

Porgy & Bess



Storia di colore e di musica

*Michele Serra
Liceo scientifico Pitagora, classe V A
anno scolastico 2006-2007*

Indice

1. Il romanzo: <i>Porgy</i> .	
Di Du Bose Heyward	pag. 3
2. L'opera lirica: <i>Porgy & Bess</i> .	
Di George e Ira Gershwin e Du Bose Heyward	pag. 8
3. Storia della comunità di colore negli Stati Uniti	pag. 18
1. Schiavitù dei neri e servitù a contratto (XVII e XVIII sec)	pag. 18
2. La grande azienda del cotone	pag. 19
3. Conservazione della cultura, antischiavismo, le prime rivolte	pag. 21
4. Antischiavismo e antirazzismo	pag. 24
5. 1866: abolizione dello schiavismo	pag. 25
6. Il Sud dopo la ricostruzione (1870-1920)	pag. 26
7. Gli anni di <i>Porgy & Bess</i>	pag. 28
4. <i>Porgy & Bess</i> nella storia del Jazz	pag. 30
1. 1958: Ella Fitzgerald e Louis Armstrong	pag. 31
2. 1958: Miles Davis e Gil Evans	pag. 32
3. 2002: Paolo Fresu, <i>Kind of Porgy & Bess</i>	pag. 34
5. Appendice documentaria	pag. 37

Il romanzo: *Porgy*.
Di Du Bose Heyward



Du Bose e Dorothy Heyward

Du Bose Heyward visse nel sud degli Stati Uniti, tra il 1885 e il 1940. Dopo aver svolto un'attività commerciale e essersi reso economicamene indipendente, si dedicò unicamente alla letteratura. Insieme alla moglie Dorothy, ebbe modo di vivere per lungo tempo nella città di Charleston, nel South-Carolina e di conoscere approfonditamente la vita delle comunità nere che vi abitavano. Erano stivatori, contadini nelle piantagioni di cotone, pescatori, piccoli spacciatori di droga, mendicanti. Proprio di questi ultimi fa parte Porgy, il protagonista dell'omonimo romanzo.

“Alla basilare sfortuna di essere nato negro”, per Porgy si aggiunge quella di essere zoppo. Non potendo quindi lavorare, è costretto a girare per le strade a chiedere l'elemosina “ai bianchi”, spostandosi su un carretto trainato da una capra. Porgy vive, come tutto il resto della sua comunità, in un antico palazzo signorile abbandonato: il Vicolo del Pescegatto (*Catfish Row*). Tante stanze si affacciano con porte o finestre su un cortile interno, dove tante persone trascorrono la giornata. Porgy, così come tutti gli altri uomini del Vicolo, è solito giocare la sera al gioco

dei dadi (*carp game*). Una sera, si presenta a giocare Crown, un uomo gigantesco, accompagnato dalla sua donna: Bess. Crown è un poco di buono: fa uso di droghe e non esita a commettere crimini e a fare uso di violenza, perfino su Bess. Il gioco finisce in rissa perchè Robbins, uno dei giocatori, tenta di ingannare Crown, che lo uccide. Crown si rifugia nei boschi di un'isoletta al largo di Charleston; Bess, rimasta a Catfish Row, trova asilo presso Porgy. Tra i due si instaura un forte legame che trasforma temporaneamente Bess in una ragazza per bene. Tuttavia lei cade nelle trappole di Vita Sportiva (si tratta di un soprannome: *Sporting Life*), che la convince a assumere nuovamente cocaina. A questo proposito risulta provvidenziale l'intervento di Maria, una donna grossa e possente che gestisce una taverna e che caccia Sporting Life da Catfish Row. Ogni anno la comunità organizza una gita e un picnic sull'isola di Kittiwah. Lì Bess incontra nuovamente Crown e non resiste alla tentazione di quell'amore fisico e passionale che non può trovare con Porgy. Crown dice a Bess che tornerà a prenderla nel tempo della raccolta del cotone. Intanto, a seguito di una tempesta, un pescatore (Jake) e sua moglie (Clara) muoiono e Porgy e Bess si incaricano di accudire il loro bambino rimasto orfano. Quando Crown torna al Vicolo del Pescegatto, viene ucciso da Porgy con una coltellata. Gli abitanti del Vicolo difendono Porgy dalle accuse della polizia, che comunque lo convoca per il riconoscimento del corpo. Porgy, pur sapendo di dover adempiere al solo compito del riconoscimento, scappa dai poliziotti, che per questo lo arrestano e lo trattengono per qualche giorno. Al suo ritorno a Catfish Row, Porgy viene a sapere da Maria che alcuni uomini hanno avvicinato Bess e dopo averla fatta ubriacare l'hanno portata con loro.

“Porgy” è un romanzo breve (210 pagine di piccolo formato), che narra una semplice storia di una altrettanto semplice comunità di neri di Charleston. Sebbene il romanzo sia scritto da un bianco, gli occhi utilizzati per guardare il mondo sono quelli dei neri di Catfish Row. È il Vicolo del

Pescegatto che guarda sia fuori che dentro le sue mura. Tuttavia, attraverso gli occhi della comunità di Catfish Row, non viene visto nient'altro se non la storia semplice di un mendicante. Il romanzo infatti non ha l'intento di denunciare la brutta condizione nella quale versavano i neri d'America negli anni venti, nè di mostrare come i neri vivessero il loro rapporto coi bianchi. Gli avvenimenti narrati sono soltanto quelli necessari allo sviluppo della storia e l'autore non interviene mai, nè a dare giudizi espliciti su fatti o persone nè a spiegare situazioni congiunturali che non siano indispensabili. Lo stesso titolo del romanzo fa notare questo: "Porgy". Non si vuole raccontare nulla se non la storia di Porgy. Ogni più piccolo dettaglio, seppure apparentemente inutile, trova alla fine il suo posto nella trama e risulta indispensabile per il suo completamento. Questo non significa assolutamente che venga negato il fatto che i neri si trovavano in una condizione di discriminazione: il fatto che vivessero in una comunità chiusa in un vecchio palazzo abbandonato (che risulta essere una sorta di ghetto) ne è già un segno. Dei personaggi fanno anche riferimenti a episodi di linciaggi subiti dai neri in altre parti degli Stati Uniti (linciaggi che avvenivano senza un motivo preciso eccetto la volontà di uccidere dei neri), o parlano degli inconvenienti che possono scaturire da rapporti sessuali tra bianchi e neri.

Porgy è un eroe. Possiede molti caratteri degli eroi classici, dal punto di vista del temperamento. Egli infatti non cede mai ad alcun tipo di tentazione. Ha sempre chiare le idee su ciò che deve fare e combatte con tutte le sue forze per raggiungere il suo obiettivo e per difendere ciò che gli sta a cuore (arriva a uccidere per proteggere Bess). Porgy è un personaggio estremamente umile: la sua condizione e alcune sue espressioni suscitano una grande compassione. Un nero è svantaggiato per il fatto stesso di essere tale, Porgy oltre che nero è "uno storpio". Non può lavorare e è costretto a vivere di elemosina, che gli permette a mala pena di mangiare e di comprare un piccolo "carretto a capra" per potersi spostare. Nonostante questa condizione di estrema miseria, Porgy è un

personaggio sereno e in pace con sè stesso. Ha ottenuto il benvolere della sua comunità e la simpatia di molti bianchi, assicurandosi un guadagno giornaliero sufficiente per la sua sussistenza. Porgy è un uomo in età avanzata, anche se non ancora vecchio, ma è descritto come caratterizzato da una giovanissima energia. A turbare l'esistenza di Porgy sarà l'arrivo improvviso di Bess, che farà una violenta irruzione nella sua vita, stravolgendola e, alla fine, rovinandola. Proprio la rovina della sua vita, la perdita di Bess nella maniera più umiliante, farà cadere l'apparente giovinezza di Porgy disegnando sul suo volto una chiara espressione di vecchiaia. Ma anche dopo la rovina della sua vita, Porgy continuerà ad amare Bess, continuerà ad avere un obiettivo e non lo perderà mai di vista.

Bess risulta il personaggio che più che affiancarsi a Porgy gli si contrappone. È l'emblema della debolezza d'animo. Bess è una persona dibattuta tra i desideri di mondanità e trasgressione (la sensualità di Crown, la droga di Sporting Life) e l'aspirazione a una vita onesta e tranquilla (la vita con Porgy). Bess è forse il personaggio più complesso del racconto, quello più dinamico. Non ama Crown, ne è semplicemente schiava e non è in grado di sottrarsi a questa schiavitù. Non è in grado neppure di subirla rifiutandola: inconsciamente Bess desidera Crown e il tipo di vita che passa con lui. Si tratta di un desiderio irrazionale, perchè la ragione la spinge a amare Porgy e a stare con lui. Ma per poter fare questo è necessaria la costante presenza fisica dell'uomo: rimanere senza di lui anche per brevissimo tempo la rende vulnerabile, portandola a cedere a quelle tentazioni che riconosce sbagliate ma alle quali non è in grado di sottrarsi da sola. Bess è colta proprio nel momento di passaggio dalla giovinezza alla maturità, quando la bellezza inizia a sciuparsi. Nel caso di Bess ciò è dovuto anche a una vita dissoluta, trascorsa tra alcool e droghe. Ad un primo sguardo viene naturale condannare Bess, specialmente per il trattamento umiliante riservato a Porgy che va ad aggiungersi a una vita che è umiliante di per sè. A una più attenta analisi, però, è possibile rendersi conto di come anche Bess sia una vittima. È

vittima della malvagità e della forza di chi riesce a manovrarla con metodi sporchi ed è vittima della sua debolezza. Quando tradisce Porgy, Bess è la prima a soffrirne, e ne soffre tanto più quanto più si rende conto di non essere in grado di evitarlo. Non solo, quando Bess si confessa con Porgy dicendogli di essere stata con Crown e di non essere la donna giusta per lui, Porgy la rassicura perchè per lui l'unica cosa importante è stare con lei, e finchè stanno insieme i tradimenti non hanno alcuna importanza. Questo è un atteggiamento misto di ingenuità e di grande nobiltà d'animo. Per Bess, Porgy ha una statura spirituale irraggiungibile, e questo la mette in difficoltà, anche se i momenti trascorsi con lui sono in assoluto i più belli e sereni della sua vita.

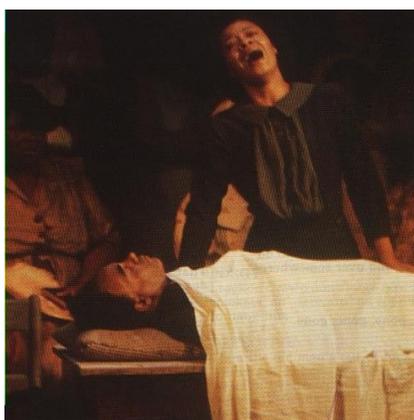
La vita di una comunità di neri è descritta dettagliatamente, con tutti i suoi pregi e i difetti. Il fortissimo senso della religione (che li porta a essere estremamente superstiziosi) e la dimensione comunitaria di questa. Questo aspetto è chiaramente importato dall'Africa. Tutto a Catfish Row è vissuto collettivamente: nessun abitante manca all'appello per la gita all'isola di Kittiwah, nelle ore di lavoro se qualcuno inizia a cantare tutto il Vicolo lo segue, durante la tempesta tutti gli abitanti, riparati in un'unica stanza, cantano insieme per frenare il terrore. Ciò spiega innanzitutto come Porgy si sia prestato così bene a diventare il soggetto di un'opera musicale e in secondo luogo come le sonorità dell'opera abbiano trovato tanta fortuna in un genere musicale come il Jazz (le cui origini risiedono proprio nella musica afro-americana).

L'opera lirica: *Porgy & Bess*.

Di George e Ira Gershwin e Du Bose Heyward

L'opera lirica *Porgy & Bess* nasce dopo l'uscita del romanzo *Porgy* di DuBose Heyward e la messa in scena dell'omonima rappresentazione teatrale curata dallo stesso Heyward e dalla moglie Dorothy. George Gershwin aveva letto il romanzo e assistito alla rappresentazione; così da un'idea di Gershwin, insieme al fratello Ira e allo stesso Heyward, ebbe origine l'opera. George compose le musiche mentre Ira e Heyward si occuparono della stesura del libretto. I due fratelli Gershwin avevano da sempre lavorato insieme (scrivendo ad esempio canzoni o anche altre opere), quindi poteva capitare che Ira scrivesse dei testi su musiche che George aveva già scritto o, al contrario, poteva capitare che le musiche venissero adattate a un testo preconfezionato da Ira. Il grande affiatamento della coppia di artisti faceva sì che scrivessero quasi l'uno per l'altro. La storia d'amore di *Porgy & Bess*, per George, sarà proprio una dedica al fratello (che lo sostenne moralmente e materialmente per tutta la vita).

Porgy & Bess è indubbiamente un'opera unica nel suo genere, ricca di contaminazioni stilistiche, ognuna delle quali ha un preciso ruolo nella corrispondenza musica-trama.



Serena piange sul corpo del marito

Lo stesso George Gershwin, in un articolo pubblicato nel 1935 sul *New York Times*, ha definito *Porgy & Bess* una “folk-opera”: “...*Porgy & Bess* è un racconto popolare, i cui personaggi è naturale che cantino musica popolare [...] Quindi, presentandosi in forma operistica, *Porgy & Bess* è una folk-opera”. Gershwin era un

compositore poliedrico, che portava nel suo bagaglio culturale la grande musica classica, Ravel, il pop dei musical di Broadway, la musica popolare, i blues e gli spirituals arrivati in America con gli schiavi dell'Africa.

Nella genesi di *Porgy & Bess*, dal romanzo all'opera passando per il teatro, si può assistere a un progressivo completamento dell'inquadratura, grazie alla presenza sempre maggiore di elementi che forniscono una più precisa chiave di lettura. Se nel romanzo abbiamo a disposizione solo la lettura del testo, col teatro l'inquadratura è perfezionata dalla presenza di una scenografia, dei costumi, della particolare intonazione che gli attori



Porgy, Bess e attori bianchi nei panni dei gendarmi

danno al testo. Con l'opera, infine, la musica caratterizza ulteriormente i quadri che ci vengono presentati. Già a partire dal romanzo è possibile scorgere in *Porgy & Bess* una forte “tinta”, un colore locale sul quale Gershwin ha potuto liberare tutta la sua vena jazzistica (ricordiamo che negli anni venti il Jazz non era ancora giunto al suo massimo grado di sviluppo).

Gianfranco Vinay ha definito *Porgy & Bess* una “favola esotica”, e quest'esotismo, questa tinta, assumono una funzione fondamentale nella caratterizzazione delle canzoni. Rispetto al romanzo e all'opera teatrale, Gershwin ha voluto avvolgere la storia in un'atmosfera che richiama molto quella dell'Africa. Si pensi per esempio allo *spiritual responsoriale* (la

preghiera collettiva *He's gone gone* o l'invocazione di Serena *Oh Doctor Jesus*) o alle *work-songs* (i canti dei pescatori come *I take a long pull to get there*) che rimandano alla vita delle popolazioni dei villaggi africani, dove qualunque evento era vissuto in comunità e la vita sociale era, in qualunque momento, scandita dal canto collettivo; inoltre contribuisce a rendere l'idea del carattere superstizioso che i neri di Catfish Row, pur essendo cristiani protestanti, si portano dietro dai culti animisti della loro terra d'origine. O si pensi, ancora, ai *cries* dei venditori ambulanti (la venditrice di fragole, il venditore di granchi o Peter, il venditore di miele), tipico elemento che si può ritrovare nei mercatini di periferia o nei centri più poveri, come poteva essere un quartiere-ghetto abitato da neri nell'America degli anni venti. L'atmosfera che avvolge Catfish Row, l'aura mistica e tribale che rimanda ai villaggi africani, lo rende una realtà fuori dal mondo, un luogo quasi magico da cui il mondo esterno è visto da una finestra con i vetri appannati che sfuocano le immagini. Il Vicolo del Pescegatto guarda all'esterno con diffidenza, vede il mondo fuori di sé come qualcosa di minaccioso, da cui deve difendersi. Esiste quindi un forte isolamento



Porgy consola Bess

rispetto all'esterno. A tal proposito è emblematico l'episodio della morte di Robbins: per quanto tutta la comunità condanni Crown, preferisce difenderlo dai bianchi, considerati un male ben peggiore. Questa condizione di separazione è enfatizzata dal fatto che i pochissimi personaggi bianchi non cantano mai, sono solo attori. Il commissario e i poliziotti rappresentano la giustizia amministrata dai bianchi che è soltanto un pericolo per i neri; l'avvocato Archdale è invece rappresentativo di una ristretta categoria di bianchi onesti su cui anche i neri possono contare. Oltre al doppio registro stilistico, linguaggio

verbale/canto, esiste anche un doppio registro linguistico. Il linguaggio utilizzato dai neri, infatti, riprende tutte quelle inflessioni e storpiature tipiche della comunità nera americana, costituita per la quasi totalità da analfabeti. Ecco quindi un altro elemento che Gershwin introduce, volendo scrivere una vera opera lirica e volendo quindi utilizzare tutti gli espedienti che ad essa fanno riferimento: il *recitativo*.

La storia di Porgy & Bess è, nel complesso, una storia semplice. Tuttavia, è scorretto minimizzare l'opera considerandola l'avventura di Porgy che insegue l'obiettivo di conquistare Bess tra i vari ostacoli che si presentano. G. Vinay scrive: "la vicenda drammatica non si riduce al triangolo amoroso Porgy-Crown-Bess, ma, per la presenza di due personaggi antagonisti come Sportin' Life e Serena, si complica articolandosi nel quintetto Porgy-Serena-Bess-Sportin' Life-Crown; un quintetto in cui i primi due personaggi rappresentano le forze benefiche, gli ultimi due le forze malefiche, e Bess, al centro, è stratonata un po' di qua un po' di là". Possiamo schematizzare il gruppo, escludendo Bess, in una serie di contrasti: Porgy-Crown, che hanno Bess come oggetto del



Sportin' Life canta "It ain't necessarily so"

contenzioso; Serena-Sportin' Life, che incarnano la lotta tra fede e morale religiosa e genio malefico; Sportin' Life-Porgy e Crown, in cui Sportin' Life pianifica l'eliminazione dei due avversari per poter conquistare Bess.

Cominciamo dalla prima coppia: Porgy-Crown. Abbiamo detto che rappresentano il primo le forze

del bene e il secondo quelle del male. I due personaggi si trovano nella contrapposizione più netta possibile: di tutti gli aspetti di uno, l'altro possiede tutti quelli opposti. Porgy è uno storpio, non può lavorare, ma conduce una vita onesta da mendicante. Crown è dotato di un fisico

possente, che gli consentirebbe di svolgere qualunque lavoro, ma conduce una vita sregolata e disonesta. Questa forte opposizione si riflette anche nel rapporto con Bess: quella di Crown è una sensualità animalesca e violenta, lui desidera Bess soltanto come fonte di piacere fisico e non esita a picchiarla davanti ai compagni di gioco. L'amore di Porgy per Bess nasce da una iniziale compassione, quando Crown scappa e nessuno vuole accoglierla. Successivamente l'amore per Bess cresce, nella purezza di chi non può offrire nessun tipo di sensualità. Bess, commossa dall'innocenza e dalla sincerità di Porgy, esprime la sua gratitudine e la sua volontà di stare con lui nel bellissimo *I want to stay here*. Il brano è molto romantico e malinconico: la voce di Bess è accompagnata solo dalla sezione degli archi, che la sostengono con una base dolce e fluida. In questa *song* Bess chiede a Porgy di aiutarla a vincere la tentazione che Crown esercita su di lei, per poter finalmente cambiare e vivere onestamente e in tranquillità. Bess si trova al centro di questo contrasto, innamorata di Porgy, della sua sincerità e della sua onestà, ma attratta da Crown, dalla sua smodatezza e dalla sua passione carnale e violenta.



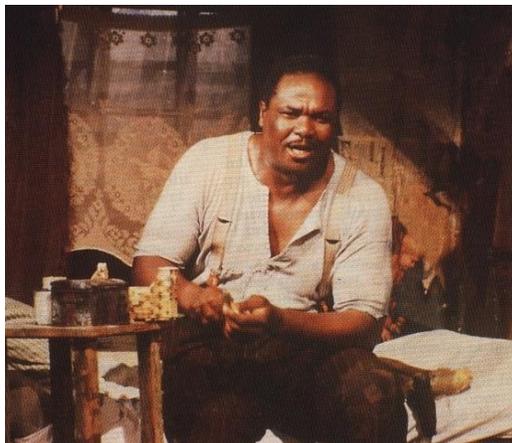
Maria minaccia Sportin' Life

La seconda coppia, Serena-Sportin' Life, mette in luce un conflitto che avviene sul piano religioso e morale. Serena incarna la perfetta donna di fede, anche un po' superstiziosa e bigotta, che affida alla preghiera la soluzione di qualunque problema, come ad esempio la malattia di Bess (con il *preyer Oh Doctor Jesus*). È possibile notare come nella comunità di colore la cultura non fosse per nulla divulgata, Serena invoca Dio chiamandolo, appunto, "Doctor Jesus" e tutti i neri si rivolgono a qualunque bianco chiamandolo "Boss" (capo). Sportin' Life è la personificazione dell'amoralità e della blasfemia: il suo stesso nome (che è

evidentemente un soprannome e significa letteralmente “vita sportiva”) indica una vita condotta con leggerezza e senza regole. Se tutti gli abitanti di Catfish Row non sono mai usciti dal loro quartiere, Sportin' Life fa la spola tra New York e Charleston. E nei sobborghi della Grande Mela ha imparato a vivere vendendo la sua “happy dust” (= polvere della felicità; cocaina). La blasfemia di cui Sportin' Life si fa rappresentante trova espressione in una *song* che è uno dei massimi capolavori all'interno dell'opera: *It ain't necessarily so*. Sportin' Life la canta durante il picnic all'isola di Kittiwah, mentre tutta la comunità gli fa il coro, passando in rassegna e mettendo in forse una serie di episodi narrati nella Bibbia (come l'uccisione di Golia da parte di Davide o il ritrovamento di Mosè tra le acque del Nilo). Il titolo della canzone, infatti, significa “Non è detto che sia così”. Tra la folla divertita che canta insieme a Sportin' Life, si distingue Serena, che rimprovera tutto il gruppo per ciò che sta cantando. Con la sua vita disonesta fatta di spacci, il nostro personaggio si procura un altro antagonista: Maria. Quest'ultima gestisce una sorta di locanda all'interno di Catfish Row, dove tutti gli abitanti del palazzo vanno a mangiare o si siedono a chiacchierare. È una donna grossa e robusta, che tiene molto a mantenere “sano” il Vicolo del Pescegatto e, quindi, a difenderlo dai piccoli delinquenti come Sportin' life. Una prima volta riesce a cacciarlo minacciandolo con un coltello, ma successivamente rinuncerà a combattere contro di lui.

Ma Sportin' Life non è solo un piccolo spacciatore di droga e un miscredente. È un vero e proprio genio del male. La trama dell'opera rispetto a quella del romanzo varia proprio in funzione di questo personaggio. Egli durante il corso della storia, tesse pazientemente la sua tela per raggiungere un obiettivo che è quello di scappare con Bess. Qui si innesta quindi il terzo antagonismo, quello che vede Crown e Porgy da una parte e Sportin' Life dall'altra. Quest'ultimo, infatti, lotta contro gli altri due senza darlo a vedere. Di più, fomenta la loro rivalità per far sì che si eliminino a vicenda: favorisce il ritorno di Crown da Kittiwah, sapendo che

si sarebbe scontrato con Porgy, che uno dei due sarebbe rimasto ucciso e che l'altro avrebbe avuto problemi con la giustizia lasciando a lui campo libero. A differenza dell'esito del romanzo, nell'opera Bess scappa con Sportin' Life, e non con un indefinito "gruppo di ubriachi". Sportin' Life è un personaggio molto particolare, che si distingue nettamente dagli altri. Gershwin lo caratterizza utilizzando una voce tenorile, che però non usa la



Porgy canta "I got plenty o' nuttin'"

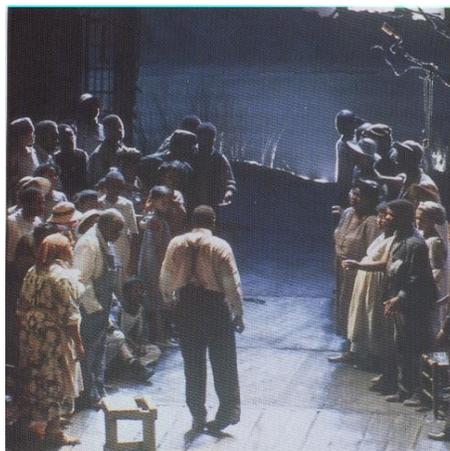
tecnica pura del canto lirico. Il suo canto, infatti, è contraddistinto da inflessioni pop (tra tutti gli altri cantanti prevale l'uso della pentatonica) e talvolta è una via di mezzo tra il canto e la recitazione. Nell'allestimento curato da Simon Rattle il ruolo è affidato a Damon Evans, artista abituato a frequentare i palchi dei musical e apparire sul piccolo schermo.

Tutti i personaggi dell'opera, mutano costantemente di umore e di atteggiamento (è emblematico il caso di Bess), ma per nessuno si può assistere a una evoluzione psicologica. Ciò dipende dal fatto che tutti loro appartengono alla categoria dei "semplici", dallo spessore intellettuale praticamente nullo, e incapaci, quindi, di provare sentimenti complessi o di compiere al proprio interno un percorso evolutivo. Solo Porgy, forse, nella sua assoluta semplicità, si presenta in qualche modo incline alla contemplazione, se non altro per il fatto di essere ridotto a una condizione di immobilità dalla sua menomazione fisica. I personaggi di Porgy and

Bess sono dei *flat characters*, dei caratteri statici, delle macchiette. Gershwin ha reso musicalmente questo aspetto accompagnando la comparsa dei personaggi principali con dei *temi-reminiscenza*: Sportin' Life entra in scena mentre sullo sfondo si sente il tema di *It ain't necessarily so* e anche Porgy e Crown hanno dei loro motivi caratterizzanti e ricorrenti. Bess non ha una sua musica annunciatrice, forse per il fatto di essere l'emblema dell'incostanza e dell'imprevedibilità. Anche Bess, però, è un personaggio statico. Raffigura sempre e comunque la debolezza, la passività. Il suo atteggiamento e il suo stato d'animo mutano esclusivamente a causa di fattori esterni, manca totalmente un suo personale apporto emotivo. Inoltre, la condizione di Bess oscilla tra due soli sentimenti: amore e tranquillità con Porgy e passione e colpevolezza con Crown. Porgy, al contrario, attraversa molti stati d'animo differenti, non oscillando semplicemente tra il compiacimento e il senso di colpa. Porgy ci viene presentato sprizzante di gioia, durante la convivenza con Bess (un altro grande capolavoro: *I got plently o' nuttin*), superstizioso e impaurito dal mal augurio del volo della poiana (*The buzzard song*); l'amore appassionato per Bess viene trasmesso con il romantico duetto *Bess you is my woman now*, mentre la disperazione per la perdita della donna amata è evidente nello struggente *Oh Bess, where's my Bess*. Porgy è comunque appartenente a quella categoria di "semplici" di cui si parlava prima. Come la maggior parte dei neri di Catfish Row, Porgy non è per nulla istruito, ed è perciò ingenuo. E da ingenuo qual è, si lascia facilmente truffare da quei neri che invece hanno avuto la possibilità di studiare e usano la loro cultura contro i più deboli. Rappresentativo a tal proposito è l'episodio in cui Freizer, un avvocato nero, accusa Porgy e Bess di vivere nell'illegalità in quanto Bess è la donna di Crown. Deve per tanto divorziare da Crown, e il divorzio le costerebbe un dollaro. Porgy accetta di comprare a Bess il divorzio, ma non essendo in effetti sposata con Crown, sorge una "complicazione" che fa salire il prezzo a un dollaro e mezzo. Porgy, senza porsi questioni, aggiunge mezzo dollaro. Sarà un

avvocato bianco, Archdale, a sventare la truffa.

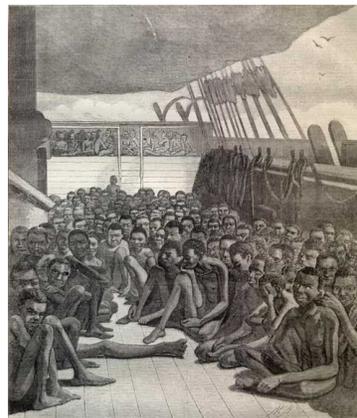
Abbiamo visto come la trama dell'opera cambia, rispetto al romanzo, per il fatto che Sportin' Life sia, qui, il genio maligno che riesce, attraverso l'astuzia e l'inganno, a sedurre Bess e a portarla con sé. C'è però un altro importantissimo cambiamento di trama: il finale. Nel romanzo Porgy, ricevuta la notizia della partenza di Bess, rimane immobile, lo sguardo perso, e con quest'immagine si chiude il racconto. Invece nell'opera, Porgy chiede dove sia andata Bess, qualcuno gli risponde che è andata a New York. Lui non sa dove sia New York, ma gli viene detto che si trova "mille miglia a nord". Porgy butta via le stampelle che lo sorreggono e, mentre insieme a tutta la comunità intona un ultimo meraviglioso spiritual pieno di speranza (*Oh Lowd I'm on my way*), si avvia a piedi, senza alcun sostegno, alla ricerca di Bess. La scelta, se non di un lieto fine, di un finale meno tragico e che mantiene viva la speranza, è dovuta per prima cosa a un fatto di convenzione. In secondo luogo, è utile a mantenere coerente la caratterizzazione di Porgy, che ha riposto ogni sua speranza di felicità nell'amore per Bess.



Porgy canta "Oh lawd I'm on my way"

La critica inizialmente era restia a definire Porgy & Bess un'opera lirica. Si preferiva considerarla uno spettacolo nel quale si mescolano elementi di generi diversi, dal melodramma al musical. Il problema risiedeva nell'iniziale incapacità di digerire la definizione "folk-opera", considerata di per sé contraddittoria. La musica popolare, infatti, doveva per forza costituire l'antitesi della musica classica, che era la sola musica colta (oggi giorno anche il Jazz, che inizialmente era solo musica popolare, è considerato uno dei generi più raffinati). Adesso si preferisce inquadrare Porgy & Bess nel genere dell'opera, considerandola comunque un unicum. Quindi, piuttosto che

fissare l'attenzione sulle contaminazioni che hanno “imbastardito” l'opera, si preferisce individuare in Porgy & Bess un'esperienza che ha gettato le basi per un nuovo filone geografico dell'opera lirica: Leonard Lieblich l'ha definita, infatti, “la prima opera autenticamente americana”.



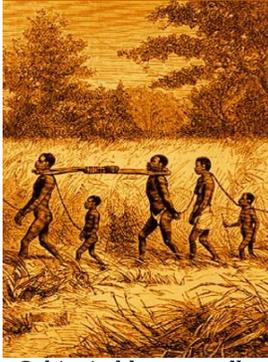
*Deportazione di schiavi
(disegno)*

Storia della comunità di colore negli Stati Uniti

Schiavitù dei neri e servitù a contratto (XVII e XVIII sec.)

La colonizzazione dell'America del nord ad opera dei coloni inglesi, ha inizio nei primi anni del XVII secolo. In questi anni, sono molte le famiglie, soprattutto inglesi e irlandesi che si spostano nel nuovo continente. Insieme ad esse, intorno al 1620, iniziano ad essere trasportati in America anche molti schiavi delle colonie africane. Per sostenere l'economia delle colonie d'oltreoceano, gli imprenditori del luogo necessitano di manodopera, la quale viene reclutata nelle due forme di servitù a contratto e di schiavitù.

La prima riguarda i bianchi che emigravano dall'Europa. Essi, non disponendo di risorse economiche sufficienti per finanziare il proprio viaggio, pagavano il trasporto attraverso l'Atlantico con un contratto di lavoro, solitamente quadriennale, presso un'azienda americana, cioè: una volta arrivati in America, gli emigrati stipulavano un contratto di lavoro con i proprietari delle aziende e il prezzo del contratto veniva dato alla compagnia di trasporto per pagare la traversata. I trasportatori si arricchivano attraverso il traffico di servitori a contratto: mendicanti, ragazzi orfani venivano raccolti dalla strada in Europa e portati in America dove i trasportatori vendevano i loro contratti di lavoro. Ciò accadeva anche per molti detenuti inglesi, i cui contratti, però, avevano una durata molto più lunga (solitamente quattordici anni). Esaurito il periodo contrattuale stabilito, i servi potevano scegliersi un'occupazione o una professione propria, contando anche sui cosiddetti "tributi della libertà". Questi ultimi consistevano in utensili e provviste, ma quasi mai comprendevano la terra, per cui raramente un ex servo a contratto diventava un contadino indipendente (spesso capitava che alla fine del periodo di contratto i servi tornassero in Europa). Durante il periodo di



Schiavi al lavoro nelle piantagioni (disegno)

lavoro, i servi godevano di tutti i diritti giuridici dei comuni cittadini.

Lo stesso non si può dire degli schiavi neri. Essi, inizialmente, non avevano una condizione giuridica definita. Le prime leggi che distinguevano gli schiavi neri dai servi a contratto furono varate nel 1660. In Virginia e nel Maryland agli schiavi era proibito possedere armi e i matrimoni e i rapporti “interrazziali” erano scoraggiati se non, in alcuni casi, proibiti. Inoltre, tutti i neri, i figli dei neri e i mulatti

furono costretti a essere schiavi a vita. Il numero di schiavi neri presenti in America crebbe molto lentamente fino al 1700, quando le condizioni mutarono, per due motivi fondamentali: in primo luogo, l'espansione delle aziende agricole aveva fatto aumentare la ricerca, da parte degli imprenditori, di una manodopera più stabile e disciplinata (e in questo gli schiavi erano più convenienti dei servi a contratto); in secondo luogo, nel 1687 la Royal African Company perse il monopolio dell'importazione degli schiavi, che quindi venivano venduti a prezzi molto più bassi, data la maggiore concorrenza (subentrarono, infatti, mercanti di schiavi inglesi e delle stesse colonie). Inoltre, era più conveniente acquistare uno schiavo che un servo a contratto, perchè se il secondo lasciava l'azienda alla fine del contratto, gli schiavi, riproducendosi, assicuravano un continuo ricambio di manodopera a costo zero e riducevano, costruendo famiglie, le probabilità di fuga.

La grande azienda del cotone

Dopo la rivoluzione (1775-83), sembrava che lo schiavismo fosse finito. Gli ideali libertari a cui la rivoluzione si ispirava, avevano indotto molti schiavisti del Sud a liberare spontaneamente molti dei propri schiavi. Nello stesso periodo, però, l'industria tessile inglese era in forte crescita e

la domanda di cotone aumentava sempre di più. La raccolta del cotone, inoltre, fu semplificata dall'invenzione della sgranatrice meccanica, ad opera di Whiting. Questi fattori portarono a investire sulla grande raccolta estensiva, che richiedeva molta manodopera ma non necessitava di operai specializzati. Lo schiavismo crebbe nuovamente, e si concentrò quasi esclusivamente nel settore cotoniero: dal 1790 al 1860 la produzione annua di cotone passò da 3000 balle a oltre 4 milioni.



*Uno schiavo subisce la fustigazione
(disegno)*

Dal 1808 l'importazione degli schiavi era stata vietata per legge. Tuttavia, furono molti quelli che continuarono a vendere schiavi clandestinamente dall'Africa, mentre il mercato interno poteva svilupparsi liberamente facendo sì che la maggior parte degli schiavi dispersi negli Stati del Nord venissero venduti per concentrarsi negli Stati del Sud. La legge riservava agli schiavi un trattamento contraddittorio: essi erano, da un lato, considerati come oggetti, cioè passibili di essere venduti, posseduti ecc. Dall'altro, però, erano considerati come uomini dal momento che potevano pensare di fuggire dalle aziende, ribellarsi, in generale trasgredire. E come uomini-trasgressori venivano puniti.

Le condizioni di vita degli schiavi neri negli Stati Uniti non erano peggiori di quelle dei braccianti agricoli dell'Europa o della Russia. Erano vestiti e domiciliati, nonché nutriti in maniera migliore: spesso veniva anche concesso loro un piccolo fazzoletto di terra da coltivare per l'autosostentamento. I turni e gli orari di lavoro erano simili a quelli degli schiavi o dei braccianti delle altre parti del mondo, inoltre, presso le aziende cotoniere del Sud degli Stati Uniti esisteva il sistema dei "compiti", per cui a ogni schiavo toccava giornalmente una mansione particolare, compiuta la quale poteva disporre liberamente del tempo che

gli rimaneva. Queste erano le regole generali, o se vogliamo, quelle ufficiali. Quando si parla di “regole”, comunque, ci si riferisce a abitudini, costumi. Ogni proprietario poteva, infatti, disporre dei propri schiavi a piacimento, sottoponendoli spesso a punizioni, tra cui la fustigazione era la più frequente ma, al contempo, la meno severa. Si possono citare casi di impiccagioni, marchiature a fuoco, mutilazioni. Tutte queste punizioni fisiche, erano solo uno dei fattori che portava inevitabilmente a una condizione di degrado morale e psicologico.

Conservazione della cultura, antischiavismo e le prime rivolte

Il sistema dello schiavismo era basato unicamente sulla paura e sull'annientamento della personalità. Gli schiavi avevano, però, escogitato una serie di espedienti per contrastare la loro “infantilizzazione”, per non finire in una condizione di inconsapevole accettazione della loro schiavitù. Da un lato cercavano di semplificarci la vita dal punto di vista materiale: fingevano di non capire gli ordini dei padroni, rompevano gli attrezzi da lavoro, accusavano falsi malori, e spesso, attraverso questi escamotage riuscivano a trasformare alcuni privilegi, che venivano loro concessi, in diritti. Dall'altro lato, riuscirono abilmente a conservare la loro cultura, quella autonoma che si erano portati dietro dall'Africa, e anche questo impedì, evitando che la schiavitù diventasse una “identità”, il totale asservimento ai padroni. Della tradizione africana rimasero i racconti popolari, le danze, gli spiritual (che ritroviamo nell'opera gershwiniana). Un elemento fondamentale di tradizione e di coesione per le comunità di schiavi fu la famiglia. Nella tradizione africana, infatti, la familiarità e la consanguineità sono caratteri importantissimi, soprattutto per la trasmissione della cultura. E infatti i matrimoni tra schiavi e le famiglie che vennero a formarsi furono estremamente stabili e durevoli: superavano perfino le separazioni dovute alla vendita da parte dei padroni.

Il mantenimento di una certa autonomia culturale e, quindi, la mancata sottomissione intellettuale degli schiavi neri, cominciò a portare alcuni gruppi o alcuni uomini alla presa di coscienza di una possibile emancipazione. Nel 1801 a Richmond e nel 1822 a Charleston, furono scoperte e represses preventivamente due congiure organizzate da alcuni neri liberi. Nel 1831, Nat Turner, un predicatore nero, guidò una ribellione scoppiata in Virginia, nella contea di Southampton, che provocò l'uccisione di 57 bianchi prima della condanna a morte di Turner e degli altri insorti. Nei decenni successivi non si verificarono altri importanti episodi di rivolta, anche a causa dei controlli resi molto più severi. Da quel momento, anche i pochi neri liberi subirono molte restrizioni.

Nei primi decenni dell'800, dopo quasi cinquanta anni di indipendenza, gli Stati Uniti rimanevano una nazione culturalmente dipendente dal Vecchio Mondo. Sidney Smith, nel 1820, scriveva provocatoriamente sulla *Edinburgh Review*: “Nei quattro angoli del globo, chi legge un libro americano? O va a vedere un lavoro teatrale americano? O ammira un quadro o una statua americana?”. Fu proprio in questo periodo che maturò tra gli abitanti degli Stati Uniti il desiderio dell'indipendenza culturale. Questo portò alla nascita di tanti lavori, ad opera di altrettanti artisti (scrittori, pittori, musicisti), che presto si diffusero in tutta la nazione e oltrepassarono l'oceano, si pensi a *L'ultimo dei Mohicani* di Fenimore Cooper (1826) o a *Moby Dick* di Herman Melville (1851). La cultura originale americana, ovviamente, non è una semplice “invenzione” fatta negli Stati Uniti. La produzione artistica, pur affrancandosi dalla subordinazione di quella europea, non cessa del tutto di risentirne. Non solo, oltre alle contaminazioni dell'arte del Vecchio continente, in una cultura “vergine” come quella nascente dell'America, si inserivano prepotentemente anche le tradizioni di quelle comunità nere che lavoravano nelle piantagioni. Gli influssi che derivano da questi contatti sono riscontrabili soprattutto nei campi delle arti figurative e della musica. *Porgy & Bess* è definita, giustamente, la prima opera lirica

autenticamente americana, e infatti, in essa sono presenti in larga misura elementi stilistici e particolarità musicali provenienti dalla contaminazione che la musica africana ha portato in quella americana. Un forte desiderio di emancipazione stava al fondo di questa rapida e crescente produzione artistica. Desiderio che portava con sé ideali libertari e di interesse per l'individuo, che ebbero ripercussioni soprattutto in campo religioso, con una forte reviviscenza dei protestantesimi evangelici. Si portavano avanti, quindi, valori come la solidarietà, la fratellanza, il rispetto dei diritti umani. In questa temperie culturale, scattò un forte impulso riformista, che abbracciava tutti gli ambiti della vita sociale. Nacquero associazioni in difesa della pace, della temperanza, dei diritti delle donne, gruppi che chiedevano riforme carcerarie, riforme della scuola. Ma il movimento di maggior portata, che si inserisce nel quadro dello spirito riformista, è sicuramente l'antischiavismo.

In un primo momento, alcuni ritennero che fosse una buona idea promuovere la colonizzazione dell'Africa occidentale da parte dei neri americani. Nacque così la ACS (American Colonization Society), che trovò soci sia nel Nord che nel Sud, con la differenza che gli schiavisti del Sud, più che un sistema di emancipazione, vedevano nell'ACS un modo per liberarsi dei neri liberi visti come potenziali istigatori di rivolte di schiavi. W. L. Garrison, un tipografo del New England, non vedeva nella colonizzazione una vera emancipazione. Egli voleva che gli schiavi americani trovassero la propria liberazione in America: nel 1832 fondò la New England Anti-Slavery Society, che si scagliava, oltre che contro lo schiavismo, anche contro tutte le istituzioni che, a detta di Garrison, non facevano nulla per contrastarlo: le chiese e tutta la cristianità americana. Altri leader più moderati, propagandavano l'immediatismo contemporaneamente a Garrison: tra i più importanti troviamo i fratelli Tappan. Fu grazie a loro che nacque a Philadelphia, con l'adesione di Garrison, la American Anti-Slavery society il cui manifesto, scritto dallo stesso Garrison, condannava lo schiavismo come contrario ai principi del

cristianesimo e della Dichiarazione di indipendenza. Le sempre più numerose petizioni antischiaviste, portarono i rappresentanti del Sud a far approvare in parlamento la "regola del bavaglio" che imponeva che tutte le petizioni antischiaviste fossero rimandate a tempo indeterminato. Il Sud rimaneva, infatti, molto legato al sistema dello schiavismo. Personaggi come Thomas R. Dew o James H. Hammond difendevano lo schiavismo, ritenuto necessario per il mantenimento dell'uguaglianza tra i cittadini bianchi e considerato come l'unico sistema in grado di garantire lo sviluppo dell'economia agricola degli Stati del Sud. Qui le norme per combattere il movimento abolizionista si fecero sempre più rigide: tutta la stampa propagandistica venne soppressa e molti esponenti del movimento furono perseguitati e costretti o a nascondere le proprie idee o ad abbandonare il Sud.

Anche al Nord l'abolizionismo incontrò molte ostilità. C'era, infatti, chi pensava che il movimento fosse stato la causa dell'inasprimento delle leggi del sud. Si poté assistere a molte mobilitazioni contro il movimento abolizionista: incendi alle sedi delle riunioni, sassaiole contro alcuni esponenti e perfino un linciaggio. Tutto ciò non indebolì l'abolizionismo, ma lo trasformò in un movimento di più ampia portata e di più ampio respiro: in difesa dei diritti di pensiero e di espressione. Se il movimento antischiavista non era riuscito a promuovere la tolleranza verso i neri, aveva però portato i nordisti a rifiutare gli schiavisti del Sud. Si ponevano così le premesse per la guerra di secessione.

Antischiavismo e antirazzismo

I partiti che si dichiaravano contrari al sistema schiavista, non erano per questo favorevoli a un inserimento dei neri nella società civile americana. La condanna dello schiavismo, quindi, non era necessariamente accompagnata da sentimenti egualitari, anzi, questo era molto raro. Nel periodo immediatamente precedente alla guerra di

secessione (cominciata nel maggio del 1861) i resti dei partiti antischiavisti (come il Liberty Party e il Free Soil) confluirono, al Nord, nel Partito Repubblicano, per il quale l'antischiavismo era solo uno dei tanti punti di contrasto da utilizzare contro i sudisti. Per questo motivo, anche se vi confluirono i componenti dei partiti abolizionisti e antirazzisti, il Partito Repubblicano non fu un partito egualitario. Contrapposto al Partito Repubblicano, al Sud nasceva il Partito Democratico, presto diviso in due fazioni proprio per l'accettazione o meno del sistema schiavista.

1866: Abolizione dello schiavismo

Dopo la guerra di secessione e la vittoria dei federalisti (detti anche *nordisti*, *unionisti*, *yankees*), un maxi-emendamento costituzionale (il XIV, che incorporava il *Civil Rights Bill* e il *Freedmen's Bureau Bill*) sanciva l'uguaglianza dei cittadini americani a prescindere dalle differenze di razza. Il radicamento nella società di queste nuove norme fu lento e difficoltoso. I bianchi dovettero accettare di essere, per lo Stato, al pari dei neri. Questi ultimi, di contro, si mossero con molta cautela nell'esercizio delle nuove libertà di cui disponevano. Se le distinzioni razziali non avevano alcuna validità giuridica, permanevano un forte pregiudizio e una forte diffidenza da parte della popolazione bianca, per cui i neri vivevano in comunità di soli neri, spesso isolati, come nel *Vicolo del Pescegatto*, dove ha luogo la storia di *Porgy & Bess*.

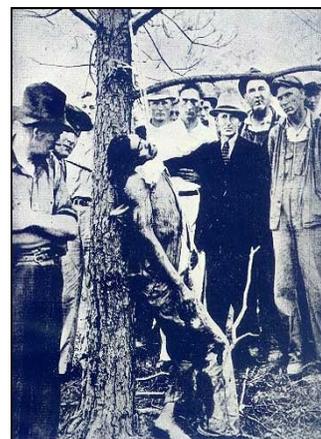
I neri riuscirono però a ottenere, pian piano, alcuni miglioramenti nell'inserimento nella società: orari di lavoro e salari più adeguati, la possibilità di mandare a scuola i propri figli, anche se le scuole per i neri erano separate da quelle per i bianchi (in questo furono fondamentali le organizzazioni di carità, che costruirono scuole per ex schiavi mettendo a disposizione locali, fondi e insegnanti). Un altro diritto importantissimo fu quello alla partecipazione politica. Ma la cosa che più importava ottenere ai neri, in massima parte ex schiavi, erano terre da poter coltivare

autonomamente. 46 milioni di acri furono resi disponibili per essere distribuiti ai neri che adesso erano liberi, ma quasi nessuno ne trasse beneficio, perchè la maggioranza delle terre date erano terre improduttive, e perchè quasi nessuno aveva fondi da investire in un'attività. La maggior parte dei neri continuò a lavorare nelle piantagioni di cotone, alcuni, quelli che vivevano nelle zone costiere, divennero pescatori, altri, piccoli commercianti (sono proprio loro i personaggi di *Porgy & Bess*). Tra le comunità di colore non si verificarono mai azioni di vendetta nei confronti della società bianca, se non in episodi isolati e sporadici.

Il Sud dopo la ricostruzione (1870-1920)

Se dopo la ricostruzione era scomparsa la grande agricoltura estensiva, il sistema di classi ad essa legato era ancora in piedi, e soprattutto erano rimasti i sentimenti antiegalitari che questo sistema produceva. I neri che popolavano gli Stati Uniti erano in massima parte concentrati al Sud, dove costituivano un terzo della popolazione complessiva. Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, si assiste a una nuova ondata di azioni xenofobe, su tutti i livelli, dalla sfera sociale fino all'istituzione di nuove leggi razziali.

La condizione economica della comunità di colore era notevolmente mutata. Pochissimi neri erano in grado di comprare la terra da destinare alla coltivazione. Molti erano diventati lavoratori salariati (quasi sempre braccianti agricoli). Altri affittavano le terre che coltivavano, pagando i proprietari con una parte del raccolto. La maggior parte degli ex schiavi erano diventati mezzadri: i proprietari mettevano a disposizione, oltre alle



Un episodio di linciaggio

terre, gli alloggi, gli attrezzi e le sementi mentre i contadini offrivano una parte consistente del raccolto. Pochi neri, invece, alla mezzadria preferivano la soluzione dell'affitto in compartecipazione: coltivavano le terre di qualche proprietario, dotandosi autonomamente di alloggio, utensili e sementi e ricompensavano il proprietario con una piccola parte del raccolto. Anche l'industria iniziò, al Sud, un processo di sviluppo, ma a trovarvi impiego erano quasi esclusivamente i bianchi. La mobilitazione dei neri, costituiva una preoccupazione per i latifondisti, che vedevano messa a rischio l'unità delle loro grandi proprietà. Cercarono, quindi, con ogni mezzo legale (e non) di ostacolare i neri (leggi contro nuove offerte di lavoro, leggi sulle scadenze dei contratti, azioni terroristiche).

Sul finire dell'Ottocento, il problema del razzismo si fece più intenso. Esso era radicato soprattutto nel proletariato bianco del Sud. Le prime importanti leggi furono quelle per le limitazioni sull'esercizio del diritto di voto: questo richiedeva, infatti, il pagamento di un'ingente imposta, un esame di cultura e la dimostrazione di residenza. Inoltre, per aggirare il problema che questa legge portò, ossia la drastica riduzione anche del numero di elettori bianchi, fu escogitata la "clausola del nonno": avevano comunque diritto al voto, tutti coloro il cui padre o nonno avesse votato prima del 1867 (cioè quando era ancora in piedi il sistema schiavista). Un'altra importante serie di provvedimenti è quella che va sotto il nome di "Leggi di Jim Crow". Tali leggi, adottate nella maggior parte degli Stati del Sud tra il 1887 e il 1891, prevedevano che bianchi e neri viaggiassero in treno in vagoni distinti, purchè identici, che frequentassero scuole separate, purchè uguali ecc. In quegli anni presero il via una serie di violente manifestazioni razziste, come incursioni nei



Un corteo del KKK

quartieri residenziali abitati da neri e molti linciaggi: furono 1875 quelli registrati nell'ultimo decennio del 1800. Avvenivano in forma di torture, mutilazioni, roghi e ogni pretesto era valido (poteva anche non essercene). Solo nel 1918 per la prima volta un bianco fu condannato da un tribunale per aver partecipato a un linciaggio.

Gli anni di Porgy & Bess

Nei primi decenni del XX secolo si è potuto assistere in America a una nuova ondata di fenomeni razzisti. Già dalla seconda metà dell'Ottocento, nel Sud, il fenomeno della segregazione razziale si era acuito. Nel 1915, inoltre, avviene la seconda fondazione del Ku Klux Klan. Nata nel 1865 per essere poi sciolta nel 1880, la setta si ricostituisce e riprende a operare. Gli appartenenti al Klan erano coloro che si definivano WASP (*White Anglo-Saxon Protestant* = Protestanti bianchi anglosassoni) e, in quanto tali, affermavano la loro superiorità. I membri del Klan, che negli anni venti erano più di quattro milioni, nutrivano, quindi, sentimenti razzisti nei confronti dei neri e di chi professava religioni diverse (ebrei, cattolici ecc). Gli WASP, coperti da tuniche bianche e lunghi cappucci, manifestavano in lunghi cortei portando in testa il simbolo della croce infuocata. Compivano, però, anche numerosi atti di violenza, che vedevano vittime ebrei, cattolici, ma principalmente neri.

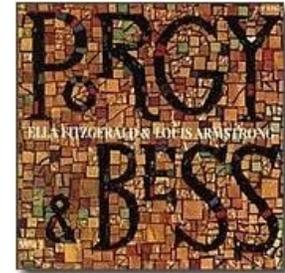
Alla gente di colore non era permesso frequentare gli stessi locali che frequentavano i bianchi. Se un nero entrava, per esempio, in un ristorante di bianchi, prima veniva deriso e picchiato, poi arrestato per essere stato causa di disturbo della quiete pubblica. Ai neri era consentito occupare solo alcuni posti nei mezzi pubblici, dovevano frequentare scuole diverse, non potevano entrare nei cinema o nei teatri. Svolgevano solo determinati lavori manuali, pesanti e malretribuiti. Era impossibile che un nero lavorasse nel mondo dello spettacolo: nel teatro e nei musical, i ruoli dei neri erano interpretati da bianchi che si coloravano il viso. Se era

presente un personaggio nero in una commedia o in un musical, era soltanto perchè venisse schernito.

In questo clima, *Porgy & Bess* è una rivoluzione. Nel 1925 esce un romanzo i cui personaggi sono quasi tutti appartenenti a una comunità di colore. Nel 1935 va in scena la prima dell'opera lirica. È lo stesso Gershwin a volere che il cast sia composto interamente da neri, eccetto alcuni ruoli marginali per i quali, tra l'altro, non è neppure previsto il canto. Salvo, quindi, alcuni semplici *attori*, i *performers* sono tutti neri. La storia è una storia assai semplice, ma che mostra come anche in una comunità nera, rinchiusa in un quartiere-ghetto, possano aver luogo storie normali di gente normale. Storie di uomini. Anche se l'emancipazione tarderà ancora ad arrivare, *Porgy & Bess* costituisce sicuramente un messaggio importante di uguaglianza.

Porgy & Bess nella storia del Jazz

Quando George Gershwin ha scritto la musica di Porgy & Bess, ha voluto utilizzarla per caratterizzare al meglio la realtà che l'opera racconta. Nelle sue composizioni si è ispirato tantissimo alla musica afro-americana, agli spirituals¹ e al gospel², ha liberato tutta la sua vena blues³, facendo in modo che la musica avesse lo stesso “colore” dei personaggi. Nella cultura americana, soprattutto in quella musicale, l'influenza della comunità di colore originaria dell'Africa è stata fondamentale. Proprio per questo Porgy & Bess ha trovato tanta fortuna nel Jazz, genere che si è sviluppato in America, partendo da New Orleans durante tutto il Novecento, ma che ha le sue radici nella cultura popolare africana.



Nel Jazz, accade spesso che alcuni pezzi diventino degli “standard”. Lo standard è un pezzo-simbolo, una pietra miliare che caratterizza il genere. Sono i pezzi sui quali tutti i grandi musicisti si sono prodigati almeno una volta, i pezzi sui quali i principianti imparano il Jazz e che per questo sono sopravvissuti al passare del tempo. Tra i più noti si possono citare *Night in Tunisia* di D. Gillespie, *Mack the knife* di D. Weill, *Estate* di B. Martino e ovviamente *Summertime*, la ninna-nanna che Clara canta nel primo atto di Porgy & Bess. Anche altre songs tratte dall'opera sono diventate degli standard, presenti in molti dischi di tanti celebri musicisti. Qui non ci occupiamo, però, dei singoli standard che compaiono

1 Gli *spirituals* sono i canti degli schiavi. Essi cantavano nelle piantagioni per scandire il lavoro.

2 Il *gospel* è un tipo di canto legato alle funzioni religiose. Proviene dalla tradizione africana, dove il celebrante cantava per primo e la popolazione seguiva in coro. È tutt'ora utilizzato nelle chiese protestanti, soprattutto se frequentate da comunità di colore.

3 Il *blues* può, in maniera riduttiva, essere considerato lo spiritual trasportato nella dimensione solitaria. È un genere nato per strada, inizialmente malinconico, che nella sua evoluzione è stato importantissimo per la nascita del *rock* o della *country music*.

sporadicamente in innumerevoli produzioni: parleremo di alcuni lavori che hanno inteso rivisitare l'intera opera Gershwiniana. Non si tratta di allestimenti successivi dell'opera, ma di lavori di musicisti, in particolare jazzisti, che hanno inciso dischi i cui brani sono tutti delle rivisitazioni di songs tratte da *Porgy & Bess*. Ce ne sono stati tanti, ma qui ne esamineremo tre.

1958. Ella Fitzgerald e Louis Armstrong

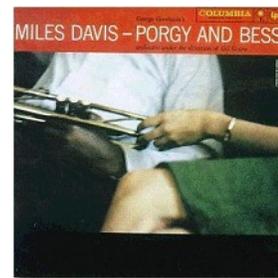
Tra il 1956 e il 1957, i due artisti incisero tre dischi per l'etichetta *Verve*, l'ultimo dei quali è proprio *Porgy & Bess*, che uscirà nel '58. L'arrangiamento e la direzione dell'orchestra sono affidate a Russel Garcia. Ella Fitzgerald era una cantante che occupava un posto di primo piano sulla scena del jazz dell'epoca, possedeva incredibili capacità e tecnica vocali potendo vantare tre ottave di estensione. Louis Armstrong, trombettista e cantante, è forse il musicista jazz più conosciuto del secolo. Dal loro incontro nasce un lavoro molto interessante e originale.

Entrambi i musicisti, ma Armstrong in particolare, sono stati protagonisti dell'evoluzione del Jazz già dai primi decenni del secolo. È per questo che la versione dell'opera che da essi viene proposta risente tantissimo dello swing⁴ che era tipico delle orchestre da ballo degli anni trenta.

Il disco si apre con una *Overture*, un medley in cui l'orchestra, senza la partecipazione dei due solisti, presenta in pillole i temi più importanti dell'opera, riletti in chiave swing. Il suono pungente della tromba di Luis arriva nel secondo brano, *Summertime*. Il pezzo è diviso in quattro parti: nella prima è la tromba, senza sordina (cosa insolita, per un brano romantico come questo), a proporre il tema; nella seconda interviene la

⁴ *Swing* significa "dondolare". È un'espressione che riguarda, fondamentalmente, il modo di suonare alcune note. Se, per il genere classico le note uguali andrebbero suonate tutte con la stessa durata, lo swing prevede che quelle dispari (prima terza ecc.) diventino un po' più lunghe rubando qualcosa a quelle pari, che diventano più corte. Si alterneranno, così, note più lunghe a note più brevi, dando il senso, appunto, del dondolare.

voce calda e pulita della Fitzgerald, che canta lo stesso testo dell'aria originale; nella terza parte ritorna Armstrong, questa volta con la sua particolarissima voce; infine, l'ultima parte è dedicata a delle variazioni sul tema che vedono dialogare i due cantanti variando la musica su alcune frasi della canzone. Interamente eseguite da Ella Fitzgerald sono *The Buzzard Song* e il prayer *Oh, doctor Jesus*. Ferma restando la rilettura in chiave jazzistica, lo spirito dei pezzi è rimasto quello dei brani originali: *The Buzzard Song* trasmette un forte sentimento di angoscia e paura (che è quello di Porgy, che vede nel volo della poiana un cattivo presagio). Lo stesso si può dire di *A woman is a sometimes thing* e di *Oh Lawd, I'm on my way*. In questi due pezzi è Louis Armstrong a fare l'unico solista. Il primo, come avviene nell'opera, trasmette gioia e spensieratezza: prima Armstrong propone per intero il testo giocando scherzosamente con la voce, poi interviene con la tromba variando il tema musicale fino quasi a stravolgerlo. *Oh Lawd, I'm on my way*, invece, è eseguita interamente con la voce, con una grande interpretazione ma senza variazioni vere e proprie. La voce di Armstrong, comunque, non ha bisogno di variare nessun tema per renderlo del tutto personale, si pensi solo alla conosciutissima *What a wonderful world*. Si può parlare di vere e proprie improvvisazioni nel brano *It ain't necessarily so*. Per prima cosa Armstrong propone il tema con la tromba; Ella Fitzgerald lo ripropone con la voce poi improvvisa per alcune battute con lo stile dello *scat* (improvvisazione con la voce che non prevede l'uso delle parole ma di fonemi insensati da utilizzare per scopi ritmici o melodici); lo stesso fa poi Armstrong.



Questo disco è molto originale nell'esecuzione dei brani, ma la caratteristica fondamentale è la fedeltà mantenuta nei confronti dello spirito dell'opera lirica originale. I sentimenti trasmessi sono gli stessi, solo trasposti in un genere diverso.

1958. Miles Davis e Gil Evans

Miles Davis è stato uno dei musicisti più originali e innovativi della storia del jazz. Trombettista, ha compiuto un percorso musicale caratterizzato da una continua evoluzione. È stato, infatti, fondatore di molti stili musicali: *cool jazz*⁵, *modal jazz*⁶, *acid jazz*. Il periodo in cui incide *Porgy & Bess* è il periodo di passaggio tra il cool e il modale.

Gil Evans è stato un grande pianista, compositore, direttore e arrangiatore. Nel disco sono affidati a lui l'arrangiamento e la direzione dell'orchestra. L'opera viene trasformata in una *suite* per tromba solista e orchestra. La rivisitazione è molto più marcata rispetto al lavoro di Armstrong e Fitzgerald. Gil Evans ha voluto scrivere i pezzi su misura per Miles. Ha pensato di adattare i tempi e le melodie allo stile e all'estro davisiani. Inoltre, contrariamente a quanto avveniva nella rilettura trattata precedentemente, non sempre viene rispettato lo spirito originale dei brani.

Il disco si apre con *The buzzard song*, dove inizialmente l'orchestra presenta il sottofondo originale, teso e angosciante, a cui partecipa la tromba di Miles con le prime note del pezzo. Ma al cambio di tema, che avviene con una battuta della tromba solista, la batteria comincia a battere un tempo swing sul sottofondo del contrabbasso, e il tutto si fa più sciolto



5 Il genere *cool* nasce negli anni '50, come risposta al *be bop*, imperante nel decennio precedente. Il *be bop* enfatizzava al massimo l'improvvisazione, con virtuosismi e cascate di note su tempi solitamente molto veloci. Il *cool* si contrappone ad esso adottando tempi più lenti e improvvisazioni più melodiche e cantabili.

6 Il jazz modale è uno stile che si contrappone a quello "tonale". Il jazz tonale imponeva all'improvvisatore di seguire rigidamente lo schema armonico su cui sviluppava l'improvvisazione. Il jazz modale libera l'improvvisazione da molte di queste costrizioni, concentrando l'attenzione più sull'aspetto melodico che su quello armonico.

e rilassato. In tutti i pezzi viene dedicato molto spazio alle improvvisazioni di Miles, dando così un ulteriore tocco di personalità al risultato finale. Molto interessante è la decima traccia del disco: *It ain't necessarily so*. Il tema originale viene stravolto e intervallato da brevi improvvisazioni che rendono il brano quasi irriconoscibile, se non lo si ascolta con una certa attenzione. Non per questo risulta spiacevole all'ascolto, anzi, è un vero capolavoro. Particolare è il pezzo *Here comes the Honey man*. Il motivo originale viene rispettato, senza che ci siano variazioni rilevanti. Nonostante ciò, il carattere del pezzo è completamente diverso dalla song dell'opera: essa viene cantata da un venditore ambulante di miele, il quale deve attirare i clienti con una musica allegra, che trasmetta ottimismo. L'interpretazione di Miles, invece, rende il brano molto malinconico.

L'intera partitura utilizzata per questa registrazione andrà perduta. Un cornista che ha partecipato all'incisione, Gunther Shuller, ritrascriverà per intero la partitura servendosi esclusivamente dell'ascolto del disco. Su tale partitura, nel 1998 viene inciso un disco da Paolo Fresu, con l'orchestra Jazz della Sardegna diretta da G. A. Frassetto e col cantante David Linx. L'incisione è estremamente fedele, anche nello stile, al disco di Miles Davis.

2002: Paolo Fresu, *Kind of Porgy & Bess*

La vera operazione di rottura compiuta da Paolo Fresu è *Kind of Porgy & Bess*. È un disco estremamente originale quello inciso dal trombettista di Berchidda. Per questo lavoro, egli ha riunito i componenti del suo Angel Quartet: il batterista Roberto Gatto, Furio Di Castri al contrabbasso e Antonello Salis al piano e alla fisarmonica. Hanno partecipato alla registrazione il chitarrista franco-vietnamita Nguyễn Lê nonché il cantante e suonatore di oud⁷ Dhafer Youssef. Il disco trae ispirazione dai lavori dei due grandi trombettisti che hanno preceduto

⁷ L'*oud* è una sorta di mandolino tipico dei paesi mediorientali

Fresu in questa esperienza. Il riferimento a Miles Davis è già chiaro nel titolo del disco: *Kind of Porgy & Bess*, che riprende il titolo del celeberrimo *Kind of Blue* davisiano. I riferimenti alla musica e allo stile di Louis Armstrong sono chiaramente riscontrabili ascoltando il disco.

A differenza di quella incisa con l'orchestra Jazz della Sardegna, questa è una rilettura fatta all'insegna della modernità e della contaminazione. Lo si può notare immediatamente, dall'introduzione della prima traccia del disco: *The Buzzard song*. Su un tappeto di mistero creato dalla batteria e dal contrabbasso si inserisce la chitarra elettrica di Nguyễn Lê con una melodia improvvisata dal sapore tipicamente orientale. Il tema proposto dalla tromba è abbastanza simile alla musica originale. Nel disco di Devis, nel brano *Gone, gone, gone*, alle battute della tromba si alternavano le risposte dell'orchestra, in uno swing serrato. Qui le risposte arrivano dal basso e dalla chitarra, molto più tese e cariche di angoscia. Lo stesso avviene in *Summertime*, che in questo disco non può certo essere considerata una ninna-nanna. Il brano comincia con un sottofondo carico di tensione, degno da film giallo, dove si combinano interventi percussivi del basso del piano e della batteria insieme ai suoni elettronici della chitarra e del sintetizzatore. A creare suspense contribuisce la voce di Dhafer Youssef. Passato il primo minuto interviene la tromba di Fresu a presentare il tema, ma in maniera molto essenziale, utilizzando solo alcune note e giocando su lunghi silenzi. Il pezzo successivo è *Oh, doctor Jesus*, che comincia con un dialogo improvvisato tra Fresu e Salis al piano. Anni di collaborazione hanno fatto raggiungere ai due musicisti sardi un grande affiatamento. Poi il pianista continua da solo in un'introduzione improvvisata, eclettica e nervosa com'è nel suo stile. Dhafer Youssef suona l'oud in un solo brano, che tra l'altro è un brano inedito (cioè mai utilizzato precedentemente in nessuna rivisitazione dell'opera): *Clara, Clara, don't you be downhearted*. Lo stesso Fresu lo ha definito "Il sacro oud", infatti dà al pezzo un carattere molto mistico e religioso, che però non era di certo negli intenti di Gershwin quando ha scritto quello originale. Lo

spirito originale viene invece mantenuto nell'ultimo brano del disco, *I got plenty o' nuttin'*. Eseguito in trio da Fresu Salis e Di Castri, ha un carattere molto giocoso. La tromba esegue sia il tema sia le risposte (che nel disco di Armstrong dava l'orchestra), c'è una sola improvvisazione, quella di Antonello Salis al piano, e il pezzo è molto breve (2'18").

Kind of Porgy & Bess mantiene inalterata l'attualità dell'opera di Gershwin proponendo nello stesso tempo importanti elementi di innovazioni per il panorama jazzistico contemporaneo.

Appendice documentaria

Fonti Bibliografiche

- Du Bose Heyward, Porgy; ©1925 George H. Doran Company
- Du Bose Heyward, Porgy (trad. Italiana di Vittorio Cravetto); ©1947 Frassinelli tipografo editore, Torino,
- Maldwyn A. Jones, Storia degli Stati Uniti; ©1984 Bompiani, Milano

Fonti Discografiche

- Simon Rattle, Porgy and Bess; ©1989 EMI Records Ltd
- Miles Davis/Gil Evans, Porgy and Bess; ©1958 Columbia
- Ella Fitzgerald/Luis Armstrong, Porgy & Bess; ©1958 Verve Records
- Paolo Fresu, Kind of Porgy & Bess, ©2002 BMG France

Fonti Cinematografiche e Audiovisive

- Trevor Nunn/Simon Rattle, The Gershwin's Porgy and Bess; ©1993 (for video recordings) Primetime/BBC under exclusive licence to EMI Records Ltd.; © (for DVD design and development) EMI Records Ltd.

Articoli

- Gianfranco Vinay, Porgy and Bess folk-opera

Altro

- Lezioni di “analisi e storia della musica” tenute dal musicologo M° Luca Bragalini in occasione dei seminari estivi *Nuoro Jazz 2006* diretti da Paolo Fresu

Questo lavoro è interamente realizzato
utilizzando software open-source
su piattaforma Linux