

# Broadway e i valori condivisi

Gianfrancesco Zanetti\*  
Università di Modena e Reggio Emilia

1. La cittadinanza “post-moderna” sembra, a prima vista, caratterizzata da una relativa mancanza di omogeneità dei cittadini: i nuovi protagonisti di una variegata società diventano allora i gruppi, le minoranze, gli alfieri del temuto relativismo culturale, i fautori del multiculturalismo, i rappresentanti del meticciato, le tribù urbane, le nuove corporazioni, le diverse comunità. Al contrario, i cittadini Ateniesi e Spartani condividono, mentre incedono nelle loro toghe dignitose, l’*ethos* della loro polis, gli Dei dell’acropoli e i costumi del *patrios nomos*; Francesi e Tedeschi condividono un *Volksgeist*, o almeno quei complessi e oggettivi valori che fanno la nazione, e anche la Patria<sup>1</sup>.

Ogni identità ha la sua storia. Talvolta, il senso della propria identità collettiva è basato su elementi percepiti come fisici, biologici, di sangue. Si potrebbe sostenere, per fare un esempio in negativo, che l’identità Italiana *non* ha avuto, originariamente, una base razzista: il “noi” italiano non si è costituito sullo sfondo di un contrasto con un’alterità concepita in termini biologici. Da questo punto di vista, la storia dell’identità italiana è radicalmente diversa da quella, per esempio, americana<sup>2</sup>.

Libri per ragazzi molto diffusi sono (o furono) quelli che costituiscono il cosiddetto Ciclo dei Pirati di Emilio Salgari, che narrano le avventure di feroci e audaci avventurieri, le Tigri di Mompracem. Per avere un’idea della cronologia, si pensi che il

---

<sup>1</sup> Le nozioni pre-moderna e (con diverse modalità) quella *moderna* di cittadinanza hanno sempre sullo sfondo la possibilità di una implicita condivisione di un’identità - una narrazione condivisa che privilegia alcuni valori su altri. La nozione post-moderna della cittadinanza ha invece sempre sullo sfondo la possibilità di un’assenza di condivisione dell’identità assicurata da una narrazione condivisa. Quando si leggono i pensatori *communitarian* si nota talora un’oscillazione di pensiero: da un lato, il ruolo del contesto e della tradizione che rendono possibile l’agire situato, e perciò dotato di un senso narrativo, sembra abbandonato da una modernità empia che si è frettolosamente liberata di una antica saggezza. Dall’altro, “[c]iò che sono è dunque in una parte fondamentale ciò che ho ereditato, un passato specifico che è in qualche misura presente nel mio presente. Mi trovo inserito in una storia, il che significa in genere, che mi piaccia o no, che ne sia consapevole o no, che sono uno dei portatori di una tradizione” (Alasdair McIntyre, *Dopo La virtù. Saggio di teoria morale*, Milano, Feltrinelli, 1988, 262-4; ed. or. *After Virtue. A Study in Moral Theory*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 1981). In altre parole, da un lato l’individualismo moderno ha obliterato il ruolo della narrazione, dall’altro l’obliterazione è impossibile perché il ruolo di narrazione, contesto e tradizione costituiscono un orizzonte intrascendibile della condizione umana.

<sup>2</sup> Cfr. A. Burgio (a cura di), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d’Italia 1870-1945*, Bologna, il Mulino, 1995.

volume *I pirati della Malesia* fu pubblicato nel 1896, all'alba del nuovo secolo. I protagonisti di queste avventure hanno personalità e radici etniche molto diverse; ciò che mi interessa mettere in rilievo, tuttavia, è che essi sembrano accomunati da una curiosa tendenza ad innamorarsi di donne appartenenti a un gruppo etnico diverso dal proprio. Sandokan, la Tigre della Malesia, che non è naturalmente malese ma "bornese di casta elevata"<sup>3</sup>, cade preda di una bruciante passione per Marianna Guillonk, una fanciulla inglese, la famosa Perla di Labuan; Yanez de Gomera, un tabagista portoghese, cede al fascino della bella Surama, che è dell'Assam; Tremal-Naik, infine, è innamorato di Ada Corisant, che è una bambina bianca molto giovane: "Poteva avere quindici anni"<sup>4</sup>.

Ora, tutto questo non ha probabilmente molto a che fare con un'ampiezza di orizzonti, o con un atteggiamento liberale *ante litteram*<sup>5</sup> del nostro autore di libri per l'infanzia, ma più forse con un gusto, diffuso nel periodo, per un esotismo di maniera, vagamente sensuale. Tuttavia bisogna mettere in rilievo che negli Stati Uniti la *miscegenation*, ovvero l'accoppiamento fra due membri di "razze" diverse, costituiva una precisa fattispecie criminosa<sup>6</sup>. Fino agli anni sessanta le norme che proibivano i matrimoni misti erano ancora in vigore in alcuni stati dell'Unione<sup>7</sup>.

L'unità e identità italiana si basavano dunque su *altri* elementi: per esempio una storia condivisa, dove il mito del Risorgimento svolge probabilmente un ruolo fondamentale; il mito dei confini naturali (lo "stivale"); una religione e una lingua comune (la Chiesa Cattolica e il suo prestigio; la lingua di Dante); un passato glorioso (ad esempio Roma, e le sue rovine archeologiche fonte di ispirazione morale) e uno splendore artistico insuperato (la Rinascenza e il *gran tour*)<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Emilio Salgari, *I pirati della Malesia*, Milano, Vallardi, 1967 [1896], p. 52.

<sup>4</sup> Emilio Salgari, *I pirati della Malesia*, cit. p. 26. Ho il sospetto che la differenza di età costituirebbe peraltro in questo caso valido presupposto per un'accusa di *statutory rape* in molti Stati dell'Unione, e in Italia si userebbe la parola pedofilia. Tremal-Naik, infatti, era "un bel tipo di bengalese, sui trent'anni, dalle pelle giallastra"; cfr. Emilio Salgari, *I Misteri della Giungla Nera*, Milano, Vallardi, 1966 [1887], p. 9.

<sup>5</sup> Nei testi di Salgari, si trovano infatti spesso espresse opinioni di sapore razzista, ad esempio sulle persone di etnia cinese.

<sup>6</sup> Ecco un dialogo che, nel 1896, difficilmente un autore bianco americano avrebbe potuto scrivere. I protagonisti sono il bianco Yanez, e l'indiano Kammamuri (dunque a *man of color*), che il pirata ha appena catturato, e al quale ha promesso la vita.

"Non dubitare della tua salvezza, giovanotto".

"Perché?" chiese ingenuamente l'indiano.

"Perché non sei un bianco, innanzi tutto".

"Ah! Voi odiate i bianchi?".

"Sì".

"Non siete un bianco voi dunque?".

"Perbacco, un portoghese puro sangue!". Emilio Salgari, *I pirati della Malesia*, cit. p. 24.

<sup>7</sup> Sul rapporto fra *interracial marriage* e *same sex marriage* negli Stati dell'Unione, cfr. Adam Liptak, *Bans on Interracial Unions Offer Perspective on Gay Ones*, The New York Times, 17 Marzo 2004, p. A22.

<sup>8</sup> Il senso di una narrazione condivisa non emerge da fatti neutrali: esso corrisponde già a un'interpretazione. Insistere sulle comuni

Questa omogeneità di sfondo, questo *idem sentire*, questi *shared values*, questa pseudoaristotelica *homonoia*, e così via – questo sembra essere proprio ciò che viene a perdersi con la frammentazione post-moderna. La cittadinanza post-moderna sembra allora configurarsi in primo luogo come l'esito di imprevedibili e improvvisi fenomeni di grande momento: flussi migratori, globalizzazione, irruzione di nuovi media come la rete informatica, irrigidimenti ideologici e nuovi fondamentalismi, e così via; sono questi fenomeni che appunto avrebbero portato il caos nell'ordine, messo in questione certezze importanti, sostituite con complessi e non sempre convincenti punti di vista post-moderni, che sembrano veicolare soprattutto disagio e smarrimento.

Se poi si considera il termine post-moderno dotato di una carica iconoclasta così aggressiva da renderlo del tutto distruttivo di ogni nozione di soggettività tradizionale, allora predicarlo sulla nozione di cittadinanza sarebbe autocontraddittorio: di fatto, l'espressione 'cittadinanza post-moderna' significherebbe allora qualcosa come "acqua asciutta". I cittadini devono infine condividere qualcosa, perché inerisce alla nozione di cittadini l'essere fra loro, e costitutivamente, con-cittadini. È evidente che va scartata questa possibilità estrema, se si vuole che il nostro discorso mantenga un significato.

Una strategia alternativa è stata quella di rendere il ruolo dell'*idem sentire*, della omogeneità di sfondo, *meno* univoco, oggettivo e rilevante *in generale*. Ecco allora che l'autonarrazione tradizionale dell'omogeneità italiana si presenta come fortemente arbitraria: andrà ricordato come, oltre alla maggioranza cattolica, è da sempre presente in Italia un'interessante comunità *sephardim*, e una devota, costante minoranza valdese; che gli Italiani non hanno parlato la stessa lingua fino agli anni sessanta, e solo grazie al potere uniformante della televisione (che suscitava l'ira e il rimpianto di Pier Paolo Pasolini<sup>9</sup>); che le differenze fra i *mores* delle varie regioni della penisola, percorse nei secoli da sanguinose guerre intestine, sono sempre state vivacissime; e così via. L'espressione stessa "confine naturale", quando si abbia in mente una carta geografica, è autocontraddittoria: i confini sono l'esito di avvenimenti storici e di decisioni politiche.

In particolare, l'omogeneità non appare più come un dato oggettivo, ma come una costruzione sociale (e giuridica). Questa narrazione, che non è affatto neutrale e innocente, e che può avere conseguenze rilevanti anche di tipo normativo (per gli argomenti che ad essa possono far riferimento) può essere, come talvolta si dice, "decostruita".

I pensatori post-moderni, infatti, posseggono una tipica abilità nella *pars-destruens* delle loro argomentazioni: sanno scuotere certezze date per acquisite, e sembrano fiorire quando l'aumentata complessità dei fenomeni normativi par combattere al loro fianco, rendendo ineludibile il confronto con le loro posizioni.

2. Fra le forme di condivisione più dense, un ruolo particolare gioca la condivisione di un testo: Omero educò la Grecia secondo Platone; il diritto romano fu un "serioso poema"

---

radici cristiane dell'Europa significa anche questo: porre le basi per quella che deve diventare, *ex post factum*, la tradizione europea, l'autonarrazione identitaria, quando in realtà sono a disposizione alternative.

<sup>9</sup> Mi piace ricordare Pier Paolo Pasolini, *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, Corriere della Sera, 18 ottobre 1975, ora in *Saggi sulla Politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 687-692. on sia criminaloide

per Giambattista Vico, e così via.

Un testo non è neutrale, ed elabora valori: di valor guerriero, di virtù civica, di zelo religioso, e così via. Sovvengono i grandi testi fondativi che costituiscono veri e propri monumenti dell'umanità: Omero per l'Ellade; il Corano per la *Umma*; la Bibbia di Lutero per la Germania Riformata; la King James Bible nel mondo anglosassone, e così via.

In questa sede vorrei innanzitutto sostenere due tesi. In primo luogo, è importante rendersi conto che, nello stesso scorcio di anni che precedette l'avvento delle elaborazioni cosiddette post-moderne, la teoria dell'interpretazione ha radicalmente messo in questione l'oggettività e l'univocità del senso dei testi in generale<sup>10</sup>. Le elaborazioni filosofico-politiche e filosofico-giuridiche post-moderne non vanno quindi interpretate come una *knee-jerk reaction* all'avvento di alcuni repentini, epocali cambiamenti (da internet alle migrazioni, dal multiculturalismo al rischio pandemico), ma si collocano nel solco di un percorso intellettuale e teorico complesso (che intreccia semiotica e teoria politica, post-strutturalismo francese e *postmodern jurisprudence*). I testi ammettono più interpretazioni, diverse e forse incompatibili, ma a vario titolo legittime; le questioni giuridico-morali, i dilemmi etici, che emergono nelle frammentate società postmoderne orfane di un *ethos* compatto, sembrano ammettere diverse soluzioni, fra loro incompatibili, dotate *prima facie* di nuove forme di legittimità<sup>11</sup>.

In secondo luogo, ed è questo quanto qui più preme dimostrare, è importante rendersi conto che i testi condivisi permettono effettivamente atti performativi altrimenti

---

<sup>10</sup> La bibliografia su questo argomento richiederebbe uno sforzo poderoso. Se rimando alle brevi, ma assai chiare parole di Marina Sbisà, *Detto e non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Bari, Laterza, 2007, pp.10-15, è anche perché i teorici del diritto conoscono bene la curatrice (insieme a J.O. Urmson) della seconda edizione di J.L. Austin, *How To Do Things With Words*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1975.

<sup>11</sup> Questa prima tesi, sulla quale non vale la pena, in questo contesto, soffermarsi analiticamente, si sostiene con una anche cursoria ricognizione di storia delle idee. Mi limito qui a notare come alcuni protagonisti di questo movimento culturale hanno dato, a vario titolo, contributi importanti in entrambi i campi: per esempio Richard Rorty o Stanley Fish. Cfr. Richard Rorty, *Il progresso del pragmatista*, in Umberto Eco, *Interpretazione sovrinterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Chistine Brooke-Rose*, a cura di S. Collini, Milano, Bompiani, 1995, pp. 109-132, ed. or. *The Pragmatist's Progress*, in Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation: With Richard Rorty, Jonathan Culler e Chistine Brooke-Rose*, Cambridge, MA, University Press, 1992; *Scritti Filosofici*, vol. I, a cura di Aldo G. Gargani, Bari, Laterza, 1994, ed. or. *Objectivity, Relativism and Truth. Philosophical Papers. Vol. 1*, Cambridge, MA, University Press, 1991; *Scritti Filosofici*, vol. II, a cura di Aldo G. Gargani, Bari, Laterza, 1993, ed. or. *Essays on Heidegger and Other Philosophical Papers. Vol. 2*, Cambridge, MA, University Press, 1991; Stanley Fish, *There's no such Thing as Free Speech*, Oxford, University Press, 1994; *C'è un testo in questa classe? Torino, Einaudi, 1987*, ed. or. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University, 1980.

impossibili, l'esito dei quali è di rinforzare, nel corso dei processi comunicativi, il senso di un "noi", di una comunità comunicativa e interpretante. Questo fenomeno, però, non dipende necessariamente dal contenuto dei testi (spiritualmente elevato): può dipendere invece dal semplice fatto che i testi sono condivisi. La condivisione di un testo, però, non è affatto incompatibile con la non-univocità delle interpretazioni possibili: essa è logicamente distinta dalla condivisione di una narrazione valoriale di identità su base interpretativa.

Il "noi" non viene necessariamente presupposto ed espresso nel testo (che costituirebbe il *posterius* logico); non viene neppure necessariamente creato demiurgicamente dal testo (che costituirebbe il *prius* logico); esso viene invece a porsi dinamicamente in gioco ogni volta che, per esempio, del testo condiviso si fa un uso involontariamente performativo di un certo tipo. Questo comporta una desacralizzazione, che spero non suoni irrispettosa, del tema dei valori condivisi.

3. Per sostenere questa seconda tesi prenderò in esame una porzione di materiale testuale che programmaticamente non aspiri alla sublimità dello spirito, a radici cristiane, a *manners* burkeani, ma che al contrario si presenta come leggera e invero pressoché frivola.

Una forma d'arte popolare negli Stati Uniti, che solo di recente sta attirando un poco di attenzione in Italia, è il musical. Il musical è tipicamente americano: come il baseball, come il fumetto.

Alcuni musical, a dire il vero, sono simili a operette, o addirittura a opere liriche: considerati opere d'arte in senso stretto, infatti, sono stati messi recentemente in programma perfino in austeri teatri d'opera italiani. *West Side Story* è stato messo in scena alla Scala di Milano<sup>12</sup>; una produzione di *Porgy e Bess* ha avuto notevole successo al Regio di Parma<sup>13</sup>: ma su *Porgy* la questione è invero delicata, perché Gershwin, una delle personalità musicali più alte del Novecento, volle presentare a Broadway qualcosa che non poteva, anche allora, essere catalogato come un semplice musical. Si sa, del resto, che Puccini avrebbe voluto acquistare i diritti della novella che sta alla base di *Carousel*<sup>14</sup>. Altri musical, invece, sono soprattutto molto orecchiabili, talora divertentissimi, e di quasi puro intrattenimento.

Alcuni musical, dunque, sono più importanti di altri<sup>15</sup>. Ma sarebbe un errore

---

<sup>12</sup> Questo è avvenuto non senza suscitare le riflessioni di George Loomis: *At La Scala, a Patrician Populism?*, International Herald Tribune, Wednesday, December 17, 2003. *West Side Story* debuttò il 26 settembre 1957 al Broadway's Winter Garden; si tratta, com'è ben noto, di una trasposizione degli amori contrastati di Romeo e Giulietta. La musica è di Leonard Bernstein, i testi di Stephen Sondheim. Bernstein diresse nel 1984 una *West Side Story* con grandi cantanti d'opera: Kiri Te Kanawa e José Carreras.

<sup>13</sup> Nel febbraio 2008. L'opera debuttò in anteprima a Boston il 30 settembre del 1935; fu all'Alvin Theatre di New York dieci giorni dopo. La musica è di George Gershwin, i testi di Ira Gershwin e DuBose Heyward.

<sup>14</sup> Il libretto di *Carousel* si basa su *Lilium* dell'ungherese Ferenc Molnar. Lo show debuttò il 19 aprile 1945 al Majesti Theatre di New York. Musica di Richard Rodgers, testi di Oscar Hammerstein.

<sup>15</sup> Abe Laube scrive, ad esempio, un volume dal titolo *Broadway's*

pensare che i musical più importanti siano quelli più impegnati e seri, o dalla musica più complessa o innovativa. Uno show musicalmente assai complesso, *Sunday in the Park with George*, del grande Stephen Sondheim, non fa parte di un ipotetico elenco dei musical più influenti<sup>16</sup>. Al contrario, un musical di puro intrattenimento come *Chicago*, famoso anche per le energetiche, sensuali coreografie di Bob Fosse, è considerato da alcuni, con più di un pizzico di quello snobismo che rende i *theatre-goers* di Broadway talvolta irresistibili e talvolta insopportabili, l'ultimo vero grande musical<sup>17</sup>.

Alcuni musical sono famosi per la musica, altri per il ruolo che essi hanno giocato nella pur breve storia di questo genere musicale, altri per il numero di rappresentazioni che hanno avuto, altri ancora per altri motivi. Alcuni musical sono famosi, e conosciuti, nella loro quasi interezza: per esempio, il tardo capolavoro di Cole Porter, *Kiss Me Kate*<sup>18</sup>. Di altri, sono famose solo una o alcune canzoni<sup>19</sup>: anche chi non conosce *Hair*<sup>20</sup>, sa probabilmente canticchiare *Aquarius*<sup>21</sup>. Fu il musical *Show Boat*<sup>22</sup> a mettere in scena il dramma a sfondo razziale della *misgenation*: questo avveniva mentre in un teatro poco distante si poteva godere dello show "leggero" per eccellenza, *Ziegfeld Follies*<sup>23</sup>. In *Oklahoma!*, di Rodgers e Hammerstein, le canzoni svolgono costantemente, più o meno

---

*Greatest Musicals*, New York, NY, Funk & Wagnalls, 1969; ho utilizzato la terza edizione, rivista, del 1977. Lafe si basa fundamentalmente sul numero delle rappresentazioni.

<sup>16</sup> Lo show, che ebbe il suo debutto il 2 maggio 1984 al Booth Theatre di New York, vinse due Tony (luci e *scenic design*), che sono gli Oscar del musical. Fu eletto miglior musical dal New York Drama Critics Circle, e vinse il Premio Pulitzer nella categoria Drama. Ma la trama si basa su *La Grand Jatte* di George Seurat: "considering the quality of the piece, a run of 604 performances was somewhat disappointing" (Colin Larkin, a cura di, *The Virgin Encyclopedia of Stage & Film Musicals*, London, UK, Virgin Books, 1999).

<sup>17</sup> *Chicago* debuttò il 3 giugno 1975 al 46<sup>th</sup> Street Theatre il 3 giugno 1975. La trama è nota anche al pubblico italiano per via di una recente, e gradevole, trasposizione cinematografica con Richard Gere. La musica è di Fred Ebb e Richard Kander, i testi di Fred Ebb e Bob Fosse.

<sup>18</sup> Dietro *Kiss me Kate* c'è, naturalmente, *The Taming of the Shrew*. La musica è di Cole Porter, i testi di Bella e Sam Spewack; il debutto fu al New Century Theatre il 30 dicembre 1948.

<sup>19</sup> Si veda per esempio, il volume di Will Friedwald, *Stardust Melodies. A Biography of Twelve of America's Most Popular Songs*, New York, NY, Pantheon Books, 2002. Un utile esercizio è guardare quante canzoni, su queste dodici, provengono da musicals di successo.

<sup>20</sup> Il debutto ufficiale di *Hair* a Broadway fu il 29 aprile 1968 (come spesso, le date sono importanti); musica di Galt MacDermot, testi di Jerome Ragni e James Rado.

<sup>21</sup> Non solo per la versione di Fifth Dimension; la canzone ebbe del resto grande popolarità anche in Italia, in quanto cantata in televisione, negli anni sessanta, dalle allora trasgressive gemelle Kessler.

<sup>22</sup> Il capolavoro di Jerome Kern e Oscar Hamerstein II ebbe il suo debutto allo Ziegfeld Theatre il 27 dicembre 1927.

<sup>23</sup> Florenz Ziegfeld inaugurò le sue *Follies*, che fra i vari numeri comprendevano sempre almeno cinquanta belle donne sul palcoscenico, nel 1907.

per la prima volta, un ruolo nella sintassi della trama: negli show precedenti, quel che per lo più avveniva era che a un certo punto uno dei protagonisti interrompeva l'azione e si metteva a cantare un'"aria"<sup>24</sup>. Insomma, la notorietà e la rilevanza di un musical può avere cause assai varie.

Ora, non c'è alcun dubbio che se si volesse compilare un elenco, per esempio, dei cento musical più influenti, la discussione sarebbe accesa e non priva di quella violenza verbale sempre suscitata da questo genere di esercizio (i cento libri più importanti, le cento personalità più influenti, e così via): come minimo, si assisterebbe a un'aspra contesa fra i fautori e i detrattori di Sir Andrew Lloyd Webber, l'autore di musical fortunatissimi come *Jesus Christ Superstar*<sup>25</sup>, *The Phantom of the Opera*<sup>26</sup>, o *Evita*<sup>27</sup> – shows amati da grandi *audiences* e talvolta snobbati da chi ha gusti più raffinati. Molti di questi musical hanno imposto famose trasposizioni cinematografiche, assai amate dal pubblico internazionale<sup>28</sup> (ma può avvenire anche il contrario: per esempio, *The Full Monty*<sup>29</sup>, o il geniale *The Producers*<sup>30</sup> di Mel Brooks, sono state trasposizioni sul

<sup>24</sup> "Oklahoma! Is credited with a great many firsts: the first musical to tell a serious story; the first musical to introduce ballet; and the first musical to receive recognition as a literary drama. All of these firsts are only half true. [...] The music, the lyrics, and the ballet were integral parts of the plot, which thus never had to slow down for a musical interlude or specialty number", Abe Laufer, *Broadway's Greatest Musicals*, cit., pp. 57, 66. Lo show debuttò il 31 marzo 1943 al St. James Theatre.

<sup>25</sup> È interessante ricordare le proteste dei leader religiosi cristiani che si ritennero offesi dallo show. Musica di Andrew Lloyd Webber, testi di Tim Rice; il debutto della *Broadway production* fu il 12 ottobre 1971 al Mark Hellinger Theatre. Non è necessario descrivere la trama.

<sup>26</sup> *The Phantom of the Opera*, naturalmente basato sul classico testo di Gaston Leroux (che è del 1911), debuttò a Londra al Her Majesty's Theatre il 9 ottobre 1986. Musica di Lloyd Webber, testi di Charles Hart e Richard Stilgoe.

<sup>27</sup> Anche in questo caso, si può dare la trama dello show (che fu messo al bando in Argentina) come nota. Musica di Adrew Lloy Webber, testi di Tim Rice, debutto al Prince Ewatd Theatre il 21 giugno 1978.

<sup>28</sup> La maggior parte dei musical che ho citato finora sono stati trasformati in pellicole, ma non sempre queste sono note al pubblico italiano, per vari motivi. Cfr. comunque almeno Piero Pruzzo, *Storia del Cinema. Musical Americano in Cento Film*, Genova, Le Mani, 1995, e Gabriele Lucci, *Musical*, Milano, Electa, 2006 (Dizionari del Cinema).

<sup>29</sup> Questo musical aprì, in effetti, a San Diego, CA, all'Old Globe Theatre, ma dopo 35 previews ebbe il suo debutto a Broadway il 26 ottobre 2000 all'Eugene O'Neill Theatre; musica di David Yazbek e testi di Terrence McNally. Il film del 1997, britannico, aveva lo stesso titolo ed era diretto da Peter Cattaneo.

<sup>30</sup> Lo show ebbe il suo debutto debutto il 19 aprile 2001, al St. James Theatre, vinse 12 Tony Awards, stabilendo quindi un record in questo senso. Musica di Mel Brooks e Glen Kelly, testi di Mel Brooks e Thomas Meehan. Ringrazio il Professor John Haskell e Michael Tolentino per avermi procurato i biglietti allora introvabili. Questo musical è un adattamento del film di Mel Brooks *The Producers*, del 1968; tuttavia da questo musical di grande successo fu poi a sua volta tratto un altro film nel 2005, con Nathan Lane, Matthew Broderick and Uma Thurman.

palcoscenico di fortunate pellicole cinematografiche).

Non c'è dubbio, tuttavia, che vi sarebbe un elenco minimo sul quale ci sarebbe accordo. Nessuno si sognerebbe di mettere in discussione, immagino, *Pal Joey*<sup>31</sup> di Rodgers & Hart. Solo da un certo punto in poi, invece, le scelte sarebbero controverse. Ancorchè non ci sarebbe un accordo pieno su questo elenco, ci sarebbe probabilmente accordo sul fatto che un elenco di questo genere, non necessariamente di cento *items*, possa sensatamente esistere; ci sono musicals che, almeno per gli Americani di una certa generazione, si possono dare per conosciuti: per via della loro grande popolarità, del loro oggettivo successo, per via delle canzoni, talora molto amate, che li impreziosiscono. Il musical *Annie*<sup>32</sup>, per esempio, è ispirato a un celebre, controverso fumetto di Harold Gray<sup>33</sup>, *Little Orphan Annie*: e il suo più celebre *musical number* è la canzone *Tomorrow*.

Esiste quindi un testo, o se si preferisce un insieme di testi, "i grandi musical di Broadway", che la stragrande maggioranza degli Americani conosce. Non solo li conosce: li tiene, per così dire, sulla punta delle dita. Questi testi possono essere molto diversi gli uni dagli altri, ma condividono delle caratteristiche forti: sono testi che possono venir cantati (sono stati scritti per essere cantati), che fanno riferimento a uno specifico genere musicale (il musical), che ruotano, per così dire, intorno a un luogo dello spirito: Broadway, il mitico *theatre district* di New York. Non si tratta, quindi, di un testo neutrale: l'atmosfera del teatro di Manhattan significa comunque alcune cose - per esempio non è specificamente religiosa, non di quella esigente religiosità protestante che rappresenta un altro aspetto molto importante della storia e della società americana.

C'è anche, implicito, un elemento identitario e quasi patriottico: il grande musical, come si è detto, è quintessenzialmente americano, come il sumo è giapponese (non importa se i tornei vengono talora vinti da campioni gajin), come la grande cucina europea è italiana o francese (non importa se alcuni fra i migliori ristoranti italiani sono all'estero). Tutte queste generalizzazioni non hanno, naturalmente, molto di scientifico, ma - come si è detto - i fenomeni identitari non si appoggiano necessariamente a rilevamenti statistici empiricamente verificati<sup>34</sup>, non sono fatti bruti o specificamente "oggettivi".

La grande epoca del musical, in ogni caso, è terminata: come quella dell'opera e quella del jazz. Esistono grandi musicisti jazz, ed esistono eccellenti cantanti d'opera. Ma il repertorio operistico è più o meno stabile, e oltre un certo punto i confini di ciò che è jazz e ciò che è qualcos'altro - *fusion*, musica classica, *world music*, e così via - si fanno programmaticamente indistinti.

Esiste tuttavia un nucleo testuale americano, dai contorni frastagliati ma

---

<sup>31</sup> *Pal Joey* debuttò al Ethel Barrymore Theatre il 25 dicembre 1940; musica di Richard Rodgers, testi di Lorenz Hart.

<sup>32</sup> Il debutto (dopo tormentate vicende) a Broadway avvenne il 21 aprile 1977 all'Alvin Theatre; musica di Charles Strouse, testi di Martin Charnin e Thomas Meehan.

<sup>33</sup> Richard L. Neuberger, in un editoriale su "The New Republic" (July 11, 1934), descrisse *Annie* come "Hooverism in the Funnies".

<sup>34</sup> Mi diverte ricordare la risposta di Ortega y Gasset a Heidegger, il quale aveva reagito con curiosità all'apodittica opinione espressa dall'autore della *Ribellione delle Masse*, giusta la quale non poteva esistere un filosofo spagnolo: "Lei crede che possa esistere un torero tedesco?" Cfr. Antonio Gnoli, Franco Volpi, *I prossimi titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Milano Adelphi, 1997, pp. 121-22).

comunque circoscritto, condiviso dai partecipanti al gioco linguistico negli Stati Uniti, che può, a certe condizioni sociologicamente relevantissime, essere assunto come conosciuto e “a disposizione”.

4. Questo significa che a certe condizioni è possibile citare da questi shows senza indicare la fonte: la comunicazione sarà comunque chiara. La citazione può essere inserita *seamlessly* nel testo. Più precisamente, la citazione dal testo condiviso può essere *dichiarata* o non *dichiarata*.

Nelle discussioni che precedettero la prima elezione di George W. Bush alla Presidenza degli Stati Uniti, alcuni suoi avversari politici misero in rilievo la sua inadeguata preparazione in politica estera. Un articolista lo designò come la Eliza Dolittle della politica americana<sup>35</sup>. Ora, un riferimento del genere non fa appello alla condivisione della satira di George Bernard Shaw, la commedia *Pigmalion*. Sarebbe lo stesso che dare per scontata, in Italia, la conoscenza di un verso di Vittorio Alfieri. Il riferimento implicito ma *dichiarato* era al musical *My Fair Lady*<sup>36</sup>, le arie del quale, amatissime dal pubblico americano, sono note a qualsiasi lettore di un editoriale di politica. La citazione è dichiarata perché c'è una spia che la rivela: se non sai o non ricordi chi è questa signora Dolittle puoi andare a informarti e capire quindi il *joke* (che non è, appunto, un *inner joke*).

Un altro punto debole di George W. Bush fu il suo mai smentito uso di cocaina, naturalmente in anni giovanili. Un altro articolista cominciò il suo pezzo con le parole: “I get no kick from writing about cocaine”<sup>37</sup>, che potrebbe essere tradotto con “non è che io goda un mondo a scrivere di cocaina ...”. Ora, un non-Americano che sappia perfettamente l'Inglese, comprenderà il significato della frase, ma solo fino a un certo punto. Il motivo è questo: nel musical *Anything goes*<sup>38</sup>, di Cole Porter, una delle canzoni più famose e trasgressive di quel famoso e trasgressivo show era appunto *I Get a Kick Out of You*. La canzone enumera le varie cose delle quali chi canta *non va pazzo*:

I get no kick from champagne [...]  
I get no kick from cocaine, [...]

---

<sup>35</sup> “George W. Bush is the Eliza Doolittle of American Politics. He is not ready to be president, but with the coaching of a couple of dozen would-be Professor Higginses, he probably can learn to talk like one”. Cfr Richard Shenkman, *Pleasant Candidate, Thin Résumé*, International Herald Tribune, Wednesday, August 18, 1999 (il commento di Shenkman apparve originariamente su The Baltimore Sun). Cfr. anche la lettera di Will Snyder sul San Francisco Chronicle (August 19, 2003, D3): “He had this vacant expression that made me think of Professor Higgins: Why can't Starbucks teach its employees how to speak?”

<sup>36</sup> Debutto al Mark Hellinger Theatre il 15 marzo 1956, musica di Frederick Loewe, testi di Jay Lerner.

<sup>37</sup> “I get no kick from writing about cocaine. But the press is not out of bonds here. Whatever W. did in the past, he has made his own white mischief in the present”, Maureen Dowd, *George W. Downright Clintonesque*, San Francisco Chronicle, Wednesday, August 25, 1999, A27.

<sup>38</sup> Il musical aprì a Broadway il 21 novembre 1934 (cantava, fra gli altri, Ethel Merman). Musica di Cole Porter. Testi di Howard Lindsay e Russell Crouse che riarrangiarono un libretto originariamente dovuto a P.G. Wodehouse e Guy Bolton.

per concludere, alla fine di ogni strofa, che solo la persona amata suscita questa reazione: *but I get a kick out of you*, appunto.

Chi scrisse l'articolo sapeva perfettamente che i suoi lettori avrebbero riconosciuto il testo condiviso (la criptocitazione) e questa consapevolezza è una parte importante del significato comunicativo di quell'articolo.

Si tratta in primo luogo una modificazione semantica: dico che non mi diverto, ma è evidente che mi sto divertendo abbastanza, se ho il malizioso buon umore per citare Cole Porter e Broadway. In secondo luogo, c'è un significato militante (non neutrale) additivo: contro il bigotto, *born-again Christian* W. Bush, viene citato l'autore trasgressivo, notoriamente gay, Cole Porter; ma, come si è accennato, già Broadway rappresenta una di quelle Americhe che i corteggiatori politici della Bible Belt non possono amare. In terzo luogo, ed è questo il punto a mio avviso più importante, c'è una strizzata d'occhio al lettore: "io so che tu sai che io so che tu sai da che cosa sto citando". Questa è una citazione implicita *non dichiarata*: se non la si riconosce non c'è rimedio, perché manca una spia che la segnali. Una porzione rilevante della comunicazione ha quindi a che fare con una condivisione e una comune appartenenza.

La citazione implicita non dichiarata di un testo condiviso fa riferimento a un patrimonio testuale comune. E' questo patrimonio che per così dire riverbera nel testo che si cita, costituendone in parte il senso con la sua specifica evocazione.

5. La potenziale (ma reale in quanto tale) universalità della condivisione è un dato importante. Assumere che di fatto ogni americano conosca *effettivamente* quel verso di quella canzone sarebbe improprio. Quello che si può assumere è che in teoria un'assunzione del genere non sarebbe inverosimile: anche testi per un pubblico non ancora maturo possono assumere ciò – un'audience simile a quella che, per la mia generazione, ebbero Emilio Salgari e i suoi Pirati.

Gli x-men sono un gruppo di super-eroi dei fumetti, resi famosi da una recente, fortunata serie cinematografica. Uno di essi, Nightcrawler, è un tedesco bavarese dalla pelle blu, dotato di una coda puntuta, capace di scomparire e ricomparire a distanza dov'egli desidera, e dotato di grande destrezza acrobatica: può infatti aderire a pareti e scalare muri come un insetto. Quest'ultima dote è notoriamente posseduta anche da un altro, assai più celebre, personaggio: l'Uomo Ragno, lo sfortunato super-eroe con super-problemi, anch'esso creato dalla Marvel (e dalla matita di Stan Lee). Durante una seduta di allenamento all'indomani di drammatiche prove, con i suoi piedi palmati aderenti a una superficie verticale, il fumetto di Nightcrawler recita:

"Eat you heart out, Spider-Man. Anything you can climb, I can climb better"<sup>39</sup>.

Per comprendere quello che l'x-man sta davvero esprimendo è necessario conoscere il musical *Annie Get Your Gun*<sup>40</sup>. Annie, la rude protagonista dalla mira

<sup>39</sup> "Roditi il cuore, Uomo Ragno: dovunque ti arrampichi, io posso arrampicarmi meglio". Cfr. Chris Claremont, John Byrne, Terry Austin, *The Dark Phoenix Saga: The Uncanny X-Men*, New York, NY, Marvel Comics, 1984, p. 160.

<sup>40</sup> Il musical debuttò a Broadway all'Imperial Theatre il 16 maggio 1946. Musica di Irving Berlin, testi di Herbert e Dorothy Fields; produttori

infallibile, non accetta alcuna “femminile” sottomissione all’uomo che in realtà ella ama (e dal quale in realtà è teneramente riamata). In un famosissimo, spassoso duetto, i due sostengono, beccandosi a vicenda, di saper far meglio ogni cosa l’altro, o l’altra, sappia fare.

Anything you can do,  
I can do better.  
I can do anything  
Better than you.  
[...]  
Any note you can reach  
I can go higher.  
I can sing anything  
Higher than you.

E così via. È possibile assumere che perfino un bambino, al quale i fumetti si rivolgono, riconosca la battuta: *Anything you can climb, I can climb better*. Se non la si riconosce, tuttavia, una parte importante della situazione emozionale di Nightcrawler non sarà perspicuamente comprensibile; egli non ha nulla contro l’Uomo Ragno, che è un altro dei “buoni”, dei super-eroi positivi: infatti sta scherzando. E nonostante la tensione del momento, e la concentrazione dell’allenamento ginnico, egli è in grado di scherzare, parodiando un musical famoso – è questo un segno di un peculiare coraggio, molto cordiale e terrestre, filtrato attraverso la sua personalità capace di affrontare rischi e drammi con lo schermo di un dolente e molto umano *sense of humor*<sup>41</sup>.

6. E’ venuto il momento di mettere in rilievo alcuni aspetti del problema. In primo luogo, questo tipo di condivisione non si presenta come meramente testuale; essa implica un dato emozionale e morale. Citare da *Anything Goes* il verso di *I get a kick ...*, per esempio, può significare anche la liceità, o addirittura la valorizzazione, di un atteggiamento morale non bigotto, sorridente, non accigliato. Citare da *Annie Get Your Gun* significa valorizzare l’idea che l’assertività del proprio io è in certi casi non superbia ma sacrosanto amor proprio, *pride*. Non si tratta di una condivisione puramente intellettuale: valori sfumati (e d’interpretazione fino a un certo punto controversa) possono ben essere impliciti in quei testi e nel loro uso.

7. Ho voluto usare l’esempio del musical americano per staccare il mio argomento da testi che potrebbero essere considerati fonti di valore per altri nobilissimi motivi: non c’è

---

ne furono Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. Nella production di *Annie Get Your Gun* che vidi con la Professoressa Joan Tronto, mancavano le “Indian songs”, probabilmente per motivi di *political correctness*.

<sup>41</sup> Il *sense of humor* non è monopolio dei pensatori liberal, naturalmente: il titolo del pezzo di Roger Scruton su *The Wall Street Journal*, 19 Marzo 2006, p. A10, è *Thoroughly Modern Mill*. Si comprende quest’umorismo se si conosce l’esistenza del musical *Thoroughly Modern Millie*, che riprende l’omonima commedia musicale del 1967 con Julie Andrews. Lo show debuttò a Broadway il 15 aprile 2002 al Marquis Theatre. Musica di Jeanine Tesori, testi di Dick Scanlan e Richard Morris. Vinse il Tony Award for Best Musical.

bisogno di scomodare la Bibbia (ed elaborare una tesi compromessa con un giusnaturalismo volontarista di qualsiasi tipo), oppure Dante o i libretti dell'opera di Verdi nell'Ottocento (ed elaborare una tesi compromessa con una nozione di *Volkgeist* patriottico).

Il *twist* semantico che si verifica quando testi condivisi vengono citati in modo anche non dichiarato funziona benissimo perfino con il leggero, frivolo musical americano, che – per quanto in un elenco aperto e controverso – costituisce un *corpus* perfettamente funzionale.

8. Va in secondo luogo notato che la condivisione di un testo implicito è per un gruppo di parlanti dotato di valore: essa infatti permette una specifica ricchezza semantica dei testi comunicativi altrimenti impossibile.

La citazione implicita non dichiarata conferisce al testo del parlante un suo particolare *glamour*, un peculiare *twist* comunicativo. Ma quella strizzata d'occhio non presuppone soltanto la condivisione; essa allude ad essa e la valorizza in quel dato contesto, rinforzandone il potenziale comunicativo.

Dal punto di vista dell'efficienza comunicativa, quindi, le comunità che dispongono di testi condivisi sono in una situazione migliore di quelle che non li hanno. La condivisione di un testo apre opportunità comunicative; rende possibili strategie espressive fin altrimenti indisponibili.

9. In terzo luogo, questo momento di interazione non-individualistico non ha bisogno di appoggiarsi ad alcuna concezione olistica dell'intero sociale, ad alcuna nozione densa di comunità linguistica degli interpreti, ad alcuna idea organica del gruppo.

In particolare, un testo ammette diverse interpretazioni legittime, e (senza entrare ora in una discussione teorica di amplissimo raggio) vi è, come minimo, un elemento creativo nell'interpretazione dei testi: si loda un'interpretazione non solo perché è convincente, ma anche perché è originale, intelligente, brillante. Da questo punto di vista, dunque, la condivisione di un testo non è semplicemente diversa, ma quasi opposta alla condivisione di una narrazione.

Condividere una tradizione, un'identità, dei valori definiti in modo univoco non comporta affatto la necessaria condivisione di un testo (anche se fra i due fenomeni ci sono ovvie relazioni, sicché risulta altamente probabile che un dato testo giochi di fatto un ruolo in una narrazione identitaria). Condividere un testo può perfettamente significare la disponibilità di munizioni comunicative per soggetti interagenti a partire da diverse tradizioni, e impegnati a far prevalere diverse identità e narrazioni.

Un aspetto interessante della differenza fra i due fenomeni è la consapevolezza: due cittadini possono condividere una narrazione identitaria senza rendersene conto, senza saperlo. Chi condivide un testo è perfettamente consapevole di questa circostanza e utilizza in modo deliberato la sua strategia comunicativa.

10. In quarto luogo, questo usare le parole per fare cose, dove la cosa ha i contorni sfumati di una dinamica constatazione/costruzione di un "noi", enfatizza la libera attività di chi creativamente utilizza il testo condiviso, per fini che non sono primariamente la chiusura della cesura fra *word* e *world* per ristabilire il senso di una condivisione, ma che hanno invece una logica loro propria: ridicolizzare un candidato Presidente (che tuttavia

verrà eletto), rendere amabile un personaggio, risultare spiritosi, e così via.

È possibile, dunque, sia fare ricorso al testo condiviso sia non farlo; se lo si fa, dunque, il testo non è tanto un vincolo quanto un'opportunità. Non è una narrazione comunitaria della quale possiamo essere inconsapevolmente preda (o dalla quale possiamo essere inconsapevolmente sostenuti), ma un insieme di opzioni per scelte comunicative autonome più o meno deliberate e per specifici atti linguistici, per un uso indiretto ma socialmente rilevante della forza illocutiva del linguaggio.

Il discorso dell'autonomia, con la sua post-moderna enfasi sulla gamma di opzioni che ne costituisce la condizione di possibilità e di valore, riguarda insomma anche l'esistenza di un testo condiviso disponibile. Esso può di fatto essere concepito non come un vincolo regolativo pre-dato che limita la libertà, ma come un insieme di vincoli costitutivi pre-dati che approfondisce la libertà dei parlanti, che possono assumere un ruolo attivo nel continuamente ricreare il senso della propria mobile identità collettiva.

Affidarsi esclusivamente a un testo in quanto tale per predicare l'esistenza di un "noi" coeso è quindi contraddittorio.