

# IL CANTANTE DI JAZZ IL CANTANTE PAZZO

I GRANDI avvenimenti del 1927 furono il volo di Lindbergh attraverso l'Atlantico, il sensazionale delitto di Ruth Snyder e Judd Gray, le sessanta consecutive "corse a casa" del giocatore di "base-ball" Babe Ruth, la contrastata vittoria di Gene Tunney, favorita da un compiacente conteggio dell'arbitro, su Jack Dempsey in un incontro valevole per il titolo mondiale dei pesi massimi che segnò l'incasso record di 2.650.000 dollari, la presentazione del primo film parlato, *The Jazz Singer*. Il film, prodotto dalla Warner Bros. e presentato con eccezionale appoggio pubblicitario la sera del 6 ottobre (1), aveva come interprete principale il cantante Al Jolson. La faccia tinta di nero, le grandi labbra bianche, il gestire enfatico e la voce aspra ma comunicativa di questo "crooner" non erano nuovi al pubblico delle grandi città americane. Quello della provincia si contendeva i suoi dischi. Dal 1918 Al Jolson aveva conosciuto infatti una serie non interrotta di successi, come "star" in fortunate commedie musicali: *Sinbad* (1918) e *Honeymoon Express* (1920) di Jean Schwartz, *Bombo* (1921) di Romberg, più volte ripresa a Broadway e altrove, ecc. e aveva stabilito la popolarità di canzoni ancor oggi vive quali: *Avalon* (ricalcata su una melodia di Puccini), *My Mammy*, *April Showers*, *Hello, Central*, *Give No Man's Land*, *Rock-a-bye Your Baby With A Dixie Melody* e via dicendo. E proprio questo crescente favore del pubblico per Jolson e per le sue canzoni, suggerì ai dirigenti della pericolante Warner di impennare il primo film parlato sulla voce, oltretutto sulla presenza, di questo cantante. Gli incassi diedero loro ragione: l'industria dei tre fratelli si salvò dal probabile fallimento.

Al Jolson era nato nel 1886 (2) a Pietroburgo ed il suo vero nome era Asa Yoelson. Negli Stati Uniti era giunto ancora bambino con la famiglia; le sue prime dirette esperienze col pubblico le ebbe, fuggito da casa, in un circo equestre dove si esibiva come cantante, clown e dicatore. Di qui passò agli spettacoli di varietà ed ai "minstrel-shows". Era questa, dei "minstrel-shows", la sopravvivenza di un genere di spettacolo che, nato verso la metà dell'ottocento dalla trasposizione in termini di palcoscenico, e quindi sul piano di banalità e volgarità voluto dalle esigenze del cattivo gusto spettacolare, della voce pur sinceramente popolare dei veri "minstrels", vagabondi cantori bianchi e neri, dopo il contributo delle canzoni di Foster, veniva ad esaurirsi, ormai scaduto ai varietà di provincia, alla vigilia della prima guerra mondiale. Si è detto "cantori bianchi e neri" ed ef-

fettivamente i primi "minstrel-shows" ebbero soprattutto attori di colore, ma lentamente, per assecondare la diffidenza razziale del pubblico elegante, i bianchi presero il posto dei negri. Per ricreare un ambiente — quasi sempre i "minstrel-shows" si rifacevano a leggende e storie del Sud — questi attori-cantanti ricorsero all'uso di tingersi la faccia in nero, stabilendo in tal modo la cosiddetta "burnt cork tradition" (tradizione del sughero bruciato). Ed Al Jolson, con Denman Thompson, Chauncey Olcott, Nat Goodwin, Patrick S. Gilmore, Eddie Cantor ed altri, era proprio uno degli ultimi rappresentanti di questa tradizione. Molto semplicemente, Al Jolson trasportò nel suo primo film — e, se pur in misura minore, anche nei successivi — inserendole negli spazi lasciati bianchi per lui nel tessuto narrativo, le forme e le espressioni tipiche del "minstrel-show". La trama di *The Jazz Singer*, stesa con la povertà di sviluppi tematici e la banalità di delineazioni psicologiche che, praticamente, sono rimaste fino ad oggi immutate premesse alla costruzione dei film musicali, riprende ancora una volta un motivo caro alla tradizione romantica: la vocazione artistica del figlio contrastata dalla preoccupazione "mercantile" o dalla mentalità consuetudinaria del padre. Quest'ultimo è proprio il caso del giovane cantante protagonista del film, destinato dal padre, ebreo russo immigrato, alla carriera di cantante religioso della sinagoga. Questa situazione iniziale, che ha effettivamente molti aspetti in comune con la biografia dell'attore, permette a Jolson di esibirsi in quei suggestivi antichi canti ebraici che, nella sua infanzia, ebbe sovente occasione di ascoltare e talvolta anche di cantare. Ma la passione del giovane cantore — e ancora una volta film e biografia coincidono — è il jazz. Si tenga presente che l'epoca in cui *The Jazz*

*The Jazz Singer* («Il cantante di Jazz») - Regia: Alan Crosland - Interpreti: Al Jolson, My McAvoy, Eugenie Fesseler - Produzione: Warner Bros., 1927.

*The Singing Fool* («Il cantante pazzo») - Regia: Lloyd Bacon - Interpreti: Al Jolson, Marion Davies - Produz.: Warner Bros., 1928.

*Singer* fu realizzato, non aveva, del jazz, un'idea troppo precisa. Erano gli anni in cui Louis Armstrong incidereva dischi esclusivamente destinati al pubblico di colore e i bianchi applaudivano l'insulso "straight" di Paul Whiteman, contrabbandato come jazz. Un'epoca che incorona Whiteman "re del jazz" può benissimo innalzare Jolson "cantante di jazz". Nello stile "straight" stabilito dall'orchestra di Whiteman sono le numerose canzoni che accompagnano l'affermarsi del giovane ebreo dopo la sua fuga dalla famiglia e dalla sinagoga. (Ed il film si chiude con la morte del padre accompagnata dal lamentoso canto del figlio, per l'occasione ritornato a casa). Queste canzoni non erano state scritte per il film bensì appartenevano al precedente repertorio di palcoscenico di Al Jolson; *My Mammy*, per ricordare la più fa-



mosa, era stata già presentata, nella commedia musicale *Sinbad*, sette anni prima.

*The Jazz Singer* reca la firma di Alan Crosland, il medesimo regista che nel 1926 aveva diretto il primo film "sonoro" — come s'è già detto *The Jazz Singer* è il primo film "parlato", cioè il primo film in cui la colonna, oltre un commento musicale, porta anche dei dialoghi — *Don Juan*, con John Barrymore. Benché l'interesse del film risieda principalmente nella presenza e nella voce di Jolson e nel suo valore intrinseco di documento filologico, la regia di Alan Crosland è sufficientemente abile da suggerire, in taluni momenti, se non una personalità consapevole, certo il segno di una considerevole sicurezza artigianale. Del resto i limiti del suo mestiere e l'onestà della sua regia sono ritrovabili nelle altre sue opere — come *Old San Francisco* (3), *Big Boy* (ancora interpretato da Al Jolson), *Massacre* (1934), *It Happened in New York* (ultimato nel 1935, pochi mesi prima della morte) — pressoché sconosciute in Italia e trascurate, non sempre a ragione, massacce soprattutto, dagli storici del cinema. Il pubblico naturalmente accolse con favore questo tentativo di primo film musicale. Si commosse alle singhiozzanti declamazioni di *My Mammy* e di *Come On, Ma! Listen To This*. Ma soprattutto rimase stupito ed ammirato alla naturalezza dei primi dialoghi. Che le frasi e le conversazioni abbiano maggiormente colpito il pubblico delle musiche e delle canzoni, non deve meravigliare. Infatti da parecchio tempo era entrato nell'uso accompagnare le proiezioni cinematografiche con i motivi suonati da un pianista o da un'orchestrina e, negli ultimi anni, con dischi scelti con più attento riferimento all'argomento del film. Mai però, prima del 6 ottobre 1927, un personaggio aveva parlato, in un film, con la sua voce. E la prima frase che Al Jolson pronuncia in *The Jazz Singer*, rivolto agli spettatori che hanno applaudito una canzone è: « Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet! » (« Aspettate un momento, aspettate un momento, il bello dovete ancora sentirlo! »). Il successo del film di Crosland non fu sufficiente a convincere gli industriali di Hollywood — resi diffidenti dall'apparire, in quegli stessi anni, di altre innovazioni, più o meno felici — della decisiva importanza commerciale del sonoro. Temevano infatti che anche questa "novità" sarebbe trascorsa senza affermarsi, come la pellicola "grandeur" od il film stereoscopico. In un primo tempo solo William Fox ebbe il coraggio di seguire i fratelli Warner per la via del sonoro, intuendo che il pubblico, passata la curiosità del primo momento, si sarebbe talmente assuefatto al nuovo mezzo da non volerne più fare a meno. Queste due case, pertanto, non solo decisero di impostare la produzione futura tenendo conto del sonoro, ma pure applicarono, ai film muti realizzati nei mesi precedenti, un commento musicale, ai primi film sonori in lavorazione, alcune sequenze di dialogo. Ma appena un anno più tardi, verso il maggio del '28, l'intera industria cinematografica si era allineata,



Sopra: Al Jolson in « *The Singing Fool* » (« Il cantante pazzo », 1928) di Lloyd Bacon. Sotto e nella pagina precedente: inquadrature tratte da « *The Jazz Singer* » (« Il cantante di jazz », 1927) di Alan Crosland.





Scotty Beckett nella parte di Al Jolson bambino in «The Jolson Story» («Al Jolson», 1946), film biografico diretto da Alfred E. Green.

spinta dalle richieste del pubblico, con il nuovo mezzo tecnico. Non bisogna poi dimenticare che questa industria fu la prima a risentire dei disastrosi effetti della crisi economica che solo un anno più tardi doveva travolgere l'intera struttura economica della nazione. La gravità della situazione spinse i produttori a non attendere la conferma o meno dell'efficacia dei brevetti di Warner e di Fox (4): il sonoro fu la salvezza — mentre metà delle industrie americane fallivano — del cinematografo.

*The Jazz Singer* aveva aperto la via del sonoro: *The Singing Fool* («Il cantante pazzo», 1928), il secondo film con Al Jolson, ne riconfermò la validità commerciale superando ogni precedente record di incassi. Merito della popolarità di Al Jolson e del ricordo ancora recente del primo film. Lloyd Bacon ne fu il regista. Questo prolifico artigiano, oggi assai noto per una serie di film spettacolari diretti con abilità — è sufficiente ricordare il marinaresco-psicologico *Moby Dick* (1930), l'avventuroso *Submarine D 1* (1937) e soprattutto *Invisible Stripes* («Strisce invisibili», 1939), appartenente al genere del film "gangster" moralistico, per non parlare dei numerosi film rivista (*Manhattan Parade*, *Footlight Parade*, *42nd Street*, *Wonder Bar*, *Gold Diggers of 1937*) ancora i migliori nel loro genere — era allora praticamente sconosciuto. Benché nel cinema dal 1918, in dieci anni, non aveva diretto che brevi film comici. Il soggetto di *The Singing Fool* non è più profondo ed evoluto di quello — notevolmente ingenuo — di *The Jazz Singer*. Anche qui troviamo Jolson nei panni di un cantante. Abbandonato dalla moglie, privato del figlio che poi muore travolto da un'automobile, impazzisce sul palcoscenico. Allora canta *Sonny Boy*, rivolto all'immagine del bambino che gli appare, in una crisi di allucinazione, tra gli spettatori. Questa trama pare quasi un pretesto — e molto probabilmente lo è — per permettere a Jolson di intonare questa mediocre canzone (opera di De Sylva-Brown-Henderson), tuttora uno "standard" di sicuro successo. Altro famoso motivo lanciato dal film: *There's a Rainbow 'Round My Shoulder*, di Billy Rose e Dave Dreyer. A differenza di *The Jazz Singer*, il film di Bacon rivela una maggiore accuratezza nella descrizione della psicologia dei personaggi. Senonché, a tale maggiore impegno del regista — e dei soggettisti — non fa riscontro, nel film, il raggiungimento di una consistenza umana da parte dei protagonisti. Il dramma del cantante "pazzo" appare pertanto gratuito e i suoi sentimenti scarsamente motivati. Quanto alla famosa scena finale, in cui Jolson, dissennato, canta lamentevolmente rivolto a un pubblico ignaro e distante, non manca di col-

pire, in essa, una certa originalità nella ricostruzione scenografica: l'ambiente barocco del "dancing", con i suonatori illuminati intensamente e con Al Jolson vestito da messicano, contribuisce a creare una certa suggestione, peraltro superficiale ed esteriore. Altrove, nel film, tale forza evocatrice manca completamente: ciò si deve, anche, alle scadenti doti recitative di Jolson, che attinge quasi ogni suo gesto ed atteggiamento alla stereotipata consuetudine del "vaudeville".

Dopo *The Singing Fool*, Al Jolson interpreta ancora una decina di film, in media uno all'anno, fino al 1939: tra essi, *Sonny Boy* (1929), *Mammy* (1930), *Allelujah, I'm a Bum* (1933), che deve il titolo a una nota canzone di vagabondi, il già menzionato *Wonder Bar* di Lloyd Bacon (1934) e *Swanee River* («La canzone del fiume», 1939). In *Rhapsodie in Blue* (1945) fa una breve comparsa interpretando se stesso in un numero di varietà. Produce un film nel 1946: *Burlesque*, un "musical". Muore il 22 ottobre 1950, in California, mentre attorno a lui si era riacceso l'interesse del pubblico — era ritornato alla radio, gli erano stati dedicati due film, si era riconquistato le "bobby-soxers", che, con ogni probabilità, immaginavano il non più giovane Jolson nelle sembianze del simpatico Larry Parks, interprete appunto di *The Jolson Story* e *Jolson Sings Again*.

**TOM GRANICH e ROBERTO LEYDI**

(1) A proposito della data della prima rappresentazione di *The Jazz Singer*, Francesco Pasinetti incorre in un errore: egli sostiene infatti (F. P.: Storia del cinema dalle origini a oggi, pag. 131) che la "première" del film ebbe luogo il 23 ottobre, anziché il 6, come in realtà è avvenuto. Nel medesimo errore incorse anche, recentemente, questa rivista (Cinema, n. s., n. 49, didascalia alla foto di pagina 225).

(2) Il Pasinetti (Filmlexikon, nella voce "Al Jolson", pag. 412) afferma invece che Jolson nacque nel 1888. E ritiene, erroneamente, che il nome di battesimo del cantante fosse Alsa anziché Asa. Entrambe queste inesattezze vengono riprese da Cinema nuova serie (numero e pagina citati).

(3) La traduzione letterale ("Vecchia San Francisco") del titolo di questo film di Crosland non tragga in inganno: il film di tale titolo recentemente proiettato sugli schermi italiani non ha nulla a che vedere con esso, e non ne è un rifacimento. Il titolo originale di quest'ultimo film è Hello, Frisco, Hello; esso reca la firma di Bruce Humberstone e porta la data del 1943.

(4) Il brevetto della Warner Bros., sperimentato sotto il controllo tecnico della Western Electric, era il "Vitaphone"; quello della Fox si chiamava "Movietone", e presentava sull'altro numerosi vantaggi tecnici ed economici. La lotta fra i due brevetti si protrasse per una decina d'anni, e terminò nel 1935. William Fox ne uscì sconfitto clamorosamente e fu costretto ad annullare i suoi brevetti.