

Emilio Sala

Dieci giorni dopo la prima rappresentazione a Broadway di *Porgy and Bess* (Alvin Theater, 10 ottobre 1935), Gershwin scrisse una lunga e famosa lettera al *New York Times* per difendere le sue scelte artistiche dai numerosi storcimenti di naso che fecero spesso capolino nei giorni successivi alla *première* dell'opera. In particolare, alcuni recensori segnalavano l'eterogeneità degli ingredienti utilizzati dal compositore. "Il suo stile è in certi momenti quello dell'opera, in certi altri quello dell'operetta o quello dei tipici musical d'intrattenimento di Broadway" (questo un significativo commento apparso sul *New York Times* dell'11 ottobre 1935). Altri criticarono la presenza dei recitativi o il fatto che una canzone come *Summertime* era "troppo popolare" per un'opera. Gershwin replicò, nella lettera già menzionata, che la sua creazione doveva essere considerata una "folk-opera" nella quale è assolutamente naturale che i personaggi cantino della musica popolare. Non della musica popolare preesistente, però. "Quando cominciai a comporre la musica fui subito contrario all'utilizzo di materiale popolare originale, perché volevo che la musica avesse un carattere unitario. Perciò scrissi io stesso gli spiritual e i folksong". D'altronde, aggiunse, anche le opere della tradizione europea contengono delle canzoni di successo (basti pensare a *Carmen*). Questa decisione servì anche a prendere le distanze dalla versione teatrale del romanzo di Edwin DuBose Heyward *Porgy* (1925) che conobbe un grande successo a Broadway nel 1927. Nell'ambito di questo allestimento l'elemento musicale era stato valorizzato attraverso l'inserimento di alcuni brani popolari come per esempio la ninnananna *Hush Little Baby* che Gershwin avrebbe appunto sostituito con *Summertime*. Quanto ai recitativi, essi non sono stati introdotti dal compositore solo in seguito alla scelta della forma operistica, e dunque in nome della continuità-organicità orchestrale, ma anche nell'ottica di restituire musicalmente "le inflessioni che i neri hanno nel parlare". Insomma, ci troviamo di fronte a un'operazione complessa e innovativa che il termine vagamente ossimorico di "folk-opera" cerca di esprimere e di compendiare. "Avevo l'idea [sono sempre parole di Gershwin] che l'opera dovesse essere divertente, cioè dovesse contenere tutti gli elementi dell'intrattenimento. Perciò, quando scelsi come soggetto *Porgy and Bess*, una storia di neri di Charleston, fui certo che mi avrebbe anche consentito di inserirvi sia umorismo sia tragedia e anzi tutti gli elementi di intrattenimento da vedere e ascoltare, perché la razza nera possiede tutte quelle qualità. Questa gente è ideale per il mio scopo, perché si esprime non solo parlando, ma in modo altrettanto naturale con il canto e con la danza". Una drammaturgia mista, dunque, eppure fortemente integrata che, come abbiamo visto, ingenerò numerosi equivoci e faticò non poco ad affermarsi. Per molti anni la folk-opera di Gershwin venne trasformata in una versione in forma di musical a cura di Cheryl Smallens e Alexander Crawford (1942), con il parlato al posto dei recitativi, la riduzione dei personaggi e dell'orchestra, nonché l'eliminazione di molti numeri musicali. Il ritorno alla versione "originale", con la ria-

apertura dei tagli che vennero applicati alla partitura già in occasione della *première* del 1935, è un fatto relativamente recente (il primo tentativo di ricostruzione di tale versione "autentica" risale al 1976). Un personaggio emblematico del carattere "anfibo" di *Porgy and Bess* è certamente quello di Sporting Life che "anziché essere un sinistro spacciatore di droga è uno spiritoso furfante ballerino, che ispira simpatia e fiducia e al tempo stesso è malvagio" (per dirla sempre con Gershwin). Il compositore decise, non senza contestazioni, di affidarne il ruolo a un artista di vaudeville e di musical, John Bubbles, invece che a un cantante lirico (come Todd Duncan e Anne Brown scelti rispettivamente per le parti di Porgy e di Bess). Tale tradizione interpretativa è stata poi protratta da cantanti come Cab Calloway e Sammy Davis jr. Orbene, Sporting Life è anche il "primo tenore" che riecheggia il mondo dell'opera pur rappresentando (anche) il punto di massima distanza da essa. Basti pensare all'acuto stentoreo (Si bem.) con cui finisce la sua "aria di seduzione" del terzo Atto ("There's a boat dat's leavin' soon for New York"). Ma il tipo di tenore adombrato nel personaggio di Sporting Life non è certo quello dell'eroe del melodramma. Semmai rinvia a quel tenore comico moderno, che dal Mime del *Siegfried* porta al Capitano del *Wozzeck* o al Quint del *Giro di vite* oppure, varcando l'oceano, al King Herod della rock-opera *Jesus Christ Superstar*.