti anni Venti, dove i "giovani tristi" tratteggiati da Scott Fitzgerald vivono in un'epoca eccentrica:

³⁷ Léon-Paul Fargue, *Music-hall*, Milano, Medusa, 2008, p.111.

³⁸ Jean Cocteau, *Il gallo e l'arlecchino*, Firenze, Passigli, 1987, pp.49-50.

³⁹ Darius Milhaud, *Les Ressources nouvelles de la musique*, L'Esprit nouveau 25 (1924), citato in Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*, New York: Columbia University Press, 1987, p.xiv.

⁴⁰ Comer V. Woodward, *America immaginata*, Milano, Il saggiaatore, 1993, p.22

un varietà spettacolare alla fratelli Marx, con la frenetica orchestrina jazz in platea e sul palcoscenico una farsa volgare⁴¹.

Poco importa che gli autori di simili giudizi adottino questo frasario per descrivere miti da evocare o sfatare immediatamente; la musica della *jazz age* è spesso sinonimo di decadenza. Fino alla Seconda Guerra mondiale questa fu la consuetudine, anche se negli anni successivi la musica afroamericana continuò a convivere con i pregiudizi di sempre, magari in forma attenuata. I giornali americani della metà degli anni Venti sono ricchi di epiteti che descrivono il jazz come volgare, primitivo, barbarico, imbastardito, addirittura malarico, una *peste* da trattare con un linguaggio appropriato, quasi venisse descritta una malattia da debellare⁴².

Il jazz era sicuramente imbastardito; in special modo quello annacquato che popolava i primi nascenti colossi radiofonici o le orchestre commerciali che suonavano lo *sweet*, melodie da ballo romantiche ed edulcorate. In Europa arrivava una musica assai vagamente sincopata, soffice, priva delle qualità ritmiche e della verve improvvisativa del vero jazz. Qui a sua volta veniva riprodotta dalle orchestre locali ed adattata ai gusti dei vari paesi.

Uno dei surrogati che circolavano nel vecchio continente venne etichettato *Weimar jazz*, pur non possedendo caratteristiche di particolare originalità. Si trattava di un fenomeno di colore, alla moda presso le classi medie urbane e gli intellettuali; più utile ai media e ai partiti politici che attaccavano la cultura americana, che non un autentico fenomeno musicale⁴³.

Come *l'età del jazz* porta a pensare al proibizionismo e ai gangsters, così la musica "negra" rappresenta bene i tempi e le atmosfere della repubblica di Weimar, in una Germania distrutta dalla guerra e dai debiti ma ricca di fermenti culturali, di divertimento sfrenato e anche dei primi inquietanti germi del nazismo nascente, il tutto mescolato alla rinfusa, come in un quadro di Otto Dix. Spiccano nel panorama Kurt Weill che collabora con Brecht, *Jonny Spielt Auf*, l'opera jazzata di Ernst Krenek, il talento del regista Max Reinhardt, Artur Schnabel che entusiasma tutti con la sua passione per il jazz e la Bauhaus, la quale a sua volta vantava addirittura una propria orchestrina sincopata. Ma se in molti generava entusiasmo per altri il jazz era pernicioso, antigermanico e portava «al pacifismo e all'internazionalismo»⁴⁴; gli incubi ricorrenti della destra novecentesca più profonda, quella che in ogni aspetto della cultura vedeva una testa di ponte per il terribile *kulturbolschewismus*, termine dispregiativo col quale

⁴¹ Herbert W. Edwards, Rod W. Horton, *I fondamenti della letteratura Americana*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p.207.

⁴² Rudi Blesh, *Shining trumpets*, New York, Knopf, 1946, *passim*, pp.328-329.

⁴³ J. Brandford Robinson, *Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure*, in: *Music and performance during the Weimar Republic*, ed. Bryan Gilliam, Cambridge University press, 1994, p.107-116.

⁴⁴ Phyllis Rose, cit. p. 135.

vengono associate l'élite libertina e godereccia di Berlino e i lavoratori tedeschi, due pericolosi gruppi sociali agli occhi della piccola borghesia, entrambi affascinati dalle idee rivoluzionarie che spirano da Oriente, da Mosca⁴⁵.

La musica di Weimar si rivela formidabile materia per scrittori: Ivan Goll la descrive come una «fuga di Bach a ritmo jazz»⁴⁶, magari suonata dai *Wintraub syncopators*, la band più nota della Berlino swingante, tra fame, inflazione, confusione politica e feste opulente. Saul Bellow infila nel celebre racconto *Quello col piede in bocca* una riflessione definitiva relativa a questo *coté*, degna del protagonista, un anziano musicologo:

Ma è documento d'epoca e basta, questo jazz da cabaret tedesco degli anni Venti, la reazione di Berlino alla guerra in trincea e al crollo dell'umanesimo⁴⁷.

Non si tratta comunque solo di una manifestazione berlinese. In quanto fenomeno di massa in ogni moderna metropoli da New York a Mosca, passando per Parigi, Roma, Vienna e tutte le altre importanti città mitteleuropee prosperavano cabaret che prima o poi ospitavano pseudo *jazz bands*.⁴⁸ Mosca in particolare ricorda la Berlino di Weimar: i primi anni della Rivoluzione russa sono ricchi di vivacità culturale. La capitale russa tentennava tra serie tentazioni avanguardiste e una spensierata vita notturna ricca di jazz bands e con tanto di ballerine nei music halls che imitano le “americane”. Molte di queste orchestre condivano le trasgressive serate moscovite, tanto da aver guadagnato una parte nel gran ballo di Satana (al capitolo 23), snodo cruciale del romanzo *Il maestro e Margherita* di Bulgakov. L'atmosfera raccapricciante della festa trova un momento cruciale nella scena zoomorfica con protagonista la pazza orchestrina di jazz diretta da un trombettista-scimmia, accompagnato agli altri strumenti da «mandrilli, gibboni e bertucce».

Presto però il jazz sovietico divide gli animi in due opposte fazioni: i sostenitori del ritmo nuovo di provenienza umile e coloro che lo vedono (come i nazisti) frutto delle degenerazioni artistiche della borghesia occidentale. Ma torniamo ancora alla Russia degli albori rivoluzionari. Il jazz fa capolino addirittura in Siberia, in un romanzo di William Gerhardie, un distaccato, ironico sguardo sulla rivoluzione di notevole fattura stilistica. I fatti si svolgono in pieno interregno post ottobre, e le fazioni bianche mandate dalle

⁴⁵ Marshall Dill, Jr, *Germany, a modern History*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1961, p.326. Un affascinante analisi sulla vita culturale di Berlino, al tempo stesso riflessione generale sull'arte di massa, in: Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982.

⁴⁶ Ivan Goll, *Sodoma e Berlino*, Milano, Il formichiere, 1975, p. 58.

⁴⁷ Saul Bellow, *Quello col piede in bocca e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1987, pp.28-29.

⁴⁸ Si vedano Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, cit. e Phillip Dennis Cate, Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre: Cabaret, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, Rutgers: State University of New Jersey, 1996.

potenze occidentali combattono l'armata rossa per soffocare la rivoluzione. Nel bel mezzo della guerra civile, tra lotte fratricide e confusione la borghesia russa, in una frenesia da ultimi giorni, si diverte in:

...una successione di balli, di pranzi, di concerti, di garden parties...

Anche gli americani partecipano entusiasti:

...avevano esagerato quanto a cortesia, inviandoci due jazz-bands invece di una, con la conseguenza che il loro quasi simultaneo impiego nelle due sale attigue riservate alle danze risultò non del tutto soddisfacente per i timpani. Mentre il complesso di chitarre hawaiane morbidamente scivolava e tremolava in un languido e malinconico valzer, il complesso d'ottoni della sala adiacente soffiava a più non posso, esplodendo in un travolgente one-step⁴⁹.

Arte, musica, fotografia, danza e ogni attività espressiva appaiono in pieno fermento anche nei primi anni post rivoluzionari. L'importante ballerina Isadora Duncan sceglie Mosca come sede di attività della sua scuola di ballo e per il quarto anno della Rivoluzione d'ottobre danza davanti ai dirigenti russi, tra i quali figura Lenin⁵⁰. Peraltro Duncan fu sempre critica nei confronti del jazz e del ballo nero in tutte le sue stravaganti varianti, come le *animal dances* (*fox trot, bunny hug, grizzly bear*) che definì spesso come espressione di «primitivi selvaggi» e «convulsioni sensuali del Negro»; inadatti ad esprimere la "nuova grande visione" della vita in America⁵¹.

Viceversa l'entusiasmo per il jazz era ravvisabile nel lavoro di un certo numero di compositori di "musica seria", pensiamo a nomi del calibro di Ervin Schulhoff, Bohuslav Martinu, e E. F. Burian, per citare solo quelli di nazionalità ungherese, a testimoniare la profondità e vastità dell'influenza in area mitteleuropea; senza ricadere nel giro dei nomi maggiormente noti per il loro apprezzamento del folklore afroamericano: Stravinski, Dvorak, Shostakovich, Hindemith.

Il jazz alla moda negli anni Venti subisce negli anni Trenta gli attacchi dei regimi nazionalfascisti ma non scompare: né per la condanna del nazismo, né per quella del fascismo, né, più tardi, sotto il rigido controllo comunista.

L'arte è un prodotto della sete di vita, ha osservato lo scrittore boemo nonché sassofonista dilettante Josef Škvorecký; e il totalitarismo, che vuole controllare tutti gli aspetti dell'agire umano, tenta sempre di coartarla. Irreggimentata, muore. O si fa protesta..

⁴⁹ William Gerhardie, *Futilità*, Torino, Einaudi, 1988, prima ed. 1922, p.114-115

⁵⁰ *In principio era il corpo...L'arte del movimento a Mosca negli anni Venti*, catalogo della mostra, a cura di Nicoletta Misler, Milano, Electa, 1999.

⁵¹ Isadora Duncan, *My Life*, New York: Boni and Liveright, 1927, p. 340-342.

Un'arte popolare e di massa come il jazz diventa protesta di massa. è per questo che le pistole degli ideologi, e talvolta anche quelle dei poliziotti, sono puntate contro gli uomini con i sax⁵².

Ancora negli anni Cinquanta, Togliatti, difendendo le scelte del partito comunista italiano sui fatti d'Ungheria, cita queste tesi, riprendendo argomenti classici della retorica anti-jazz, vecchi ormai di trent'anni:

La rivoluzione (...) fatta da quella gioventù che ha concentrato il suo interesse sui pantaloni a tubo, sullo swing, sul rhum, (...) sugli amori passeggeri, e non so che altro!⁵³

Mentre oggi possiamo dire: sì! Il jazz si presenta tra le espressioni più significative del Novecento e non per la sua presunta imposizione alle masse operata dal mercato, come pretendeva Togliatti, il quale a volergli concedere un giudizio generoso, volgarizzava il pensiero di Adorno. Qualche volta nel corso della storia questa musica ha conosciuto la fortuna commerciale, come ai tempi dello swing o, più recentemente con il genere del *jazz-rock* e della *fusion*: mai, neanche lontanamente, ha incarnato valori controrivoluzionari.

The musical Persuaders

True sensations, moods and pure poetry are, as commodities, difficult to handle. Society's market (the sale of kitsch culture) is mechanical and operates by formulas.

Clement Greenberg

La pubblicità plasma una profonda simbiosi tra i frutti del consumismo americano e il jazz, campione riconosciuto della cultura del Paese. La comunicazione commerciale gioca un ruolo sfaccettato: sicuramente economico, sociale e psicologico; ma, prima di approdare alla propria promozione in quanto bene *per sé* il jazz ha indossato una veste diversa, ponendosi come veicolo per la diffusione di *altri* prodotti targati Stati Uniti. La musica nera è strettamente intrecciata al mondo degli affari americano e al suo consumismo. E come potrebbe evitare questo abbraccio, in una società totalmente pervasa dalle logiche del mercato? Quello stesso jazz che durante la Seconda Guerra mondiale viaggiò il mondo come retroguardia dell'esercito a stelle e strisce, *commodity* al pari della cioccolata in barrette, delle calze di nylon e delle sigarette, in patria veicolava da ben

⁵² Josef Škvorecký, *Il sax basso*, Milano, Adelphi, 1993, p.15.

Il sociologo Packard motiva il rifiuto del jazz e del rock & roll da parte del totalitarismo sovietico con l'effetto che hanno queste musiche nel ridurre la capacità di controllare i comportamenti giovanili. *The more susceptible soon faint or develop twitching hysteria. (One reason why Russia's totalitarian leaders frown on rock'n'roll and jazz is that these forms offer people release from controlled behavior.* Vance Packard, *Building the Beatle Image*, The Saturday Evening Post, n.237, 21 Marzo, 1964, pp.36-39.

⁵³ Palmiro Togliatti, *Irodalmi usjäg. Testimonianza sui fatti d'Ungheria*, «Rinascita», anno xiv, n.3, marzo 1957; ora in: *La politica culturale*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p.280.

più tempo altri pacifici messaggi commerciali. A buon diritto lo si può assimilare ai persuasori occulti (*the hidden persuaders*) di cui si iniziava a discutere negli anni Cinquanta, sotto l'egida del sociologo Vance Packard. Theodor Adorno aveva anticipato questa critica al legame tra l'industria del divertimento e jazz (*Über Jazz*, 1936) stigmatizzando il fenomeno sotto il titolo di *gebrauchsmusik*, musica di consumo, soggetta alle necessità della moda e del mercato, alla quale viene negata ogni qualsivoglia autonomia artistica⁵⁴.

Per il jazz tutto iniziò agli albori della pubblicità di massa, con un prodotto emblema dell'americanità: i cereali della colazione. La General Mills stava per ritirare dal commercio i Wheaties per scarse vendite, ma prima provò a rilanciarli con una canzone, il prototipo di tutti i jingles a venire. *Have you tried Wheaties?* Cantata da un quartetto vocale con armonizzazioni alla moda, esaltava il valore del cereale nella dieta al mattino *perché il frumento è il miglior cibo dell'uomo*. Le vendite decollarono. I Wheaties divennero un indispensabile complemento della colazione. Era il 1926, anche se il brano riprendeva una canzone di qualche anno precedente, *Jazz Baby* (1919), scritta dalla accoppiata Merrill/Jerome, un pezzo di una certa fortuna, inciso anche dall'orchestra di James Reese Europe di ritorno dalla guerra. Blanche Merrill, compositrice e autrice di testi, lavorava per gli show di Broadway fin dal 1912; coinvolta in produzioni di vaglia nelle *Ziegfeld's follies*, con brani costruiti per la stella Fanny Brice. Per un certo periodo fu sposata con una autentica gloria del jazz d'ante guerra, il pianista *stride* Willie "the lion" Smith; prima che questo matrimonio *misto* risentisse delle forti pressioni razziali dell'epoca. M.K. Jerome, songwriter in seguito molto richiesto a Hollywood per i primi musical, era nato come pianista da Vaudeville e accompagnatore di sala per i film muti. Nella sua lunga carriera fu coautore di un notevole numero di romantiche popular songs come *You, You Darlin* o *Sweet Dreams, Sweetheart*. *Jazz baby* tornò alla sua primaria funzione di canzone solamente nel musical *Thoroughly Modern Millie* (1967), interpretata con gusto retrò da Carol Channing.

Capita l'antifona la General Mills sfruttò a fondo il jingle, rafforzandolo con altre tecniche di marketing, quali l'utilizzo delle immagini di personaggi sportivi sulla confezione del prodotto: il giocatore di baseball Lou Gehrig (1934) e nel 1936 l'atleta di colore Jesse Owens.

I corn flakes arricchiti alla crusca e il loro jingle hanno in tal maniera raggiunto lo status di icona culturale, incarnando uno stile di vita. La General Mills in seguito continuò la

⁵⁴ Lee B. Brown, *Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music*, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 26, No. 1 (Spring, 1992), Chicago, University of Illinois Press, pp. 17-31.

propria pionieristica attività dedicandosi alla *sponsorship* di trasmissioni radiofoniche e televisive⁵⁵.

Have you tried Wheaties? venne usata per anni: solamente il testo cambiava, seguendo l'evoluzione dei costumi e le esigenze di vendita. Per questo la canzone va considerata un jingle *ante litteram*: pur non essendo nata con lo scopo di vendere un pacco di cereali in scatola, *Jazz babies* evidentemente possedeva la caratteristica fondamentale della musica pubblicitaria che risiede nella capacità di farsi ricordare, agganciando la mente dell'ascoltatore con un motivo semplice ma indelebile (*hook*) che, quasi per un effetto di trascinarsi, riesce a fissare nella memoria dell'ascoltatore anche il messaggio.

La musicchetta pubblicitaria si trasforma in una specie di verme solitario, batterio maligno (definito non a caso *earworm* da James Kellaris, esperto in marketing) che si installa abusivamente nelle orecchie per non abbandonarle più. Dopo i primi esempi pionieristici, il jingle viene pensato *ab ovo* con quelle caratteristiche sfruttando ogni possibile *advertising technique* o ritrovato tecnologico (anche il gergo degli specialisti in jingles denuncia l'elaborazione di regole condotta su basi scientifiche) dove gli elementi sono combinati tra loro in modi precisi. Questa tecnica nel corso degli anni verrà perfezionata e raggiungerà livelli d'eccellenza, basti pensare a *Coke Time* (1944), *company theme* di Leonard Joy per la Coca Cola e, di poco successivi, i motivi per *corporations* mastodontiche quali Colgate e Chiquita.

Ma i jingles sono futili, si potrebbe obiettare. Annoiano. Non sono per niente musica, al massimo li si può considerare un codice biologico, una specie di richiamo d'accoppiamento del consumismo. Forse sì, forse no. Concepiti nel suo studio da una specie di darwiniano in incognito, il compositore di jingles; il jingle in questione ha un obiettivo, una *raison d'être*: la sopravvivenza. Intelligenza, bellezza, scorrevolezza, nessuna di queste caratteristiche significa qualcosa se il jingle non riesce ad attecchire immediatamente dentro il cervello che lo ospita e *conficcarsi in profondità*⁵⁶.

Superati da nuove e più raffinate tecniche di persuasione del consumatore, per alcuni osservatori i jingles sono diventati *memorabilia* dei tempi andati, materiale per nostalgici del *vintage* pubblicitario o in alternativa, strumento di indagine per storici del costume.

Come abbiamo osservato la musica nera si trova inserita nel meccanismo pubblicitario fin dagli albori, ben prima che i clip televisivi saccheggiasse tutta la musica afroamericana dal blues fino alla musica di James Brown, usata nel reclamizzare una macchina per liofilizzare il caffè (forse perché il funky è una sostanza eccitante?). Precede anche il successo di *jazz babies*. Il legame tra sette note e pubblicità si situa in un momento antecedente la riproducibilità

⁵⁵ Un giovane conduttore radio dell'IOWA vinse una gara sponsorizzata dai Wheaties. Il premio era un viaggio in California a spese della General Mills. Il nome del commentatore? Ronald Reagan!

⁵⁶ James Parker, *Let us now praise jingles*, The Boston Globe, 6 December, 2009

tecnica dell'arte, ancor prima che rulli di pianola, fonografi e la radio diffondessero la musica meccanica.

Da tempi remoti la musica si commerciava in spartiti che finivano sui leggi di assopiti pianoforti da salotto dove venivano eseguiti dalle delicate mani di fanciulle in età da marito appartenenti alla buona borghesia americana.

A partire dai primi anni dell'Ottocento le ditte di edizioni musicali e spartiti avevano assunto il ruolo di veicolo per reclamizzare -più che un singolo prodotto- un complessivo immaginario americano che incorporava anche gli enormi passi avanti della tecnologia nella produzione di beni e servizi innovativi, con la celebrazione del servizio postale, del telegrafo, della ferrovia (e anche del tabacco da sigaretta), per giungere poi nel Novecento all'esaltazione del telefono e della macchina per scrivere. L'industria delle edizioni musicali vendeva centinaia di migliaia di spartiti, le canzoni che incontravano il successo potevano anche raggiungere tirature milionarie. La pubblicità intuì immediatamente le implicazioni commerciali della diffusione capillare nel ceto medio e nei primi anni del nuovo secolo prese a sponsorizzare queste pubblicazioni arrivando a regalarle come *gadget* promozionali. Si privilegiavano ovviamente brani semplici, melodici, dalla presa sicura che mischiavano influenze dell'opera italiana con ballate irlandesi e innocui aspetti del folklore pseudo "negro" tratti dalle *coon songs*, e ancora marce, ballabili come il two step e infine il valzer. La musica nera si insinua così tra gli arredi del *lounge* di casa in un anticipo involontario della *musique d'ameublement* teorizzata da Erik Satie (a sua volta promotore dell'ascolto del jazz in Francia, ma questa è un'altra storia)⁵⁷. La loro innocenza rende queste canzoni facilmente suonabili. I compositori propongono generalmente parti strumentali semplici, adeguate a strumentisti non troppo abili e funzionali allo scopo di sottolineare il testo. Il cantante deve esprimere con la voce e la mimica facciale il sentimentalismo delle liriche del brano, generalmente rivolte verso amori lontani, perduti o ritrovati, terre esotiche, nostalgie di casa: il tutto condito da sapidi accenti romantici⁵⁸.

Tra le prime industrie a sponsorizzare gli spartiti di *parlor songs* si annoverano quelle che costruivano pianoforti, ma presto il medium scavalcò il recinto del mondo musicale e si mostrò ottimo viatico per prodotti di tutti i generi: dalla bevanda analcolica, alla compagnia assicurativa, passando per una fabbrica di corsetti per signora⁵⁹. La musica poteva

⁵⁷ Per un diverso uso del concetto di Satie in rapporto al jazz si veda: Ted Gioia, *L'arte imperfetta*, Milano, Excelsior 1881, 2007. In particolare il primo capitolo, *Louis Armstrong e la musica d'arredamento*.

⁵⁸ Nicholas E. Tawa, *The Performance of Parlor Songs in America, 1790-1860*, Anuario Interamericano de Investigacion Musical, Vol. 11, 1975, pp. 69-81

⁵⁹ Copertine, spartiti, testi e l'ascolto in *midi* degli esempi citati si trovano nell'articolo: *In Search of American Popular Song; "Vanity Music", Music as Advertising*, della rivista ParlorSongs on-line music magazine, n.8, agosto 2000, prodotto dalla The Parlor Songs Association, <http://parlorsongs.com/issues/2000-8/2000-8.php>.

(e vendeva) di tutto, compreso un prodotto atipico ma purtroppo assai diffuso: la guerra. Il suono ha racchiuso fin dagli inizi dell'umanità significati marziali, ma con la prima guerra mondiale si scoprì che poteva anche svolgere ancora un ruolo in più: dal campo di battaglia si passava all'opinione pubblica; anzi il terreno di scontro si spostava sull'altrettanto strategico *fronte interno*: bisognava motivare una popolazione tendenzialmente isolazionista delle ragioni del conflitto. Tra la metà del 1914 e il 1919 furono coperte da copyright quasi trentasei mila canzoni di tema patriottico e di queste ben sette mila vennero pubblicate sotto forma di spartito, entrando in circolazione presso il pubblico. Si tratta di uno sforzo propagandistico a scopo bellico di immani proporzioni, forse con la malcelata ambizione di contrastare anche in campo culturale lo strapotere tedesco⁶⁰.

Ma le *parlor songs*, queste sentimentali canzoni ora da salotto, ora da battaglia, avevano i giorni contati: sarebbero state sostituite dal primo jazz, con i suoi rumorosi strumenti a fiato, la sua esuberanza ritmica e la sua commerciabilità. Non è certamente casuale che questa musica sia ufficialmente nata nella piazza del mercato per i neri di *Congo Square* a New Orleans, abbia mosso i primi timidi passi nelle case di piacere del quartiere francese della stessa città e ancora acerba sia emigrata a Chicago per vivervi una irruente adolescenza in locali dove si smercia l'alcool durante il proibizionismo⁶¹. Che si tratti di traffici illegali o di vendite alla luce del sole il nascente jazz ha sempre a che vedere con il commercio. I ruggenti anni Venti trovano Chicago letteralmente "risuonare" delle gesta di un trio di trombe d'eccezione: King Oliver, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke. La città ventosa, questo il suo soprannome, non vive solamente nelle sparatorie ordinate da Al Capone o nella musica sincopata dei club notturni; rappresenta in primo luogo gli aspetti più caratteristici, ma quotidiani, della modernità americana. Da mercato del bestiame all'invenzione della carne in scatola. Dalle catene di smontaggio per la macellazione dei buoi alla commercializzazione della margarina e al *fast food* della McDonald. E ancora incorpora vistosissime contraddizioni: la rete ferroviaria più grande che trasporta il numero di vagabondi e poveri più alto, i capitalisti più feroci. Una città

⁶⁰ Watkins, Glenn, *Proof Through the Night: Music and the Great War*, Berkley, University of California Press. 2003, p.265. Si veda anche: Anna Moir, *Prejudice and patriotism: Frederick Stock, Anti-germanism and american music in World war I*, history thesis, 2009, Haverford College, <http://thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/10066/3598/2/2009Moir a.pdf>. Per approfondimenti e un catalogo di brani militari con relativi ascolti, K. A. Wells, *Music as War Propaganda. Did Music Help Win The First World War?* ParlorSongs on-line music magazine, N.4 aprile 2004.

⁶¹Catherine Gunther Kodat, *Conversing with Ourselves: Canon, Freedom, Jazz*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, American Quarterly, Vol. 55, No. 1, Mar., 2003. *The market is also the inescapable horizon of jazz, and not just because jazz is an aspect of life: when we consider New Orleans's Congo Square as the originating locus of American jazz, the connection between jazz and exchange starts to appear more than merely acciden tal* (p 2).

frenetica, che spesso anticipa l'economia a venire: dall'accentramento del mercato agricolo globale all'invenzione dei *futures* in borsa. Una città che estremizza i contenuti contraddittori dell'americanità e impone al resto del paese una cultura industriale innovativa strutturata sulla uniformazione senza limiti del prodotto: da quello agricolo a quello finanziario⁶². In musica la metropoli della *standardizzazione* consumistica ha originato l'omonimo stile *Chicago*, con i suoi primi *standard jazz*. Una analogia forse poetica e certamente sospetta, in attesa di una conferma empirica.

Finita la guerra e passata la crisi economica del '29 il mercato musicale tornò a vendere prodotti più pacifici. Il medium del tempo era la radio che diffondeva gli spettacoli delle maggiori swing band in voga. Tutti i principali direttori d'orchestra si trovarono coinvolti nella guerra delle multinazionali del tabacco per conquistarsi una fascia di consumatori più ampia. I vari Goodman, Shaw, Dorsey all'apice della loro fama reclamizzavano notissime marche di sigarette, ricavandone cospicui introiti. Musicisti e cantanti bianchi per un pubblico bianco, su una musica di matrice afroamericana.

Una contraddizione perfettamente spiegabile secondo il sociologo Stuart Ewen se si coglie il legame tra alterità nera e pubblicità che in parte mette in crisi il modello prevalente di conformismo consumistico, quello che riguarda una *massa consumistizzata*:

Anche se l'industria culturale bianca ha sicuramente attinto molte idee dalla musica nera, il carattere decisamente bianco delle immagini della pubblicità non faceva che rafforzare l'ispirazione razzista ed emarginante della nuova cultura. Probabilmente questa è una delle ragioni per cui la tranquillità della cultura bianca degli anni Cinquanta è stata tanto scossa dal movimento per i diritti civili dei neri (...). Poiché la cultura commerciale stava presentando il consumismo passivo in termini solo bianchi, quelli che non avevano la possibilità di partecipare a questo immenso banchetto (cioè, in gran parte, la gente di colore) venivano lasciati a occuparsi dei fatti propri⁶³.

Solo gli anni Sessanta portarono una ventata di controcultura nella musica popolare che invece di propagandare singoli prodotti, iniziò a veicolare su larga scala un immaginario politico⁶⁴. Si trattava inizialmente di un messaggio antirazzista, pacifista e non consumista (Bob Dylan). Anche in questo caso l'alterità della popolazione nera rispetto all'establishment, la sua esclusione dalla ricchezza e dalle possibilità sociali del Paese fecero muovere la musica di colore in anticipo: il blues da decenni contrabbandava messaggi di protesta camuffati nei suoi testi, il be bop e più incisivamente l'hard bop levarono la

⁶² Marco D'Eramo, *Il maiale e il grattacielo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁶³ Stuart Ewen, *I padroni della coscienza*, cit., p. 196.

⁶⁴ Sul jazz come commodity e sulle implicazioni con l'immaginario politico si veda: Berndt Ostendorf, *Celebration or Pathology? Commodity or Art? The Dilemma of African-American Expressive Culture*, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, *Black Music Research Journal*, Vol. 20, No. 2, 2000, pp. 217-236

loro voce dalla metà degli anni Cinquanta, in anticipo su flower power e movimento hippie.

Quel poco di mercato che si rivolgeva a un target nero, tra i più importanti l'industria discografica, vendeva un prodotto razzialmente connotato, dove la pelle giocava un ruolo "coloristico" e "feticistico" di stampo coloniale, secondo Adorno che -in quest'occasione- sicuramente coglie un aspetto veritiero⁶⁵.

La sponsorizzazione di prodotti commerciali non musicali da parte del jazz ha perso molto del suo valore dirompente con la trasformazione in musica d'arte. Non sono più i tempi di Ella Fitzgerald associata a un Bourbon whiskey o di Duke Ellington, testimonial della macchina per scrivere Olivetti *Lettera*.

L'ultimo importante sussulto nell'utilizzo del jazz a fini commerciali si ebbe agli inizi degli anni Sessanta con il tour africano di Louis Armstrong, organizzato dal Dipartimento di Stato americano nell'ottica di contrastare l'influenza culturale dell'Unione Sovietica. In piena guerra fredda l'anticomunista Armstrong venne sponsorizzato nel suo viaggio attraverso il continente nero dalla Pepsi cola, in cerca di clienti da sottrarre alle potenti bibite concorrenti⁶⁶. Un evento ampiamente riportato dalle cronache dell'epoca; profondamente simbolico di questa amalgama tra diplomazia, politica internazionale, penetrazione mercantile nella quale il jazz rappresenta una speciale e attraente foglia di fico.

Tempi passati. Al più oggi, singoli jazzisti, celebri per il loro virtuosismo, possono associare il proprio nome a marche di strumenti musicali sulle apposite riviste specializzate. Con l'eccezione di una nota birra che lo sponsorizza (assieme al pop, al rock e al metal), il jazz viene abbinato a pochi prodotti: un profumo o una scattante utilitaria. Beni di consumo pensati per un target medio-alto, costituito di liberi professionisti, studenti universitari, singles, che privilegiano l'ascolto di uno stereotipato *smooth jazz* trasmesso dai programmi radio notturni alla eccessiva banalità della televisione. Nel ventunesimo secolo il jazz vende solamente come *brand* generico, metafora di un *certo stile*, alto ma non tedioso. Alla stregua di un abito casual ma non dozzinale. Una specie di *Jacuzzi jazz*, come lo ha sarcasticamente definito il musicologo Jack Wheaton.

Anticonformismo, antifascismo e hot jazz

Se prestiamo fede a una felice intuizione di Edgar Morin il jazz sarebbe stato sistematicamente introdotto nella società da élite eretiche, spesso minoritarie rispetto alla cultura ufficiale:

⁶⁵ Les Back, *Voices of Hate, Sounds of Hybridity: Black Music and the Complexities of Racism*, Black Music Research Journal, Chicago, Columbia College and University of Illinois Press, Vol. 20, 2, 2000, pp. 127-149.

⁶⁶ Lisa E. Davenport, *Jazz diplomacy. Promoting America in the cold war era*, Jackson, University press of Mississippi, 2009, pp. 85-86.

gli avanguardisti della cultura furono i primi ad amare e integrare Chaplin, Hammet, il jazz, la canzone delle strade⁶⁷.

Un registro basso, insolito per l'alta cultura, fondato su specialità artistiche nuove come il cinema, il jazz e sicuramente anche il romanzo giallo. Un genere d'arte che si sviluppa in un *coté* da strada diverso dalla corte nobiliare o dal salotto borghese.

Eric Hobsbawm ne *Il secolo breve* ha puntualizzato che il jazz suscitò nelle arti fino alla seconda guerra mondiale un consenso:

quasi universale, non tanto per le qualità intrinseche di quella musica, quanto perché era un altro simbolo della modernità, dell'età delle macchine, e costituiva una frattura con il passato: (...) era un altro manifesto della rivoluzione culturale⁶⁸.

La sua stessa esistenza lo rendeva scandaloso agli occhi della piccola borghesia tradizionalista e dei conservatori più rigidi; si trovava in una posizione antitetica alla cultura dominante e questo permetteva il coagularsi intorno ad esso di una compagine variegata di avanguardisti, intellettuali anticonformisti e antiautoritari, giovani ribelli, oppositori di tutti i regimi.

Una conferma all'archetipo storico avanzato da Morin e Hobsbawm la si verifica con la generazione di italiani formatasi nel Ventennio, cresciuta sotto una dittatura soffocante che impediva la fruizione di molti prodotti culturali e ugualmente imbevuta del sogno americano. Si potrebbe sintetizzare in uno slogan: antifascista, di sinistra e con il mito dell'America. Umberto Eco ha tratteggiato questa vicenda e i suoi protagonisti in maniera esemplare, sottolineando la natura di storia intellettual-popolare, perché l'America arriva ai giovani tramite medium popolari quali la musica, il cinema, i fumetti e la letteratura. Quattro elementi che variamente combinati piacciono anche agli intellettuali, pensiamo a Elio Vittorini, Cesare Pavese, Giaime Pintor, Italo Calvino e ai giovani, ai bambini, ai sognatori. La critica aristocratica ai mezzi di cultura di massa appartiene alla sinistra del dopoguerra. Invece i partigiani della resistenza avevano questo doppio mito: la Russia della rivoluzione e del progresso sociale e l'America della libertà e delle possibilità. La musica della generazione -afferma Eco senza mezzi termini - era il jazz. Duke Ellington venne in Europa nel 1933 e a Londra affascinò Hobsbawm, il futuro storico marxista, nel 1935 Louis Armstrong a Torino entusiasmò Massimo Mila, prima del suo arresto per attività antifascista. Lo stesso avveniva nei paesi dell'est, come abbiamo visto nella testimonianza di Škvorecký, dove l'anticonformismo del jazz proseguiva anche in seguito sotto i regimi a socialismo reale.

Con in circolazione per l'Europa di un alto tasso di teorie razziste e odio per il diverso, la venere nera Josephine

⁶⁷ Edgar Morin, *L'industria culturale*, Bologna, Il mulino, 1963, p.11.

⁶⁸ Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, Rcs, 2004, p.221.

Baker, che univa insieme musica, danza e una sensualità nuova dal sapore esotico, famosissima a Parigi, era apostrofata in termini sprezzanti da Mussolini che la considerava «diseducativa»⁶⁹, mentre il nero *tout court* rappresentava una delle ossessioni di Hitler. Il jazz, insieme alle musiche di altri compositori tedeschi ebrei di musica “seria”, vennero bollati come *Entartete musik*, musica degenerata e proibiti dal regime dopo la presa di potere del 1933. Così facendo il jazz divenne ancor più popolare e portavoce dell'anticonformismo della gioventù che non si sentiva nazista.⁷⁰ Addirittura nei campi di concentramento c'era uno spazio per il jazz, come a Theresienstadt, dove, con il consenso del comando di campo si esibivano i *Ghetto swingers*, musicisti di origine ebraica tutti -tranne uno - morti tragicamente nella prigionia⁷¹.

Il jazz, venuto da lontano, unificava la gioventù d'Europa sotto il segno dell'antifascismo.

Non solo perché era musica d'avanguardia che essi non sentirono mai diversa da quella di Strawinski o di Bartok, ma anche perché era musica degenerata, prodotta dai negri nei bordelli. Furono antirazzisti la prima volta per amore di Louis Armstrong⁷².

In quest'ultima affermazione di Eco si possono cogliere entrambi gli aspetti: le stesse considerazioni che allontanano i benpensanti, magari anche sbagliate o grossolane (i bordelli) svolgono un'altra duplice funzione: creare quell'alone di mistero che origina i miti e, nello stesso momento, costituire un grimaldello educativo potentissimo contro il razzismo ed il conformismo delle dittature. La conoscenza porta comprensione. Come scrisse lo stesso Eco, si trattava di un primo esempio di fenomeno generazionale oltre che ideologico, dove il jazz veniva assunto in toto come *bandiera*, successivamente sostituito in questa funzione da fenomeni commerciali come il rock & roll e i nostrani urlatori⁷³.

Si può sognare con la tromba di Armstrong e disprezzare gli americani di colore e la loro anima che vibra in quella musica? Il critico musicale Massimo Mila, sfidando il

⁶⁹ Benito Mussolini, *Scritti e discorsi. Dal 1927 al 1928*, Milano, Hoepli, vol. VI, p.253.

⁷⁰ Si veda: Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, Oxford University Press, 2003.

⁷¹ Mike Zwerin, *Musica Degenerata*, Torino, EDT, 1993, pp. 13-21.

⁷² Questo saggio ha avuto ampia circolazione: presentato alla Columbia University nel 1980, riproposto nel 1983 per un convegno dell'Istituto Gramsci, rimaneggiato col titolo *Il cuore rosso del sogno americano*, «l'Unità», 10 novembre 2001 e finalmente raccolto in volume: Umberto Eco, Giampaolo Ceserani, Beniamino Placido, *La riscoperta dell'America*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 14-16.

⁷³ Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1987 ed. originale 1964. Operando un distinguo rispetto alle musiche ripetitive e puramente commerciali che l'autore definisce *gastronomiche*, precisa: “Ma l'assunzione del jazz comportava, oltre ad una adesione istintiva allo spirito del tempo, un progetto culturale elementare, la scelta di una musica legata a tradizioni popolari e al ritmo della vita contemporanea, la scelta di una dimensione internazionale e il rifiuto di un falso folklore strapaesano di evasione identificato col ventennio...” p. 288

regime, pubblicò un articolo dove si inneggiava all'arte del trombettista e di Duke Ellington. Scriveva tra l'altro che la riprovazione morale verso il jazz era: «la protesta istintiva di una società che si sente smascherare certe ipocrisie su cui ha le fondamenta»⁷⁴.

Il jazz, come ogni arte che si rispetti, sa provocare l'ascoltatore, affinché esso prenda posizione.

Il cake walk delle macchine

Noi futuristi preferiamo Loie-Füller e il cake-walk dei negri (utilizzazione della luce elettrica e meccanicità)
Filippo Tommaso Marinetti

Una peculiarità del jazz lo rende sicuramente interessante agli occhi di storici e sociologi: la sua capacità di incarnare il presente più che interpretarlo; di essere intimamente il Novecento più che fornirne una rappresentazione. Scrive lo storico francese Maurice Crouzet:

Dopo il 1930, il jazz si trasforma profondamente e, mettendosi all'unisono con la vita che lo circonda e con l'accelerazione del suo ritmo, moltiplica le ricerche ritmiche, sicché l'arte del jazz si sviluppa con una rapidità che fa pensare a quella del progresso tecnico piuttosto che allo svolgimento delle forme musicali⁷⁵.

A parte la considerazione conclusiva, dove l'artisticità del jazz subisce una riduzione condotta alla luce di un macchinismo di stampo futurista che mescola senza mediazioni dibattito estetico e interpretazione storiografica, il ragionamento suona pertinente.

Non dimentichiamo che l'esaltazione della macchina fu dall'alba del secolo uno degli approcci estetici all'arte più frequentati; e il jazz veniva visto come uno degli ingredienti di questo piatto. Dal pianoforte meccanico di Marinetti (1912) all'*arte dei rumori* di Luigi Russolo, al *macchinismo nell'Arte* di Severini (1916) o a *Musica futurista* di Balilla Pratella fino ai russi che negli anni Venti realizzavano coreografie come *La danza delle macchine* di Nikolaj Foregger, con musiche jazz e rumori elettro acustici di J.A. Kliun.

Alcuni tra i principali motivi ispiratori della musica futurista riguardavano la città con il caos, i rumori, la tecnologia e le macchine, (*La danza delle eliche* di Marinetti- Casavola e *Psicologia delle macchine* di Silvio Mix, balletti del 1924) e il fascino della guerra, pensiamo alle sinfonie belliche concepite da Marinetti⁷⁶. Per il Marinetti del *Manifesto della danza futurista* (1917) la musica è *fondamentalmente e incurabilmente passatista*, non esprime adeguatamente la nuova civiltà della macchina e della guerra, probabilmente evoca agli occhi della sensibilità futurista un romanticismo

⁷⁴ Massimo Mila, *Scritti civili*, Torino, Einaudi, 1995, p. 177.

⁷⁵ Maurice Crouzet, *L'epoca contemporanea. Alla ricerca di una società nuova*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 89-90.

⁷⁶ Gian Franco Maffina, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, Torino, Martano editore, 1977 pp. 8-12.

inadeguato ai tempi. Come ugualmente non esprime il nuovo la danza di Dalcrose o della Duncan. Le fonti d'ispirazione che il futurismo approva in questo campo sono certamente russe, ma, in prima battuta (e non bisogna sorprendersi) americane. Per Marinetti la danza vive nella modernità di Loie Fuller e nel *cake-walk*. Un entusiasmo per la musica nera e la cultura del varietà americano che forse si spinge anche oltre le reali intenzioni dell'autore, in questo frangente condizionato dal *fascino macchinista* dell'arte statunitense⁷⁷.

Marinetti non vede come il rumore, elevato dal futurismo tramite la tecnica compositiva dell'*enarmonismo* al rango di musica, il vitalismo, lo slancio verso il futuro e la centralità del modello urbano sono comuni anche al jazz, che all'opposto, non inneggia però mai ai valori guerreschi, punto questo che segna una notevole discontinuità. Proprio questo fattore d'altra parte lo rende interessante per gli avanguardisti, specialmente quelli dada, in competizione con i futuristi. Lo stesso argomento che lo fa amare da alcuni nel lungo periodo lo rende invisibile agli altri, fino al diktat finale posto dalla politica all'arte nei regimi autoritari.

Il già evocato Piet Mondrian, all'indomani dei concerti parigini di Russolo e dei suoi intonarumori (1921), rilevò con acume alcune basilari differenze tra la musica jazz e quella futurista.

I futuristi hanno fatto in modo diverso quello che fa anche il jazz. (...)Tuttavia il jazz annulla già di più la vecchia armonia che non gli intonarumori...forse perché non devono pensare al fatto di dovere "fare dell'arte". Dove le manca il vantaggio della meccanica, in confronto agli intonarumori, ha il vantaggio che alcuni strumenti a percussione permettono l'intervento subitaneo dell'intuito⁷⁸.

Russolo tra i primi paragona il futurismo al jazz: rovesciando il ragionamento: questi è una copia mentre il futurismo svolge il ruolo di anticipatore incompreso.

(...) un compositore di jazz e direttore d'orchestra ha registrato i rumori delle vie di Londra in una specie di fonografo, e ha trovato che sotto i rumori più forti e chiari esiste uno sfondo particolare rumorista costante. Io nel mio volume *L'Arte dei rumori* pubblicato nel 1916 avevo già notato e anche spiegato il fenomeno (...)⁷⁹.

⁷⁷ Bisogna precisare che non sono solo il futurismo e il fascismo a volersi appropriare della macchina come rappresentazione politica e spirituale, *religione del futuro* (definizione di Renato Bosio, Ignazio Scuroto, *Il macchinesimo*, Cremona, Edizioni Pensiero Futurista, pagine non numerate, 1933). Recentemente, lo storico Marco Revelli, nel quadro della revisione interpretativa del Novecento, ha parlato di *macchinismo sociale*, attualizzando una chiave interpretativa del secolo trascorso, con una «macchina punto di snodo per riflessioni da destra e da sinistra» Marco Revelli, *Oltre il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p.47; per il recente dibattito sul macchinismo "a sinistra" si vedano gli interventi di Aldo Tortorella e Rossana Rossanda: *Rivista del Manifesto*, n.16, aprile 2001.

⁷⁸ Piet Mondrian, *Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, Feltrinelli, 1975, p.172.

⁷⁹ In: *La Fiera letteraria*, 20 marzo 1927. La rivista inizia le sue pubblicazioni a nel 1925 sotto la direzione di Umberto Fracchia. Trasferita a Roma nel 1928 sotto l'egida di Giovan Battista Angioletti e

Mondrian invece riconosce al jazz e alla danza il suo ruolo rivoluzionario nel mondo, pari alle più alte conquiste dell'arte contemporanea. Nel suo saggio *Il jazz e il neoplasticismo* precisa che l'arte è «vita realizzata attraverso il puro ritmo».

Più oltre afferma che sia il jazz che il neoplasticismo sono estremamente rivoluzionari e li qualifica come “distruttivi-costruttivi”, vale a dire che contemplano un ritmo privo di forma, aperto al nuovo⁸⁰. In uno scritto più tardo aggiungerà ancora:

ritengo che il vero boogie woogie abbia lo stesso fine che ho in pittura: distruzione della melodia, che equivale alla distruzione dell'apparenza naturale...⁸¹

I futuristi abbandonarono gli apprezzamenti al jazz dalla metà degli anni Trenta, in ossequio ai diktat sempre più serrati del regime fascista.

Anche questo repentino cambio d'umore contribuì a definire la nuova immagine del jazz: a fronte di un Marinetti che tuonava contro il negrismo musicale, assumeva il ruolo di musica della libertà per tutta una generazione di giovani antifascisti⁸².

Come scrive il tedesco Berndt Ostendorf, analizzando l'importanza della cultura americana nella Germania weimariana, il jazz sembra rispondere alle domande di modernità e dinamismo che avanzano i futuristi italiani come Russolo, e per questo che piace tanto anche agli avanguardisti di ogni nazione europea, in particolare a quelli francesi e tedeschi.

Seguendo una periodizzazione proposta da Ostendorf il jazz penetrò in Europa in due ondate distinte. Nella prima come danza alla moda, ma gradito alle avanguardie (primitivisti, surrealisti, dada). Dopo la seconda guerra mondiale si impone invece come arte di origine popolare dagli esiti *alti*⁸³.

Crocevia novecenteschi: destra/sinistra, primitivo/avanzato

Il jazz - come un equilibrista sul filo - si è sempre mosso tra l'alta e la bassa cultura, rimanendo tra loro senza mai cadere nelle braccia dell'una o dell'altra. In un clima dominato dal cosmopolitismo culturale americano di cui le musiche di derivazione afroamericana, il cinema western, la samba e i ritmi latini sarebbero *ingredienti costitutivi* (Morin)

Curzio Malaparte: l'anno successivo muterà il nome in «L' Italia Letteraria», uscirà fino al 1936, diretta tra gli altri da Pavolini e Bontempelli. Ora in: Maffina, cit., pag. 83.

⁸⁰ Mondrian, cit., p.239-246.

⁸¹ Mondrian, *Scritti scelti. Intervista con Mondrian*, op. cit, p.143.

⁸² Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo:dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Palermo, L'Epos, 2003, p. 14.

⁸³ Berndt Ostendorf, *Liberating modernism, degenerate art, or subversive reeducation? The impact of jazz on European culture*, disponibile on line sulle pagine della rivista: E journal Literatur primar, <http://www.ejournal.at/essay/impact>.

⁸⁴, si aprono, negli anni successivi la Prima Guerra mondiale, le strade di nuove teorie critiche con risvolti di destra e di sinistra.

A destra il jazz viene principalmente visto come un divertimento per barbari, per inferiori, mentre la cultura, sulla scia di Ortega Y Gasset, è appannaggio dell'élite. Julius Evola si spinge oltre e parla di disumanizzazione e semplificazione dell'arte, in una epoca definita: «(...) dall'emergenza delle masse, dell'economia e della tecnica onnipotenti, [dal] jazz». Il jazz diventa per Evola il ricettacolo di tutti i mali prodotti dalla musica nel ventesimo secolo ed insieme è terribile perché segna la ricerca da parte della civiltà occidentale di ispirazione presso «le razze inferiori»⁸⁵. L'origine geografica e l'orrore provocati dal jazz sono evidenti in passi come questo:

Nelle grandi sale delle città americane dove centinaia di coppie si scuotono come fantocci epilettici [...] ai sincopati negri⁸⁶.

La stessa decadenza della civiltà occidentale muove invece alcuni critici francesi, ideologicamente connotati a destra (André Cœuroy e Hugues Panassié) nella direzione opposta, ad approvare il jazz come fenomeno musicale portatore del "nuovo" inteso come linguaggio e sensibilità, (Philippe Gumpłowicz)⁸⁷. Questo aspetto potrebbe spiegare il genuino interesse verso il jazz espresso da importanti scrittori vicini al nazi-fascismo del periodo tra le due guerre, come Drieu La Rochelle, Céline, Brasillach o Paul Morand; un punto controverso che meriterebbe una indagine a sé. Il tema della decadenza dell'occidente da René Guénon a Oswald Spengler, per giungere ad Heidegger si è spesso accompagnato alla paura della mescolanza nelle forme alternative dell'africanizzazione o dell'americanizzazione, con ovvi risvolti che coinvolgono il jazz; arte di volta in volta nera, primitiva, modernista, americana, proletaria, elitaria e decadente borghese. Dominano su questa ridda di valutazioni la paura della caduta dell'occidente e lo scontro con civiltà "altre". Questo tema spengleriano declinato energicamente da Evola, ebbe anche ripercussioni su coloro che lo criticavano come Gramsci, Jaspers, Husserl, Horkheimer e Adorno. Ovviamente le civiltà vengono fatte scontrare -e confrontate- tra loro non solo sul terreno dei paradigmi politici ma questi temi vengono traslati nella sfera dell'immaginario culturale mediatico.

Da qui l'importanza di etichettare le espressioni artistiche, culturali o anche sportive come fenomeni di nazione o razza.

⁸⁴ Morin, cit., p.37

⁸⁵ Julius Evola, *Cavalcare la tigre*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1995, pp. 140-143.

⁸⁶ Julius Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1969, pp. 431-432.

⁸⁷ Philippe Gumpłowicz, *Musicographes réactionnaires des années 1930*, Paris Le Mouvement Social Éditions de l'Atelier, 2004- 3, n° 208.

Un confronto tra l'occidente e l'altro che si ripete ciclicamente in forme diverse.⁸⁸

La sinistra si è ripetutamente interrogata su questi punti e non è possibile non rilevare l'oscillazione continua di posizioni tra loro distanti. I mass media visti da sinistra sovente incarnano la funzione repressiva, alienante e mistificante del potere. Lo spettro di queste idee copre posizioni che vanno da Wright Mills alla scuola di Francoforte (Adorno, Horkheimer, Benjamin) e a coloro che in qualche modo a questa si rifanno, come Ralph Miliband⁸⁹. In questo milieu trova collocazione la classica critica di Theodor Adorno, che legge il jazz come arte stereotipata, funzionale al sistema. Sulla scorta delle riflessioni di Benjamin, la musica perde la sua essenza e in un mondo di falsa democrazia culturale si crea quello che Marcuse definiva il «pluralismo senza dissonanze».

Proprio i francofortesi Adorno e Benjamin, all'interno del loro variegato rapporto intellettuale, dettero il via al confronto sul tema e rappresentarono fin dall'inizio le due diverse possibili interpretazioni "da sinistra".

Uno dei punti principali di dissenso riguardava la valenza da attribuire ai fenomeni della cultura di massa, che allora, come abbiamo già visto, non significava televisione; ma radio, cinema, e musica jazz⁹⁰.

Per Benjamin le nuove arti potevano divenire veicolo di messaggi freschi e di contenuti rivoluzionari.

Per Adorno, invece:

(...)quello che risultava prevalente, nel cinema come nel jazz, era il carattere di esperienze povere, e, in certa misura, regressive: le risate degli spettatori al cinema, scriveva all'amico, non sono per niente buone e rivoluzionarie; al contrario, esprimono il peggiore sadismo borghese⁹¹.

Negli studi sul jazz spesso si è dato spazio alla sola analisi data alla musica sincopata da Adorno⁹², rappresentante unico e icona solitaria del filosofo che volge lo sguardo al jazz.

Sovente lo si è fatto estrapolandolo dal contesto e il superficiale giudizio di Adorno finisce per pesare sul suo autore oltre al dovuto. Le bizzarre opinioni di Adorno sul pubblico del jazz sono tuttavia costruite su una lunga elaborazione teoretica, con alla base una interpretazione condivisa da un numero ampissimo di intellettuali circa il ruolo negativo della cultura di massa all'interno della società. Trattandosi di una critica elaborata, solo con fatica il jazz è riuscito a riemergere vittorioso dal pregiudizio adorniano.

⁸⁸ Un excursus giornalistico sulla attualità di questa idea in: Franco volpi, *L'occidente e i suoi declini*, La Repubblica, 10 novembre 2004.

⁸⁹ Alan Swingewood, *Il mito della cultura di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p.41 e pp. 116-118.

⁹⁰ Stefano Petrucciani, *Il messia di massa*, in A.A. V.V., *Peccati d'amicizia*, Roma, Manifestolibri, 1991, p.78. Walter Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978, p. 374.

⁹¹ ibidem, p. 78.

⁹² Si veda: Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1962.

La necessità di una difesa contro un nume culturale come Adorno spiega, almeno parzialmente, l'abbondanza di riferimenti e confutazioni alle tesi del filosofo (e musicologo) tedesco, presenti in un numero elevato di opere scritte dai più avvertiti critici jazz europei⁹³.

Adorno rappresenta una sorta di convitato di pietra che bisogna eliminare prima di poter avviare una riflessione estetica o filosofica intorno al jazz⁹⁴.

In uno scritto dall'ampia circolazione, Adorno aveva definito il jazz espressione del proprio tempo, volendo imputargli una connotazione tanto negativa da apparire quasi sprezzante⁹⁵. Il torto sta nel voler emettere un giudizio del jazz sotto il profilo critico - estetico, senza averne i mezzi di analisi; mentre quando la critica si sposta sul piano sociologico e si volge all'asservimento provocato dall'industria culturale, basandosi sul presupposto che la mercificazione e standardizzazione appiattiscono i contenuti, diventa arduo non riconoscere al pensatore qualche ragione.

Da queste posizioni discendono i binari interpretativi dell'arte nel Novecento tuttora in circolo, compresi tra i due estremi dell'esigenza di chiarire -e agire- dall'interno le arti del secolo e il rifiuto totale della contemporaneità in nome della purezza.

Da una parte si guarda con sospetto alla categoria "massa", ma si cerca comunque di costruire un rapporto fecondo; dall'altra essa si presenta inscindibile da termini quali omologazione, standardizzazione e spersonalizzazione e il giudizio è esclusivamente negativo; la categoria massa prelude a un livellamento costante, vero demone della modernità. Sulla scia del pessimismo adorniano si sono mossi altri pensatori come Leo Lowenthal, con la sua visione di media manipolatori e stereotipati, preoccupati dalla necessità di "conservare" e reprimere e di Arnold Hauser che ha posto l'accento sul target cui i prodotti culturali di massa si rivolgono: un pubblico urbano in preda a una noia da lenire con un "passatempo". Le masse in questa visione sono soggetti "passivi", ricettori e fruitori senza possibilità di scampo da questo infernale meccanismo, un "ruolo esornativo" ebbe a definirlo Sigfried Kracauer.

⁹³ L'influenza di Adorno sugli studi musicologi è stata anche misurata quantitativamente, si veda: Tim Taylor, *Old and New (Ethno) Musicologies*, Relazione presentata al Seminario internazionale di studi *Etnomusicologia e studi di popular music: quale possibile convergenza?* (2006), Fondazione Giorgio Cini, <http://www.cini.it/it/publication/page/78>.

⁹⁴ A titolo esemplificativo riporto la dichiarazione del sociologo Howard Becker: "Pensai che il campo della sociologia dell'arte non era mai stato sviluppato, dal mio punto di vista, adeguatamente. Fino ad allora era stato prevalentemente un campo filosofico dominato da studiosi come Lukacs o Adorno. Specialmente Adorno non lo potevo sopportare a causa di quello che aveva scritto sul jazz, una musica sulla quale era completamente ignorante". Pier Paolo Giglioli, *Intervista con Howard Becker*, *Rassegna italiana di sociologia*, a. XLIII, n. 4, 2002.

⁹⁵ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Lezioni di sociologia*, Torino, Einaudi, 1966, p.129.

Al centro di questa seconda variante si trova il terribile meccanismo dell'industria culturale, un marchingegno apocalittico che si serve del cinema, della radio, del jazz e dei settimanali (allora agli albori). Questo sistema d'impresa, indagato da Adorno e Horkheimer nel saggio contenuto nella *Dialettica dell'illuminismo*, si configura come un pericoloso assembramento di stereotipi che manipolano l'uomo e perpetuano il potere politico su di esso⁹⁶. In questo terribile ciclo, ininterrotto: «[...]eternamente picchia e rimbomba la macchina del jazz»⁹⁷. Alle inquietudini che attraversano i due intellettuali tedeschi quasi in ogni pagina del saggio fa capolino il jazz, esempio nefasto della civiltà dei media massificati, da loro visti operare con esiti drammatici nella Germania nazista e poi osservati nel loro tempestoso sviluppo negli Stati Uniti. Con una differenza: in America lo swing venne arruolato per vincere la battaglia contro i fascismi europei. Secondo una narrazione proposta dall'americano David Stowe si verificò in quell'occasione una *unione sacra tra swing e New Deal*. Di diverso segno l'interpretazione di Hobsbawm, che accogliendo parzialmente questa lettura ne accentua ulteriormente il significato politico. Lo storico britannico puntualizza che fu la sinistra di New York a nazionalizzare lo swing attraverso la Columbia Records, l'Mca e le reti radio,⁹⁸. Negli anni Quaranta la politica del fronte comune antifascista portò all'incorporamento dello swing nell'immaginario nazionale: rappresentava sia i valori della sinistra più accesa che quella dei liberals e dei moderati e la modernità della gioventù delle grandi città. Seguendo l'esercito americano durante la seconda guerra mondiale, divenne l'autentica e unica musica nazionale e automaticamente rappresentò il baluardo della democrazia contro il nazifascismo. Quando esaurì la propria spinta artistica e commerciale toccò al rock and roll mondializzare la cultura americana.

Un globale...jazz

Il pesante fardello di modifiche planetarie imposto dalla globalizzazione ha rimesso in moto la necessità di attrezzare una nuova visione critica del mondo adatta ai tempi; richiamo che affascina numerosi intellettuali di oggi.

La globalizzazione si trova così al centro di ragionamenti che vedono nuovamente l'uso di categorie musicali utilizzate

⁹⁶ Per una opinione diversa si veda Hans Magnus Enzensberger, *Questioni di dettaglio*, Roma, edizioni e/o, pp-13-23. Questo scritto del 1962 vede il pensatore tedesco accendere una severa polemica verso il concetto di *industria culturale*, cui preferisce quello di *industria della coscienza* (Bewußtseins-industrie) questa, secondo Enzensberger, *riduce il canto a canzonetta* (p.15). In altro saggio coevo il jazz compare come elemento per una disamina severa della pseudo avanguardia beat. Questi dovrebbero rispettare delle regole di gruppo appartenenti a un rigoroso codice che arriva a prescrivere: "quali siano gli abiti, i filosofi, i ristoranti, i jazzisti che gli *hipsters* devono preferire", p. 89.

⁹⁷ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1944, p. 159.

⁹⁸ Hobsbawm, *Gente non comune*, cit., p.351.

come armi concettuali per spiegazioni di tipo fenomenologico, specialmente nelle scienze sociali.

Nuovamente il francese Morin, recuperando brani dei suoi ragionamenti degli anni Sessanta, utilizza il jazz come modello per spiegare un fenomeno sociale, economico e geopolitico.

Esiste una società mondiale, afferma l'anziano sociologo, costruita da una unica scienza, una unica industria e dai mass media. Questi ultimi hanno generato una sola cultura globale, che deriva dalla cultura occidentale e a sua volta produce un folklore planetario, il quale ha:

(...) diffuso per il mondo il jazz, che ha sviluppato diversi stili a partire da New Orleans, il tango nato nel quartiere portuale di Buenos Aires, il mambo cubano, il valzer di Vienna, il rock americano (...). Ha integrato il sitar indiano di Ravi Shankar, il flamenco andaluso, la melopea araba di Umm Kalsum, lo huayno delle Ande. Il rock apparso negli Stati Uniti si è acclimatato a tutte le lingue del mondo, assumendo ogni volta una identità nazionale⁹⁹.

Al termine del ragionamento di Morin, una nota di speranza per l'arte: la mondializzazione dell'arte produce standardizzazione, ma non è totalmente omogeneizzante.

Il meticcio che crea diversità è ben rappresentato dal jazz, un "ibrido afro-americano", che ha fatto il giro del mondo per ritornare infine in America, da dove era partito tempo prima¹⁰⁰.

Quasi un altro modo di descrivere il *villaggio globale* proposto da McLuhan, dove tutto accade contemporaneamente in ogni luogo. Una visione del jazz che lo potrebbe far considerare una variabile della categoria *occidentalizzazione del mondo*, teorizzata da Serge Latouche negli anni Novanta del secolo scorso.

Per il musicologo Laurent Aubert "l'apporto afroamericano" risulta forse il contributo alla musica più importante del Ventesimo secolo; mentre gli sviluppi del jazz dal bop al free alla fusion sono: «stadi di trasformazione dell'identità sociale afroamericana fra integrazione e radicalismo politico»¹⁰¹. Giudizio che fino a poco tempo fa sarebbe apparso a molti musicologi e addetti ai lavori alquanto osé, ma che oggi pare equilibrato in particolare se si pensa alla quantità di musica rock e pop derivata dalle forme *nere* e alla sua importanza sui costumi e sulla cultura giovanile.

Come ha scritto Hobsbawm con largo anticipo sui tempi:

Le danze e le musiche popolari nordamericane, caraibiche e sudamericane hanno conquistato l'Europa fin dai primi anni del XX secolo e hanno continuato la loro avanzata cominciata con il tango, il mixixé e il ragtime fino ai giorni nostri¹⁰².

⁹⁹ A.A.V.V. *Quale altra mondializzazione?* A cura di Alain Caillé e Alfredo Salsano, introduzione di Edgar Morin, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 4-5.

¹⁰⁰ Edgar Morin, *Una mondializzazione plurale*, Le Monde, 26 marzo 2002.

¹⁰¹ Laurent Aubert, *Le culture musicali del mondo*, in: Enciclopedia della musica, diretta da Jean Jacques Nattiez, *Musica e culture*, III, Torino, Einaudi, 2004, p.41.

¹⁰² Eric J. Hobsbawm, *Gente non comune*, cit., p. 380.

Alan Swingewood, condensando le problematiche che ruotano attorno al campo di studi della cultura di massa ha declinato diversamente lo stesso pensiero:

Il secolo XIX generò, dunque, lo sviluppo simultaneo, ma ineguale e contrapposto, di una cultura di consumo da una parte e di una cultura operaia antagonistica dall'altra¹⁰³.

Se nella fattispecie di cultura operaia e antagonistica possiamo far rientrare quella di una musica popolare, nata in ambienti proletari urbani e suonata da persone tenute ai margini della società, per motivi razziali possiamo dedurre che il jazz è una forma che nel XX secolo si è trovata esattamente a metà strada tra le due culture prodotte dal secolo precedente.

In contrasto con questa tendenza di lunga durata, negli ultimi anni è emersa una vena revisionista.

Seguendo una naturale propensione, il revisionismo nella storia del jazz può essere foriero di interpretazioni innovative o segnare un arretramento all'insegna di una stabilizzazione della musica verso una sua classicità immutabile da cui sono espunti momenti salienti di protesta, come la rabbia del popolo afroamericano, le lotte per i diritti civili, gli *happenings* contro le guerre (il Vietnam) e anche le innovazioni più radicali del linguaggio musicale (il free jazz).

Il "neoclassicismo jazz" più che una direzione per il futuro sembra congelare la rilettura del passato in un quadro falsamente unificante; riproporre in maniera calligrafica gli stilemi di quarant'anni fa più che di *preservazione* -come pretendono gli alfieri di questo discorso- ha il sapore della *restaurazione*.

Si assiste al ritorno ciclico dell'annosa questione sulla prevalenza musicale dell'influsso afro-centrico o euro-americano¹⁰⁴. Problemi nominalistici che stringono il jazz in limiti angusti, a ridiscutere conquiste già conseguite, smorzandone la positiva carica vitalistica e universalistica.

Questo ritorno al classico, accompagnato da un'ansia di normalizzazione, da evidenti esigenze commerciali e anche dalla pigrizia del pubblico, produce una musica *mainstream*, una corrente che si limita a riprodurre all'infinito i cliché di una musica collaudata, dove ogni innovazione è bandita per definizione.

Il jazz si è mosso fin dalle origini tra critiche e incomprensioni più o meno valide, tra destra e sinistra, tradizionalisti e avanguardisti, alta e bassa cultura, ma è sopravvissuto al secolo scorso e anche al suo stesso tortuoso percorso creativo, portandosi dietro un carattere riconosciuto, che si sostanzia -al di là delle pretese revisionistiche- in un linguaggio universale, più che in un "genere". La realizzazione dell'esperanto preconizzato da Mina Loy forse; globalizzato ma per adattamento a climi

¹⁰³ Alan Swingewood, cit., pp. 116-118.

¹⁰⁴ Giovanni Monteforte, *Afrologic jazz studio*, www.jazzitalia.net, 19 maggio 2006.

culturali diversi, non solo per ragioni economiche. *While this cajoling jazz blows its tropic breath*, sussurrava un verso poetico della Loy, sospirando di un jazz suadente che soffia il suo respiro tropicale sul mondo¹⁰⁵. Senza dimenticare che questa musica rimane ancora parzialmente sospesa tra l'accademico e il popolare e può improvvisamente decidere di virare verso lidi meno tranquillizzanti, sfruttando il gene improvvisativo e tornare nuovamente, come in passato, al ruolo di "coscienza critica".

Apparati

1. Il cattivo gusto

La sala del «burlesque» era piena zeppa (...). D'un tratto il jazz cominciò a chiocciare, la musica s'interruppe e la ragazza con uno strillo da letto fuggì dietro le quinte. (...) Alla ribalta apparve il presentatore, un uomo dalle forme atletiche in smoking e propose seriamente: -applaudite più forte ed essa si toglierà ancora qualcosa. Risuono un tale scoppio di applausi...
Ilja Ilf, Evghénij Petròv – giornalisti russi in viaggio in America

In questa analisi del jazz e dei suoi rapporti con cultura di massa abbiamo accennato ai fraintendimenti che ha generato in America e alle interpretazioni di vario segno che gli sono state affibbate in Europa. Tra esse, la critica alla società di massa, che ha preso piede nel secondo dopoguerra con la diffusione delle opere di Adorno e la crescente importanza dell'altro francofortese Marcuse, voce dei giovani negli anni Sessanta, trova numerosi epigoni in tutto l'occidente. A volte si tratta di Soloni, che dietro nobili coperture filosofiche, prospettano semplicemente un ritorno al "piccolo mondo antico". Partendo da una idea progressista di critica all'appiattimento della società di massa si può sfociare in un conservatorismo reazionario che non riesce a valutare in alcun modo le linee portanti del cambiamento. Ovviamente nel virtuoso mondo di un tempo il jazz non esisteva e spesso lo si nomina per mettere alla berlina il *cattivo gusto* della società moderna. Se anche così fosse non si potrebbe ignorare che il *kitsch* (come opera e teoria d'arte) è stato uno dei contributi originali del Novecento. Prima di ottenere la propria dignità il jazz è stato un eccellente capro espiatorio, *un piove governo ladro* che faceva arricciare il naso ai benpensanti e alle signore della buona società. Le argomentazioni addotte per suffragare tanto livore possono essere ridotte con buona approssimazione a due: per alcuni si tratta di un prodotto kitsch, per altri di una espressione artistica immorale, sulfurea.

¹⁰⁵ Nella poesia *Widow's jazz*.

Sul suolo italico la Chiesa cattolica non ha risparmiato parole di condanna per il jazz. Già nel lontano 1914 aveva ufficialmente criticato il fox trot e i ballabili¹⁰⁶. Tramite l’Azione cattolica si fece ancora sentire negli anni Cinquanta giudicando materialistica e dionisiaca la musica jazz, sollevando una reazione, con conseguente appello al Vaticano, da parte della Federazione italiana di jazz¹⁰⁷.

Seguono alcuni esempi emblematici del destino che può subire una musica di umili origini, senza buoni avvocati difensori, quando assurge agli onori del mondo. I casi di totale abuso critico sul jazz a fini altri sono lontani tra loro temporalmente e geograficamente: partiamo con l’influente letterato italiano Elémire Zolla.

Zolla si è distinto in Italia in questo uso negativo del jazz in un suo libro dove associa alla crescente massificazione della cultura l’eclissi dell’intellettuale e, sulla scia del *maestro* Adorno, boccia l’industrializzazione, colpevole di non consentire più all’arte una costruzione coerente. Tralasciando il fulcro delle argomentazioni, i toni degli esempi lasciano sconfortati per come trattano il jazz ancora nel 1959, data di pubblicazione del libro *Eclissi dell’intellettuale*, testo che qui proponiamo come caso-limite di un modo interpretativo riduttivo e avvilito.

L’uomo massa <deflaziona> l’intelligenza e la critica, anzi, si poco le teme che ne accoglie senz’altro la diagnosi. Così le adoratrici di certo jazz si denominano jitterbugs o insetti fremebondi, gli sciagurati che impiegano il breve tempo che li separa dalla morte a stiparsi la mente di notizie sugli sports si denominano fans o fanatics.

A parte il risaputo *refrain* sulle donne che apprezzano poco il jazz, non credo che alla fine degli anni Cinquanta, quando l’autore ha vergato questa frase, un fan potesse immaginare di definirsi un *jitterbug*, termine obsoleto da una decina d’anni. Il jazz animava ormai la vita *on the road* della beat generation e si rivelava un *affaire* da esistenzialisti con maglione a collo alto, pipa e occhiali di tartaruga o costituiva un indispensabile accessorio acustico per il *cool look* di tendenza alla Miles Davis: eleganza di stile e scontrosità nei modi¹⁰⁸. Non ci si muove più in modo fremebondo, perché non è musica da ballare ma da ascoltare rapiti e pensosi in locali romanticamente fumosi. I più intellettuali sul jazz recitavano poesie, altri speculavano di filosofia. Volendo a tutti i costi cogliere un aspetto sociologico nella fruizione del jazz anni Cinquanta potremmo puntare sull’aspetto parzialmente *snobistico* del suo recepimento¹⁰⁹. Stupisce che affermazioni tanto retrieve

¹⁰⁶ C. Hamm, *Music in the new world*, New York, W.W. Norton and Co, 1983, p. 400.

¹⁰⁷ Hoffman in: Robert Walser, *Keeping time. Readings in jazz history*, New York, Oxford University press, 1999, p.238.

¹⁰⁸ Lucio Spaziante, *Hip, beat, cool. Culture musicali giovanili e sistemi di valore*, Palermo, E|C, Anno I, n. 1 2007, pp.77-83. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici.

¹⁰⁹ Robert L. Steiner, Joseph Weiss, *Veblen Revised in the Light of Counter-Snobbery*, Blackwell Publishing, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 9, No. 3, 1951, pp. 263-268.

provengano da uno studioso cosmopolita, di padre italo-francese e madre inglese, per anni docente di letteratura anglo-americana alla Sapienza di Roma¹¹⁰.

In altre parti del suo lavoro si accomunano i jazz fans agli eccentrici e agli effeminati e altrove si accosta il jazz alla nascente cultura della vacanza di massa balneare, quella celebrata in molte canzonette estive.

Se poi s'effonde la sincope terroristica del jazz onnipresente, da bande alloggiate negli stabilimenti (di pena o di spiaggia: il linguaggio coglie d'acchito le somiglianze (p.153).

La similitudine tra spiaggia e jazz prosegue più oltre, piegata a esprimere l'apocalittica e altezzosa visione di Zolla:

Così nel jazz ogni motivo viene incanalato nella tetramente semplice routine delle sincopi, come nell'alternanza di spiaggia e vita normale la larva dell'uomo che oggi sopravvive mostra di sapersi adattare a qualsiasi regola sociale (p.155).

Il sesso e la critica per la civiltà della macchina tornano ancora in un impasto di una embrionale critica estetica al jazz, visto come mezzo funzionale alla società moderna che opprime l'uomo, una colonna sonora per *Tempi Moderni* (1936) di Charlie Chaplin.

Attraverso il jazz la vergogna è repressa e nascosta; si perde la faccia, si convertono i movimenti animali in movimenti meccanici, si imita il procedere di una macchina. La vergogna non è, come pareva in *Tempi moderni* di Chaplin, l'essere ridotto a macchina, ma il non esserlo del tutto per quanto lo si voglia: di qui la utilità del jazz¹¹¹.

Dagli estratti presentati risulta evidente come manchi una visione organica di questa musica, che nelle parole di Zolla assolve l'unica funzione di simbolo per le storture della società contemporanea¹¹². Sembra quasi che la parola jazz in sé basti quasi a definire un intero arsenale di negatività, o al massimo sia, come nel romanzo di Fitzgerald, che Zolla ha tradotto in contemporanea a questo scritto, un *omen*, un simbolo trascendente il suo stesso significato.

Più grave l'abuso ai danni del jazz compiuto dall'industriale americano dell'auto Henry Ford. *The International Jew, the world's foremost problem*, (L'ebreo internazionale, il maggior problema del mondo) è un *pamphlet* del 1920 che raccoglie gli articoli pubblicati dall'industriale americano sul suo giornale, *The Dearbord Independent*. Ford, ossessionato dall'influenza degli ebrei nella politica, nella cultura, nel sindacato americani, nella rivoluzione russa (finanziata da ebrei) e infine nella diffusione dell'alcolismo. In vari passaggi, questi ultimi sono descritti come «un germe», per cui si renderebbe necessaria «una pulizia». «Come è noto» - scrive Löwy - Adolf Hitler e i suoi collaboratori hanno

¹¹⁰ Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959, p.109-110.

¹¹¹ *ivi*, p.172

¹¹² Il critico Angelo Guglielmi si era già occupato di confutare la imprecisa visione del jazz di Zolla recensendo a caldo il suo libro; citato in: Giulio Cattaneo, *Letteratura e ribellione*, Milano, Rizzoli, 1972, p.77.

ripreso praticamente alla lettera questa terminologia pseudo- sanitaria. Gli ebrei non sono più definiti in termini di religione, bensì di «razza»¹¹³. In America la civilissima etnia *anglosassone*, costituisce la parte dominante della società e sente per grazia divina la propria responsabilità di comando; questa la visione di cui Ford si promuove difensore.

Padroni del teatro, del cinema e di tutte le canzoni popolari che si scrivono in America, agli ebrei andrebbe anche imputata –nientemeno – l’invenzione del jazz. Nel capitolo undicesimo, dal titolo *il jazz ebreo diventa la nostra musica nazionale*, Ford affonda la penna in una serie di accuse che coprono uno spettro smisurato: contro i musicisti ebrei per aver occupato le grandi orchestre e i compositori, rei di aver creato un ‘cartello’ che impedisce ai non ebrei di poter pubblicare una sola canzone popolare in America. L’incipit non lascia scampo:

molte persone si sono chieste meravigliate da dove arrivino quelle ondate di musiche melmose che invadono le case più decorose e riducono i giovani di questa generazione a imitare le degenerazioni degli idioti. La musica popolare è un monopolio ebraico. Il jazz è un’invenzione ebraica. Le sdolcinatezze, le melensaggini, le suggestioni scaltre, la sensualità di note scivolose, sono di origine ebraica¹¹⁴.

Fobie sessuali puritane, religiose, razziali si mescolano con pregiudizi infimi e con le invenzioni dei *Protocolli dei savi di Sion* (1903), che denunciavano un complotto internazionale ebraico per dominare il mondo. Per Ford sono troppe le evidenze fornite dai fatti per pensare che quegli scritti non siano veri, mentre la loro falsità oggi è ampiamente dimostrata.

Dunque il jazz visto come musica diabolica, degenerata e prodotto della cultura della inferiore razza nera, additato al pubblico ludibrio da molti razzisti bianchi viene, di punto in bianco e senza alcuna seria dimostrazione, affibbiato agli ebrei.

Ecco la nascita del jazz in tre righe:

il primo auto -incoronato ‘re del jazz’ è stato un ebreo di nome ‘Frisco’. Gli orchestratori dell’intera tendenza verso il basso sono stati ebrei. Ci voleva la loro scaltrezza per camuffare la corruzione morale...

Per il resto dello scritto, alla musica popolare dell’ebreo Irving Berlin o al jazz si associano gli aggettivi *degenerato*, *diabolico*, *immondo*, si sostiene che ha *sapore orientale* ma che è anche *passionale* e *eroticamente emozionante*; questi ultimi termini vengono usati con il sottile brivido che prova l’uomo puro di fronte al peccato. Ford, ossessionato dagli ebrei che comanderebbero nel cinema perché Chaplin è ebreo, nella musica perché Berlin e Feist sono ebrei, nel comunismo perché Trotzky è ebreo, chiede a gran voce un

¹¹³ M. Löwy, *Henry Ford, ispiratore di Adolf Hitler*, Le Monde Diplomatique, aprile 2007.

¹¹⁴ Henry Ford, *The international jew, the world foremost problem*, 1920. Lo scritto gode di una straordinaria diffusione in rete. Segnalo: www.jrbooksonline.com/Intl_Jew_full_version/ijtoc_.htm.

riscatto morale e un ritorno alle radici anglosassoni. Sostituite ariano con anglosassone: ecco la riprova, se occorre portarla, che almeno questo spicchio del bagaglio ideologico nazista non era endemico alla Germania.

Che gli ebrei fossero determinanti a Broadway non è un mistero, come testimonia la paradigmatica parabola esistenziale dei due fratelli Gershwin¹¹⁵. Il teorema che vi fosse un monopolio degli ebrei in musica non era però esclusivo di un Ford, alieno al mondo musicale: ecco due esempi tratte dal mondo delle sette note. Il primo è clamoroso: si tratta della polemica che oppose Duke Ellington al critico John Hammond, talent scout di Benny Goodman a Billie Holiday, patrono della causa nera, ma critico della musica del pianista-compositore-direttore d'orchestra. In quell'occasione il Duca perse la sua proverbiale eleganza e stigmatizzò in modo becero le idee politiche *liberal* di Hammond.

[Hammond] appare un ardente propagandista e un campione delle 'cause perse'. All'apparenza si è in maniera decisa identificato con gli interessi delle minoranze, del popolo nero, a un grado inferiore, dell'ebreo, e coi perdenti, incarnati dal partito comunista. Forse, nel 'fervore della battaglia', i giudizi di Hammond possono leggermente distorcersi mentre entusiasmi e pregiudizi possono diventare un po' troppo ingombranti da controllare.

Ellington ritrattò parzialmente sulla stessa rivista che aveva pubblicato queste feroci affermazioni; scrisse che non voleva tacciare Hammond di comunismo¹¹⁶. Ciò che nessuna smentita poteva annullare era l'uso insultante delle categorie di "nero", "ebreo" e "comunista", tre categorie che tra loro non hanno alcuna attinenza agli occhi del Duca se non quella di appartenere, nella società americana, al girone infernale dei "perdenti". Un pre-giudizio generico che poteva coinvolgere anche artisti e intellettuali di un *milieu* culturale alto borghese.

Stupisce come il serio professore di composizione della Columbia University, Daniel Gregory Mason, si lagnasse del fatto che Broadway era stata inquinata: "da gusti e modelli ebraici con la loro stravaganza orientale, la loro sensuale vivacità e la loro facilità e imprecisione intellettuale". Per lo studioso Jerome Charyn: Mason sognava un ritorno «all'equilibrio e al decoro anglosassoni», altrimenti l'intera nazione sarebbe sprofondata in quella «minaccia giudea»¹¹⁷. Insieme al razzismo di Ford pare di leggere in queste righe anche un po' di sana gelosia per chi (e l'obiettivo di Mason più che Berlin sembrerebbe l'evoluto Gershwin) stava avendo un enorme successo di pubblico con quelle musiche. Mason invece, chiamato alla carriera musicale per seguire i rigidi dettami di famiglia sulle orme del padre e del nonno,

¹¹⁵ Sul tema della diaspora ebraica: Walter Mauro, *Gershwin. La vita e l'opera*. Roma, Newton Compton, 1987; di Mauro si veda anche: *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, Roma, Newton 1997.

¹¹⁶ La citazione e notizie sul dibattito Ellington-Hammond sono in: David W. Stowe, cit. pp.50-52.

¹¹⁷ Jerome Charyn, *Broadway. New York, l'età del jazz e la nascita di un mito*, Milano, Il saggiatore, 2006, p. 226.

compositori americani di origine inglese, è innamorato di Brahms e del romanticismo tedesco; quanto di più lontano da Tin Pan Alley. In nuce il dramma è chiaro: difendere e separare la purezza dalla contaminazione: anche in questi insospettabili risvolti si leva alta la peggior nebbia ideologica del Novecento.

2. Gramsci. Di jazz e di altre categorie

Durante una manifestazione aviatoria, a Mosca, i componenti di un intero "jazz-band" si sono lanciati col paracadute, suonando durante la discesa una musica che, per quanto scendente dall'alto, non sarà probabilmente sembrata composta di armonie celesti...

Commento non firmato al disegno di Vittorio Pisani - La tribuna illustrata, 16 settembre 1934

Il jazz è stato tra i più efficaci ambasciatori sia dell'America che della modernità; due soggetti per un lungo periodo sinonimi. Un nesso esplorato da numerosi intellettuali. Tra tanti contributi spicca la sintesi gramsciana rappresentata nella formula di *americanismo e fordismo*. Una analisi del jazz come fenomeno del modernismo americano, come musica di popolo e di élite che trova nello storico marxista Hobsbawm la sua più compiuta formulazione:

La musica nera americana ricevette un imprinting indelebile per il fatto di essere americana. Veniva recepita non solo come esotica, primitiva, non borghese, ma anche come assolutamente moderna. Le orchestre di jazz provenivano dallo stesso paese delle catene di montaggio di Henry Ford. Gli intellettuali e gli artisti che accolsero il jazz nel continente europeo dopo la prima guerra mondiale includevano quasi invariabilmente la modernità tra le sue attrattive. Da qui l'assurda mania di collegare questa musica in qualche modo oscuro alla civiltà della macchina, con la quale, a esclusione delle locomotive, non aveva alcuna affinità¹¹⁸.

Il nuovo mondo, utopia di un futuro diverso, costituisce parallelamente un terreno di scontro etico sul significato della società moderna, come risulta limpidamente dalle pagine dedicate da Gramsci. Lo studioso di cose gramsciane Giorgio Baratta sintetizza le possibilità interpretative del nostro, anche per la comprensione del nuovo ordine mondiale.

La centralità della riflessione sull'America e sull'americanismo assegna a Gramsci una collocazione diversa da tutti gli altri pensatori marxisti del secolo: o troppo arretrati nel tempo storico per poter guardare alle virtù progressive del moderno capitalismo "di marca americana" ovvero troppo implicati nell'epoca di Yalta, cioè nella divisione del mondo in blocchi contrapposti. Se Gramsci ci aiuta a ritrovare alla fine del secolo, più attorcigliati e pesanti che mai, i problemi dei suoi inizi, è perché il suo sguardo di allora, ben ancorato nel suo tempo, ha anticipato il futuro in una direzione che tutti ci riguarda: l'agglutinarsi del "mondo grande e terribile e complicato", ossia l'unità o l'unificazione drammatica e problematica, ma anche straordinaria e utopica, del genere umano¹¹⁹.

¹¹⁸ Hobsbawm, *Il jazz arriva in Europa*, in *Gente non comune*, cit., p.339.

¹¹⁹ Giorgio Baratta, *Gramsci da un secolo all'altro: Convegno Internazionale della IGS*, Napoli: 16-18 ottobre 1997, International

Gramsci non si limitò all'analisi dei modelli socio economici del fordismo americano ma sfiorò anche il jazz per i riverberi che questo produceva sulla società europea.

Pochissimi intellettuali negli anni Venti evitarono i luoghi comuni sul jazz tentando di spingersi oltre una lettura superficiale.

Il macchinismo di matrice futurista ed il progresso tecnologico ed industriale rendevano il parallelo jazz-macchina particolarmente sfruttato e, in qualche caso, anche convincente.

Milhaud parlò di "musica che è meccanizzata e precisa come una macchina"¹²⁰; sulla stessa linea Lunaciarskij, commissario della cultura nella Russia bolscevica, definì il fox-trot come:

Un ritmo piuttosto complesso, basato su una meccanicità esasperata [...] ispirata proprio al ritmo delle macchine. Questi ritmi hanno la stessa funzione che ha la macchina nelle mani della borghesia: sono disumani, annichiliscono la volontà del singolo"¹²¹.

Si assiste (forse per la prima volta), a un abbozzo di analisi sociologica, anche se il ragionamento viene piegato a esigenze retoriche di partito.

La sinistra europea di inizio secolo iniziò ad interessarsi al jazz muovendo da una posizione critica, centrando la discussione sul legame con la borghesia. Il jazz, come musica da ballo dei ritrovi alla moda, come materia di costume, preoccupava gli intellettuali di sinistra. Veniva associato alla bella vita, ai ricchi che folleggiavano nelle notti parigine o berlinesi di una età del jazz all'europea. La sinistra tra le due guerre rappresentava una classe operaia non ancora investita dalle sirene del consumismo di massa degli anni Cinquanta e non poteva certo giudicare di buon occhio una espressione come il jazz, colonna sonora delle classi superiori, mollemente adagiate nel lusso e negli agi. Il jazz arriva in Europa come moda esotica, come prodotto dell'America dei grandi divertimenti e non in qualità di musica dei neri per i neri. L'intervento meno ortodosso, datato 27 febbraio 1928 (un anno antecedente quello di Lunaciarskij), è un frammento di una lettera di Antonio Gramsci alla cognata Tania. In quelle righe il pericolo cui si fa riferimento è quello proposto a Gramsci, durante una discussione "carceraria" da un interlocutore di fede evangelista che temeva "un innesto dell'idolatria asiatica nel ceppo del cristianesimo europeo".

Stimolato alla riflessione ecco le conclusioni di Gramsci sul tema:

Da questo punto di vista, se un pericolo c'è, è costituito piuttosto dalla musica e dalla danza importata in Europa dai negri. Questa musica ha veramente conquistato tutto uno strato della popolazione europea colta,

Gramsci Society Newsletter n. 8, maggio 1998,
www.italnet.nd.edu/gramsci/index.html.

¹²⁰ Hobsbawm, *Storia sociale del jazz*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p.100.

¹²¹ K.Wiernicki, *Dal divertimento dei nobili alla propaganda*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1991, p. 123.

ha creato anzi un vero fanatismo. Ora è impossibile immaginare che la ripetizione continuata dei gesti fisici che i negri fanno intorno ai loro feticci danzando, che l'aver sempre nelle orecchie il ritmo sincopato degli jazz-bands, rimangano senza risultati ideologici; a) si tratta di un fenomeno enormemente diffuso, che tocca milioni e milioni di persone, specialmente giovani; b) si tratta di impressioni molto energiche e violente, cioè che lasciano tracce profonde e durature; c) si tratta di fenomeni musicali, cioè di manifestazioni che si esprimono nel linguaggio più universale oggi esistente, nel linguaggio che più rapidamente comunica immagini e impressioni totali di una civiltà non solo estranea alla nostra, ma certamente meno complessa di quella asiatica, primitiva ed elementare, cioè facilmente assimilabile e generalizzabile dalla musica e dalla danza a tutto il mondo psichico. Insomma il povero evangelista fu convinto che, mentre aveva paura di diventare un asiatico, in realtà egli, senza accorgersene, stava diventando un negro e che tale processo era terribilmente avanzato, almeno fino alla fase di meticcio¹²².

Gramsci è illuminato da una intuizione che precorre i tempi: il jazz è una forma artistica i cui sviluppi sono in condizione di mettere in crisi i fondamenti teorici della civiltà occidentale; ma, al contempo, potrebbero risultare assimilabili dalla stessa. In secondo luogo in questo breve frammento gramsciano in un paio di occasioni si evoca la forza "psichica" di questa musica, che in qualche modo tocca l'anima di chi l'ascolta, scrive con un'ombra di preoccupazione il teorico comunista. Le sue parole si possono accostare a quelle coeve di Mario da Silva pubblicate il 7 marzo 1928 sul quotidiano "La Tribuna" diretto allora da Forges Davanzati, membro del Gran Consiglio del Fascismo e che possiamo considerare una voce approvata dal regime:

Verso il principio del XX secolo si ebbe in Europa e in America un'invasione di spiritualità negra, il cui naturale domicilio, prima d'allora era stato l'Africa. Orde di gente di colore, con la letteratura, le arti, la propaganda, riuscirono a insinuare accortamente i propri gusti nell'animo dei bianchi, i quali, (...) trasformarono in grazia delle nuove forze interiori il loro materiale essere fisico cangiandosi rapidamente di bianchi in negri (...). I neo-negri si diedero quindi a sovverire furiosamente gli antichi loro istituti religiosi e civili. (...) si raccolsero in luoghi detti «tabarini» dove al suono di certi strumenti a fiato e a percussione, conosciuti col nome di jazz, eseguivano danze sacre attorno ai sacerdoti e ai profeti della nuova religione.

Nell'articolo, dall'immaginifico titolo di *Candore negro* vi sono almeno tre punti di contatto con l'appunto gramsciano¹²³. Nel primo vediamo l'idea di invasione dall'Africa, il secondo attiene alla sottolineatura dell'importanza della spiritualità nera, il terzo, strettamente legato al secondo, si concentra sulla danza come rituale magico-religioso.

¹²² Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1965, pp.179-180.

¹²³ Mario da Silva, *Candore negro*, in "La Tribuna", 7 marzo 1928, p.3 citato in Pier Luigi Ferro, *L'orzata e il tamarindo. Il poema del Candore Negro di Farfa tra anni ruggenti e premonizioni autarchiche*, p.IX, *introduzione a Farfa*, Poema del candore negro, Milano, Vienneperre edizioni, a cura di Pier Luigi Ferro, p.XII prima ed. : La Prora, Milano, 1935.

Certamente il confronto tra le coppie bianco-nero o Africa-Europa, tra i molti che agitarono il primo dopoguerra scosso da violenti revanscismi nazionali, crisi sociali e economiche era uno dei più affrontati, come rileva Pier Luigi Ferro commentando l'articolo di Da Silva:

Il tema del connubio tra il bianco e il nero, o meglio, dell'incontro-scontro tra la cultura occidentale e quella africana, venne declinato in diverse accezioni e ambiti¹²⁴.

Il jazz vi ricoprì un ruolo autorevole, poiché rappresentava, come scrisse Michel Leiris «l'africanizzazione delle musiche europee», la cui diffusione contribuì al «contagio cosmopolita» accompagnando anche la costruzione di un «esotismo patinato dove tutto si gioca nel gusto per la contaminazione»...una presenza antica e moderna con «violente zaffate d'aria tropicale»¹²⁵.

Il jazz sinonimo di selvaggio, di primitivo e di nero a causa delle sue radici africane e contemporaneamente di moderno e di esotico per la sua provenienza americana. *un impasto tra ultramodernità e primitivismo*, continua Ferro¹²⁶.

Una riuscita *fusione di selvaggio e d'antico*, insomma. Così Anton Giulio Bragaglia nel 1929, preceduto e seguito da una nutrita schiera di giornalisti, scrittori, polemisti di regime e no. All'estero lo avevano anticipato -con argomentazioni migliori - il lavoro a quattro mani dello storico André Coeuroy e dell'etnografo André Schaeffner *Le Jazz* (1926) che aveva analizzato e confrontato la natura della musica nera (non importa se africana afroamericana o caraibica) con quella della loro civiltà e Paul Bernhard con il serio approccio musicologico di *Jazz. Eine musikalische Zietfrage* (1927).

Nella lettera all'amico Berti dell'8 agosto 1927, di qualche mese precedente quella a Tania, Gramsci, parlando di una sua recente lettura, il libro di stampo fortemente nazionalista ed eurocentrico di Henri Massis *Défense de l'Occident*, annotò:

Ciò che mi fa ridere è il fatto che questo egregio Massis, il quale ha una benedetta paura che l'ideologia asiatica di Tagore e Ghandi non distrugga il razionalismo cattolico francese, non s'accorge che Parigi è diventata una mezza colonia dell'intellettualismo senegalese e che in Francia si moltiplica il numero dei meticci. Si potrebbe, per ridere, sostenere che se la Germania è l'estrema propaggine dell'asiatismo ideologico, la Francia è l'inizio dell'Africa tenebrosa e che il jazz-band è la prima molecola di una civiltà eurafricana¹²⁷.

Gramsci stava argomentando per paradossi, con contenuti forzati. Il lettore contemporaneo può restare colpito

¹²⁴ Ibidem, p.XII. Ferro riprende l'argomentazione sviluppata da Rimondi, *La scrittura sincopata*. Cit., pp. 3 e 145 e in *Negrerie*, da A.G. Bragaglia, *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929, p.71.

¹²⁵ Le citazioni di Michel Leiris tratte da *L'âge d'homme* (1939), sono riportate e commentate da Giorgio Rimondi, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di cultura contemporanea, 2008, p. 121.

¹²⁶ ibidem, p. XIII.

¹²⁷ Gramsci, cit., p. 112.

dall'espressione "asiatismo ideologico", riferita alla Germania. La "purezza", concetto cardine del pensiero asiatico, venne stravolta dal nazismo e piegata ad un uso aberrante. Naturalmente quando Gramsci scriveva queste parole nulla di tutto ciò si era verificato, anche forse se ne potevano cogliere i prodromi. Il magnetismo pendolare costituito dal binomio Asia-Africa riservava comunque degli aspetti interessanti. Il pensiero occidentale si situava in questa temperie, disposto ad accogliere influenze esterne, aperto alle novità; nonostante le menzionate battaglie di retroguardia di alcuni intellettuali alla Spengler, (*che riempiono la vita culturale di gas asfissianti*, come icasticamente scrive lo stesso Gramsci, accomunandolo a Sorel¹²⁸. Anzi, il nostro utilizza un termine, "civiltà eurafricana", che salta piè pari il Novecento, bloccato su schematismi ideologici diversi, per connettersi direttamente alle contaminazioni del nuovo millennio. Un mondo i cui confini subiscono rimescolamenti continui e dove, insieme alle persone, anche le teorie viaggiano e si ibridano, come ha sostenuto il critico palestinese Edward Said. Questo ragionamento trova una pratica applicazione nel concetto geo-politico e storico di *black atlantic*, dove l'oceano, che segna lo spostamento coatto di una massa di schiavi sull'asse est-ovest, da pratica disumanamente commerciale finisce per germinare significati culturali. Paul Gilroy nei suoi studi sull'Atlantico nero, assegna costantemente alla musica di origine afro un valore altamente culturale, si tratta senza dubbio della prova pratica prima *molecola* di civiltà eurafricana teorizzata da Gramsci. Una categoria geopolitica invocata sempre più spesso, a volte senza che si abbia coscienza di avere alle spalle l'ombra benigna di Gramsci, il quale, secondo alcune recenti ipotesi di lettura, disponeva già di una sensibilità post-coloniale¹²⁹. Parigi, il luogo dove Gramsci situa questo cambiamento, incarnava bene la voglia di novità, di contaminazioni esotiche. "Pareti rosse laccate, lanterne di colore, globi a specchio, orchestre di tango e jazz, i dancings si riproducono come sciami". A Parigi la musica sincopata piaceva ai *viveurs* e faceva impazzire gli intellettuali e gli artisti. Il charleston veniva goliardicamente definito la danza cubista, o anche "un compromesso fra il jazz-band e la marcia militare". Così era la Parigi del 1925, quella che probabilmente Gramsci immaginava, nella descrizione di uno scrittore parigino¹³⁰. Non c'è dunque vero e proprio scontro ideologico in profondità: l'evangelista "sta diventando negro" e il jazz-band "è la prima molecola di una nuova civiltà eurafricana". Gramsci, che intuiva queste mutazioni profonde sotto la banalità dei piccoli avvenimenti spunto per queste riflessioni, sembra temere il meticcio culturale e non pare coglierne le possibilità di cambiamento

¹²⁸ Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma, Editori riuniti, 1996, p.218, quaderno 28.

¹²⁹ S. Mezzadra, *Teorie in viaggio da Gramsci ad Edward Said*, Il Manifesto, 4 giugno 2006.

¹³⁰ Armand Lanoux, *Parigi 1925*, Milano, Il Saggiatore, 1958, p.43.

positive. La paura della diversità razziale spirava gelida, *air du temps* di quegli anni corrente sotterranea, pronta ad esplodere. Negli anni Trenta infuriò addirittura una polemica di natura politica tra Francia e Italia su questo tema: la prima infatti si sarebbe macchiata dell'infamante reato di "lassismo razziale", avendo tenuto una politica troppo aperta alla mescolanza con le popolazioni di colore. "L'ombra del meticcio faceva incombere su tutta l'Europa la minaccia concreta di un declassamento della razza bianca"¹³¹. Questa era, in merito, l'opinione del governo fascista. Luigi Spina che ha analizzato in un articolo dal titolo "Gramsci e il jazz" questi due brani che potremmo definire "musicali", nota come sia possibile:

cogliere nelle argomentazioni gramsciane quello che forse fu storicamente, negli intellettuali di una certa formazione politica ed ideologica, l'impatto con nuove forme artistiche, in questo caso la musica nera americana, colta soprattutto nella sua ascendenza africana; forme artistiche che, mentre si presentavano come prodotti rispettabili di una cultura altra, estranea, da non censurare razzisticamente, pur tuttavia, proprio per la loro ampia, e forse inaspettata, diffusione tra vari strati, specialmente di borghesia colta, mostravano l'aspetto pericoloso della 'evasione', della 'irrazionalità', terreni sui quali abbastanza tardi il movimento operaio avrebbe espresso una posizione equilibrata e aperta¹³².

Mentre gli intellettuali delle avanguardie prendevano dal jazz quegli aspetti di sfida alla morale e ai costumi borghesi (pensiamo al precedente delle danze vagamente orientali ma sicuramente erotiche di Mata Hari tra Parigi e Berlino e il primitivismo delle riviste con Josephine Baker) che rompevano completamente con la tradizione musicale europea. Gli ideologi della sinistra politica erano più orientati a pensare al jazz come ad un *resumé* degli stereotipi dell'America capitalista. Kracauer aveva appena reso pubbliche le sue considerazioni sulla funzione sociale del ballo e dello spettacolo delle *Tiller Girls*, (avvenenti ragazze bianche provenienti dalla Broadway di Ziegfeld), giunte a Berlino reduci dai trionfi parigini gli artisti della Revue negre: le ballerine afroamericane, i comici, la *blues singer* Maud de Forest, il clarinettista Sidney Bechet e Claude Hopkins con la sua *seven-piece Charleston Jazz Band* assieme a Josephine Baker, la nuova stella del ballo¹³³.

¹³¹ Enzo Collotti, *La soluzione finale*, Roma, Newton Compton, 1995, p.14.

¹³² Luigi Spina, *Gramsci e il jazz*, Belfagor, 4 luglio 1989, *passim*, 450-454.

¹³³ Donald, James, *Kracauer and the Dancing Girls*, New Formations, London, Lawrence and Wishart, N° 61, 2007, pp. 49-63. Bechet fu il primo musicista jazz a ricevere una particolare attenzione dagli ambienti della musica "seria". Il direttore d'orchestra svizzero Ernest Ansermet ne parlò nel suo saggio *Sur un orchestre Nègre* (1919), dopo averlo sentito suonare con la Southern syncopated orchestra di Will Marion Cook. Si veda: Jean-jacques Langendorf, *Ernest Ansermet e la passione dell'autenticità*, Prato, Campanotto, 1999, pp.44-45. L'articolo è stato giustamente integralmente richiamato nella accurata antologia degli scritti più significativi relativi al jazz curata da Robert Walser, *Keeping time*. cit, pp-9-11.

Per Theodore Rippey che ha indagato la ricezione del jazz nella repubblica di Weimar, la visione di Kracauer si distanzia da quella comune tra gli altri intellettuali tedeschi che, come quelli italiani e francesi, tende a legare il nero con il primitivo, l'industriale con il meccanico. In realtà prosegue Rippey, spesso quando si parla di jazz neanche si indaga la provenienza nera e spesso lo si vede come un prodotto costruito dai media. Certamente Kracauer situa la sua posizione su questo versante, pur intuendo che: "...la risposta al jazz raramente riguardava la musica in sé", mentre: "...la sua critica della cultura jazz e una certa qual fascinazione per la blackness contiene un insolito grado di riflessione critica sull'immaginazione pubblica riguardo al tema razziale nella repubblica di Weimar"¹³⁴. Gramsci sfiorò di un soffio il pericolo di una critica basata su pregiudizi razziali, cadendo comunque negli errori comuni alle fonti giornalistiche e storiografiche a lui coeve, di cui probabilmente si servì per le sue osservazioni. Interessato a mettere in luce la pericolosità del fenomeno, analizzò con particolare acutezza l'intreccio tra musica e danza e i riflessi che potevano implicare sull'atteggiamento mentale e sull'ideologia.

Anche Giorgio Rimondi analizzando il primo estratto riportato, ha rilevato intrecci e resistenze:

Gramsci collega correttamente musica e danza, preoccupandosi non della musica in sé ma dei risvolti psicologici e di costume. In questo egli si mostra all'altezza del problema, mentre certamente discutibile e datato appare il discorso sull'oggetto specifico e la società che l'ha prodotto. [...] All'interno di una *weltanschauung* fortemente strutturata e ideologizzata, un fenomeno complesso come il jazz fatica a trovare una soddisfacente collocazione¹³⁵.

Si torna a discutere di fanatismo, di ripetitività, di delirio, di preoccupazione per il coinvolgimento di massa che il jazz riesce a provocare. Le coordinate concettuali utilizzate per il jazz coincidono con quelle impiegate da Gramsci nel trattare il tema America. Un Paese che vedeva come "immenso laboratorio di una trasformazione che tende a standardizzare il modo di pensare e operare". Era la massificazione delle forme artistiche a preoccupare l'autore; veniva messa in luce la funzione sociale e culturale del jazz, mentre era pressoché ignorata la genesi nera di questa musica; l'interesse evidente veniva cercato nei suoi sviluppi europei. In fondo il jazz costituiva ancora un fenomeno legato alla moda e la critica si affinerà di pari passo con la crescita della musica stessa; inoltre, come suggerisce Spina, Gramsci era forse condizionato dai:

¹³⁴ Theodore F. Rippey, *Rationalisation, Race, and the Weimar Response to Jazz*, German life and letters, New York, Blackwell publishing Vol. 60, n°1, 2007, pag.75-97. Si veda anche: Jon Hughes, *Im Sport ist der Nerv der Zeit selber zu spüren': Sport and Cultural Debate in the Weimar Republic*, German as a Foreign Language, 2, 2007, pp. 28-45, <http://www.gfl-journal.de/2-2007/hughes.html>

¹³⁵ Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata*, cit., p.180.

sospetti che un dirigente comunista nutriva costituzionalmente di fronte a espressioni e comportamenti non immediatamente inquadrabili attraverso la griglia conoscitiva e valutativa della sua ideologia¹³⁶

In Gramsci l'atteggiamento criticato da Spina può essere considerato alla stregua di un peccato veniale, mitigato dalla straordinaria curiosità scientifica, purtroppo i pregiudizi ideologici "di sinistra" contro il jazz ebbero negli anni Trenta ben altro peso, come dimostrano diversi intellettuali *apparatchiki* sovietici.

La già citata posizione di Lunaciarskij, ma anche le esemplari invettive contro il *jazz dei grassi* dello scrittore Maxim Gorky, non sono che avvisaglie: con il concentrarsi nelle mani di Stalin del potere assoluto si verificò una recrudescenza degli attacchi alla musica intera, non solo al jazz. Il periodo delle dittature mostrò come alcune risultanze ideologiche derivate dal jazz non fossero assolutamente negative; anzi, essendo questa musica completamente antitetica allo spirito delle dittature nazista e fascista, rappresentò per molti *fan* europei l'unico baluardo all'oppressione di un mondo privo di libertà, impregnato di pregiudizi xenofobi e di disciplina marziale.

Proprio il Gramsci della prima lettera citata, quella a Tania, coglie (al di là dei limiti evidenziati da Rimondi e Spina) quella che costituisce una caratteristica intrinseca al jazz: l'enorme potenzialità in termini di diffusione. Certamente l'esportazione *coloniale* dell'arte americana nel mondo ha reso pervasiva la sua infiltrazione; ma il linguaggio peculiare del jazz crea una fusione con altre culture, non una imposizione forzata; questo ne spiega la fortuna e rappresenta uno dei suoi meriti specifici. La critica di Luigi Spina si mostra maliziosa quando sembra proporre un nodo indissolubile tra l'errore di interpretazione e la ideologia abbracciata. Quasi a suggerire che lo sguardo marxista irrimediabilmente porta a comporre una griglia interpretativa non adatta. A questa visuale si contrappone una diversa e programmatica definizione d'intenti per lo studioso marxista moderno; secondo Hobsbawm:

Una discussione sul jazz deve cominciare, come tutte le analisi storiche della società sotto il capitalismo moderno, con la tecnologia e l'industria: in questo caso la l'industria che fornisce svago e intrattenimento alle masse sempre più urbanizzate delle classi medie e operaie¹³⁷.

Qualcuno potrebbe tentare di diminuire il peso specifico di queste parole bollandole come frutto maturo di uno storico ormai proiettato nel secondo dopoguerra, ma ci sono esempi di questo approccio anche antecedenti. Il musicista francese Jean Wiéner, anti-elitario per eccellenza, iscritto al Partito Comunista e di buone letture marxiste, si fece un punto d'onore nel creare una musica accessibile al pubblico di ogni classe sociale. Non ascoltava i critici e per rimanere popolare non intellettualizzava il suo lavoro,

¹³⁶ Spina, cit., *passim*.

¹³⁷, Eric J. Hobsbawm, *Il jazz arriva in Europa in: Gente non comune*, cit., p.337.

gramscianamente si considerava organico al popolo. Nel 1954 compose anche *La valse de l'Huma* inno per il cinquantesimo del giornale comunista L'Humanité. Vedeva il jazz come una musica “di cuore, di gambe e di circolazione sanguigna”. In quest’ottica nel 1928 propose di abolire l’uso di termini quali “musica seria, leggera, o di definire alcuni generi “inferiori”. In questo contesto il jazz era un esempio già universale, *musique pour tout le monde*¹³⁸.

¹³⁸ Denise Pilmer Taylor, *La Musique pour tout le monde: Jean Wiéner and French Jazz between the wars*, Music Studies and Cultural Difference Conference Proceedings, 1997, Open University's, England. <http://www.open.ac.uk/Arts/music/mscd/pilmer.html>