

Jesus Christ Superstar: multicolori sonori in un'opera rock

Jesus Christ Superstar è un'opera rock; definizione attribuita dagli stessi autori, il compositore Andrew Lloyd Webber, ed il librettista Tim Rice. Nel panorama degli studi storico musicali non è così scontato dare una spiegazione al genere opera rock. Senza dubbio la locuzione allude a quel genere che ha come identità musicale il rock, come sottolineato dallo studioso John Rockwell: «*an operatic work in which the musical idiom is rock and roll*». ¹ L'opera rock nasce dal *concept album*, ² ossia un album discografico organizzato come un unico progetto narrativo diegetico suddiviso formalmente per canzoni. L'idea è quella di sviluppare un unico tema intorno al quale le canzoni possano rappresentare la descrizione degli eventi. Cicli di canzoni che si susseguono raccolte insieme al fine di raccontare un tema o un evento specifico ottenendo così «una continuità di tipo narrativo (ed eventualmente musicale) inesistente nelle raccolte dei singoli». ³ Ciò detto, l'opera rock può essere confusa con un altro genere: il *musical rock*. Probabilmente è proprio il termine *rock* che spesso è usato in maniera errata oppure, il più delle volte, ambiguo e intercambiato dagli stessi fruitori, o esperti di settore: «*one critic's rock 'n' roll is another critic's "rock"; one fan's "rock" is another fan's "pop"*». ⁴ Questo comporta una connotazione del lemma piuttosto sfuggente, ma nello stesso tempo legata anche alle ideologie sottese ad implicazioni sociologiche e politiche in cui questa musica è nata. Se già il termine rock è fonte di anarchia ed imprecisioni, lo sono anche tutte le filiazioni musicali derivanti, come opera rock e musical rock. Nonostante tutto, è possibile distinguere e differire i due generi fratelli grazie alla presenza dei dialoghi parlati, assenti nell'opera rock, ma abbondanti nel musical rock. Non contenere dialoghi parlati potrebbe avvicinare l'opera rock al melodramma, ma con esso non ha nulla a che fare, poiché in primo luogo non utilizza cantanti lirici di formazione, ma voci pop o formate per i musical, inoltre impiega per lo più strumenti amplificati. Ciononostante allusioni e rimandi al mondo della cosiddetta musica classica possono essere ravvisabili, come per esempio la struttura drammaturgica che è chiara, lineare e comprensibile, laddove le forme chiuse delle canzoni si susseguono creando una sequenza narrativa puntuale, con personaggi e ambientazioni sceniche che seguono l'azione del dramma.

L'esponente di spicco che maggiormente ha riscosso successo nel genere dell'opera rock è proprio Andrew Lloyd Webber, che ha mostrato un eclettismo senza pari utilizzando l'espressione aggressiva della musica rock mesciata con elementi neoromantici, rivoluzionando di fatto il contesto musicale americano. In tutti i suoi lavori, a partire da *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968, rivista nel 1972), ovviamente *Jesus Christ Superstar*, per poi proseguire con *Evita* (1978) e *The Phantom of the Opera* (1986), Webber ha sempre mostrato la sua cifra poetica compositiva nella quale ha saputo innestare in un tessuto musicale dal sapore retrò incursioni legate al mondo hollywoodiano ed al musical, trovando nella chiave rock l'identità linguistica al fine di «rivelare il suono nudo, esposto nei lati del ritmo, della percussione, del segno fortemente inciso». ⁵

Jesus Christ Superstar nell'ottica di un contesto storico pieno di fermenti politici e sociali è stata una operazione senza precedenti, destando ammirazione e scandalo, diventando un successo mondiale. Il

¹ John ROCKWELL, *Rock opera*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1992; si veda anche: Robert MARX, *Contemporary American Musical Theater, Opera, and Experimental Music Theater: An Overview of Current Conditions and Future Trends*, Washington, National Endowment for the Arts, 1985; Martina ELICKER, *Rock Opera - Opera on the Rocks?*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

² Sull'argomento si veda almeno: Daniele FOLLERO, Donato ZOPPO, *Opera Rock: la storia del concept album*, Milano, Hoepli, 2018.

³ Daniele FOLLERO, *Concept Album. I dischi a tema da Sgt. Pepper's al nuovo millennio*, Bologna, Casa editrice Odoya, 2009, p. 11.

⁴ Elizabeth L. WOLLMAN, *The Theater Will Rock: a history of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, Michigan, The University of Michigan Press, 2006, p. 3.

⁵ Cosimo COLAZZO, *Musica al cinema: l'opera rock*, Trento, Giunta della Provincia autonoma di Trento, 2002, p. 70.

tema affrontato avrebbe sconvolto e turbato non solo l'America puritana ma anche l'Europa cattolica e perbenista. Raccontare gli ultimi sette giorni della vita di Gesù Cristo sarebbe potuto diventare un boomerang che avrebbe distrutto la carriera di Webber, per questo motivo ci fu una prima resistenza da parte della produzione nel mettere in scena l'opera rock, così nel 1969 fu inciso prima il singolo e l'anno seguente, il 1970, è pubblicato il concept album, in realtà un doppio album.

Il singolo venne pubblicato prima in Inghilterra (21 novembre) e successivamente in America (1° dicembre), con due esiti diversi: nel primo caso destando disinteresse e poco successo, nel secondo, invece grandi polemiche ma immediata popolarità, tra entusiasti favorevoli e intransigenti contrari. Nacquero immediatamente discussioni sui mezzi di comunicazione, tra adolescenti e membri del clero. Le controversie insorte furono proprio il motivo di sprono per il finanziamento dell'intera opera: parlare di Gesù Cristo in chiave rock avrebbe significato innescare un boom economico nella nuova generazione di ascoltatori.⁶ La paura iniziale fu soppiantata dall'immediato successo, così da spingere i produttori a finanziare lo spettacolo dal vivo che già dalle prime rappresentazioni sembrò un'impresa di mercato vincente.

L'opera rock apparve sin da subito come prodotto imponente: trama e personaggi innovativi benché derivanti da una fonte più che conosciuta; impianto scenico sbalorditivo con set sorprendenti; il golfo mistico con un'orchestra completa insieme ad una rock band.

Jesus Christ Superstar era un'opera senza precedenti che ha fatto la storia del genere, tutto sommato è possibile ravvisarne un antesignano nel musical rock del 1967 *Hair* di James Rado e Gerome Ragni, autori dei testi, e Galt MacDermot, compositore. Caratteristica comune è l'utilizzo di elementi insoliti come il gruppo rock di chitarre elettriche che accompagna sul palco una serie di canzoni sulla vita *hippie* di quegli anni, ma la differenza sostanziale è nell'esigua trama, anzi quasi inesistente, e nell'assenza dell'orchestra.

La fonte da cui Tim Rice attinge per la stesura di *Jesus Christ Superstar* è chiaramente il racconto della Passione dei tre Vangeli Sinottici (Matteo, Marco e Luca), nonché dal celebre lavoro dell'arcivescovo americano Fulton John Sheen, *Life of Christ* del 1958. La prospettiva di Rice è quella di focalizzare l'attenzione sui tre protagonisti Gesù, Giuda e Maria Maddalena accentuandone la loro umanità e le loro evidenti relazioni di uomini comuni che vivono sentimenti veri.⁷ Negli anni Settanta del Novecento la figura di Cristo era molto di moda nel mondo della musica pop, basti pensare alla celebre *Let It Be* dei Beatles e ancora *Bridge Over Troubled Water* di Simon & Garfunkel entrambe del 1970, ma anche *Will the Real Jesus Please Stand Up* (1971) di Jeannie C. Riley, *Jesus Is Just Alright* (1972) dei The Doobie Brothers, *Remember Bethlehem* (1974) di Jake Thackray. Nasce proprio in quegli anni il movimento *Jesus Rock*, nel quale la figura di Cristo era legata all'ideale di fraternità e di spiritualità, tanto da diventare un fenomeno di massa utilizzato come icona riprodotta su costumi da bagno, orologi da polso, magliette, etc. In quegli anni il fermento socio-culturale dei paesi occidentali con la rivoluzione sessuale e la nascita della controcultura *hippie* favorirono l'interesse per la figura di Gesù. Gli hippy si opponevano alla cultura dominante, disincagliandosi dalle restrizioni coercitive della società, rifiutando l'ortodossia politica, favorendo ideologie di pace, amore fratellanza e libertà personale. In un clima del genere la rivalutazione di Cristo secondo un'ottica moderna è non solo incoraggiata dal clima *hippie* ma anche dai diversi studi sul Gesù storico e sul Gesù moderno.⁸

La moda americana che vede Cristo come una celebrità, come una rock star, un personaggio di fama mondiale, diventa il punto di partenza per Rice che immagina il suo Gesù come una "superstar". Ed è proprio il singolo *Superstar* che sarà commercializzato e prodotto dalla casa discografica per testare

⁶ «Lloyd Webber, in a rather telling choice of words that revealed his creative and economic sides at once, hoped that the controversy would not overshadow his "very serious attempt to stimulate discussion about Jesus Christ among record buyers», Jessica STERNFELD, *The Megamusical*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 17.

⁷ Cfr. Maria Luisa BEFFAGNA GOLDONI, Gabriella BORGHETTO, *Viaggio nel musical. Una lettura del rapporto testomusica nella rock opera Jesus Christ Superstar di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice*, Udine, Campanotto Editore, 1995.

⁸ Si veda come a titolo di esempio almeno: Giancarlo GAETA, *Il Gesù moderno*, Torino, Einaudi, 2009; Gerd THEISSEN, Annette MERZ, *Il Gesù storico: un manuale*, Brescia, Queriniana, 2011; Isabella ADINOLFI, Giuseppe GOISIS, *I volti moderni di Gesù*, Macerata, Quodlibet, 2013.

il mercato. La canzone rappresenta bene la genesi compositiva di Webber, poiché è composta non solo per un gruppo rock ed un cantante solista, ma anche per un'orchestra di cinquantasei elementi, con tre cantanti di supporto ed un coro. La canzone nell'opera è cantata da Giuda, ma in questo caso fu pensata in maniera impersonale, senza alcun riferimento ai protagonisti. L'intento di Webber e Rice non era quello di produrre un'opera rock con argomento religioso, ma indagare sulla natura umana di Gesù, quel Gesù imperfetto, preda dei conflitti e delle tensioni della vita. Innegabilmente i due stavano cercando popolarità, ed un argomento tale avrebbe creato fermento, nonché grande pubblicità, e l'America (più che la loro Inghilterra) era pronta a vedere un Cristo rock, con parole giovanili, pieno di contraddizioni. Un uomo che ha parlato e vissuto di pace, che ha guarito gli ammalati, accolto prostitute, è visto nella sua umanità dal suo alter ego Giuda, che gli insinua il dubbio su una morte che potrebbe essere un errore, o peggio ancora la morte come trovata pubblicitaria. Giuda è il motore dello spettacolo, è suo il punto di vista, è lui che pone questioni e vuole risposte. In questo modo Gesù appare fallibile, impaurito, persino incerto di essere il figlio di Dio, tanto da diventare l'uomo comune. Anche gli altri personaggi, come Giuda, Maria Maddalena e Pilato hanno caratteristiche completamente umane, sono anche loro fallibili ed ambigui nelle loro relazioni.

La messa in scena di *Jesus Christ Superstar* nei teatri americani⁹ conquista il pubblico: l'atmosfera dichiaratamente *hippie* dei protagonisti, il canto sfrenato, il trucco, i costumi, la componente coreutica fortemente aggressiva, ne fanno un successo immediato. Non solo vendite di milioni di dischi, ma anche *sold out* e rappresentazioni programmate per anni.¹⁰

Webber utilizza un materiale compositivo vario che mescola diverse tecniche, che diventeranno poi una sua cifra stilistica. Nonostante tutto *Jesus Christ Superstar* è diverso dalle sue altre opere perché l'hard rock impiegato è assai invasivo, come d'altra parte le chitarre elettriche che spesso risultano lamentose, oppure le voci tenorili sfruttate al limite dell'urlo. Inserisce, inoltre, molte tipologie di forme musicali, dal rhythm-and-blues a semplici ballate, inni e canti sacri, tutti mescolati e spesso con cambi rapidi di velocità. L'organico è composto da un'orchestra di ottantacinque elementi, sette musicisti rock di cui uno che suona il sintetizzatore, un organo da chiesa, undici cantanti principali, sedici coristi. Webber adopera all'interno dell'opera materiale musicale che spesso si ripete, come *leitmotiv* che caratterizza stati d'animo o personaggi principali, ma anche come rappresentazione dell'emotività. Il caso più chiaro è proprio la melodia principale (il ritornello) di *Superstar*. Si tratta di una breve melodia, diventata celebre proprio grazie al singolo, per cui facilmente memorizzabile. Si tratta di un ritornello accattivante, riconoscibile ed immediato anche quando ricompare in modo diverso in altri contesti. Per esempio nell'*overture* appare due volte, la prima suonata maestosamente dall'intera orchestra dopo una sezione dedicata alle chitarre elettriche, ma interrompendosi a metà, la seconda volta l'orchestra esegue la melodia due volte per poi risuonarla in un ritmo funky. Un altro espediente compositivo è quello di identificare i personaggi con uno stile o un genere musicale, conferendo ad ognuno una caratteristica sonora che resta impressa nell'ascoltatore. Webber intende visualizzare il personaggio attraverso i suoni rendendolo nitido alla percezione uditiva, come per esempio nel caso di Maria Maddalena in cui la sua linea compositiva è amabile e gentile, colorata da un tocco sia folk che blues (si ascoltino i due brani *Everything's Alright* e *I Don't Know How to Love Him*). Ci sono ancora lunghe scene composte da sezioni più piccole di materiale musicale, che si alternano per tutta l'opera, collegandosi fra loro come una successione di recitati ed arie che si ispira chiaramente alla struttura del classico melodramma.

La trasposizione cinematografica dell'opera probabilmente amplifica ancora di più queste analogie con il mondo del melodramma. La continuità ritmica dei giochi della macchina da presa è ben allineata con le atmosfere sonore della musica di Webber: se parlassimo di un'opera lirica le sezioni dei recitativi con quelle delle arie, o degli ariosi, sono ben amalgamate attraverso l'occhio della macchina da presa. In questo modo sembra profilarsi un genere movie come una *grand-opéra rock*

⁹ La prima rappresentazione andò in scena a Broadway presso il Mark Hellinger Theatre il 12 ottobre 1971.

¹⁰ Cfr. Ellis NASSOUR, Richard BRODERICK, *Rock opera: the creation of Jesus Christ superstar, from record album to Broadway show and motion picture*, New York, Hawthorn Books, 1973.

laddove sono presenti sontuosi allestimenti scenici, impiego di un'orchestra imponente, danza e voci importanti. La versione cinematografica era già pianificata da Rice e Webber, ma soltanto dopo il successo di Broadway, nel 1972 iniziarono le riprese. La regia di Norman Jewison prevede una ricostruzione naturalistica ma con un'ambientazione contemporanea, così come le coreografie di Robert Iscove sono dichiaratamente ispirate al presente. Il film uscito nel 1973 destò grandi polemiche ma anche forte entusiasmo.¹¹ Venne girato in Israele ma fin dall'inizio delle riprese ci furono moltissime resistenze, pare che un poliziotto locale abbia esclamato «abbiamo già avuto un Gesù qui che ci ha dato molti problemi».¹² Per non parlare della presenza di un afroamericano nei panni di Giuda (Carl Anderson), che rappresentava l'umanità bianca di dubbi ed incertezze incarnata da un nero. La pellicola, com'è noto, ebbe grande successo, ed è diventata un *cult movie* ancora oggi molto apprezzato.

Nel film il *soundscape* costituito dall'imponente macchina sonora costruita da Webber è una tavolozza cromatica che si spinge verso un universo multicolor, così come inteso dalla mostra tematica *Jesus Christ Multicolor* di Leonildo Bocchino.¹³ L'invasione cromatica cui il pittore ci spinge ad entrare si accorda bene con le molteplici sfumature delle sonorità di Webber. Con chiaro riferimento alle sinestesie kandiskiane, il rapporto musica e pittura appare svelato dall'utilizzo delle dinamiche di gradazione sviluppato nel corso di tutte le opere. La "nuova era"¹⁴ di suoni proposta in *Jesus Christ Superstar* è l'epifania di una nuova generazione di compositori che intende trovare nella contemporaneità del rock un nuovo approccio. Allo stesso modo la mostra qui presentata disvela l'assenza dicotomica tra pittura e musica attraverso un approccio che parte sì dal mondo musicale ma lo media dal cinema per riversarlo nella tela bidimensionale del prodotto pittorico. Il quadro che apre la mostra *My mind is clearer now*¹⁵ è la sintesi dell'*overture* iniziale con la prima canzone. Nel film il paesaggio sabbioso è caratterizzato acusticamente da un pedale di tritono basso che lascia gemere la chitarra elettrica. Dissonanze libere che inquietano l'uditore. Così come il bianco accecante della prima tela vivifica quell'istante sonoro, che pian piano si apre al giallo e al rosso, colori caratterizzanti dell'intera mostra che diventeranno il *leitmotiv* cromatico. La roccia è la chitarra elettrica che si fa rock insistente, lanciandosi in un ritmo trascinate che rivela il nero dell'uomo raccolto nella sua mente. In questa primissima scena c'è l'esposizione di parte del discorso musicale che ritroveremo in tutta l'opera, così come il primo quadro preannuncia il materiale cromatico che si svilupperà tra le figure. I colori proposti in apertura vanno dall'azzurro fino al blu elettrico sostituiti successivamente dal giallo e rosso presenti nell'esplosione della paura di Cristo in *Why should I die*.¹⁶ La tela rappresenta quell'istante musicale in cui troviamo un arioso sostenuto fatto di un canto detto, quasi al limite del parlato dove la sofferenza ed il timore pervadono l'animo del figlio di Dio. Per questo la rappresentazione pittorica figurativa non è un ritratto realistico, ma la smorfia di dolore che deforma il volto e l'imperfezione dei lineamenti rivela la perfezione della paura umana. In tutte le tele il ritratto figurativo non è, e non vuole essere totalmente realistico, i difetti ottici sono la rappresentazione dell'uomo incompiuto. In questo modo l'epilogo finale è un dittico *Father, into your hands, I commend my spirit*,¹⁷ nel quale colori e figure in diffrazione tra loro si rivelano in musica: un bordone sonoro richiama l'attenzione delle martellate sui chiodi che penetrano le mani di Cristo, le voci della

¹¹ Sul rapporto Gesù e la filmografia si veda: Dario Edoardo VIGANÒ, *Gesù e la macchina da presa: dizionario ragionato del cinema cristologico*, Roma, Lateran University Press, 2005; Adele REINHARTZ, *Jesus of Hollywood*, New York, Oxford University Press, 2007; Umberto MOSCA, *Cinema e rock. Pop Culture e film d'autore, immaginario giovanile e «visioni» del Mondo*, Torino-Novara, UTET Università-DeAgostini Scuola, 2008.

¹² Cfr. NASSOUR, BRODERICK, *Rock opera*, cit., p. 226; (traduzione di chi scrive).

¹³ Dismetto i panni da figlio, sebbene lo trovi quasi del tutto impossibile, ed uso l'impersonale al fine di tentare una minima analisi del rapporto tra musica e pittura.

A mio padre tutta la mia ammirazione per la tenacia e la dedizione che sono modello e sprono; a lui dichiaro senza riserva alcuna il mio amore filiale.

¹⁴ Si riprende l'espressione utilizzata da STERNFELD, *The Megamusical*, cit., p. 8.

¹⁵ Vedi tavola n. 1.

¹⁶ Tavola n. 17.

¹⁷ Tavole nn. 25-26.

folla si fondono con una musica che si fa dura in un groviglio sonoro che provoca tensione emotiva, fino alle ultime parole dell'uomo-Dio. Il dittico finale ritrova l'azzurro e il blu elettrico, il giallo e rosso che si dissolvono nell'etere di un suono bianco che porta alla Resurrezione di uomo non Dio.