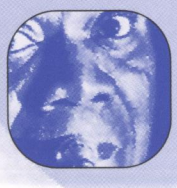
Franco Bergoglio

# Il secolo swing

## *Jazz e società di massa*



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

È possibile. Da quando è entrato nel pantheon delle arti maggiori dal racconto, al film al poema, il jazz figura come uno dei motori del secolo scorso. È stato studiato e metabolizzato. Ma come ci parla del secolo un'arte che ha caratterizzato tutto il Novecento? Un comune denominatore vede il jazz come uno dei principali protagonisti nel passaggio alla cultura e all'arte di massa. Il jazz ha sedotto il secolo e rileggendo alcuni echi della diffusione sarà più semplice delineare il quadro della difficile conquista di una dignità condivisa ed universale.

Il Jazz è storia, ha scritto lapidariamente lo studioso americano Burton W. Peretti, ed è al centro di tutti gli avvenimenti culturali degli Stati uniti. Una storia partita con l'evoluzione dello spazio pubblico, della moralità, dei nuovi media portati dalle invenzioni di Edison e dalla scoperta del tempo libero, valorizzato soprattutto dai ceti medi urbani coagulati proprio attorno all'idea del divertimento di massa e di nuovi approcci sociali alle relazioni uomo-donna. Questi sono i punti salienti dell'America in cui il jazz si muove, secondo Peretti, nel secolo americano, della fortunata definizione di Henry Luce, l'editore di «Time» e creatore della moderna stampa periodica[2].

[1] Attilio Bertolucci, *Fortuna del jazz*, «L'illustrazione italiana», n. 4, aprile 1957.
[2] Cfr. Burton W. Peretti, *Jazz in american culture*, Ivan Dee, 1997, pp. 3-9.

## Attraverso l'Atlantico

Miscuglio di ibridi, si fa strada nei bar, nei cocktail, tra l'alta società dei poeti futuristi, è quinta di uno spettacolo che rappresenta altro, è un po' il colore di quelle società[3].
Il jazz è la colonna sonora del "mondo di massa". Qualunque esso fosse, il giudizio dato sul jazz ne celava sempre uno sulla modernità.
Nell'Europa occidentale fra le due guerre, cultura popolare significò jazz, cinema e sport[4] come scrivevano in fotocopia molti intellettuali[5].
In patria invece, tra i *giovani tristi* tratteggiati da Francis Scott Fitzgerald, il jazz era sinonimo di decadenza. Fino alla seconda guerra mondiale questa fu la consuetudine e anche negli anni successivi la musica afroamericana continuò a convivere con i pregiudizi. I giornali americani della metà degli anni venti sono ricchi di epiteti che descrivono il jazz come volgare, primitivo, imbastardito, addirittura malarico, una *peste* da trattare con un linguaggio appropriato, quasi venisse descritta una malattia da debellare[6].

> Quando gli europei pensavano all'America, pensavano a musicisti, a cantanti e a ballerini neri e non certo a Hemingway, a Fitzgerald o alla Stein, che vivevano tra loro senza influenzarli. Fino agli anni venti, agli occhi del mondo, tranne qualche pittoresca eccezione come Buffalo Bill e Mark Twain, l'America non aveva cultura. Quando finalmente mostrò il suo volto all'Europa, era un volto nero[7].

Queste considerazioni, avanzate dalla scrittrice Phyllis Rose a margine della splendida biografia dedicata a Josephine Baker, sono quanto mai adatte ai personaggi citati, simbolo della penetrazione della civiltà americana in Europa. In stretta simbiosi con il jazz viaggiava il cinema: il primo film sonoro fu *Il cantante di jazz* con Al Jolson nel 1927, a ridosso del crollo della borsa di New York. Fu la crisi di un'epoca e dei suoi costumi ma non del jazz. Questa musica assieme al cinema, alla radio e ai *marines* a stelle e strisce partì alla conquista del mondo.
L'inglese James Joll, studioso di storia internazionale, che sintetizza la diffusione in Europa dell'arte popolare, tra musica e sport, precisa che essa contagiò anche le classi colte e il jazz, il blues, il charleston in particolare piacevano anche «ad un intellettuale austero, come il pittore astratto Piet Mondrian che ballava il foxtrot al suono del fonografo nel suo appartamento parigino»[8], il quale più tardi dedicò al jazz un intero saggio teorico, come vedremo.
Parigi in quegli anni era la capitale delle avanguardie culturali e la scoperta dell'arte afri-

[3] Cfr. Franco Minganti, *L'oltre-jazz di Novecento: il mito del mondo atlantico dell'emigrazione*, «Bollettino '900», n. 16-17, dicembre 1998; Giorgio Rimondi, *Jazz band. Percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*, Mursia, 1994, p. 14.
[4] Cfr. James Joll, *Cento anni d'Europa. 1870-1970*, Laterza, 1975, p. 403.
[5] «Le nuove generazioni senza una fede se non nel futuro vivevano immerse nello sport e nel jazz», Max Horkheimer, *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, Einaudi, 1974, vol. II, p. 317.
[6] Cfr. Rudi Blesh, *Shining trumpets*, Knopf, 1946, pp. 328-329.
[7] Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra*, Frassinelli, 1990, p. 89.
[8] J. Joll, *Cento anni d'Europa*, cit., p. 404.

cana e della musica americana sono contemporanee e si mescolano in un elettrizzante calderone di invenzioni. Jean Cocteau, innamorato di Stravinskij, Debussy e Satie, pur non apprezzando il jazz come Mondrian, pensava che le «orchestre americane di negri» e il music hall fecondassero un artista e ne stimolassero la creatività, assieme alle «macchine»[9]. È il solito intreccio tra macchina, modernità, esotismo e scoperta della cultura nera che approfondiremo tra poco.

Il jazz imbastardito lo era di sicuro, specialmente quello annacquato che popolava i nascenti colossi del *broadcast* radiofonico o le orchestre commerciali che suonavano musica *sweet*, romantica e mollemente edulcorata. In Europa arrivava una musica vagamente sincopata, non il vero jazz; qui veniva riprodotta dalle orchestre locali ed adattata ai gusti dei vari paesi.

Uno dei surrogati era il *Weimar jazz*, figlio del tempo, amato dalle classi medie urbane e dagli intellettuali e in ultima analisi più utile ai mass media e ai partiti politici che attaccavano la cultura americana, che non un fenomeno musicale originale[10].

Come *l'età del jazz* porta a pensare al proibizionismo e ai gangsters, altrettanto bene la musica *negra* rappresenta le atmosfere della repubblica di Weimar, in una Germania distrutta dalla guerra e dai debiti ma ricca di fermenti culturali e dei primi inquietanti germi del nazismo nascente, come in un affresco di Otto Dix. Spiccano nel quadro Kurt Weill che collabora con Brecht, Artur Schnabel che entusiasma tutti con la sua passione per il jazz e la Bauhaus, che aveva addirittura una propria orchestra jazz. Ma per alcuni il jazz era pernicioso perché antigermanico e portava «al pacifismo e all'internazionalismo»[11]; gli incubi ricorrenti della destra novecentesca più profonda.

Non solo a Berlino ma in ogni moderna metropoli da New York a Mosca, passando per Parigi e Roma, si trovano pseudo *jazz bands*. Mosca ricorda Weimar: i primi anni della Rivoluzione russa sono culturalmente vivaci. Mosca era all'incrocio tra tentazioni avanguardiste e la vita notturna ricca di orchestre e di ballerine nei *music halls* che imitano le americane.

Molte *jazz bands* sicuramente condivano le serate trasgressive moscovite e hanno trovato posto nel gran ballo di Satana, snodo cruciale del romanzo *Il maestro e Margherita* di Bulgakov (cap. 23). L'atmosfera di raccapriccio ed esagerazione della festa ha un suo momento culminante nella scena zoomorfica con protagonista la pazza orchestrina di jazz diretta da un trombettista-scimmia, accompagnato agli altri strumenti da «mandrilli, gibboni e bertucce».

Arte, musica, fotografia, danza e ogni attività espressiva appaiono in pieno fermento. La famosa ballerina Isadora Duncan sceglie Mosca come sede della sua scuola di ballo e per il quarto anno della Rivoluzione d'ottobre danza davanti ai dirigenti rus-

[9] Jean Cocteau, *Il gallo e l'arlecchino*, Passigli, 1987, pp. 49-50.
[10] Cfr. J. Brandford Robinson, *Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure*, in *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge University press, 1994, pp. 107-116.
[11] P. Rose, *Jazz Cleopatra*, cit., p. 135.

si, tra i quali Lenin[12]. Peraltro la Duncan fu sempre critica nei confronti del jazz e del ballo nero in tutte le sue stravaganti varianti, come le *animal dances (fox trot, bunny hug, grizzly bear)* che definì spesso come espressione di «primitivi selvaggi» e «convulsioni sensuali del Negro»[13].

Il jazz subisce negli anni trenta gli attacchi di regime, ma non scompare: né per la condanna del nazismo, né per quella del fascismo, né, più tardi, sotto il rigido controllo comunista. L'arte è un prodotto della sete di vita, ha osservato lo scrittore boemo e sassofonista dilettante Josef Skvorecky', e il totalitarismo, che vuole controllare tutti gli aspetti dell'agire umano, tenta sempre di coartarla. L'arte irreggimentata, muore. O protesta.

Un'arte popolare e di massa come il jazz diventa protesta di popolo. È per questo che le pistole degli ideologi, e talvolta anche quelle dei poliziotti, sono puntate contro gli uomini con i sax[14]. In Italia ancora negli anni cinquanta, Togliatti, difendendo le scelte del partito comunista sui fatti d'Ungheria, cita il jazz, riprendendo argomenti classici, della retorica anti-jazz, vecchi ormai di trent'anni:

> La rivoluzione [...] fatta da quella gioventù che ha concentrato il suo interesse sui pantaloni a tubo, sullo swing, sul rhum, [...] sugli amori passeggeri, e non so che altro![15]

## Anticonformismo, antifascismo e hot jazz

Il jazz per Edgar Morin è stato introdotto nella società da élites eretiche, spesso minoritarie rispetto alla cultura ufficiale: «gli avanguardisti della cultura furono i primi ad amare e integrare Chaplin, Hammet, il jazz, la canzone delle strade»[16].

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

> quasi universale, non tanto per le qualità intrinseche di quella musica, quanto perché era un altro simbolo della modernità, dell'età delle macchine, e costituiva una frattura con il passato: [...] era un altro manifesto della rivoluzione culturale[17].

Lo storico inglese si trovò coinvolto a tal punto da quel clima culturale da essere forse il primo studioso di estrazione "dotta" a dedicare un volume di analisi al mondo del jazz[18]. Modello storico paradigmatico di quanto affermano Morin e Hobsbawm è la generazione di italiani formatasi nel ventennio, cresciuta sotto una dittatura soffocante, che impediva la fruizione di molti prodotti culturali, e ugualmente imbevuta del sogno americano.

[12] Cfr. Nicoletta Misler (a cura di), *In principio era il corpo. L'arte del movimento a Mosca negli anni Venti*, catalogo della mostra omonima, Electa, 1999.
[13] Isadora Duncan, *My Life*, Boni and Liveright, 1927, pp. 340-342.
[14] Cfr. Josef Skvorecky', *Il sax basso*, Adelphi, 1993, p. 15.
[15] Palmiro Togliatti, *Irodalmi usjàg. Testimonianza sui fatti d'Ungheria*, «Rinascita», n. 3, marzo 1957, ora in Id., *La politica culturale*, Editori Riuniti, 1974, p. 280.
[16] Edgar Morin, *L'industria culturale*, il Mulino, 1963, p. 11.
[17] Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, 2004, p. 221.
[18] Cfr. Id., *Storia sociale del jazz*, Editori Riuniti, 1982.

Antifascista, di sinistra e con il mito dell'America. Umberto Eco ha tratteggiato questa vicenda e i suoi protagonisti in maniera esemplare, sottolineando la natura di storia intellettual-popolare, perché l'America arriva ai giovani tramite medium accessibili: la musica, il cinema, i fumetti e la letteratura. Quattro elementi che variamente combinati piacciono agli intellettuali, pensiamo a Vittorini, a Pavese a Pintor e Calvino assieme ai giovani e ai sognatori.

La critica aristocratica ai mezzi di cultura di massa è successiva e appartiene alla sinistra del dopoguerra. Invece i partigiani della resistenza coltivavano un doppio mito: la Russia della rivoluzione e del progresso sociale e l'America della libertà. La musica della generazione – afferma Eco senza mezzi termini – era il jazz. Duke Ellington venne in Europa nel 1933 e a Londra affascinò Hobsbawm; nel 1935 Louis Armstrong a Torino entusiasmò Mila. Lo stesso avveniva nei paesi dell'est, come abbiamo visto nella testimonianza di Skvorecky', dove l'anticonformismo del jazz proseguiva anche in seguito sotto i regimi a socialismo reale.

Nell'Europa del razzismo biologico, la venere nera Josephine Baker, che univa insieme musica, danza e una sensualità nuova dal sapore esotico, famosissima a Parigi, era apostrofata in termini sprezzanti da Mussolini, che la considerava «diseducativa»[19]. Il jazz, insieme alle musiche di altri compositori di musica "seria" ebrei tedeschi, vennero bollati da Hitler come *Entartete musik*, musica degenerata, e proibiti dal regime nazista dopo la presa del potere. Così facendo il jazz divenne ancor più popolare, e poté dare voce all'anticonformismo della gioventù che non si sentiva nazista[20]. Addirittura nei campi di concentramento c'era uno spazio per il jazz, come a Theresienstadt dove, con il consenso del comando di campo, si esibivano i *Ghetto swingers,* musicisti di origine ebraica tutti – tranne uno – morti tragicamente nella prigionia[21].

Il jazz, venuto da lontano, unificava l'Europa nel segno dell'antifascismo

> non solo perché era musica d'avanguardia che essi non sentirono mai diversa da quella di Strawinsky o di Bartok, ma anche perché era musica degenerata, prodotta dai negri nei bordelli. Furono antirazzisti la prima volta per amore di Louis Armstrong[22].

In quest'ultima affermazione di Eco si possono cogliere entrambi gli aspetti: le stesse considerazioni, magari anche grossolane (i bordelli), che allontanano i benpensanti,

[19] Benito Mussolini, *Scritti e discorsi. Dal 1927 al 1928*, Hoepli, vol. VI, p. 253.
[20] Cfr. Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany,* Oxford University Press, 2003.
[21] Cfr. Mike Zwerin, *Musica Degenerata*, EDT, 1993, pp. 13-21.
[22] Questo saggio di Umberto Eco ha avuto ampia circolazione: presentato alla Columbia University nel 1980, riproposto ad un convegno dell'Istituto Gramsci (1983), rimaneggiato recentemente col titolo *Il cuore rosso del sogno americano* in «l'Unità», 10 novembre 2001, poi raccolto in volume: Umberto Eco, Giampaolo Ceserani, Beniamino Placido, *La riscoperta dell'America*, Laterza, 1984, pp. 14-16.

svolgono un'altra duplice funzione: creano un alone di mistero e di fascino che origina i miti e fa innamorare l'uomo di qualcosa e, nello stesso momento, costituiscono un grimaldello educativo efficacissimo contro il razzismo ed il conformismo delle dittature. La conoscenza porta comprensione.
Si può sognare con la tromba di Armstrong e disprezzare gli americani di colore e la loro anima che vibra in quella musica? Il critico musicale Massimo Mila, sfidando il regime, pubblicò un articolo dove si inneggiava all'arte del trombettista e di Duke Ellington. Scriveva tra l'altro che la riprovazione morale verso il jazz era: «la protesta istintiva di una società che si sente smascherare certe ipocrisie su cui ha le fondamenta»[23].
Il jazz, come ogni vera arte, sa emozionare e provocare l'ascoltatore, affinché esso prenda posizione.

### Danse sauvage

Il jazz possiede una peculiarità: incarna il presente più che interpretarlo e si situa dentro il Novecento più che fornirne una rappresentazione.
Scrive lo storico francese Maurice Crouzet:

> Dopo il 1930, il jazz si trasforma profondamente e, mettendosi all'unisono con la vita che lo circonda e con l'accelerazione del suo ritmo, moltiplica le ricerche ritmiche, sicchè l'arte del jazz si sviluppa con una rapidità che fa pensare a quella del progresso tecnico piuttosto che allo svolgimento delle forme musicali[24].

A parte l'ultima considerazione, dove l'artisticità del jazz sembra essere troppo rigidamente interpretata alla luce di un macchinismo di tipo futurista, il ragionamento è calzante. Non dobbiamo dimenticare che l'esaltazione della macchina fu dall'inizio del secolo uno dei possibili approcci estetici all'arte; e il jazz veniva visto come uno degli ingredienti di questo piatto: dal pianoforte meccanico di Marinetti (1912) all'*arte dei rumori* di Luigi Russolo, al *macchinismo nell'Arte* di Severini (1916) o a *Musica futurista* di Balilla Pratella fino ai russi che negli anni venti realizzavano coreografie come *La danza delle macchine* di Nikolaj Foregger, con musiche jazz e rumori elettro acustici di J.A. Kliun.
I motivi ispiratori della musica futurista erano la città con il suo caos, la tecnologia e le macchine (*La danza delle eliche* di Marinetti e Casavola e *Psicologia delle macchine* di Silvio Mix, balletti del 1924) e il fascino della guerra: basti pensare alle sinfonie belliche concepite da Marinetti[25]. L'uso del rumore, elevato al rango di musica, tramite la tecnica compositiva dell'*enarmonismo*, il vitalismo, lo slancio verso il futuro e la centralità del modello urbano sono comuni anche al jazz che però non inneggia mai

[23] Massimo Mila, *Scritti civili*, a cura di Alberto Cavaglion, Einaudi, 1995, p. 177.
[24] Maurice Crouzet, *L'epoca contemporanea. Alla ricerca di una società nuova*, Sansoni, 1959, pp. 89-90.
[25] Cfr. Gian Franco Maffina, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, Martano editore, 1977, pp. 8-12.

a valori guerreschi. Per questo è amato dagli avanguardisti, specialmente quelli dada, in competizione con i futuristi.
Il già evocato Mondrian, all'indomani dei concerti parigini di Russolo e dei suoi intonarumori (1921), rilevò con acume la differenza tra la musica jazz e quella futurista:

I futuristi hanno fatto in modo diverso quello che fa anche il jazz. [...]. Tuttavia il jazz annulla già di più la vecchia armonia che non gli intonarumori...forse perché non devono pensare al fatto di dovere "fare dell'arte". Dove le manca il vantaggio della meccanica, in confronto agli intonarumori, ha il vantaggio che alcuni strumenti a percussione permettono l'intervento subitaneo dell'intuito[26].

I futuristi abbandonarono gli apprezzamenti al jazz dalla metà degli anni trenta, in ossequio ai diktat del regime fascista. E questo contribuì a costruire la nuova immagine del jazz, che, a fronte di un Marinetti tonante contro il negrismo musicale, assumeva le sembianze di una musica portatrice di libertà per tutta una generazione di giovani antifascisti[27].
Russolo stesso avanza il paragone con il jazz, rovesciando il ragionamento: questi è una copia mentre il futurismo svolge il ruolo di anticipatore incompreso:

Un compositore di jazz e direttore d'orchestra ha registrato i rumori delle vie di Londra in una specie di fonografo, e ha trovato che sotto i rumori più forti e chiari esiste uno sfondo particolare rumorista costante. Io nel mio volume *L'Arte dei rumori* pubblicato nel 1916 avevo già notato e anche spiegato il fenomeno[28].

Mondrian invece riconosce al jazz e alla danza un ruolo rivoluzionario nel mondo, pari ad alcune delle più alte conquiste dell'arte contemporanea. Nel suo saggio *Il jazz e il neoplasticismo* precisa che l'arte è «vita realizzata attraverso il puro ritmo». Più oltre afferma che sia il jazz che il neoplasticismo sono estremamente rivoluzionari e li qualifica come «distruttivi-costruttivi», vale a dire che contemplano un ritmo privo di forma, aperto al nuovo[29].
Come scrive l'americanista tedesco Berndt Ostendorf in un saggio sull'importanza della cultura americana nella germania weimariana, il jazz sembra rispondere alle domande di modernità e dinamismo che avanzano i futuristi italiani come Russolo, ed è per questo che piace tanto agli avanguardisti, in particolare francesi e tedeschi[30].

### Tra destra e sinistra

La penetrazione del jazz nella società di massa è avvenuta sotto il segno dello scontro ideologico. A destra il jazz è considerato un divertimento barbaro, prodotto da una razza inferiore, avulso di ogni valenza culturale. Julius Evola si spinge oltre e parla di disumanizza-

[26] Piet Mondrian, *Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, Feltrinelli, 1975, p. 172.
[27] Cfr. Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo:dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, L'Epos, 2003, p. 14.
[28] «La Fiera letteraria», 20 marzo 1927. Cfr. anche G.F. Maffina, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, cit., p. 83.
[29] P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 239-246.
[30] Berndt Ostendorf, *Liberating modernism, degenerate art, or subversive reeducation? The impact of jazz on European culture*, studio disponibile on line sulle pagine della rivista «E journal Literatur primar» (http://www.ejournal.at/essay/impact, controllato 18/10/2006).

zione e semplificazione dell'arte, in una epoca connotata «dall'emergenza delle masse, dell'economia e della tecnica onnipotenti, [dal]jazz». Il jazz diventa per Evola il ricettacolo di tutti i mali prodotti dalla musica nel ventesimo secolo ed insieme segna la ricerca da parte della civiltà occidentale di ispirazione presso «le razze inferiori»[31].

La sinistra intellettuale e liberale invece ai mass media attribuisce una funzione repressiva e totalitaria, mistificante ed alienante. Lo spettro di queste idee copre posizioni da Wright Mills alla scuola di Francoforte[32]. Qui può essere collocata la classica critica di Theodor Adorno, che vede il jazz come arte stereotipata, funzionale al sistema. Sulla scorta delle riflessioni di Benjamin, la musica perde la sua essenza e in un mondo di falsa democrazia culturale si crea quello che Marcuse definiva il «pluralismo senza dissonanze».

Proprio Adorno e Benjamin, all'interno del loro variegato rapporto intellettuale, dettero il via al confronto sul tema e rappresentarono fin dall'inizio le due diverse possibili interpretazioni "da sinistra". Uno dei principali punti di dissenso riguardava la valenza da attribuire ai fenomeni della cultura di massa, che allora, come abbiamo già visto, non significava televisione; ma radio, cinema, e musica jazz[33]. Per Benjamin le nuove arti potevano divenire veicolo di messaggi rivoluzionari. Per Adorno, invece:

> quello che risultava prevalente, nel cinema come nel jazz, era il carattere di esperienze povere, e, in certa misura, regressive: le risate degli spettatori al cinema, scriveva all'amico, non sono per niente buone e rivoluzionarie; al contrario, esprimono il peggior sadismo borghese[34].

Negli studi sul jazz spesso si è dato spazio alla sola analisi data alla musica sincopata da Adorno[35], rappresentante unico e icona solitaria del filosofo che volge lo sguardo al jazz. Sovente lo si è fatto estrapolandolo dal contesto e dunque il giudizio di Adorno sul jazz, superficiale ed ingeneroso, finisce per pesare sul suo autore oltre al dovuto; altrove Adorno aveva definito il jazz espressione del proprio tempo, volendo così dare una connotazione negativa[36]. Il suo torto è di voler emettere un giudizio sulla bontà artistica del jazz, e di non limitarsi a parlare di mercificazione e standardizzazione dell'industria culturale.

Da queste posizioni discendono alcuni fra gli attuali filoni interpretativi sul jazz, oscillanti fra l'esigenza di interpretare e agire dall'interno le arti del secolo e il rifiuto totale della contemporaneità in nome della purezza. Da una parte si guarda con sospetto alla categoria *massa*, ma si cerca comunque di costruire un rapporto fecondo; dall'altra la massificazione viene vista negativamente, come demone della modernità. Al centro di questa seconda variante si trova il meccanismo dell'industria culturale, un marchingegno apocalittico che

[31] Julius Evola, *Cavalcare la tigre*, Edizioni Mediterranee, 1995, *passim*, pp. 140-143.
[32] Alan Swingewwod, *Il mito della cultura di massa*, Editori Riuniti, 1980, p. 41.
[33] Stefano Petrucciani, *Il messia di massa*, in *Peccati d'amicizia*, Manifestolibri, 1991, p. 78; Walter Bejamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, 1978, p. 374.
[34] W. Bejamin, *Lettere 1913-1940*, cit., p. 78.
[35] Cfr. Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, 1971.
[36] Cfr. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Lezioni di sociologia*, Einaudi, 1966, p. 129.

si serve del cinema, della radio, del jazz e dei settimanali (agli albori). Il sistema dei media di massa, indagato da Adorno e Horkeimer nella *Dialettica dell'illuminismo,* è visto come un pericoloso assembramento di stereotipi che manipolano l'uomo e perpetuano il potere politico su di esso. In questo terribile ciclo, ininterrotto «eternamente picchia e rimbomba la macchina del jazz»[37]. A supportare le inquietudini che attraversano i due intellettuali tedeschi, quasi in ogni pagina del saggio fa capolino il jazz; esempio nefasto della civiltà massificata, da loro vista all'opera nella Germania nazista e osservata poi nel suo sviluppo americano.

Il pesante fardello imposto dalla globalizzazione ha rimesso in moto la necessità di attrezzare una nuova visione critica del mondo. Ancora il francese Morin, recuperando brani dei suoi ragionamenti degli anni sessanta, utilizza il jazz come modello per spiegare un fenomeno sociale, economico e geopolitico.

Esiste una società mondiale, afferma l'anziano sociologo, costruita da una unica scienza, una unica industria e dai mass media; Questi ultimi hanno generato una cultura unificata, di derivazione occidentale che a sua volta produce un folklore planetario. Esso ha:

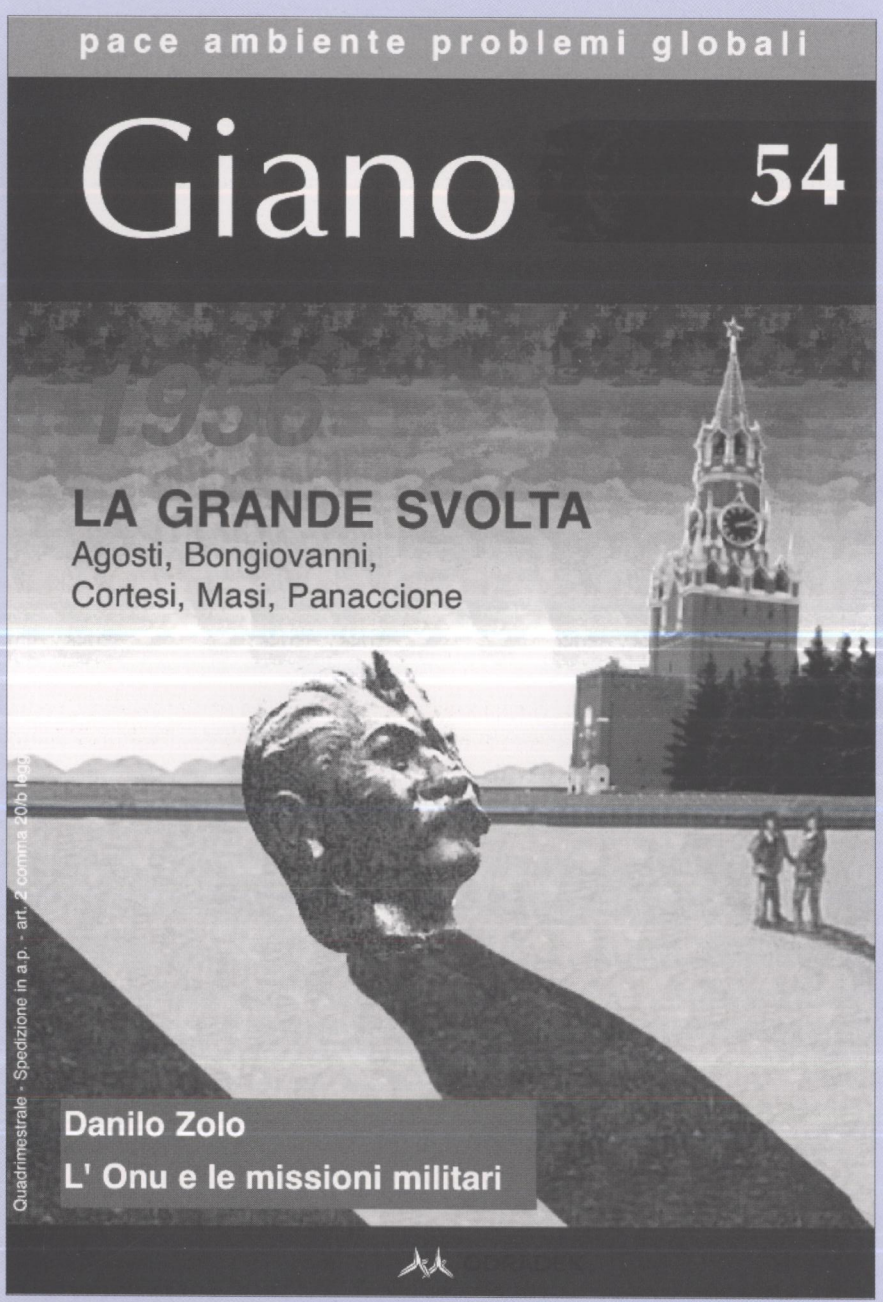
> diffuso per il mondo il jazz, che ha sviluppato diversi stili a partire da New Orleans, il tango nato nel quartiere portuale di Buenos Aires, il mambo cubano, il valzer di Vienna, il rock americano [...]. Ha integrato il sitar indiano di Ravi Shankar, il flamenco andaluso, la melopea araba di Umm Kalsum, lo huayno delle Ande. Il rock apparso negli Stati uniti si è acclimatato a tutte le lingue del mondo, assumendo ogni volta una identità nazionale[38].

Per Morin, una nota di speranza rimane: la mondializzazione dell'arte produce standardizzazione, ma non è totalmente omogeneizzante. Il meticciato, che crea diversità, è ben rappresentato dal jazz, un "ibrido afro-americano", che ha fatto il giro del mondo per ritornare infine in America, da dove era partito tempo prima[39].

Per il musicologo Laurent Aubert l'apporto afroamericano risulta forse il contributo alla musica più importante del XX secolo; mentre gli sviluppi del jazz dal bop al free alla fusion sono «stadi di trasformazione dell'identità sociale afroamericana fra integrazione e radicalismo politico»[40].

Questa musica, che ha fatto la storia, segnato il costume e ne è stata anche coscienza critica, ha raggiunto un suo status nelle Accademie e nelle Università e corre adesso l'unico rischio di diventare una storia di marmo.

[37] M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, 1944, p. 159.
[38] E. Morin, *Quale altra mondializzazione?*, a cura di Alain Caillè e Alfredo Salsano, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 4-5.
[39] E. Morin, *Una mondializzazione plurale*, «Le Monde», 26 marzo 2002.
[40] Laurent Aubert, *Le culture musicali del mondo*, in *Enciclopedia della musicaMusica e culture*




DOSSIER **1956** *LA GRANDE SVOLTA*: una discussione tra Aldo Agosti, Bruno Bongiovanni, Luigi Cortesi, Edoarda Masi, Andrea Panaccione.

SAGGI E ARTICOLI DI: Höbel, Pugliano, Garibaldi, Di Fiore, Trombetta, Zolo, Nobile, Liberti, Nocera, Piccioni, Paolini, Lofranco, Massucci.