

“WEST SIDE STORY”: DA SHAKESPEARE A HOLLYWOOD, VIA BROADWAY

Andrea Mariani*

Abstract

Il saggio ricostruisce il *musical* “West Side Story”, partendo dalla fonte shakespeariana e individuando il ruolo degli artisti che collaborarono ad esso. Analizza poi il passaggio dal testo teatrale al testo filmico e discute l'importanza della musica di Bernstein nei suoi rapporti col testo verbale e con la coreografia.

“West Side Story”: from Shakespeare to Hollywood, via Broadway

The essay analyzes the different dimensions of the musical “West Side Story”: its Shakespearean source and the role played by the different contributors. It compares musical, film, Bernstein’s music, script and choreography.

Premessa

Alla bella epigrafe anteposta al programma del Convegno da cui ha preso spunto il presente saggio (gli straordinari versi di Sor Juana Inés de la Cruz), rispondo con tre citazioni da Shakespeare. La prima è tratta dal Sonetto XXIII: «To hear with eyes belongs to love’s fine wit»¹. Più avanti nella carriera, in un’importante scena del *King Lear*, Shakespeare, usando un’analogia sinestetica, fa dire a un suo personaggio: «Look with thine ears»² (Atto IV, Scena VI, v. 155). In *The Tempest* Ariel, mettendo in campo contemporaneamente tre organi di senso, riferisce a Prospero che Stephano e Trinculo «prick’d their ears,/ Advanc’d their eyelids, lifted up their noses/ As they smelt music» (Atto IV, Scena I, vv. 176-178)³. La sinestesia è stata, in effetti, chiamata in causa,

* Università ‘Gabriele d’Annunzio’ di Chieti e Pescara.

¹ «Udire con gli occhi è proprio dell’intelletto d’amore».

² «Guarda con le orecchie!».

³ «drizzarono le orecchie, tesero le palpebre, sollevarono i nasi, perché sentivano odore di musica».

esplicitamente o implicitamente, in più di un intervento; e non poteva che essere così, se riflettiamo sul fatto che il cinema è un'arte sinestetica per antonomasia, soprattutto da quando è diventato sonoro, a colori e, ultimamente, a tre dimensioni (e già si stanno sperimentando tecniche per coinvolgere, nella sua fruizione, anche il gusto e l'olfatto). Inoltre, quando il testo filmico viene analizzato contrastivamente con la scrittura verbale e musicale, esso si apre alle più ampie prospettive di indagine intersemiotica, strutturandosi, come già Ezra Pound, all'inizio del secolo scorso, suggeriva per il testo poetico, secondo gli assi della fanopoeia, melopoeia e logopoeia (15-40). Nel caso specifico, infine, la natura migrante delle scritture prese in esame – e dei contesti di pertinenza – non poteva che intensificare lo spessore dei significati, evidenziando, valorizzando e facendo proliferare, come in una reazione a catena, le intersezioni e le combinazioni possibili nella rete dei significanti.

Ma veniamo al tema specifico. Una corretta ricostruzione della genesi e della fortuna del *musical* “West Side Story” (1957), delle modalità di riscrittura del *Romeo and Juliet* shakespeariano, da cui trae origine⁴, e della sua transcodificazione filmica (1961), dovrebbe precedere il momento dell'interpretazione personale, limitandosi ad essere assai sintetica. Ma poiché non si può non segnalare l'importanza e la funzione degli apporti forniti, nei rispettivi ruoli, dalle personalità che contribuirono, allora, al successo di *musical* e film e, oggi, alla loro sistemazione permanente nel canone maggiore, nella storia delle forme d'arte cui appartengono, rischerei di arrivare alle mie considerazioni piuttosto tardi, dopo una sezione sostanzialmente informativa e descrittiva. Incomincerò dunque ad interpolare le mie osservazioni fin dall'inizio, ogni volta che la ricostruzione di testi e contesti me ne offrirà l'occasione.

Mi sembra, in questo senso, opportuno esporre subito la mia convinzione, che mi pone su un campo opposto rispetto alla tradizione critica rappresentata, in Italia, da Elémire Zolla, secondo cui il melodramma, il *musical* e, soprattutto, il cinema (per non parlare della televisione), non sarebbero forme d'arte, in quanto prodotti irrimediabilmente commerciali, di consumo, venuti alla luce sulla base di una collaborazione disorganica e disomogenea fra troppi ‘agenti’⁵. In essi, quindi (come, in genere, in tutte le arti performative), non sarebbero riconoscibili il pensiero, il genio, di un singolo autore (nemmeno il regista, se non in casi eccezionali, come Fellini). Secondo questa linea, al contrario di quanto avverrebbe nel teatro musicale colto (*Il flauto magico* di Mozart e il

⁴ *Romeo and Juliet* fa parte, come si sa, della prima produzione di Shakespeare, e la sua composizione e messa in scena vengono collocate, dai vari studiosi, fra il 1592 e il 1595.

⁵ Si veda soprattutto Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale. Industria culturale e società di massa*.

Parsifal di Wagner, per esempio), non si potrebbe applicare a cinema e *musical* la qualifica di *Gesamtkunstwerk* che, a partire da Wagner, postula la sublimazione degli apporti individuali, nel momento magico e irripetibile in cui essi sfociano nella concretezza e unitarietà della rappresentazione scenica (Dahlhaus). Gli stessi capolavori citati (*Il flauto* mozartiano e il *Parsifal*) vanno, nell’ottica di Zolla, giudicati per l’altezza dell’idea, della filosofia sottesa, della concezione che li hanno originati, piuttosto che per l’armonia dei componenti, la coerenza sostanziale, la ricchezza delle sfaccettature, la riuscita dell’interazione fra musica, libretto, scenografia, recitazione, canto, e così via.

Il cinema, secondo me (e secondo molti altri studiosi, come hanno dimostrato le comunicazioni che abbiamo sentito durante il convegno), può, invece, a buon diritto essere considerato la ‘decima musa’, e il *musical* non è affatto una forma d’arte minore, anzi è la forma d’arte che esprime la quintessenza dello spirito degli Stati Uniti del XX secolo, proprio come l’opera lirica e il bel canto espressero l’anima italiana nel secolo XIX. La sintetica ricostruzione dei due testi prescelti per l’analisi dovrebbe quindi convincere anche i più restii, documentando il meraviglioso – quasi miracoloso – processo di gestazione e realizzazione di due capolavori nord-americani al cento per cento.

Il *musical*

La prima idea di un *musical* ispirato alle tragiche vicende del dramma shakespeariano e alla sua coppia archetipica di amanti si deve a Jerome Robbins⁶, uno dei massimi coreografi nella storia della danza moderna, che nel 1947 propose a Arthur Laurents⁷ la scrittura di un libretto e a Leonard Bernstein⁸ la composizione di una partitura, che avrebbero dovuto mettere in scena l’amore impossibile tra una ragazza ebrea, reduce dall’olocausto, e un giovane cattolico di origine italiana o irlandese. Come si vede, con un notevole scarto rispetto alla fonte shakespeariana, l’idea dell’irrealizzabilità dell’amore tra i protagonisti veniva attribuita non già alla pluriennale faida tra due famiglie ugualmente nobili e potenti – socialmente ed etnicamente omogenee, ancorché politicamente agli

⁶ A Jerome Robbins si devono, fra l’altro, le coreografie e/o le regie di successi come “On the Town”, “Peter Pan”, “The King and I”, “Gypsy”, “Fiddler on the Roof” (Jowitz).

⁷ Arthur Laurents è autore, fra l’altro, dei libretti di “Gypsy”, “Hallelujah”, “Baby”, “La Cage aux Folles”. Di altrettanta distinzione la sua attività di sceneggiatore cinematografico: “The Rope” di Hitchcock, “Anastasia”, “Bonjour Tristesse”, “The Way We Were”, e così via. Cf. Lauf 1977 e 1985.

⁸ Leonard Bernstein ha composto centinaia di partiture. Per il teatro, a parte, appunto, “West Side Story” e *Candide*, citiamo *Peter Pan*, *Wonderful Town*, *Mass*, *On the Waterfront* (Peysler).

antipodi – bensì a quelle che, in quegli anni, che ancora risentivano della tragedia della seconda guerra mondiale, venivano definite differenze razziali.

La proposta di Robbins parve interessante e i tre (amici e coetanei⁹) si misero subito a lavorare al progetto: vanno sottolineate la contemporaneità dell'impegno e l'analogia nell'entusiasmo, elementi di ottimo auspicio per la riuscita di un'opera di collaborazione, anche se il prodotto finale era destinato a vedere la luce dieci anni più tardi. Dopo aver investito le loro energie in altre direzioni per mantenere impegni pregressi, i tre ripresero a collaborare per la realizzazione dell'idea nel 1955, su sollecitazione del comune amico Martin Gabel¹⁰, ma ritennero opportuno coinvolgere nel progetto Stephen Sondheim¹¹, più giovane di loro, promettente autore di canzoni che avrebbero avuto un gran successo, affidandogli la composizione delle *lyrics*. In quegli anni non si erano certo spenti gli echi delle tragedie causate dall'odio razziale, ma le cronache dei quotidiani fornivano inquietanti resoconti di un fenomeno nuovo, ossia lo scontro fra opposte bande giovanili, soprattutto a Los Angeles. Laurents suggerì di impostare il *musical* attorno a tale tema. L'idea fu accettata. Il luogo dell'azione fu fissato a New York, un ambiente che tutti gli attori in questa storia conoscevano molto meglio di Los Angeles. Il protagonista Antón divenne Tony, mezzo irlandese e mezzo polacco, la protagonista Maria, non più ebrea né *chicana*, divenne portoricana. L'interprete ideale per la parte di Tony sembrò a tutti James Dean, ma proprio mentre stava per essere contattato, l'attore morì nel tragico incidente che sappiamo.

Il *musical* era finito nell'autunno del 1956. Ognuno dei membri della squadra aveva, tuttavia, impegni altrove. Bernstein, fra l'altro, stava concludendo la partitura di *Candide*, un'operetta tratta da Voltaire¹²: come conseguenza, alcuni motivi musicali, alcuni duetti, passarono dall'una all'altra partitura (il che non ci deve sorprendere più di quanto non ci sorprenda la decisione di Rossini

⁹ Jerome Robbins (1918-1998), Arthur Laurents (1917-2011), Leonard Bernstein (1918-1990) erano tutti e tre ebrei, il che può spiegare l'enfasi iniziale sulla problematica inter-razziale.

¹⁰ Martin Gabel (1912-1986), artista, regista e produttore, fu una figura solo apparentemente marginale della Broadway fra l'immediato dopoguerra e gli anni Settanta.

¹¹ Stephen Sondheim (1930-vivente) è l'autore di successi come "Company", "Follies", "A Little Night Music", "Sweeney Todd", "Sunday in the Park with George", "Into the Woods". Nel caso che stiamo analizzando, la sua ammirazione per il grande maestro Bernstein gli fece accettare il ruolo (apparentemente modesto) di autore dei testi delle canzoni, ma non è escluso che il suo talento sia intervenuto anche nel discorso della partitura musicale (Zadan).

¹² *Candide*, che appunto non è un *musical* ma una vera e propria operetta, il cui libretto si deve ad una commediografa del livello di Lillian Hellman (autrice, fra l'altro, del capolavoro *The Little Foxes*), andò in scena il 1 dicembre 1956. Il testo verbale delle arie migliori è di uno dei maggiori poeti americani del Novecento: Richard Wilbur.

di usare, come *ouverture* del *Barbiere di Siviglia*, quella di *Elisabetta regina d'Inghilterra*: due opere apparentemente inconciliabili). Si doveva, ovviamente, trovare il produttore, che fu trovato, anzi furono trovati, nelle persone di Robert Griffith e Hal Prince. Il *budget* messo a disposizione parve appena sufficiente, ma Robbins ottenne un finanziamento straordinario per ampliare il periodo delle prove del balletto dalle abituali quattro a otto settimane. Andava, così, emergendo l'importanza che la coreografia avrebbe avuto nell'insieme dello spettacolo. Proprio “West Side Story” segna, in effetti, il passaggio dalle fasi nella storia del *musical* in cui predominano le canzoni (“Showboat”, 1927) o il libretto (“Oklahoma”, 1943), a quella in cui domina la danza¹³.

In un tempo incredibilmente breve furono risolti problemi che in un primo momento parevano insormontabili. L'età di attori e ballerini doveva essere più giovane possibile (lo stesso problema ha sempre condizionato ogni messa in scena del dramma di Shakespeare e le sue trasposizioni cinematografiche, almeno fino alla versione di Zeffirelli). Tutti dovevano saper cantare, ballare e recitare. Secondo le testimonianze coeve, i ballerini, per la prima volta nella storia di Broadway, si sentirono *persone*, personaggi a tutto tondo, e non solo dei corpi da coreografare. La musica di Bernstein si rivelò difficilissima da danzare. Pagine e pagine della partitura furono tagliate (Bernstein aveva sempre desiderato scrivere un *grand opéra*). Le scenografie risultarono costose. Pure, il *musical*, dopo il breve, consueto giro di rappresentazioni ‘d'assaggio’, a Washington e Philadelphia (*tryouts*), andò in scena il 26 Settembre 1957 al Winter Garden Theatre di Broadway, con Larry Kert come Tony, Carol Lawrence come Maria, Chota Rivera come Anita. Max Guberman dirigeva l'orchestra.

Il successo di critica e di pubblico fu immediato. Lo spettacolo registrò il tutto esaurito per più di settecento repliche. La trasferta a Londra, l'anno successivo, fu ancora più trionfale (oltre mille repliche). La ripresa a Broadway, più di cinquant'anni dopo, vendette in due anni (2009-2010) più di un milione di biglietti. Gli incassi superarono quelli di *colossal* cinematografici come “Star Wars” o “Titanic”¹⁴.

Non volendo entrare in merito alla questione della distinzione (per quanto riguarda gli spettacoli di Broadway) fra *musical*, opera, melodramma, operetta

¹³ Si vedano, oltre ai citati capolavori di Jerome Robbins, quelli di George Balanchine (“Ziegfeld Follies of 1936”, “Words without Music”, “On Your Toes”, “What’s Up”) e di Bob Fosse (“Damn Yankees”, “Little Me”, “Dancin”, “Cabaret”).

¹⁴ Colgo l'occasione per confessare che l'immensa popolarità di un prodotto artistico non mi suggerisce automaticamente l'idea che sia un prodotto di second'ordine: dovrei fare la stessa riflessione nei confronti del *David* di Michelangelo o degli *Iris* di Van Gogh, per esempio, e dello stesso *Romeo and Juliet*.

(questione che spetta agli specialisti del settore), non temo di affermare che “West Side Story” (per quanto datato sembri oggi a qualche cultore di *postcolonial* ed *ethnic studies*) si pone in continuità con la linea dell’approfondimento (sul doppio versante della dimensione civile e sociale e di quella psicologica), rappresentata da spettacoli di teatro musicale che segnarono un’epoca, come “Porgy and Bess” di Gershwin e Heyward (1935) e “Lady in the Dark” di Kurt Weill e Moss Hart (1941) (Mariani). Il progetto di Laurents («to articulate inarticulate adolescence through music, song or dance» si ampliò e arricchì di tematiche non meno cogenti e appare, a chi lo giudichi nel suo contesto storico, addirittura pionieristico, in un’epoca in cui la ‘multiethnic America’ non aveva ancora trovato adeguata espressione artistica nel mondo del *musical*.

Sappiamo che *Romeo and Juliet* di Shakespeare non è certamente soltanto (forse neanche soprattutto) una *love story*. L’aspetto politico del dramma è rappresentato da figure non secondarie, come Escalus, ‘prince of Verona’, che è l’ultimo a prendere la parola, e Friar Laurence. In “West Side Story” il libretto non ha bisogno di usare un personaggio come portavoce del messaggio politico, e si serve, piuttosto, dei linguaggi: parole, musica, danza, costumi. Il principio di autorità, la legge, dovrebbero essere rappresentati dalla polizia: ma il libretto mette in scena l’inaffidabilità delle forze dell’ordine, volgari e corrotte, e il doveroso rifiuto da parte dei giovani (violenti ma idealisti, legati a un codice di onore) della loro mediazione, tutt’altro che pacificatrice. Per quanto concerne il testo verbale, va detto che le *lyrics* di Sondheim riescono ad essere ispirate e rarefatte, lontane dalla banalità e dalla brutalità del linguaggio quotidiano, eppure caustiche, ironiche e amare, fino a sfruttare, con intento parodico, un registro intermedio fra il surrealismo del teatro dell’assurdo e la tradizione del *tall tale*. Il *background* familiare dei personaggi, lungi dal somigliare al mondo impeccabile e codificato dell’aristocrazia veronese del tardo medioevo italiano rivisitato da Shakespeare, si rivela un universo grottesco di *freaks*, prostitute e alcolizzati. I dialoghi di Laurents sono non meno efficaci delle *lyrics*, a metà fra una mimesi del linguaggio delle *gang*, che non avrebbe potuto essere fedele al cento per cento, perché non sarebbe stata accettata dal pubblico, e un realismo ricostruito a tavolino, ma icastico e più che plausibile.

Il film

La riduzione cinematografica, per quanto attesa da tutti, visto il successo del *musical*, non fu un’operazione indolore. Il film, appunto, ha altri codici, procedure, tecniche espressive, di cui deve sfruttare al massimo i vantaggi e minimizzare gli svantaggi. Deve eludere il confronto diretto, presentandosi come un

‘altro’ prodotto, che dialoga con l’ipotesto (in questo caso una fonte doppia) senza entrare in competizione. L’incarico fu affidato al regista Robert Wise¹⁵, il quale, tuttavia, pretese e ottenne che Jerome Robbins fosse associato non solo come responsabile della coreografia, ma come co-regista, e fu una decisione felice. Per il protagonista si era pensato ad Elvis Presley, che tuttavia rifiutò la proposta (confessò poi di essersene pentito). Scartate altre star di primo piano (Anthony Perkins, Warren Beatty) la scelta cadde su Richard Beymer che, come la protagonista femminile, Natalie Woods, e forse più ancora di lei, non fornì una prestazione memorabile. Infatti il film vinse dieci Oscar (tuttora un record per un film tratto da un *musical*), ma non quelli per gli attori protagonisti.

Per il ruolo di Maria si dovette rinunciare ad Audrey Hepburn, che era ai primi mesi di gravidanza. Gli Oscar andarono, invece, ai due attori non protagonisti, Rita Moreno e George Chakiris. Girato in Superpanavision, per la fotografia di Daniel L. Fapp, prodotto dalla Mirisch Company, il film uscì nelle sale, distribuito dalla United Artists, il 18 Ottobre 1961. Robert Wise aveva già diretto “Odds against Tomorrow” (1959), un forte dramma urbano ambientato a New York, ed è oggi considerato, se non un grande autore, certamente un robusto professionista, capace di dirigere film di generi diversi. Poco dopo ottenne altrettanto successo con un altro film tratto da una commedia musicale: “The Sound of Music” (1965).

Come per il *musical*, il successo di pubblico fu immediato e incondizionato; non così quello della critica. Tralasciando la prevedibile, acida reazione della solita Pauline Kael, particolarmente velenosa nei confronti di Natalie Woods, possiamo, invece, condividere alcune obiezioni, purché riusciamo a mantenere una obiettività tale, da ammettere anche i pregi del film. La decisione di ampliare l’organico dell’orchestra (dai trentuno strumenti del *musical* ai novanta della versione cinematografica) parve un errore anche a Bernstein, e rese la musica, effettivamente, enfatica, almeno in alcune scene. Ma Robbins cambiò l’ordine delle canzoni, rendendo più equilibrata l’alternanza fra *love songs* e *dance songs*. Questa scelta, e l’eliminazione del balletto “Somewhere”, rese il ritmo del film assai più incisivo. La questione del ritmo, giustappunto. Un *musical* può durare più a lungo di un film (comprendendo gli intervalli, che devono riuscire a non spezzare la tensione drammatica), ma riesce, in genere, a sembrare più dinamico e coinvolgente, per merito della musica e della danza *live*, della presenza fisica degli attori, della loro recitazione, che si rinnova recita dopo recita, e non dà mai l’impressione di ripetitività. Nel cinema (arte figurativa, secondo Ragghianti, ma *in*

¹⁵ Robert Wise (1914-2005) è autore, fra l’altro, di classici come “Born to Kill” (1947), “Somebody Upthere Likes Me” (1954), “The Andromeda Strain” (1971), “The Hindenburg” (1975), “Star Trek” (1979), “Wisdom” (1986).

motion) il pericolo di un calo di tensione è sempre in agguato, la noia può insinuarsi in ogni istante. Se mai Steven Spielberg riuscirà a dirigere il *remake* di “West Side Story”, come dice di voler fare, adotterà, credo, un ritmo ancora più incalzante, in sintonia con le mutate aspettative del pubblico del nuovo millennio.

La possibilità del doppiaggio e della registrazione vocale a parte rese dialoghi e canzoni formalmente impeccabili, ma tolse loro l'emozione della partecipazione simultanea. Entrambi i protagonisti cantano con voci altrui: Natalie Woods con quella di Marni Nixon, Beymer con quella di Jimmy Bryant. Solo Rita Moreno, qualche volta, canta con la sua voce. Ma è caratteristica del film, come delle altre opere di collaborazione, riuscire a superare singoli difetti, contraddizioni, ambiguità, nel momento in cui tutto confluisce nel prodotto finale. Nel caso di “West Side Story”, come osserva Paul Bullock, i punti di forza della pellicola, che ne confermano, ancora oggi, il successo, sono almeno tre: l'uso del colore (in particolare del rosso), l'innovatività nelle angolazioni della macchina da presa, l'equilibrio e la verosimiglianza del linguaggio verbale nei dialoghi.

L'ossessiva presenza del rosso (che domina scenografia, costumi, luci, e persino viene usato come stacco fra un episodio e l'altro) allude all'ambivalenza simbolica del colore, che suggerisce, dapprima, l'impeto del vigore giovanile e la forza dell'amore improvviso, ma confluisce poi nel generale spettacolo di violenza, sangue, morte. Il rosso è protagonista nella scena centrale, quella della palestra (“America!”). L'angolazione della macchina da presa è rivoluzionaria, e in questo il cinema può sfruttare un mezzo che ovviamente manca al teatro: un'ennesima visione del film ci fa riscoprire la maestria nella resa di scene viste dall'alto, di sguincio, dal basso (il sott'insù, come si dice nel linguaggio della storia dell'arte). Danzando i ballerini corrono spesso incontro alla macchina da presa, ma sarebbe meglio dire ‘contro’ di essa, come se lo strumento che li riprende, che li ‘possiede’ visivamente, assorbendone le energie per trasferirle allo spettatore, fosse un nemico da aggredire. In altri casi è la scenografia a contribuire alla riuscita della scena e alla creazione di significati metaforici: come quando le strutture metalliche intralciano, soffocano i ballerini, e la macchina da presa sembra spiarli, come animali non addomesticabili, all'interno di una gabbia.

Infine l'abilità nel rendere il linguaggio verbale ancora più efficace che nel *musical* dimostra l'affinamento della professionalità di Laurents, l'intelligenza del suo sperimentalismo, incapace di non evolversi. Anche per questa ragione, “West Side Story” si configura come uno dei migliori esempi della falsità del problema se nel teatro musicale siano più importanti la musica o le parole, se l'idea debba tradursi prima in un testo verbale (in un copione con dialoghi già articolati, o almeno in un canovaccio), oppure in un testo musicale, problema che condizionò la storia del genere per oltre un secolo e mezzo, da *Prima la musica, poi le parole* di Antonio Salieri (1786) a *Capriccio* di Richard Strauss (1942).

Io aggiungerei, fra i pregi del film, le coreografie rinnovate rispetto allo spettacolo di Broadway, lo scarto verso una dimensione ginnica e acrobatica che esalta la fisicità dei corpi nei primi piani: corpi che danzano non solo per degli spettatori in platea, ma anche per lo sguardo ravvicinato (*the camera eye*) che trasforma ogni loro movimento nel *blow up* di un gesto significativo, in un urlo disperato (davvero *language as gesture*, come predicava, in quegli anni, R.P. Blackmur per il linguaggio della letteratura). Ed è straordinario che tutto appaia fluido, in un *continuum* che non lascia trasparire la frammentazione delle prove e degli infiniti, ripetuti ciak, cui il maniacale perfezionismo di Jerome Robbins costrinse il corpo di ballo.

Le principali obiezioni riguardano la dimensione ideologica; più di un difetto emerge se il film viene letto secondo i parametri della critica contemporanea, alla luce, come si diceva, degli *ethnic studies*, in quanto indubbiamente appartiene all'epoca dell'*American dream* come *melting pot*, all'illusione, di stampo fordista, dell'assimilazione di tutte le etnie, della sublimazione dell'eredità culturale dei vari gruppi a favore di un'identità nazionale nuova, unica e indifferenziata. In questo senso ha buon gioco Alberto Sandóval Sánchez nel sottolineare la presenza di vari stereotipi di portoricani come *colored*, 'inferiori', violenti, fondamentalmente 'alieni', non assimilati, rispetto ai componenti della banda rivale, che non sono WASP, ma sono, comunque, 'bianchi' stabilitisi in America da più tempo. Secondo la dinamica sollorsiana, questi ultimi sono più vicini al *consent* che al *dissent*, come dimostra la connivenza della polizia. Ricordiamo che in Shakespeare entrambe le famiglie rivali sono indigene e le loro lotte sono intestine. Non c'è, nel dramma rinascimentale, il discorso della paura dell'immigrato, del diverso (che c'è, invece, in *Othello*), né anche il sospetto dantesco (classista) nei confronti della «gente nova», ma l'allusione alla lotta fratricida della guerra delle due rose.

Nel West Side dei Portoricani, prosegue Sánchez, contrapposto all'East Side dell'alta borghesia, non c'è possibilità di *history*, ma solo di *stories*, perché l'ideologia *mainstream* impedisce che gli episodi drammatici, per quanto degni delle prime pagine, possano essere considerati tali da avere una valenza generale. L'unico spiraglio di comunicazione fra le bande rivali compare nella più volte citata scena della palestra, ma solo perché entrambi i gruppi accettano, alla fine, l'idea dell'assimilazione: il ritornello «I want to be in America» equivale a «I want to be American», con tutto quello che ciò implicava in quegli anni. Stanley Kauffman, tuttavia, intelligentemente notò, nella sua recensione del 23 ottobre 1961, una vena di esotismo caraibico proprio nella scena che Sandóval Sánchez pone sotto accusa (28), e che quindi andrebbe letta, oggi, piuttosto sulla scorta di Edward Said¹⁶.

¹⁶ Naturalmente nell'applicare all'esotismo tropicalista e caraibico gli stessi parametri critici che si applicano all'esotismo orientalista bisogna procedere con cautela. Si veda Delano.

Conclusioni

Ma l'arte non può essere giudicata solo da un punto di vista ideologico e contenutistico; in più, si può ribattere al discorso, per tanti versi legittimo, di Sandóval Sánchez, che gli stereotipi funzionano, nei casi più interessanti, come primo passo verso gli archetipi, e che gli archetipi sono da sempre indispensabili a fornire ad un'opera teatrale delle strutture di riconoscibilità, degli assi che non vacillano, nella mutabilità delle reti di segni. Lo stereotipo, nel momento in cui si avvia ad acquisire la statura e la dignità di archetipo, diventa portavoce di istanze radicate nell'inconscio collettivo, e non ci parla più, per l'appunto, di 'storie', ma dell'eterna 'storia' dei conflitti e delle infelicità umane, del rifiuto del diverso, della rappresentazione dell'altro come nostra 'ombra' (in senso junghiano). Il che vale per Shakespeare (lo Shylock di *A Merchant of Venice* passa rapidamente da stereotipo dell'ebreo avaro all'archetipo del diverso rifiutato e umiliato) come per Bertolt Brecht, per la commedia dell'arte come per il *musical* di Broadway. Non parrà pretenzioso, pertanto, concludere il presente contributo accennando a due teorici della musica e del teatro musicale della statura e del prestigio di Kierkegaard e Adorno.

Prendendo posizione rispetto alla *vexata quaestio* del rapporto fra musica e parole nel teatro musicale, Kierkegaard sembra, dapprima, ribadire che la musica, la più 'astratta' delle arti, esclude le parole: l'artista e il fruitore dell'opera godono esteticamente nel momento in cui avvertono di non poter raggiungere l'oggetto del desiderio, la cui assenza impedisce loro di realizzare la 'scelta'. Tale posizione sembra voler confutare, a distanza di tempo ma in continuità logica innegabile, l'osservazione di Rousseau, secondo cui, invece, la musica senza parole è una specie di superficiale 'ghirigoro sonoro'. Le due opinioni sembrano assai meno in opposizione se leggiamo un saggio di Kierkegaard a lungo trascurato ("Un'osservazione fugace su un dettaglio del *Don Giovanni*"), in cui si sostiene che, quando la musica vocale attinge il livello di perfezione, e l'attore/cantante riesce, grazie alla sua voce, ma anche al 'gesto' recitativo, ad esprimere l'emozione, il pensiero, l'idea, i due termini, altrimenti inconciliabili, collaborano alla costruzione di un senso non esprimibile 'solo' con le parole né 'solo' con la musica. Le arie (le *lyrics*) rappresentano quindi sia l'espressione momentanea del sentimento, sia una riflessione malinconica sul significato perenne delle cose e sui valori della vita.

Un bel saggio di Franco Ferrarotti ci esorta ad accettare la musica contemporanea (anche quella accusata di essere prodotto di consumo e puro *entertainment*) come linguaggio degli affetti, non privo, peraltro, di valenze ideologiche e politiche. "West Side Story" (sia il *musical*, sia il film) può essere accostato, per esempio, ai melodrammi di Puccini, tanto spesso sottovalutati dalla critica

snob in quanto operazioni sentimentalistiche. L'attuale interesse di tutti noi per le sofferenze collettive più che per quelle individuali non deve farci dimenticare che la vera arte riesce ad esprimere allo stesso tempo la sofferenza epica delle masse, delle nazioni (di ampie categorie di persone) e quella interiore: entrambe hanno origine nel dolore legato al declino di intere società, nel quadro di condizioni sociali nuove, basate sull'etica del profitto. Il rifiuto del capitalismo, insomma, può assumere la forma dell'urlo di denuncia che precede e dà il via all'azione rivoluzionaria, ma anche quella di un intimo canto che, interiorizzando le motivazioni, prepara, nella coscienza di ognuno, un'azione non meno sostanzialmente sovversiva: secondo i parametri wagneriani, appunto, l'azione e il 'pensiero' dell'azione.

Quanto ad Adorno, sappiamo che, sulla scorta di Lukács, egli rifiuta il prodotto artistico di consumo come mercificato e degenerato, ridotto a una riproduzione impositiva degli schemi del potere; ma contempla numerose eccezioni. Seguendo le linee del suo discorso, il *musical* e il film possono essere accettati in quanto funzionano come eredità novecentesca del melodramma, suscitando nello spettatore i meccanismi di identificazione e, insieme, di aspirazione alla libertà e di rifiuto dei condizionamenti storico-sociali. In “West Side Story” (*musical* e film) ciò si realizza grazie alla statura degli autori, alla loro professionalità e dedizione, e alla combinazione degli ingredienti, che producono una finale armonia di equilibri, che da esterni diventano interni. Nonostante il suo noto rifiuto del *jazz*, Adorno non potrebbe non convenire che i due testi rappresentano il paradosso di essere, allo stesso tempo, documenti di verità e prodotti che liberano l'arte dall'obbligo di essere verità.

L'identità del soggetto migrante, che va continuamente rinegoziata nel rapporto tra coscienza individuale e contesto storico-sociale, non potrebbe rispecchiarsi in prodotti artistici che si isolano in un sublime vuoto autoreferenziale: la musica 'astratta' non può e non vuole dialogare con linguaggi ed espressioni artistiche meno rarefatte ed 'assolute'. Accettando, invece, di volta in volta, il ruolo di protagonista e quello di 'accompagnamento', di canto (*grand aria*) o di arte applicata, la musica può aiutare l'individuo ad esprimere se stesso e, nel contempo, a trascendersi, accettando, e insieme superando, i propri limiti e quelli delle condizioni storico-sociali in cui si trova a vivere. Per concludere riprendendo il tema della sinestesia con cui abbiamo esordito, rileggiamo la pagina d'esordio del IX capitolo di *On the Road* di Kerouac. Eternamente in bilico tra depressione e iperattività, rabbia e sconforto, Sal si reca al teatro dell'opera di Denver per ascoltare il *Fidelio*. Sorprendentemente attento e assorto, egli 'sente' nei «mournful sounds» dell'opera/oratorio di Beethoven, dei «rich Rembrandt tones». L'esperienza rimarrà indelebile nella sua coscienza: «I forgot the circumstances of my crazy life» (Kerouac 52).

Bibliografia citata

- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia* (1951). English transl. by J. Jephcot. London: NLRB. 1974.
- Blackmur, Robert P. *Language as Gesture*. New York: Harcourt Brace. 1955.
- Dahlhaus, Carl. *I drammi musicali di Richard Wagner*. Ed. Lorenzo Bianconi. Venezia: Marsilio. 1984.
- Delano, Jack. *Puerto Rico Mio: Four Decades of Change*. Washington: Smithsonian Institution Press. 1990.
- Ferrarotti, Franco. *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*. Napoli: Liguori. 1996.
- Guernsey, Otis L. (ed.). *Broadway Song and Story*. New York: Dodd Mead. 1985.
- Hollady, Hilary and Holton, Robert (eds.). *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 2009.
- Jowitt, Deborah. *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*. New York: Simon and Schuster. 2005.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Viking. 1955 (reprint 1971).
- Kierkegaard, Søren, "Un'osservazione fugace su un dettaglio del *Don Giovanni*". Simonella Davini (ed.). *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, 69 (dicembre 2003): 71-78.
- Lauf, Abe. *Broadway's Greatest Musicals*. New York: Funk and Wagnalls. 1977.
- Laurents, Arthur. "The Growth of an Idea". *The New York Herald Tribune*, August 4, 1957. The Jerome Robbins Papers, 176, Box 81, Folder 2.
- Mariani, Andrea. "Censura e desiderio di interpretazione in *Lady in the Dark* di Weill, Hart. Gershwin". Annalisa Goldoni e Carlo Martínez (eds.). *Teatro e censura*. Napoli: Liguori. 2004: 245-265.
- Peyser, Joan. *Bernstein: A Biography*. New York: Beech Tree Books. 1987.
- Pound, Ezra. *How to Read* (1927). T.S. Eliot (ed.) *Literary Essays by Ezra Pound*. New York: New Directions. 1968: 15-40.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. *Cinema arte figurativa*. Torino: Einaudi. 1957.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin. 1977.
- Sandóval Sánchez, Alberto. "West Side Story: A Puerto Rican Reading of 'America'". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 39 (June 1994): 59-66.
- Sollors, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press. 1986.
- Zadan, Craig. *Sondheim & Co*. New York: Harper and Row. 1989.
- Zolla, Elémire. *Eclissi dell'intellettuale. Industria culturale e società di massa*. Milano: Bompiani. 1964⁴.