



Emanuele Arciuli*

LOUIS W. BALLARD E LA MUSICA COLTA DEI NATIVI AMERICANI

La città è Bonn, luogo natale di Beethoven; la sala è – manco a dirlo – la Beethovenhalle, prestigiosa e carica di storia. Il 5 maggio del 1989 vi si tenne un concerto monografico, circostanza non così frequente; un ritratto d'artista, tutte le composizioni della serata erano scritte, insomma, da un solo musicista. Quella sera si trattava di Louis Ballard. Il nome non ci dice granché, a parte evocarci un grande scrittore britannico, quello di *Crash*, noto soprattutto fra i cultori della fantascienza (e di mondi futuribili J.G. Ballard doveva intendersene davvero, visto che prevede con dodici anni di anticipo l'elezione di Ronald Reagan a presidente degli Stati Uniti).¹ Anche una veloce ricerca in un negozio di dischi, pure fornitissimo, non ci aiuterebbe per nulla: di Louis Ballard non v'è traccia. Difficile trovare informazioni, notizie, partiture, registrazioni, riferimenti di ogni tipo; ma Ballard meritava eccome quello spazio monografico, l'onore di una serata tutta per lui nel tempio di Beethoven. A ben guardare, infatti, Ballard è una figura leggendaria, perché è il primo compositore nativo americano della storia della musica. Il primo che abbia composto musica nella tradizione occidentale, aprendo una strada di importanza epocale. Ma, soprattutto, a prescindere da ogni altra considerazione, Ballard è un magnifico musicista. E così, a dieci anni dalla sua scomparsa, è utile ricordarne la figura e interrogarsi sul ruolo da lui ricoperto nella storia della cultura nativa e, soprattutto, in quello della musica americana del Novecento.

Louis Wayne Ballard nacque in un villaggio dell'Oklahoma, chiamato Devil's Promenade, l'8 luglio del 1931. Definire villaggio Devil's Promenade è, per la verità, un azzardo, perché non esiste un centro abitato per quanto minuscolo, con quel nome. È un'area, dominata da un ponte (Devil's Promenade Bridge), al confine fra Oklahoma e Missouri, salita agli onori della cronaca per un curioso fenomeno luminoso, detto Hornet Spooklight, una sorta di palla di fuoco, che si eleva fino ad alcuni metri di altezza, inspiegabile per lungo tempo e dunque divenuto popolare fra i cultori del paranormale. Hornet, per completare l'informazione, è un minuscolo villaggio a ridosso di Devil's Promenade, in Missouri ma al confine con l'Oklahoma, e il suo momento di maggior vivacità e splendore coincise con l'apertura di un ufficio postale, attivo dal 1882 al 1902.²

Non stiamo parlando, dunque, di congestionate aree metropolitane. Il luogo più vicino a Devil's Promenade è Miami - Oklahoma, una cittadina di poco più di 10.000 abitanti; e poi Quapaw, un borgo di qualche centinaio di anime. Nel 1931 nascere a Quapaw, in Oklahoma, da una famiglia indiana, significava presumibilmente essere destinati a seguire un percorso già tracciato, fatto di frugalità, tradizioni tramandate e tempi lenti.

Louis aveva anche un nome indiano, di lingua quapaw per l'appunto: Honganózhe, che vuol dire "grande aquila" o "sta con le aquile," anche se – quando era agli esordi della sua carriera artistica – si faceva chiamare Joe Miami; e, conoscendone l'innato *sense of humor*, sono certo che Louis giocasse sull'equivoco fra la Miami a tutti nota, che evoca spiagge, luoghi lussuosi e divertimento, e la piccola e povera Miami della sua infanzia, una delle tante Miami (undici, per l'esattezza) disseminate negli States.

I genitori di Louis vantavano entrambi capi indiani fra i propri discendenti, in particolare la madre Leona Mae Quapaw, un *medicine chief*, mentre il padre Charles Guthrie Ballard, Cherokee, un *principle chief*.³

* Emanuele Arciuli suona per alcune delle maggiori istituzioni musicali e orchestre sinfoniche (La Scala di Milano, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Concertgebouw di Amsterdam, Musikverein di Vienna, Philharmonie di Berlino, Miller Theater e Columbia University di New York, RedCat di Los Angeles etc.) Collabora con molti compositori, specialmente americani. Ha pubblicato, per Edt, Musica per pianoforte negli Stati Uniti. Il suo interesse per la cultura nativa si è concretizzato nel saggio "Per i sentieri dell'arte nativa americana." Insegna pianoforte al Conservatorio "Piccinni" di Bari ed è frequentemente invitato da numerose università americane.

¹ *Why I Want to Fuck Ronald Reagan* è un breve racconto di J.G. Ballard pubblicato nel 1968 da *Unicorn Bookshop* di Brighton, messo al macero nel 1970, ma incredibilmente utilizzato come ciclostile promozionale – a dispetto delle frasi offensive su Reagan che vi sono contenute – dai repubblicani che sostenevano la campagna elettorale di quello che sarebbe divenuto, nel 1980, presidente degli Stati Uniti.

² Si veda www.postalhistory.com, a cura di Jim Forte, consultato il 5 marzo 2017.

³ Il Medicine Chief è un leader spirituale della tribù, uno sciamano; mentre il Principle Chief è un ruolo tipico della nazione cherokee e si riferisce piuttosto a funzioni amministrative e diplomatiche.



Louis frequentò la *Seneca Indian School* a Wyandotte, controllata dai quaccheri, con docenti che perpetravano sistematicamente – stando alle parole di Louis – una sorta di lavaggio del cervello; gli insegnanti, nella migliore tradizione delle *boarding schools* (Hischfelder 1995, 258) si premuravano infatti di impedire la persistenza di ogni traccia aborigena, in particolare proibendo l'uso della lingua e delle danze tribali. Quando i genitori di Louis si separarono, il padre divenne un cowboy nei rodei, mentre la madre – che suonava il pianoforte in chiesa – poté impartire a Louis le prime lezioni di musica.

Per un curioso scherzo del destino, Louis si trasferì da Wyandotte – Oklahoma a Wyandotte – Michigan, dove la madre aveva un nuovo compagno, Dave Perry, e lì la sua vita – anche grazie alla scoperta di un piccolo giacimento di zinco nella proprietà di Perry, che incrementò le finanze familiari – divenne più confortevole e vivace.

Accanto al pianoforte, che cominciava ad essere importante per lui, Ballard eccelleva in varie attività sportive, frequentando il prestigioso Bacone Indian Institute a Muskogee, in Oklahoma. Fondato nel 1880 e attivo ancora oggi, il Bacone Institute è stato uno dei centri propulsivi dell'arte (specie visiva) americana, con insegnanti come Acee Blue Eagle, Woody Crumbo e Richard (Dick) West. Sempre in Oklahoma (e in particolare alla University of Tulsa) Ballard proseguì la formazione musicale studiando pianoforte con Stefan Bárdos e composizione con Béla Rózsa, quest'ultimo allievo di Nadia Boulanger, e stimato da Schoenberg che in una lettera di raccomandazione ne aveva lodato le qualità di pianista e compositore.

All'inizio degli anni Cinquanta, dunque, Ballard aveva già ottenuto un *bachelor's degree* in Music Theory e uno in Music Education. E proprio allora, nel 1953, Louis incontra la sua prima moglie, Delores Lookout, di origini Delaware, Osage e Shawnee, e comincia a guadagnare con piccoli lavori (dapprima corista del Tulsa University Radio Choir, poi dirigente scolastico di alcune scuole di musica, infine direttore musicale di alcune chiese protestanti). Già nel 1954 nascerà il suo primo figlio, Louis Anthony, che oggi vive in Illinois ed è un apprezzato ceramista, oltre a gestire il fondo paterno, fatto di manoscritti, documenti, registrazioni, foto e altro materiale, tanto prezioso quanto inutilizzato.

Nel 1962 Louis diviene il primo nativo americano a conseguire un *master's degree* in composizione, sempre con Rózsa, a Tulsa. Da quel momento la sua formazione si arricchirà soprattutto di brevi incontri con grandi maestri europei che insegnavano negli Stati Uniti. Non possiamo parlare di veri e propri insegnanti, ma di persone che Ballard incontrò, con cui trascorse alcune settimane nei campi estivi del Festival di Aspen, aprendosi a un mondo finalmente cosmopolita e complesso. Fra tutti il più famoso è certamente Darius Milhaud, incontrato nel 1963, ma importanti sono pure gli altri, dall'italiano Mario Castelnuovo-Tedesco allo spagnolo Carlos Surinach, sino al polacco naturalizzato americano Felix Labunski. E proprio nel 1963, al primo anno ad Aspen, Ballard conobbe la seconda moglie, la pianista Ruth Levy (o Ruth Doré, in quanto il padre, un celebre mago e prestigiatore, Theodore Levy, aveva cambiato il suo nome in Doré). La vita di Louis Ballard subisce, dunque, una svolta decisa all'inizio degli anni Sessanta, e non solo per i motivi già detti; nel 1962, infatti, l'Institute of American Indian Art (IAIA) di Santa Fe lo chiama come responsabile del Music and Theater Program, e Louis lascia l'Oklahoma per il New Mexico, dove vivrà sino alla fine dei suoi anni.

Va detto che, a differenza di quanto accade nel campo delle arti visive, la musica non lascerà un gran segno nella storia di IAIA, e la figura di Ballard resta soprattutto immortalata in un magnifico quadro di Fritz Scholder (forse il più famoso pittore nativo, e docente a IAIA negli stessi anni di Ballard)⁴ oltre che in un lieve e fugace ricordo di Joy Harjo nel suo *memoir*, *Crazy Brave*.

Che Santa Fe fosse, negli anni Sessanta, il cuore pulsante dell'arte visiva nativa americana è cosa nota, ma la musica non aveva, presso quella cultura, la stessa importanza e, soprattutto, non muoveva interessi (anche economici) lontanamente paragonabili a pittura e scultura (Arciuli 2014). L'esperienza di estendere alla musica, dunque, la formazione artistica dell'Institute non sortì gli effetti sperati. Forse per mancanza di giovani talentuosi in campo musicale, più probabilmente perché la formazione di esecutori e compositori richiede strutture, programmi e strumenti più complessi, e tempi senz'altro più lunghi. Inoltre, mentre la grande tradizione artigiana dei nativi poté confluire con naturalezza nei programmi scolastici dell'istituto, la tradizione musicale colta occidentale – la musica scritta – era vista come un corpo estraneo.

⁴ Il quadro, conservato al New Mexico Museum of Art, è visibile al link <http://www.nmartmuseum.org/cypher-space/lloyd-kiva-new-and-iaia-912016.html> (visitato l'11 marzo 2017). Fra le varie personalità ritratte, Ballard è il primo da destra nella fila in alto, con giacca nera e cravatta verde.



L'impegno di Ballard con IAIA si protrasse fino al 1969, e da allora egli non ebbe un incarico ufficiale e continuativo presso scuole di musica e università. A tutt'oggi sono pochissimi (penso a Tara Browner, etnomusicologa che insegna a UCLA) i musicisti o musicologi nativi americani che insegnino in qualche università degli Stati Uniti. Il Bureau of Indian Affairs, comunque, nominò Louis Ballard National Curriculum Specialist, una sorta di sovrintendente della musica per le scuole indiane, grazie alla sua conoscenza vasta e seria della produzione musicale autoctona; l'incarico si protrasse per ben undici anni, dal 1968 al 1979.

Negli anni Settanta, tra l'altro, Ballard diede alle stampe (a sue spese) un compendio, *American Indian Music for the Classroom* (1972), che rappresenta un riferimento per chi voglia insegnare musica nelle scuole indiane. A quest'opera, purtroppo introvabile, Ballard ne fece seguire alcune altre, fra cui si segnala soprattutto la raccolta *Native American Indian Songs* (2004), con decine di canti e passi di danza, che della prima sua fatica editoriale rappresenta un'evoluzione e un aggiornamento; vi sono contenuti un libro di 110 pagine e 2 CD (nei quali lo stesso compositore intona le musiche registrate).

In sostanza si tratta di un'operazione inversa rispetto a quella praticata dalle *boarding schools*, e dunque di un tentativo di preservare la tradizione nativa, di insegnare alle giovani generazioni i segni di una civiltà altrimenti perduta. Nel libro Ballard cerca di sintetizzare le peculiarità della musica nativa americana (ferme restando le differenze fra le varie *nations*), e le individua in dieci punti:

1. trasmissione orale;
2. melodie semplici e ripetitive, in forma lineare;
3. utilizzo di scale non riferite alla cultura occidentale, e combinazione di diverse scale;
4. assenza di accordi (armonia) e di contrappunto;
5. l'accompagnamento è prevalentemente percussivo;
6. lo sviluppo della musica strumentale è molto elementare;
7. la musica è legata a una funzione (militare, sociale, religiosa etc.);
8. i canti, oltre a parole di senso compiuto, comprendono vocaboli senza un preciso significato;
9. i valori metrici sono semplici e regolari, di rado composti e ancora più raramente irregolari;
10. gli intervalli predominanti sono quarte e quinte, con raddoppi d'ottava come rinforzo.

Segue una schematica comparazione fra musica nativa e musica occidentale. Anche qui, naturalmente, si tratta di generalizzazioni, ma è interessante riportare gli otto punti:

1. la musica indiana non è scritta, quella occidentale scritta e composta (ha cioè una struttura e un'idea generatrice);
2. la musica indiana è prevalentemente percussiva, quella occidentale ha grande varietà di strumenti;
3. nella musica indiana i canti contengono vocaboli vari, anche privi di senso compiuto mentre nella musica occidentale le parole sono significanti;
4. la musica indiana è legata a una funzione, quella occidentale non lo è necessariamente (specie nel caso della musica d'arte);
5. la musica indiana ha melodie semplici e stile monodico, quella occidentale presenta anche melodie complesse;
6. nella musica indiana non c'è verticalità, cioè un sistema armonico, mentre la musica occidentale presenta accordi e armonie anche molto sofisticate;
7. nella musica indiana non c'è contrappunto, mentre in quella occidentale può esserci polifonia articolata e ricca;
8. nella musica indiana non c'è improvvisazione, che talvolta si trova nella musica occidentale.

A ogni canto registrato nei due CD corrisponde, nel libro, una scheda contenente la trascrizione della *song* nella notazione occidentale, eventuali passi di danza, dettagli su forma (per esempio AAB, AAB), scala, estensione, tipo di eventuale accompagnamento strumentale, e via dicendo.

Insomma, un vero sussidiario di musica indiana pensato ad uso didattico, ma che si rivela un saggio di grande interesse per ogni studioso di musica nativa. Come l'intero catalogo musicale di Ballard, anche quest'opera è stampata da New Southwest Music Publications, fondata da Louis e da sua moglie Ruth, e affiliata alla American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP).



È curioso che Ballard abbia compiuto un'operazione di etnomusicologia analoga a quella di Bartók,⁵ che registrò centinaia di canti ungheresi e balcanici. E, dunque, potrebbe non esser casuale l'aver avuto ben due ungheresi – Bárdos e Rózsa – come maestri ai tempi della sua formazione accademica a Tulsa. La produzione musicale di Ballard, che – se si eccettuano i saggi di scuola – parte dal 1960, comprende una sessantina di titoli. Non è un'opera sterminata, ma nemmeno così limitata, anche perché comprende lavori di una certa durata, fra cui un oratorio, una cantata e un concerto (incompiuto) per pianoforte e orchestra.

E, peraltro, non sono poche le esecuzioni di assoluto prestigio, quelle – come alla Beethoven Hall di Bonn – che ci farebbero pensare ad un compositore affermato, o comunque riconosciuto (in America si usa il termine “established” per definire una carriera rispettabile che non abbia varcato il muro della fama e della celebrità).

Fra i direttori d'orchestra che hanno eseguito la sua musica, ad esempio, basta citarne quattro: Howard Hanson, celebre compositore americano; un giovanissimo Zubin Mehta che, nel '75, diresse *Scenes from Indian Life* al leggendario Hollywood Bowl di Los Angeles; Marin Alsop, la donna più famosa, in America e forse nel mondo, tra i direttori d'orchestra della scena attuale; e Dennis Russell Davies, che a Ballard commissionò ben cinque composizioni, e che è stato, probabilmente, l'unico dei grandi musicisti americani a credere fermamente nel talento di Louis e a spendersi per la sua carriera. Ricordo, con assoluta chiarezza, la gratitudine e la simpatia che Ballard nutriva per Davies, e anche la affettuosa attenzione con cui il direttore americano mi ha parlato di Ballard a più riprese.

Le sue composizioni più importanti, o quelle che hanno riscosso maggiore interesse, sono una decina. La prima, in ordine di tempo, è un'opera pianistica: *Four American Indian Piano Preludes* del 1963. Lavoro cui sono particolarmente affezionato, per averlo eseguito e registrato in disco, ma anche perché è stato all'origine della mia conoscenza e del mio rapporto di amicizia con Ballard. Si tratta di quattro brevi pagine (per una durata complessiva di circa dieci minuti) con titoli sia in lingua quapaw che in inglese: rispettivamente *Ombáska (Daylight)*, *Tabideh (The Hunt)*, *Nekátohe (Love Song)* e *T'ohkáne (Warrior Dance)*. Quando Ruth, la seconda moglie di Ballard, eseguì ad Aspen (davanti a Milhaud) il *Love Song*, il maestro francese se ne compiacque e, congratulandosi con Ballard per il felice esito musicale, gli disse “ora sei un compositore, benvenuto nel club,”⁶ cosa di cui Louis restò orgoglioso e raccontò spesso. Il linguaggio è liberamente atonale, con accordi costruiti per quarte e una scrittura che accoglie istanze percussive come pure melodie che, pur non citando canti indiani preesistenti, rimandano a scale pentatoniche, tipiche della tradizione nativa.

Possiamo individuare in Bartók, Schoenberg⁷ e Milhaud,⁸ i riferimenti possibili del giovane Ballard. Di Bartók vi si trova innanzitutto, l'interesse per il repertorio folclorico, qui solo evocato – a dire il vero – e un certo percussivismo che rimanda a opere pianistiche come *Sonata*, *Mikrokosmos* e *Suite* op.14. Schoenberg era stato un modello costante al tempo degli studi con Rózsa, e anche nei *Preludes* se ne trova una traccia – soprattutto lo Schoenberg delle opere liberamente atonali – per l'uso delle quarte e di alcune figurazioni strumentali che evocano i *Drei Klavierstücke* op.11 o i *Sechs Kleine Klavierstücke* op.19. Infine Milhaud, specialmente per gli incastri politonali del *Love Song*. Politonalità, atonalità, lacerti di melodia tonale, tutto all'interno della stessa pagina: sarebbe un tabù nel mondo accademico europeo, ma è tipico dell'eclettismo americano, del quale Ballard è un'espressione paradigmatica.

Non è questo il luogo per un'analisi approfondita delle composizioni, ma occorre ricordare almeno i titoli di altre opere che potrebbero incontrare l'interesse dei musicisti. In ambito pianistico, spicca la trilogia delle *Cities: A City of Silver, A City of Fire, A City of Light*, composte in un arco di sei anni (1981-86), astratte, molto impegnative tecnicamente, di forte impatto emotivo. La musica da camera comprende per lo meno tre opere meritevoli di attenzione: *Ritmo Indio* per quintetto di fiati (1969), *Katchina Dances* (1970) per violoncello e pianoforte e *The Fire Moon* per quartetto d'archi (1998). Ci sono anche pagine per ensemble di

⁵ Béla Bartók (1881-1945) è stato un musicista ungherese tra i massimi compositori del Novecento. Studioso della musica popolare balcanica, è fra i pionieri dell'etnomusicologia.

⁶ Riferito all'autore del presente saggio dallo stesso Ballard nel corso di una conversazione privata

⁷ Arnold Schoenberg (1874-1951) è stato un compositore austriaco fra i più importanti protagonisti della svolta atonale della musica del primo Novecento, ha ideato la tecnica dodecafonica.

⁸ Darius Milhaud (1892-1974) è stato un compositore francese.



percussioni, e che in molti casi utilizzano strumenti della tradizione nativa (*Cacega Ayuwipi, Music for the Earth and Sky, Wamus-77*); alcune pagine vocali (fra cui *Mi Cinksi, Hec'ela T'ankalake*, per soprano e pianoforte, che eseguii con Raina Kabaiwanska nel 2003); molti brani per coro e pianoforte, o coro e orchestra, talvolta con un narratore, spesso legati a temi nativi (*Dialogue Differentia* è forse il maggiore); diverse pagine sinfoniche, fra cui il ciclo *Fantasy Aborigine* (1-5), *Scenes from Indian Life, Why the Duck Has a Short Tail* (con narratore), *Devil's Promenade* (che ci riporta al luogo natio), *Ishi* (il riferimento è a quel nativo americano, Ishi appunto, che restò fino all'ultimo legato al mondo non civilizzato, o per meglio dire non occidentalizzato), e soprattutto *Incident at Wounded Knee* (1974) uno dei suoi lavori più intensi.

Un capitolo a parte merita l'*Indiana Concerto* per pianoforte e orchestra. Ballard aveva deciso di scriverlo per me, nel 2004, e me ne fece ascoltare alcuni frammenti l'anno successivo, nella sua casa di Santa Fe. Purtroppo era già molto malato e, negli ultimi mesi della sua vita (che si spense il 9 febbraio 2007) non riusciva a scrivere alcunché. Alla sua morte, con la Indianapolis Symphony Orchestra, committente del lavoro, ci interrogammo su come procedere. Il primo movimento del concerto era stato abbozzato, ma non vi era altro materiale. Così pensai di coinvolgere Brent Michael Davids, compositore nativo che Ballard stimava molto, e che fece un ottimo lavoro, completando l'orchestrazione del primo movimento *A Spirited Farewell* aggiungendovi gli altri due canonici (un tempo lento, intitolato *Music Box Manitou*, e uno veloce, *Stomp Dance for Louis*).

Eseguimmo, l'anno seguente, questo *Indiana Concerto*, con Mario Venzago alla guida dell'orchestra. Fu un'esperienza intensa, alla quale assistettero, fra l'altro, il figlio Louis Anthony Ballard e una folta rappresentanza della comunità nativa di Indianapolis.

La cifra stilistica di Ballard è assai personale, pur includendo di volta in volta idiomi differenti. La cultura nativa, di cui è stato attento studioso, ha una forte centralità nella sua poetica, ma senza alcuna enfasi "politica," e senza mai indulgere alla facile retorica cui, pure, alcuni scrittori e artisti nativi hanno ceduto. Non c'è mai alcun compiacimento, alcun argomento a buon mercato, il rigore del pensiero e la statura morale soprassedono con fierezza all'intera sua produzione. È curioso, e interessante, che le influenze maggiori, nella musica di Ballard, siano europee e non americane. Lui raccontava con divertimento delle proprie lontane discendenze franco-irlandesi, e di come avesse visto a Parigi una "Place Ballard" che riteneva legata ai suoi avi francesi.

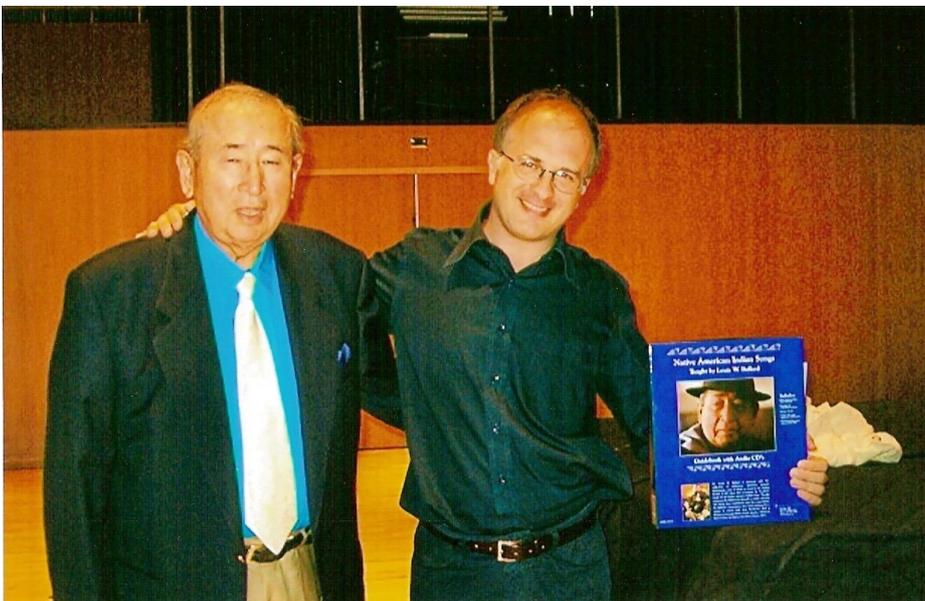


Fig. 1: Louis Ballard ed Emanuele Arciuli nella Keller Hall dell'Università del New Mexico ad Albuquerque (2005)



E, in effetti, dovendo fare i nomi che più di altri hanno segnato il suo linguaggio, citeremmo, oltre ai già menzionati Bartók, Schoenberg e Milhaud, anche Hindemith⁹ e Martinu.¹⁰

Quanto, poi, al suo rapporto con la musica nativa, l'etnomusicologa Tara Browner l'ha classificato come "iconic" – in alternativa a "indexical" e "symbolic" (Browner 1995). L'approccio "iconic" consiste nell'inclusione di materiale musicale di autentica provenienza nativa, mentre "indexical" si riferisce al tentativo di ricreare un *sound* indiano senza fare ricorso a temi autoctoni; "symbolic" è l'approccio che, più semplicemente, si ispira a un'idea, anche oleografica e inautentica, di indianità. Un esempio del secondo approccio potrebbe essere la musica di Ruth Lomon, o *Blessingway* di Peter Garland, mentre del terzo, il balletto *Pocahontas* di Elliott Carte. Ballard ha, dunque, fatto ricorso a temi della tradizione nativa, e li ha usati in maniera appropriata, non limitandosi a evocare atmosfere o, magari, a proporre un'idea oleografica e cinematografica di questa cultura; facendone egli parte integrante, e soprattutto data la sua idiosincrasia per ogni sentimentalismo, sarebbe stato impensabile il contrario.

Fra gli studiosi e gli appassionati della musica di Ballard, oggi, vi sono, oltre all'autore di questo breve saggio, altri europei: innanzitutto Egfried Hülsmann (che si firma E.A. Schreiber nei suoi scritti accademici), e Isabel Schnabel, nipote di Arthur Schnabel, impegnata nella musicoterapia. Pochi, in America, gli esecutori e gli studiosi della sua musica. Il più accreditato, autore di una tesi su Ballard, oltre che esecutore della sua musica, è Courtney Crappell, professore associato di pianoforte all'Università di Houston, Texas, dal cui lavoro ho desunto preziose informazioni per questo mio saggio (Crappell 1998). Pianisti come Tim Hays e Roberta Rust, con pochi altri, hanno eseguito i *Four Preludes* e le altre pagine pianistiche. Anche un direttore d'orchestra come Bernard Rubenstein, già *principal conductor* delle orchestre di Tulsa e Fargo, ha fatto molto per la sua musica.

Louis Anthony Ballard, primogenito di Louis W, è il depositario del fondo contenente il materiale completo, che andrebbe sottoposto ad uno studio accurato. Ma soprattutto andrebbe poi affidato a buoni interpreti in grado di dargli vita. Se sono pochi gli studiosi o gli interpreti di Ballard, cominciano ad esserci quantomeno dei suoi eredi musicali, perché oggi la scena americana vede la presenza di una decina di compositori nativi americani. In Canada c'è Barbara Croall, indiana odawa, musicista interessante che meriterebbe maggiore attenzione. Negli USA sono molto attivi Raven Chacon, di origine navajo, musicista e artista del collettivo Postcommodity, che sta ricevendo riconoscimenti e consensi importanti a livello internazionale; Brent Michael Davids, di origine mohican, che ha completato l'*Indiana Concerto*, il lavoro incompiuto di Ballard; George Quincy (chocktaw), autore di musiche per balletto; Jerod Tate (chickasaw), pianista egli stesso, e il giovanissimo Connor Chee, navajo, anch'egli pianista oltre che compositore. Sono recentemente scomparsi Ed Wapp, esperto di flauto nativo, e David Yeagley, pianista e compositore, entrambi comanche. Anche Tim Archambault, architetto e musicista, residente in Cina, di origine kichesipirini algonquin, suona il flauto e compone. A proposito di flauto nativo, naturalmente, non si può dimenticare Carlos R Nakai, ute-navajo, che ne è forse il più noto interprete a livello internazionale.

Ma la scena musicale nativa comincia a possedere una vastità e un'articolazione che meritano un'attenzione più specifica di quanto gli spazi di questo saggio mi consentano. Sospetto che l'identità nativa abbia costituito – e forse costituisca tuttora – un ostacolo a che la musica di Ballard potesse affrancarsi dall'equivoco della curiosità etnografica. Certamente, come accaduto ad altri scrittori, artisti visivi e cineasti indiani, l'essere "Native American" ha potuto favorire una certa visibilità, o essere motivo della sua inclusione in programmi musicali, costituire insomma un elemento di attenzione. Ma Ballard era lì, appunto, come rappresentante di una condizione, *ecce homo*, non, semplicemente, come un ottimo compositore.

È utopistico immaginare un sistema dell'arte in cui William Grant Still o Robert Colescott non siano, almeno inizialmente, connotati dal colore della loro pelle; e, quindi, un mondo in cui Louis Ballard, Jaune Quick-to-See Smith e Leslie Marmon Silko non siano, innanzitutto, *Indians*. Forse si tratta di un passaggio inevitabile. Ma lo stadio successivo, altrettanto inevitabile, dev'essere il riconoscimento e l'attenta disamina del valore artistico di ciascuno.

E qui, con Ballard entriamo in un campo minato. Perché la sua musica non è stata pubblicata in maniera accurata, le partiture contengono molti errori e non c'è una prestigiosa e attendibile tradizione esecutiva che possa aiutarci a trovare risposte univoche. Sarebbe il caso di cominciare a occuparsi con sistematicità di

⁹ Paul Hindemith (1895-1963) è stato un compositore tedesco.

¹⁰ Bohuslav Martinů (1890-1959) è stato un compositore ceco naturalizzato statunitense.



queste musiche, di guardare con cura e attenzione scientifica all'intero fondo delle opere, capire dalle registrazioni (non sempre di eccelsa qualità esecutiva, va detto) come egli intendesse la propria musica. Parlare con Ballard, in tal senso, era assieme facile e complicato, perché il suo animo era sovrastato da un senso di ansia e frustrazione per la scarsa attenzione del sistema musicale americano, oltre che del mondo accademico, per la sua musica: lo riteneva un ingiusto disconoscimento del proprio valore artistico. Un'amarezza di cui sono stato testimone, e che molto ci racconta delle difficoltà che egli dovette affrontare. Nessuna composizione di Ballard è entrata in repertorio, per usare un'espressione corrente fra i musicisti; nessuna, cioè, è riuscita a imporsi al di là della estemporanea curiosità, dell'esecuzione isolata, affidata alla buona volontà e all'entusiasmo di un interprete. Ed è francamente difficile immaginare che la situazione possa cambiare radicalmente. La quantità di compositori, anche eccellenti, sulla cui musica è caduto un velo d'indifferenza e oblio, è enorme. D'altro canto è pure inevitabile che ciò accada, perché l'accumularsi di sempre nuove composizioni, di giovani autori, di nuova musica, rende indispensabile una selezione. Quando proviamo a rovistare nei nostri cassette, che ormai si sono trasformati – per quasi tutti noi – nelle cartelle dismesse del nostro computer, ritroviamo spesso cose molto interessanti, delle quali avevamo perso memoria e che, tuttavia, ci restituiscono frammenti della nostra vita che, per qualche motivo, avevamo accantonato. Il tornare a galla della memoria è un'esperienza strana, talvolta persino imbarazzante. Siamo costretti a rifare i conti con momenti della vita, riscopriamo scritti che ci erano piaciuti e avevamo dimenticato.

Lo stesso, inevitabilmente, accade quando si rovista nella memoria collettiva cercando tracce del passato, o si conducono ricerche storiche. La musica di Ballard può e deve, con più frequenza, essere ripresa in mano, considerata con interesse, sapendo che si tratta di un frammento della storia musicale americana, ma che senza quel frammento (come qualunque altro, naturalmente) l'intero, gigantesco puzzle che è la musica degli Stati Uniti sarebbe meno ricco, meno completo, ed avrebbe meno senso.

Opere citate

Arciuli, Emanuele. *Per i sentieri dell'arte nativa americana*. Bari: Caratterimobili, 2014.

Browner, Tara C. *Transposing Cultures: The Appropriation of Native North American Music 1890-1990*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

Crappell, Courtney J. *Native American Influence in the Piano Music of Louis W. Ballard*. D.M.A. Norman: The University of Oklahoma Press, 2008.

Harjo, Joy. *Crazy Brave. Guerriera folle di coraggio*. Como-Pavia: Ibis, 2014.

Hischfelder, Arlene, a cura di. "School Was a Painful Experience." *Native Heritage. Personal Accounts by American Indians 1790 to the Present* by Joseph H. Suina. New York: MacMillan, 1995. 258-259.