

Eric John Hobsbawm (1917) è tra i grandi storici del XX-XXI secolo. Di formazione marxista, è autore di innumerevoli quanto importanti libri, da *Le rivoluzioni borghesi. 1789-1848* (1962), al più recente *Il secolo breve* (1994), al suo ultimo *Come cambiare il mondo. Perché riscoprire l'eredità del marxismo* (2011). Tra le sue prime pubblicazioni vi è anche una *Storia sociale del jazz* (1959), fonte da cui traiamo alcune pagine che ci portano ai giorni delle prime affermazioni di questo genere musicale.

## Quando il jazz era definito «storia sincopata e contrappuntata dell'impudicizia»

Eric John Hobsbawm

*Storia sociale del jazz*

Editori Riuniti, Roma, 1982, pp. 93-98.

**D**a questo enorme sviluppo del pubblico di colore nasce il fenomeno che ci ha fornito i documenti base del jazz: i dischi «race» (ovvero destinati alla gente di colore). A partire dal 1920, le compagnie discografiche si accorsero che era un buon affare mettersi a fabbricare dischi destinati al solo mercato di colore, e dal 1923 in poi diverse case hanno metodicamente compilato dei cataloghi «race», per i neri. Fra questi, il più famoso è quello della Okeh Company (1923-1935) che comprendeva, insieme a molto materiale popolare raro, la maggior parte della produzione del piccolo gruppo iniziale di Louis Armstrong.

Grazie al grandissimo sviluppo di questo mercato fra il 1923 e il 1927, si può dire non vi sia artista che, sentito da qualcuno dell'industria dello spettacolo, non abbia avuto la possibilità di fare una o due sedute di incisione fonografica. Alcuni di questi artisti della serie «race» – e in particolar modo i pianisti e i cantanti più primitivi – sono oggi poco più che semplici nomi, eternati in due o tre dischi di valore artistico incalcolabile: Bessie Tucker, Montana Taylor, «Speckled Red», Romeo Nelson, Dobby Bragg, Henry Brown. Il jazz strumentale nero non rimase confinato a lungo in questo giro «race», ma la produzione ha continuato (ribattezzata rhythm and blues, per non urtare la suscettibilità dei neri) fino ai nostri giorni. Le recenti mode del rock-and-roll e del twist si nutrono quasi esclusivamente dei sacchetti effettuati dalla Tin Pan Alley [letteralmente “vicolo della padella stagnata”, è il nome dato all'industria musicale newyorkese, che tra fine Ottocento e primi Novecento dominava il mercato della musica popolare americana, n.d.r.] a piene mani su questi vecchi repertori.

Il jazz autentico, non annacquato, non ebbe grande presa sul pubblico bianco in generale, per quanto le tournées nel nord e i dischi della Original Dixieland Jazz Band (composta da bianchi) nel 1917 abbiano avuto un enorme anche se temporaneo successo, tanto da servire bene o male come punto di riferimento per contrassegnare l'inizio dell'«età del jazz». Tuttavia, sia la data che l'etichetta traggono in inganno, perché l'«età del jazz» era già cominciata, anche se non sotto questo nome, vari anni prima, e non si trattava tanto dell'età del jazz quanto della conversione in massa della comune musica leggera e della musica da ballo ad una qualche idea che vagamente implicava sincopato, ritmo, scherzosi effetti strumentali come l'imitazione degli animali, e cose del genere. Questo nuovo linguaggio fu indubbiamente influenzato dal jazz, ma si può

tranquillamente affermare che il novantasette per cento di ciò che i bianchi americani e europei ascoltavano negli anni fra il 1917 e il 1935 sotto il nome di jazz aveva a che fare col jazz tanto quanto i costumi delle majorette delle parate hanno a che fare con le divise dell'esercito.

Il trionfo di questo jazz ibrido è di per sé fenomeno tanto importante che sarà bene osservarlo più da vicino. In primo luogo, fu quasi certamente un effetto del trionfo del ballo e specialmente, almeno fra le più giovani generazioni del XX secolo, di un tipo di ballo a ritmo veloce. Il classico numero di musica leggera del secolo passato [si intende il XIX secolo, n.d.r.], sul quale si basava la fortuna della Tin Pan Alley, era scritto per essere cantato da un solista o da un coro, e si prestava ben poco alla danza, come si può del resto capire facilmente provando a ballare le arie di Stephen Foster [1826-1864, autore della celeberrima e popolare *Oh Susanna*, n.d.r.] o il comune repertorio da osteria e da barbershop, come *Nellie Dean*. Ma dal 1910 circa, gli editori cominciarono ad accorgersi che nessuna canzone avrebbe avuto probabilità di successo a meno che non fosse ballabile. Nel giro di dieci anni, non vi fu canzone che non fosse stata completata con una orchestrazione a ritmo cadenzato, le si addicesse o no. [...]

Il ragtime e i ritmi del jazz, adatti a trasformare qualsiasi motivo in musica da ballo, divennero aiuti preziosissimi. La storia del ballo comune è, come al solito, molto oscura, e non sappiamo esattamente come e perché si sviluppò la voga della danza da sala da ballo, sebbene una qualche traccia si possa incontrare nei suoi aspetti più commerciali e reclamistici: la prima «maratona della danza» organizzata da Sid Graumann (del Graumann's chinese theatre a Hollywood) nel 1910; la moda dei «tè danzanti» alla vigilia della prima guerra mondiale, moda che fece la fortuna della famosa coppia Irene e Vernon Castle; le piccole sale da ballo dei sobborghi americani che, con un biglietto d'ingresso di dieci cents, finivano coll'incassare 2.500 dollari la settimana; le danze da un penny organizzate nei parchi di Cincinnati nel 1914, ecc. Le sale da ballo in Inghilterra si affermarono più tardi: vedi lo Hammersmith palais, che entrò in funzione nel 1919 con una Original Dixieland Band come complesso stabile. Per nostra fortuna, noi non ci dobbiamo occupare più della moda della danza e delle sue origini. Oserei dire comunque che quella moda era strettamente connessa col rilassamento delle convenzioni sociali dell'età vittoriana, e soprattutto con l'emancipazione della donna.

A ogni modo, la moda della danza suscitò una ricerca continua di ritmi nuovi, più veloci e meno convenzionali, che piano piano relegarono in disparte anche le più resistenti danze della fine '800 – non escluso il valzer – con i loro eccitanti africanismi o americanismi, del nord o sud che fossero.

Dal 1900 in poi, l'invenzione di nuove danze ritmiche diventò una vera piccola industria. La produzione degli anni fra il 1910 e il 1915 – turkeytrot, bunny hug ecc. – creò la formula più duratura: il foxtrot [il “trotto della volpe”, nome che ci dice non poco sul suo ritmo, n.d.r.]. Si può dire tranquillamente che senza il foxtrot e i suoi derivati (lo shimmy, originariamente un'indecenza da Costa dei Barbari, era popolarissimo in Europa attorno al 1920), il trionfo del jazz ibrido nella musica leggera sarebbe stato impensabile [...].

La moda della danza immise automaticamente l'idioma afro-americano nella musica leggera [...] e quel frenetico entusiasmo per la batteria e per gli assoli di batteria, che ogni tanto prende i settori più ingenui del pubblico, già cominciava tra il 1914 e il 1916. Il blues si infiltrò nella musica leggera verso il 1912. W.C. Handy pubblicò molte delle sue cose migliori appunto fra il 1912 e il 1916 (*Memphis blues*, *St. Louis blues*, *Yellow dog blues*, *Beale street blues*), e il 1916 assisté a una vera battaglia fra gli editori di musica leggera per la supremazia dei loro rispettivi blues. Pressappoco nel medesimo periodo, la parola «jazz» (o «jass», o «jaz») venne adottata come etichetta generica della nuo-

va musica da ballo, anche perché forse pochissimi sapevano che la parola, nello slang africano, indica il rapporto sessuale. La parola fu adottata rapidamente e quasi universalmente, senza dubbio perché, verso il 1916-1917, non si poteva più assolutamente fare a meno di un'etichetta. Non c'era solo la Original Dixieland Jazz Band – che era un complesso jazz – ma una schiera di pretendenti al titolo di inventori di «jazz dance» e di numeri della Tin Pan Alley del tipo «tutti lo fanno»: *Cleopatra had a jazz band*, *Everybody's crazy about that Doggone blues*, *Mr Jazz himself* di Irving Berlin [...], tutti del 1917. [...] Verso la fine del 1917 anche in Gran Bretagna si erano già formate delle jazz-band. Questa confusione non fu senza conseguenze anche per il jazz autentico. Il sassofono veniva dai complessi di musica leggera, mentre i suonatori di New Orleans lo conoscevano e lo usavano appena. Anche i complessi straight dei minstrel avevano preso, già da tempo, il sassofono dalle bande militari, come quando i Mahara's Minstrels «ingaggiarono a Chicago un quartetto di sassofoni» che «contribuì straordinariamente al clima mistico», allorché W.C. Handy cominciò a suonare *The holy city* come un assolo di cornetta. Queste sdolcinate, che del resto dovevano diventare l'etichetta della musica leggera del tipo sentimentale fra il 1920 e il 1930, erano a quell'epoca il limite del sassofono, che entrò nel jazz semplicemente perché era uno strumento che piaceva al pubblico: King Oliver, verso il 1920, si lasciò convincere ad introdurre un paio nel suo complesso perché un altro gruppo concorrente aveva successo proprio con i sassofoni. Inoltre, il repertorio di musica leggera dell'immediato dopoguerra fornì un gran numero di temi per il repertorio jazzistico degli anni venti, specialmente ai complessi bianchi, e stimolò la pubblicazione di moltissimi numeri di jazz straight e di blues. [...] L'aspetto più interessante di questa nuova moda è che, fin dal principio, non fu considerata semplicemente come un'altra espressione, magari criticabile, della musica leggera, bensì come un simbolo, un movimento, insomma, qualcosa di molto importante. I moralisti, naturalmente, le dichiararono subito guerra, come al solito con quella sublime incapacità di chiarire perfino a loro stessi se erano ostili al jazz solo perché legato alla vita dei bassifondi, e a quella delle classi inferiori. Notissimo è l'attacco del *Times-Picayune* di New Orleans, del 20 giugno 1918: «Perché esiste la musica jass, e di conseguenza il jass band? È lo stesso che chiedersi il perché dei romanzi tascabili o della gomma da masticare. Sono tutte manifestazioni di cattivo gusto, un gusto che non è stato ancora depurato dalla civiltà. Anzi, ci si potrebbe spingere un po' più in là e dire che la musica jass è la storia sincopata e contrappuntata dell'impudicizia. Come una barzelletta sporca, nei primi tempi il jass fu ascoltato dietro porte chiuse e persiane abbassate: poi, come tutti i vizi, si fece sempre più ardito, fino a sfidare apertamente gli ambienti per bene, dove è stato tollerato a causa della sua singolarità... Il jass offre un piacere sensuale più intenso di quello dei valzer viennesi o dei sentimenti raffinati e rispettosi del minuetto del XVIII secolo. New Orleans è particolarmente interessata al jass, perché da molte parti si afferma che questa specie di vizio musicale è nato nella nostra città... Noi non riconosciamo il vanto di questa paternità ma, viste le voci che circolano, sta a noi essere gli ultimi ad accettare queste sconcezze nell'ambito di un consorzio civile»

«Questo innominabile jazz deve finire!» strillava il *Ladies' home journal* nel 1921. E il rabbino Stephen T. Wise, con la naturale abilità dei preti in questo genere di affermazioni, proclamava che «quando l'America avrà ritrovata la sua anima, il jazz scomparirà, e non prima; vale a dire, che sarà relegato negli antri oscuri e scarlatti donde è venuto, e vi morirà senza essere rimpianto, dopo che l'anima dell'America sarà risorta». Egualmente sorprendenti furono le proteste dei musicisti conservatori, di cui si possono trovare esempi succosi negli archivi del *Musical times*.

D'altra parte, l'avanguardia culturale salutò il jazz con grande entusiasmo, ma forse

con pari ignoranza, come «la musica dell'età delle macchine, la musica del futuro, la forza vivificatrice della giungla primitiva» e così via; affermazioni fatte dopo avere ascoltato orchestre tipo quella di Jack Hilton, che l'autore [Hobsbawm si riferisce a se stesso, n.d.r.] ricorda di aver sentito definire tra gli studenti delle scuole secondarie centro-europee, fra il 1928 e il 1933, come «la parola definitiva» in fatto di jazz. Un esempio caratteristico, anche se tardivo, di queste confuse fantasticherie lo si può trovare in un articolo intitolato *Il cuore del jazz* (*Le jazz hot*, n. 23, 1938) di un certo J. H. Levesque, che cita Bergson, Stravinskij, Valéry, Minkowsky, Blaise Cendrars, Rounpel, Tommaso d'Aquino, Apollinaire e Lecomte de Nouy, e afferma che il jazz esprime l'intensità della vita, così come essa è riconoscibile in ogni altro campo in cui «la vita si manifesti potentemente e liberamente».