DOPPIOZERO

Ira Gershwin. O del vernacolo in canzone

Corrado Antonini

24 Aprile 2019

In *Mark Twain at Bayreuth*, saggio altrimenti noto come *At the Shrine of St. Wagner* (Al santuario di San Wagner), apparso sulla Chicago Daily Tribune il 6 dicembre 1891, Mark Twain raccontò di un soggiorno a Bayreuth dove, lo spazio di qualche giorno, s'immerse nella musica di Richard Wagner. Al termine del soggiorno, quando lo scrittore espresse tutta la sua soddisfazione per essersi musicalmente rigenerato grazie alla bontà delle esecuzioni vocali, s'imbatté in un critico che s'affrettò a rintuzzare il suo entusiasmo: "Cantare! Quello non era cantare; quelli erano vagiti, era uno stridore di nullità di terzo grado, rifilateci per far girare l'economia!" Un rilievo che invece di infastidirlo gli confermò una ricorrenza: sempre la stessa storia, si disse Mark Twain, ogni volta che apprezzo qualcosa di artistico, significa che era di qualità scadente.

In un articolo pubblicato sull'ultimo numero della rivista trimestrale *Raritan*, lo storico della musica e direttore artistico Joseph Horowitz prova a tracciare un parallelo fra l'uso del vernacolo in Mark Twain e nel compositore Charles Ives (*Mark Twain, Charles Ives, and the Uses of Vernacular Intelligence*), sottolineando fra le altre cose come dietro la lacunosità formale che si rivelerebbe in alcune delle loro opere, sia possibile riconoscere un motivo tipicamente americano, quello del genio imperfetto che si è fatto da sé. Nella categoria Horowitz infila, oltre a Mark Twain e Charles Ives, anche Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman e Herman Melville, prendendo cura di escludere Henry James. Dei libri di Henry James, Mark Twain disse: una volta letti è impossibile riprenderli in mano. Quanto a Charles Ives, in *Essays Before a Sonata* (1920), rimproverava James di considerare Thoreau un provinciale. *The language of the street is always strong*, annotava da par suo Emerson: il gergo della strada ha una forza che la North American Review (la prima rivista letteraria nata in terra d'America), ignora.

Se è vero che il gergo della strada e il vernacolo di provincia hanno finito con l'essere accolti anche sulle riviste letterarie più prestigiose d'America, e se è vero che nel 1935 Ernest Hemingway osservava come "tutta la letteratura moderna americana viene da un libro di Mark Twain chiamato *Le avventure di Huckleberry Finn*", è altrettanto vero che in molti teatri di Broadway, a metà degli anni '30, s'era diffuso un gergo marcatamente più urbano rispetto al vernacolo afro-americano che Twain aveva messo in bocca allo schiavo Jim in fuga lungo il Mississippi. Le canzoni dei primi decenni del Novecento, negli Stati Uniti, pur avendo fatto tesoro dei ritmi e delle armonie di musiche di matrice popolare originate in provincia o nel sud rurale – il ragtime, il jazz o il blues – e avendone al tempo stesso abilmente modellato il tono e la poetica a beneficio di un pubblico che *andava a teatro*, erano anzitutto chiamate a dare conto di un'estetica urbana dove eleganza e ricercatezza restavano il metro su cui misurare il proprio grado di civiltà e la disponibilità ad abbracciare il secolo nuovo (ciò che, da un certo punto in poi, Charles Ives si rifiutò di fare; odiava il telefono, aborriva il fonografo, e se vedeva un aereo in cielo gli mostrava i pugni in cenno di sfida).

Di questa raffinatezza e di questo gusto urbano maturato fra gli anni '20 e gli anni '30 del Novecento restano esemplari testimonianze nelle canzoni dei fratelli Gershwin, in quelle di Irving Berlin e di Cole Porter, in quelle di Richard Rodgers e Lorenz Hart, o nelle melodie di Harold Arlen. Pagine che certificano il definitivo imporsi di una musica che, per quanto lontana da quella di Charles Ives, e forse anche in virtù della derivazione da modi e forme popolari, aveva in sé dei semi che potevano finalmente dirsi americani fino al midollo, pagine che allo stesso tempo davano conto dell'avventura americana con parole che erano specchio dell'America intesa in tutta la sua ricchezza ed eterogeneità etnica, oltre che nella sua non meno complessa realtà sociale (con la notevole eccezione dell'"aristocratico" Cole Porter, che di preferenza cantava dell'alta società).

Nel 1959 Ira Gershwin, il fratello meno noto di George, pubblicò il suo primo e unico libro, una raccolta da lui stesso annotata di testi di canzoni che aveva composto, in parte col fratello, su un arco di tempo di un quarto di secolo (primi anni '20, metà anni '40), con episodiche incursioni negli anni '50. Ira Gershwin intitolò quel libro *Lyrics on Several Occasions* (liriche per svariate occasioni), richiamandosi esplicitamente ai *Poems on Several Occasions* (poesie per svariate occasioni) che il letterato e diplomatico Matthew Prior, maestro del *vers de société* inglese, aveva pubblicato nel 1709. Avido lettore della rivista umoristica

inglese *Punch* e delle rubriche di Franklin P. Adams sul New York World e di Bert Leston Taylor sulla Chicago Tribune, in gioventù, al pari di molti parolieri del periodo, Ira Gershwin aveva nutrito ambizioni letterarie. L'amico d'infanzia e compagno di scuola Yip Harburg (autore, fra gli altri, del testo di *Over the rainbow* di Harold Arlen), ricordò come il loro primo idolo di gioventù fosse stato il poeta, umorista e librettista inglese W.S. Gilbert, e che entrambi, fin da ragazzini, s'erano formati sulle *Bab Ballads* che lo stesso Gilbert aveva pubblicato sulla rivista *Fun* decenni prima, poesie di registro comico che s'erano poi trasformate a loro volta in canzoni grazie alla musica di Arthur Sullivan.



Opera di Diana Copperwhite.

Ira Gershwin, al pari di Yip Harburg e della stragrande maggioranza dei parolieri di successo d'inizio Novecento negli Stati Uniti (Lorenz Hart, Oscar Hammerstein II, Ted Koehler, Dorothy Fields, Howard Dietz, Gus Kahn, Sammy Cahn, Irving Berlin) era di origine ebraica, ed era cresciuto a stretto contatto con gli immigrati ebrei di prima e seconda generazione ubicati fra il Lower East Side di Manhattan e il Bronx. Oltre all'inglese questi autori avevano familiarità con lo yiddish e il tedesco. Pur avendo *bypassato* il teatro yiddish e quello di lingua tedesca puntando direttamente su Broadway nel tentativo di abbracciare il sogno americano senza l'indugio di chi provava nostalgia per la patria perduta, questi autori avevano pur sempre assorbito il gergo dell'East Side, un gergo fatto di quel gustoso *pastiche* di inglese farcito di inflessioni germaniche, italiane, spagnole, yiddish o russe ch'era ancora possibile sentire nei quartieri a forte densità di immigrati della New York d'inizio Novecento. È possibile rilevare questo *pastiche* linguistico in molte delle loro canzoni. Un esempio fra i tanti da *In Three Quarter Time* di Ira Gershwin, dal musical *Pardon my English* (1933):

If a Musiker doesn't bring Strauss mit 'im,

He is no Musiker – 'raus mit im!

(Se un musicista non porta Strauss in dote, non è un musicista: portatelo via!)

Da un lato il *light verse* di W.S. Gilbert, dall'altro gli influssi del teatro etnico e del vaudeville; da un lato la raffinatezza urbana della New York d'inizio secolo, dall'altro il gergo elementare di chi una poesia di Gilbert non avrebbe potuto leggerla, o perché a disagio con la lingua di Shakespeare, o perché non in grado di coglierne l'invenzione comica e poetica, o più semplicemente perché analfabeta (si pensi agli esilaranti pezzi di Leo Rosten sotto lo pseudonimo di Leonard Q. Ross apparsi sul New Yorker negli anni '30, dedicati all'immigrato ebreo Hyman Kaplan e al suo difficile processo di integrazione in America).

Accanto alle canzoni di Ira Gershwin che danno voce al vernacolo nero del sud, tutto *Porgy and Bess*, ma anche uno spiritual moderno come *Clap yo' hands*:

Clap-a yo' hand! Slap-a yo' thigh!

(batti le mani, battiti le cosce),

ve ne sono di ancor più numerose in cui emerge il vernacolo urbano newyorchese di quegli anni (da *The Half of it, Dearie' Blues* e buona parte di *Lady, be good!*, allo straclassico *Let's call the whole thing off*, che mette a confronto in modo impareggiabile dizione formale e vernacolo americano: *you say eether and I say eyether, you say neether and I say nyther*), ce n'è una che, nella sua banalità ma anche nell'accumulo di significati che porta con sé, coglie bene il primato del vernacolo americano sulla lingua colta in molte canzoni del periodo. Si tratta di *The Babbitt and the Bromide*, da *Funny Face*, 1927. Fred Astaire e la sorella Adele s'incontrano per strada e attaccano un inconcludente scambio di convenevoli che ha il preciso scopo di non condurre da nessuna parte e di non stabilire alcun piano di comunicazione fra i due, fatta salva la mera funzione fàtica:

Hello! How are you?

Howza folks? What's new?

I'm great! That's good!

Ha! Ha! Knock wood!

Well! Well! What say?

Howya been? Nice day!

How's tricks? What's new?

That's fine? How are you?

(...)

Heigh ho! That's life!

What's new? Howza wife?

Gotta run! Oh, my!

Ta! Ta! Olive oil! Good bye!

È persino inutile tradurla. Come butta? Tutto a posto? Toccando ferro. È una bella giornata. La famiglia, tutto bene? Novità? Devo scappare. E via di questo passo, un giro di giostra a mezzo di cliché in vernacolo cittadino spinto: *howza*, *howya*, *how's tricks?*, *gotta run*. Lingua a parte, come già sottolineato da Aloma Bardi in *Registri espressivi di Ira Gershwin* (in *Gershwin*, EDT, 1992), la vera curiosità della canzone risiede anzitutto nel titolo e nei personaggi che ci vengono presentati, Babbitt e Bromide. *Clusters di contenuti semantici e di livelli espressivi*, li definisce la Bardi. Il metallo di Babbitt è un metallo morbido impiegato in industria al fine di ridurre l'attrito fra superfici di contatto, mentre il bromuro è il sale di potassio dell'acido bromidrico, le cui proprietà sedative e anticonvulsionanti furono scoperte e poi sfruttate a scopo farmacologico a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Babbitt è però anche il nome del protagonista del romanzo omonimo di Sinclair Lewis pubblicato nel 1922, un personaggio che agli occhi di Lewis incarnava la mediocrità dell'americano del periodo: "sta appresso solo alla sua bottega, alla sua professione, al suo laboratorio. La sera s'accende un buon sigaro (…) e se ne va dritto a casa. Poi taglia il prato, o si mette a fare qualche lavoretto manuale, ed è pronto per la cena, dopo la quale racconta qualche storia ai figli, o va al cinema insieme con la famiglia (…). Infine se ne va a letto, felice e soddisfatto, la coscienza tranquilla, poiché anche lui, con il suo poco, ha contribuito alla prosperità della città e del suo conto in banca" (trad. di Livio Crescenzi, Mattioli 1885, 2018). Il *babbitt*, nel linguaggio comune americano, e sull'onda del successo del romanzo, finì col rappresentare il conformismo della classe media degli anni '20. *Bromide* invece, bromuro, oltre a produrre effetti calmanti sul sistema nervoso, è anche il nome di un personaggio creato dall'umorista americano Gelett Burgess, il quale nel 1906 pubblicò un saggio intitolato *Are you a Bromide? or the Sulphitic Theory* (Sei un bromuro? O della teoria sulfurea), in cui per la prima volta fa la sua apparizione un tale di nome Bromide, che non appena apre bocca, fa addormentare. Una persona noiosa, negli anni '20, poteva comunemente essere chiamata un *bromide*, un bromuro.

Ecco dunque come, in modo giocoso ma sofisticato, Ira Gershwin invitava l'antieroe di un futuro premio Nobel per la letteratura e un personaggio nato dalla penna di un umorista a scambiarsi dei saluti al solo scopo di esasperare l'insulsaggine dell'uomo nuovo d'inizio secolo. L'uno è un conformista senza speranza, l'altro una scocciatura a piede libero. Difficile dire se il pubblico dell'epoca fosse in grado di cogliere tutte le sfumature e le sottigliezze che questi parolieri mettevano in canzone. Probabilmente no, se è vero che persino fra i produttori dello spettacolo *Funny Face* c'era chi conosceva soltanto Babbitt, e chi invece s'era imbattuto soltanto in Bromide. Per avere nozione di entrambi bisognava essersi formati come Ira Gershwin: un libro di Shakespeare da una parte e le riviste umoristiche dall'altra. Lingua colta e vernacolo. Operetta viennese e jazz. Un valzer di Strauss e il ragtime. I versi di Gilbert e il gergo del pescivendolo sotto casa. Cilindro e gonne corte. Gli anni '20 buttarono davvero per aria un sacco di cose. A metà degli anni '40 la canzone *The Babbitt and the Bromide* fu poi riproposta su pellicola in *Ziegfield Follies*, cantata e danzata da Fred Astaire in coppia con Gene Kelly. Rivedere quella sequenza avendo consapevolezza di ciò che la canzone portava con sé, ce la fa forse apprezzare di più. Senza dimenticare che George Gershwin, come amava ripetere Fred Astaire, componeva musica "per i piedi" (e lui e Gene Kelly, pur nella diversità dei rispettivi stili, di come muovere i piedi un po' se ne intendevano).

The Babbitt and the Bromide, con Fred Astaire e Gene Kelly

https://www.youtube.com/watch?v=SF8coqYjINo&t=31s

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

