

Stephen C. Foster e la nascita della *popular music*

Mariano De Simone

*Oh, the Camptown ladies sing this song,
Doo-dah! Doo-dah!
The Camptown race track's two miles long,
Oh, dee doo-dah day.¹*

Stephen Collins Foster (1826-1864) può essere considerato il personaggio di maggior spicco del mondo musicale non colto che si andava delineando e caratterizzando alla metà dell'Ottocento in America.

Gli anni in cui si concentrò l'attività di Foster vanno dalla fine degli anni Quaranta al 1864. Si trattò di un periodo di espansione dell'attività musicale, che all'epoca si sviluppava su due piani: le esibizioni dal vivo e la pubblicazione di spartiti e raccolte musicali. L'editoria musicale si era progressivamente trasformata, nel corso della prima metà del secolo, assumendo la forma di un vero business, in conseguenza del moltiplicarsi delle opportunità di fare e ascoltare musica: concerti in teatri e in locali pubblici, spettacoli nei teatri itineranti e nei circhi, concerti all'aperto nei gazebo appositamente realizzati nei parchi pubblici, esibizioni di *street singers* nelle strade e nelle piazze. Ma, soprattutto, si faceva musica in casa: imparare a suonare uno strumento musicale, generalmente il pianoforte o l'armonium, da fenomeno d'élite divenne una pratica abbastanza comune anche tra classi meno abbienti.

Un contributo determinante alla diffusione della musica, con conseguenze positive per il mercato degli spartiti, lo avevano dato le *singing schools*. Queste istituzioni, nate nel New England, consistevano in corsi di istruzione sul canto tenuti soprattutto presso chiese, o in generale presso edifici pubblici, da *singing masters* itineranti. La loro localizzazione orientò inizialmente l'insegnamento più verso la musica sacra e colta (*genteel*) che verso quella secolare; successivamente l'orientamento cambiò, anche se brani di musica sacra fecero sempre parte del repertorio proposto in queste strutture.

* Mariano De Simone, polistrumentista, pubblicitario, saggista, istruttore di danze popolari, ha pubblicato i saggi *Country Music* (Data-news 1985), *La musica country* (Castelvecchi 1997), *Le danze popolari nordamericane* (Arnaldo Forni Editore 1998), *Doo-dah! Doo-dah!* (Arcana Musica 2002). Quest'ultimo lavoro è

nato dalla consulenza musicale per il film di Martin Scorsese *Gangs of New York*.

1. "Le signore di Camptown cantano questa canzone,/ Doo-dah! Doo-dah!/ Il tracciato del campo di corse di Camptown è lungo due miglia,/ Oh, dee doo-dah day": Stephen Foster, *Camptown Races*.

La nascita della *popular music* è legata strettamente alla diffusione dell'usanza di fare musica in casa; nacque nelle città dell'Est, nei salotti delle famiglie benestanti dei grandi centri urbani o delle cittadine di provincia (*parlor music*). Il repertorio era composto da brani abbastanza semplici da poter essere eseguiti da non professionisti: erano sufficienti un pianoforte o un armonium – o anche una chitarra – e un cantante. Si cercava di riprodurre il tipo di musica che era possibile ascoltare nelle sale o nei concerti all'aperto, con i caratteri della semplicità e dell'immediatezza imposti dal dilettantismo degli esecutori. Inizialmente il repertorio era costituito soprattutto da musica europea colta e da musica sacra di compositori americani; successivamente ebbero successo le esecuzioni di melodie riprese da opere di Rossini, Donizetti o Bellini, ovvero le *Irish Melodies* di Thomas Moore,² o ancora brani importati dall'Inghilterra e composizioni sentimentali e nostalgiche native. A volte riemergeva qua e là il sentimento religioso, tanto da produrre una mescolanza tra canzoni secolari, musica sacra e inni.

La presenza di arie d'opera in raccolte di *popular songs*, in cui Bellini o Rossini compaiono insieme a Thomas Moore o Stephen Foster, Henry Russell o la Hutchinson Family, sottolinea il successo dell'opera italiana in America, tale che brani tratti da opere erano eseguiti addirittura negli spettacoli del *minstrel show* e possono avere influenzato lo stesso Stephen Foster.

La transizione verso la *popular music* comincia negli anni Quaranta; le *parlor songs* non erano più confinate nei salotti, ma venivano proposte in concerto nelle grandi e piccole città da musicisti professionisti, spesso compositori dei brani che eseguivano. Tra le figure più rilevanti ci sono Henry Russell – inglese, ma considerato dagli americani un *New Englander* – e gruppi come la Hutchinson Family, con la quale culminò la voga dei gruppi vocali familiari, estensioni della musica fatta nel salotto di casa. Ma questo genere musicale è strettamente legato soprattutto a Stephen Foster, indubbiamente il più noto e popolare compositore di *popular music* dell'Ottocento americano.

Le biografie di Foster sono state spesso romanizzate, e alimentate da informazioni non sempre corrette. In realtà esiste una discreta mole di documenti sulla sua vita, sul suo lavoro, sui suoi rapporti con gli editori e addirittura sul ricavato delle vendite degli spartiti di ogni sua canzone. Basti pensare alla dettagliata biografia scritta da suo fratello Morrison; alla raccolta di lettere scambiate all'interno della famiglia Foster; al carteggio tra Stephen ed i suoi editori; o ancora, alla fitta corrispondenza con gli interpreti delle sue canzoni che – anticipando quello che sarà uno dei meccanismi di Tin Pan Alley – egli cercava di coinvolgere nella diffusione dei suoi brani, puntando a ricavare un utile da questo processo pubblicitario-divulgativo.

Foster nacque nella cittadina di Lawrenceville, vicino a Pittsburgh, in Pennsylvania, "la culla fumosa della rivoluzione industriale americana", da una famiglia

2. Autore di una fortunata serie di ben dieci volumi di canzoni, con melodie riadattate da quelle tradizionali irlandesi e testi da lui com-

posti: *The Irish Melodies*, pubblicate tra il 1808 ed il 1834.

di origine irlandese – il bisnonno, Alexander Foster, era emigrato da Londonderry nel 1725 – che considerava la musica parte dell’educazione. Secondo alcuni studiosi, nelle melodie di Foster è possibile rilevare una matrice di tradizione irlandese e d’altra parte nella sua famiglia dovevano circolare i libri di Thomas Moore: il padre di Stephen suonava sporadicamente il violino mentre lui stesso imparò fin da piccolo a suonare la chitarra e il *flageolet* (più tardi il flauto) e prese lezioni di piano classico (Mozart, Beethoven). Molto importante per la sua istruzione musicale fu l’influenza delle due sorelle maggiori che suonavano pianoforte e arpa. Non meraviglia quindi che a soli nove anni fosse coinvolto nella formazione di un gruppo *minstrel* locale, la “Thespian Company”, del quale facevano parte anche alcuni fratelli e del quale divenne per un certo periodo l’elemento di punta. Foster fu indubbiamente influenzato dalla produzione musicale dell’epoca; per esempio dai libri di spartiti che circolavano negli anni Trenta, per tutti “The Parlour Companion, or, Polite Song Book”, che si apriva con alcune canzoni adattate da “La son-nambula” di Bellini e includeva anche brani *minstrel* come *Long Tail Blue*.³

D’altra parte, come quasi tutti i grandi protagonisti della musica americana, Foster ebbe precoci e decisivi contatti con la musica afroamericana. Scrive per esempio Gilbert Chase:

La famiglia Foster aveva una domestica nera di nome Olivia Pise, detta Lieve, che si diceva fosse la figlia mulatta di un maestro di ballo francese delle Indie Occidentali. Da ragazzo, a Stephen piaceva assistere ai servizi religiosi nella chiesa nera con Lieve e ascoltare lo *shouting* dei partecipanti. Anni dopo, Stephen disse a suo fratello Morrison che due sue canzoni, *Oh! Boys, Carry Me ‘Long* e *Hard Times Come Again No More*, erano basate su frammenti di melodie nere che aveva ascoltato in chiesa con Livie.⁴

Nella sua produzione musicale si possono individuare approssimativamente due filoni: le *parlor songs*, brani sia sentimentali e nostalgici sia veloci, spesso di carattere comico; e le *minstrel songs*, che si rifacevano alla musica afroamericana del tempo. Foster usò il dialetto pseudo-afroamericano del *minstrel show* soltanto nei primi anni della sua attività compositiva; tuttavia, la raccomandazione sugli spartiti di eseguire i brani “alla niggerando” è significativa del suo atteggiamento. Foster compose una ventina dei circa duecento brani a lui attribuiti scrivendone i testi in pseudo-dialetto *blackface*, etichettandoli come *plantation melody*, *plantation song* o *Ethiopian melody*. Anche un leader afroamericano come Frederick Douglass dava un giudizio positivo su questa produzione musicale:

[...] considerando l’uso che è stato fatto di esse, noi abbiamo nelle ‘Ethiopian Songs’

3. Di George Washington Dixon (ca. 1827-29).

4. Gilbert Chase, *America’s Music*, McGraw-Hill, New York 1955, p. 287-88. Chase ricorda anche che per un certo periodo Foster lavorò a stretto contatto con gli scaricatori (*roustabouts*) afroamericani e con i loro canti di lavoro in un magazzino di cotone di Pittsburgh:

“possiamo stare certi che tenne le orecchie bene aperte”, scrive. Chase fa notare anche che Pittsburgh era una città di frontiera, e che Foster vi assorbì influenze culturali che temperarono l’influsso della tradizione *genteel* (ibid., p. 289, 297).

delle alleate [...]. *Lucy Neal, Old Kentucky Home, e Uncle Ned* [tutte composizioni di Foster], possono rattristare il cuore così come allietarlo, e possono suscitare una lacrima così come un sorriso. Risvegliano nei confronti degli schiavi le simpatie nelle quali mettono radici e fioriscono i principi dell'antischiavismo.⁵

Più tardi Foster abbandonò questo stile pensando, forse a torto, che avrebbe potuto ostacolare l'obiettivo di rendere la sua musica 'universale' e seguendo comunque le tendenze del mercato che si andava orientando a preferire la canzone melodico-sentimentale (fin dal 1851 aveva scelto di vivere delle proprie composizioni). Tuttavia, non rinunciò a ricercare l'eleganza delle linee melodiche e testi ben articolati, tanto che in effetti molti dei suoi brani hanno superato confini di spazio e tempo.

Ma Foster viveva in modo schizofrenico le due tradizioni musicali, quella *genteel* e quella *parlor-popular-minstrel*, entro le quali si inserivano le sue composizioni, e a volte quasi si vergognava della seconda. Sullo spartito di *Louisiana Belle*, per esempio, compariva semplicemente "Scritta per e cantata da Joseph Murphy and the Sable Harmonists", mentre le prime edizioni di *Uncle Ned, Away Down Souf e Oh, Susanna!* avevano in copertina l'intestazione "Cantate da Mr. Tichnor of the Sable Harmonists", e il nome di Foster compariva soltanto nei fogli interni. Si trattava di una conseguenza dell'avversione di molti ambienti nei confronti della *black-face music* e della stessa musica afro-americana; ma il mondo editoriale preferiva indubbiamente cavalcare i fenomeni commerciali come quello del *minstrel show*, nel quale Foster si era rivelato particolarmente abile. Per comporre brani di questo tipo e canzoni di carattere comico, Foster attinse più o meno consapevolmente a un patrimonio comune di brani della tradizione orale, di musica religiosa, di repertorio *shape-note*. Scrive per esempio Daniel Kingman:

La cadenza ricorrente in *Oh! Susanna*, per esempio (nel punto in cui le parole dicono "Susanna, don't you cry") è presente anche in una melodia della tradizione *shape-note*, che è chiamata *Tennessee* nel *Southern Harmony* di William Walker (1844). E l'inizio del chorus di *Camptown Races* ("Gwine to run all night!") è identico all'inizio del chorus del black spiritual *Roll, Jordan, Roll*. (Potrebbe anche essere stata la canzone di Foster, pubblicata nel 1850, a influenzare lo spiritual, piuttosto che viceversa).⁶

Al di là dell'incertezza (gli unici documenti che possano aiutarci sono le date di pubblicazione degli spartiti), non è da escludere che Foster, immerso fin da piccolo in una atmosfera musicale, possa avere da grande ripreso inconsciamente elementi, frasi e frammenti di testo dei vari generi musicali che era possibile ascoltare nella provincia e nelle zone rurali americane.

Accanto a *Oh! Susanna* e *Camptown Races*, indubbiamente due dei brani popu-

5. Frederick Douglass, *The Anti-Slavery Movement, lecture delivered before the Rochester Ladies' Anti-Slavery Society, January, 1855*, cit. in Ken Emerson, *Stephen Foster and the Rise of*

American Popular Culture, Simon & Schuster, New York 1997, p. 107.

6. Daniel Kingman, *American Music - A Panorama*, Schirmer Books, New York 1990, p. 319.

lar di maggior successo assoluto nell'Ottocento, fanno parte della produzione che potremmo definire *minstrel* anche *Nelly Bly* (1850) e *Ring, Ring the Banjar* (1851). Accanto a questi brani briosi, Foster scrisse anche *minstrel songs* sentimentali, di atmosfera, nelle quali abbandonò l'artificiale linguaggio afro-americano, limitandosi ad alcuni termini che identificassero in modo inequivocabile l'ambiente e le persone descritte, vale a dire il profondo Sud e gli schiavi. I brani più noti di questa parte della produzione di Foster sono senza dubbio *My Old Kentucky Home*, *Old Black Joe*, *Massa's In de Cold Ground*, ma soprattutto *Old Folks At Home* (o *Swanee River*):

All the world is sad and dreary,
Everywhere I roam.
Old brother how my heart grows weary,
Far from the old folks at home.⁷

Questa parte della produzione di Foster può essere compresa ancora meglio se si ricorda che nel 1852 andava in stampa *Uncle Tom's Cabin*, di Harriet Beecher Stowe, con un tale successo che entro l'anno, nella sola New York, ne vennero realizzate ben nove differenti riduzioni teatrali. Alcuni brani di Foster – *Old Folks At Home*, *Massa's in de Cold Ground*, *Old Black Joe* e *My Old Kentucky Home* – furono utilizzati, forse a sua insaputa, per la messa in scena del romanzo; in particolare, e non a caso, per una riduzione teatrale realizzata a Pittsburgh, sua città natale. Nella prima versione di *My Old Kentucky Home* Foster aveva addirittura inserito il nome dello zio Tom, anche se successivamente lo cancellò.

È probabile che Foster attingesse anche a una vena emotiva intima, personale, come suggeriscono i temi dell'infanzia, delle radici, della casa, la sofferenza per il distacco e la lontananza dalla famiglia. Infatti i problemi economici, anche al limite della sopravvivenza, avevano costretto la famiglia Foster a frequenti cambiamenti di lavoro, di abitudini, di città: Lawrenceville, Allegheny City, Youngstown, Coitsville. Tuttavia, i temi della nostalgia e della solitudine sono massicciamente presenti sia nella produzione letteraria americana dell'Ottocento sia nei testi delle *popular songs*. Non si tratta tanto di una esperienza personale, ma condivisa dalla quasi totalità degli americani, una condizione psicologica e sociale diffusa in una società di intensa e problematica mobilità sociale e geografica, fondata sull'esperienza dell'emigrazione. Da questi sentimenti scaturiscono alcuni temi che attraversano tutta la storia della musica, del teatro e della canzone americana: casa, strada, solitudine, nostalgia, morte. In certe canzoni ambientate nella piantagione, Stephen Foster li tratta scadendo in un melenso sentimentalismo:

Massa take it mighty bad,
De tears run down like de rain;

7. "Tutto il mondo è triste e desolato, dovunque io mi trovi; fratello, quanto si avvilito

il mio cuore, lontano dai miei vecchi a casa":
The Old Folks at Home, di Stephen Foster.

Old missus turn pale, and she gets berry sad
 Cayse she nebber see Old Ned again.⁸

A tutto questo si aggiunga l'atmosfera romantica dell'Ottocento, che dall'Europa continuava a fluire nel Nuovo Mondo, influenzando la musica colta, la *parlor music* e finanche il *minstrel show*. A quel tempo la circolazione di canzoni era infatti molto più 'verticale' di quello che si possa pensare, nel senso che ci si poteva imbattere negli stessi brani in ambiti diversi e, se non era il brano che viaggiava, lo era il tema affrontato.

Per esempio, la morte della donna amata (ma anche la morte in mare dell'uomo amato) fu tra i più utilizzati e Stephen Foster vi fa ricorso in canzoni come *Gentle Annie*, *Eulalie*, *Gentle Lena Claire*, *Laura Lee*; qualcuno ha sottolineato maliziosamente come la gran parte delle donne che compaiono nelle canzoni di Foster siano addormentate o morte:⁹

Close by de margin ob the water,
 Whar de lone weeping willow grows,
 Dar lib'd Virginny's lubly daughter;
 Dar she in death may find repose.¹⁰

Ufficialmente, la prima canzone scritta da Foster di cui si abbia notizia è *Open Thy Lattice, Love*, pubblicata nel 1844 da George Willig di Filadelfia.¹¹ Ma il primo, grande successo di Foster, forse la sua composizione più nota, fu *Oh! Susanna*, pubblicato nel 1848 ma presto associato con la corsa all'oro del 1849:

I come from Alabama
 With my Banjo on my knee,
 I'se gwine to Lou'siana
 My true lub for to see.
 It rain'd all night de day I left,
 De wedder it was dry;
 The sun so hot I froze to def
 Susanna, don't you cry.
 Oh, Susannah, do not you cry for me,
 I come from Alabama,
 With my Banjo on my knee.¹²

8. "Il padrone la prese molto male, le lacrime scorrevano come pioggia; la vecchia padrona impallidì, e si fece molto triste perché non avrebbe più rivisto il Vecchio Ned": *Uncle Ned*, di Stephen Foster.

9. Richard Jackson, introduzione allo *Stephen Foster Song Book*, Dover, New York 1974, p. 175.

10. "Vicino al margine dell'acqua, dove cresce solitario il salice piangente, lì visse la

bella figlia della Virginia; lì può trovare riposo nella morte": *Nelly Was a Lady*, di Stephen Foster.

11. Per un errore di stampa, il suo nome in copertina apparve come L. C., anziché S. C., Foster. C'è una dedica a una sua vicina di casa, Susan E. Pentland, che peraltro nel 1844 aveva solo dieci anni.

12. "Vengo dall'Alabama, con il banjo sulle ginocchia, vado in Louisiana a trovare il mio

Oh! Susanna nasce sul terreno della schiavitù immaginaria, ma coincide con l'euforia della scoperta dell'oro in California, e la sua popolarità si associa proprio a questo grande movimento verso l'ovest, sia per la presenza di temi moderni (telegrafo, vapore, ferrovia, elettricità), sia per il suo contagioso, irresistibile motivo. Questo non si ispirava affatto alle melodie delle piantagioni, ma era invece una polka, il ritmo delle generazioni emergenti contrapposto all'addomesticato valzer, e legato ai nazionalismi giovanili europei. *Oh! Susanna* diventa così l'inno del "destino manifesto" di un'America esuberante e in movimento.¹³

La canzone fu scritta da Foster espressamente per il gruppo di amici di Pittsburgh, un club di giovani che abitualmente si riunivano proprio in casa Foster, i cui aderenti si definivano "The Knights of the S.T."¹⁴ Il gruppo aveva un tono semiserio e una delle attività preferite era cantare insieme canzoni di successo. Stephen scrisse per il club o propose in anteprima alcuni suoi brani, tra i quali *Louisiana Belle*, *Old Uncle Ned*, e appunto *Oh! Susanna*.

Quest'ultimo fu anche il primo brano di Foster a essere associato ai Christy Minstrels, un altro dei gruppi vocali familiari di maggiore successo. Nella prima edizione dello spartito si poteva leggere: "Music of the Original Christy Minstrels, the Oldest Established Band in the United States, as arranged and sung by them with distinguished success in all their concerts"¹⁵

Solo nel 1851 Foster capì che poteva fare della musica la propria attività principale. Fu il primo compositore *popular* americano che riuscì a vivere, seppure non nel lusso, delle vendite degli spartiti dei suoi brani, anche se dimostrò in più di una occasione di non sapere curare i propri affari, non ricavandone quanto avrebbe potuto e cedendo i diritti delle proprie composizioni per pochi dollari pur di realizzare subito, salvo pentirsene successivamente. Erano anni in cui il diritto d'autore non era regolato e protetto e non erano infrequenti episodi di pirateria.

Quando la canzone di Foster *Away Down South* fu eseguita all'Eagle Saloon di Pittsburgh, Nelson Kneass trascrisse parole e musica e il giorno successivo le portò all'ufficio dei diritti d'autore per registrarle. Fu comunque affrontato da Morrison Foster, che era lì per conto di Stephen e che intervenne mandandolo via.¹⁶

Il problema dei diritti di autore era complicato dall'atteggiamento di Foster, che spesso non desiderava che il suo nome comparisse sugli spartiti di brani di carattere *popular* o *minstrel*. Il suo comportamento contraddittorio lo portò prima a ven-

vero amore. Piovve tutta la notte il giorno che partii, la stagione era secca; il sole era così caldo che gelavo da morire, Susanna, non piangere. Oh, Susanna, non piangere per me, sono venuto dall'Alabama con il banjo sulle ginocchia": *Oh! Susanna*, di Stephen Foster.

13. Alessandro Portelli, *Il grande teatro. Culture popolari e culture di massa tra rivoluzione ed età di Jackson* in *La formazione di una cultura nazionale negli Stati Uniti d'America*, Carocci, Roma 1999, p. 87. Molte parodie di

questa canzone rinviavano direttamente al *gold rush*: "I'm going to California some gold dust for to see", vado in California a cercare la polvere d'oro.

14. Probabilmente S.T. sta per Square Table: i "Cavalieri della Tavola Quadrata".

15. "Musica degli Original Christy Minstrels, la più antica banda degli Stati Uniti, arrangiata e cantata da essi stessi con notevole successo in tutti i loro concerti".

16. Chase, *America's Music*, cit., p. 290.

dere a Christy il diritto di scrivere il proprio nome sugli spartiti, rinunciando in tal modo ai diritti, salvo successivamente pentirsene. In realtà la vendita di spartiti poteva spesso costituire un'entrata non indifferente anche per l'esecutore. Quest'ultimo proponeva all'autore di inserire sulla copertina "introduced by" seguito dal nome del cantante o interprete, o addirittura inserendo il proprio nome come co-autore: in questo modo partecipava agli utili delle vendite.

Leggere per esempio sulla copertina dello spartito di *Old Folks At Home*, il suo maggiore successo, la scritta "Ethiopian Melody As Sung by Christy Minstrels Written and Composed by E.P. Christy", non deve essere stato un piacere per Stephen Foster. Questo è uno stralcio di una lettera a Christy in cui comunicava il proprio ripensamento.

Come vi avevo dichiarato, avevo l'intenzione di omettere il mio nome dalle mie *Ethiopian Songs*, a causa del pregiudizio nei loro confronti da parte di qualcuno, ma ho scoperto che grazie ai miei sforzi ho realizzato una grande operazione, rafforzando il gusto per le *Ethiopian Songs* tra le persone raffinate e scrivendo parole adatte ai loro gusti, invece di quelle scadenti e a volte davvero offensive di alcune canzoni di quel genere. Ho deciso perciò di reintegrare il mio nome sulle mie canzoni e di perseguire gli affari *Ethiopian* senza paura o vergogna, e di prestare tutte le mie energie per rendere questi affari "vivi", così come vorrei confermare il mio nome come quello del miglior autore di *Ethiopian Songs*.¹⁷

Ma il nome di Foster comparve sugli spartiti di *Old Folks At Home* solo nel 1879, quindici anni dopo la sua morte, e solo allora si seppe finalmente chi era il vero autore di uno dei più grossi successi commerciali americani. Per comprendere appieno quanto il brano abbia fatto presa negli ambienti più diversi, basti citarne la presenza nel repertorio dei Fisk Jubilee Singers, il successo nell'ambito del *minstrel show*, l'uso che fece della melodia del brano Antonín Dvořák per comporre la sua *Humoresque - Swanee River* e l'inserimento nel repertorio del jazz classico negli anni Venti del Novecento.

I brani di Foster vennero utilizzati anche nel corso delle campagne presidenziali. La melodia di *Nelly Bly*, per esempio, venne proposta dalla Hutchinson Family per sostenere Lincoln. Curiosamente, mentre nel 1856 Stephen componeva alcuni brani per il candidato democratico James Buchanan, al quale era legato da vincoli di parentela, la melodia di *Camptown Races* veniva parodiata dai repubblicani per la campagna presidenziale a sostegno di John Frémont. E non si trattò dell'unico caso in cui suoi brani vennero ripresi da opposte fazioni. Se Foster era scettico, a volte addirittura derisorio, nei confronti del movimento abolizionista, quest'ultimo utilizzò in senso anti-schiavista la melodia di *Oh! Susanna* per comporre *The North Star*, che riprendeva il titolo del giornale abolizionista di Frederick Douglass.

Foster morì nel 1864, con la Guerra Civile ancora in corso. Come tanti autori del-

¹⁷. Lettera di Foster a Christy, in Richard Speaks, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1996, pp. 54-7.

L'epoca compose la musica di una canzone sulla guerra, su un testo scritto da un finanziere quacchero, John Sloan Gibbons:

We are coming, Father Abraham, three hundred thousand more,
From Mississippi's winding stream and from New England's shore,
We leave our plows and workshops, our wives and children dear,
With hearts too full for utterance, with but a silent tear.
We dare not look behind us, but steadfastly before.
We are coming, Father Abraham...¹⁸

Gli ultimi anni della vita di Foster furono durissimi. La sua vena creativa aveva cominciato a segnare il passo, la sua musica non si vendeva più come nel decennio precedente. Si trasferì a New York nell'inverno del 1860 e visse in quella città gli ultimi anni della sua vita. Anni tristi, per la separazione dalla moglie Jane, dalla figlia Marion e dalla famiglia; povero e dimenticato, alcoolizzato – un problema che gli costerà l'alienazione delle simpatie dell'America più strettamente puritana – al punto da vendersi i vestiti per comprarsi da bere. Il rapporto di Foster con la moglie Jane Denny era stato travagliato fin dall'inizio, ma sembra comunque che a lei fosse dedicata *Jeanie With The Light Brown Hair* (1854), che insieme a *Gentle Annie* e a *Beautiful Dreamer* (pubblicata postuma nel 1864) è una delle sue *parlor songs* sentimentali più riuscite.

I dream of Jeanie with the light brown hair,
Borne, like a vapor, on the summer air;
I hear her melodies, like joys gone by,
Sighing round my heart o'er the fond hopes that die:
Her smile have vanished and her sweet songs flown,
Flitting like the dreams that have cheered us and gone.¹⁹

La morte sopraggiunse il 13 gennaio del 1864, pochi giorni dopo una banale caduta nella stanza che occupava in un hotel della Bowery. L'emorragia causata dall'incidente ebbe un effetto determinante su un fisico debilitato dall'alcool e dallo scarso apporto di cibo. Il suo corpo fu sepolto a Pittsburgh.

Per finire: una rapida scelta di giudizi e valutazioni di critici e musicologi, che

18. "Arriviamo, padre Abramo, in più di trecentomila, dalle correnti tortuose del Mississippi e dalle coste del New England; lasciamo i nostri aratri e le nostre officine, le nostre mogli e i cari figli, con i cuori troppo carichi per parlare, ma con una lacrima silenziosa. Non osiamo guardare dietro di noi, ma risolutamente avanti. Arriviamo, padre Abramo...": *We Are Coming, Father Abraham, Three Hundred Thousand More*, testo di John Sloan Gibbons, musica di Stephen Foster.

19. "Sogno Jeanie dai chiari capelli castani, trasportata, come vapore, dall'aria estiva; sento ancora le sue melodie, come gioie passate, che soffiano nel mio cuore su tenere speranze che muiono: il suo sorriso è svanito e le sue dolci canzoni sono volate via, svolazzando come i sogni che ci hanno rallegrato e ora sono finiti": *Jeanie With The Light Brown Hair*, di Stephen Foster.

possono darci un'idea della traccia che Stephen Foster ha lasciato nella cultura musicale americana e delle ragioni del suo successo:

La popolarità di una melodia dipende parzialmente dalla sua semplicità e parzialmente dalla sua conformità al tipo corrente di melodia in una data cultura. Le melodie di Stephen Foster realizzano queste condizioni al più alto grado.²⁰

La ripetitività delle melodie di Foster è tale che non ci si può non meravigliare che abbiano esercitato un tale effetto sugli ascoltatori.²¹

Indubbiamente il più conosciuto e popolare compositore del secolo [...] nessun altro compositore americano è stato così romanticizzato, o ha ispirato, inconsapevolmente, una immagine tanto indelebile nella memoria popolare – un'immagine basata sia sulla vasta e duratura circolazione delle sue canzoni sia sulle circostanze indubbiamente tristi che lo attendevano negli ultimi anni della sua breve vita.²²

È curioso osservare un americano bianco [...] imitare le forme melodiche e le caratteristiche tonali delle canzoni degli schiavi e appropriarsene. Foster ha di fatto inventato la popular music [...] acquistò fama scrivendo canzoni per i Blackface Minstrels e facendo quello che i bianchi, da Irving Berlin a Elvis Presley, hanno continuato a fare da allora: scimmiettare la musica nera.²³

Old Folks At Home è cantata e fischiata da tutti [...] il fascino delle sue canzoni è superficiale, epidermico [...] melodie di questo tipo non sono popolari nel senso dell'ispirazione musicale, ma prorompono di tanto in tanto, come una malsana irritazione della pelle.²⁴

C'è un grande monumento di granito dedicato a Stephen Foster all'Università di Pittsburgh, ma molto più indistruttibili sono le canzoni che ha lasciato al mondo come eredità senza prezzo – canzoni semplici che sono diventate e saranno sempre le folk songs del popolo americano – melodie che toccano profondamente il cuore perché provengono da un cuore grande e nobile.²⁵

20. Gilbert Chase, *America's Music*, cit., p. 262.

21. Harold Vincent Milligan, *Stephen Collins Foster. A Biography*, Schirmer, New York 1920, p. 113.

22. Daniel Kingman, *American Music - A Panorama*, Schirmer, New York 1990, p. 318.

23. Ken Emerson, *Stephen Foster and the Rise of American Popular Culture*, Simon & Schuster, New York 1997, note di copertina.

24. John Sullivan Dwight, 1853, citato in Chase, *America's Music*, cit., p. 249.

25. Jack Burton, *The Blue Book of Tin Pan Alley*, Century House, New York 1951, p. 15.