

PAOLO SOMIGLI - LUIGI CONIDI  
Bolzano - Bologna

LA MUSICA DI STEPHEN COLLINS FOSTER  
DALL'OTTOCENTO AI GIORNI NOSTRI  
FRA STORIA, CULTURA E SOCIETÀ

1. INTRODUZIONE

Il presente contributo propone un percorso didattico mirato alla conoscenza di un autore assai importante non solo per la storia della musica, e segnatamente della *popular music*, ma anche per la storia degli Stati Uniti dal secondo Ottocento ad oggi: Stephen Collins Foster (1826-1864).

Esso si rivolge in primo luogo alla Scuola secondaria di primo grado. Tuttavia, nei suoi cardini concettuali può essere utile anche per la Scuola secondaria di secondo grado e per i corsi italiani d'università o conservatorio di Storia della *popular music*, per i quali può costituire un possibile strumento bibliografico all'interno di una produzione in lingua italiana sul musicista statunitense che non si può certo definire rigogliosa.<sup>1</sup>

Tuttavia, nonostante una presenza più che contenuta del compositore nella letteratura musicologica in italiano, la rilevanza di questa figura si può cogliere facilmente se si pensa sia all'importanza che esplicitamente gli è stata conferita negli Stati Uniti in particolare attorno alla metà del secolo scorso sia a come tanti

---

Questo scritto nasce da una ricerca e da esperienze didattiche avviate nel quadro d'una linea d'indagine promossa da ICAMus – The International Center for American Music dal 2008 sulla musica americana del secondo Ottocento e poi proseguite anche in lezioni e corsi universitari sulla storia della *popular music*. I due autori desiderano pertanto ringraziare ICAMus – The International Center for American Music e in particolare la sua Presidente, Aloma Bardi, sia per il contributo di idee e materiali fin dalle prime fasi dell'attività sia per aver curato la redazione e la traduzione dei testi delle canzoni riportati in appendice. All'interno di una stretta collaborazione, inoltre, essi desiderano precisare che Paolo Somigli ha steso l'introduzione, il paragrafo 4 e le conclusioni, mentre a Luigi Conidi si deve l'elaborazione dei paragrafi 2 e 3.

<sup>1</sup> Oltre a brevissimi cenni in testi di storia generale della musica, sono infatti assai pochi e di livello eterogeneo i contributi in italiano su questo compositore: si vedano, in particolare, i capitoli a lui dedicato nell'ormai datato *Musica nel nuovo mondo* di Wilfrid Mellers (cfr. W. MELLERS, *Musica nel nuovo mondo: storia della musica americana*, 1964, ed. it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 244-251) e nel più recente F. FABBRI, *Around the clock. Breve storia della popular music* (2008), Torino, UTET, 2008, pp. 5-8 (nuova ed. 2016), nonché ID., *La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music': da Donizetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley*, in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, a cura di E. Careri e A. Pesce, Lucca, LIM, 2011, pp. 85-96 (in part. 93-95) e M. DE SIMONE, *Doo-dab! Doo-dab! Musica e musicisti nell'America dell'Ottocento*, Roma, Arcana, 2002.

suoi lavori si siano diffusi e impressi nella memoria collettiva anche al di là di quel Paese a tal punto da farne parte indissolubile addirittura, e paradossalmente, come se non avessero autore. Per fare tre soli esempi, sue canzoni famose come *Old Folks at Home* (nota anche come “Swanee River”), *Oh! Susanna*, che tutti abbiamo cantato e magari intenzionalmente storpiato nelle maniere più fantasiose, oppure *Old Black Joe* (o anche “Poor Old Joe”) vengono spesso non solo percepite come canti “tradizionali” a livello comune ma anche indicate come tali in edizioni librarie o discografiche praticamente in tutto il mondo.

Tale forma di recezione non è in sé inspiegabile. Foster è prima di tutto un autore di canzoni. Come tipico per questa tipologia musicale, nel corso del tempo i suoi lavori si sono mantenuti vivi nella pratica e nella fruizione proprio attraverso esecuzioni radicalmente differenti, con orchestrazioni e arrangiamenti diversi tanto da quelli da lui in effetti pensati quanto dagli spartiti sintetici per pianoforte e voce dati da lui alle stampe. Ciò ha consentito loro di conservare intatta la propria riconoscibilità melodica e al contempo rispondere ai gusti del pubblico o a esigenze di carattere più generale, anche ideologico, di volta in volta attuali.<sup>2</sup> Così, se per un verso è proprio attraverso questo processo di riproduzione e fruizione metamorfico che molte delle canzoni di Foster si sono sedimentate nell’esperienza e nella memoria di varie generazioni in America e nel mondo fino a oggi, per un altro verso è sempre attraverso di esso che hanno finito con l’esser sentite in tutto e per tutto come “tradizionali” quando anche si sa benissimo chi ne sia il compositore.

Tuttavia, a dispetto di tale penetrazione profonda nella cultura, anche popolare, statunitense e mondiale, tanto queste canzoni quanto il loro stesso autore sono oggi al centro d’un dibattito complesso per ragioni d’ordine principalmente storico e sociale che verranno chiarite nel prosieguo del nostro discorso. Esso, in particolare nel contesto nordamericano, ne sta comportando di fatto l’eclissamento quando non letteralmente l’esplicita rimozione tanto dalla sfera pubblica quanto da quella musicale.

Data questa cornice, il nostro lavoro si propone d’offrire un contributo sia strettamente disciplinare sia largamente formativo: mira, infatti, a ridurre una lacuna evidente negli studi musicali italiani e spingere le nuove generazioni a una più chiara conoscenza dell’autore e della sua produzione. Attraverso l’analisi della fortuna di Foster, il percorso intende sollecitare le nuove generazioni a meglio comprendere situazioni contingenti come l’attuale, a meditarne le motivazioni, i limiti e le gravi insidie. È infatti compito della scuola contribuire, segnatamente attraverso il sapere, alla formazione di cittadini critici e consapevoli.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Su quest’aspetto della *popular music* si veda P. SOMIGLI, *L’arrangiamento come produttore di senso: due esempi e una riflessione in prospettiva didattica*, in *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*, a cura di A. Ciccarelli, M. Migliozi, M. Orsi, Ravenna, Angelo Longo Editore, 2015, pp. 29-40.

<sup>3</sup> Il nostro riferimento pedagogico è qui dato da studi quali, fra gli altri, F. FRABONI, *Società della conoscenza e scuola*, Trento, Erickson, 2005; B. MARTINI, *Pedagogia dei*

Essa, perciò, non dovrà tanto seguire le tendenze sociali attuali e dunque rimuovere gli argomenti o le opere controverse o scomode alla corrente visione del mondo, quanto stimolare negli studenti un processo di conoscenza ed elaborazione dei medesimi argomenti. Solo così consentirà alle ragazze e ai ragazzi di comprendere criticamente da un lato i fenomeni del passato e dall'altro i processi e gli avvenimenti, anche drammatici, del presente. L'obiettivo di elaborazione e comprensione si raggiungerà infatti non con la rimozione ma con l'osservazione dei fenomeni da capire; e se questi si collocano nel passato ciò comporta di necessità l'assunzione di una consapevole prospettiva storica e distanziante. Proprio questo sguardo, infatti, consentirà di non assimilare il passato al presente ma di valutarlo tanto nella sua alterità quanto nei vari riflessi che continua ad avere sulla vita odierna per trarne insegnamenti utili a un costruttivo sviluppo della società. La prospettiva distanziante, che consente una ponderata conoscenza del passato, ci aiuterà così a tentare di non ripetere le situazioni drammatiche che lo hanno segnato. Essa potrà prevenire la diffusione di forme di pensiero manichee e di manifestazioni d'intolleranza e iconoclastia verso creazioni artistiche superficialmente ritenute *ipso facto* collegate a visioni del mondo non più attuali o accettabili e pertanto oggi da rigettare *in toto*. Nell'educare a una comprensione critica dell'arte e della storia, e non alla loro mera demolizione o rimozione sulla base dei valori di volta in volta correnti, la scuola riveste un ruolo unico e insostituibile.

Il nostro lavoro, pertanto, sarà articolato in due parti. La prima parte mira a dare al lettore italiano le coordinate essenziali per la conoscenza della vita del compositore e dei generi musicali da lui praticati (due aspetti questi, come vedremo, cruciali per comprendere criticamente gli stessi problemi di ricezione odierni e valutarli in maniera più consapevole). La seconda parte costituirà il percorso didattico vero e proprio e sarà dedicata all'analisi di alcune significative canzoni di Foster osservate in differenti versioni dalla loro composizione in poi.

## 2. STEPHEN COLLINS FOSTER: UNA BREVE BIOGRAFIA

Foster, dunque, è un autore la cui fortuna ha viaggiato nel tempo e nello spazio, spesso nei modi e nei luoghi più inaspettati. A metà del secolo scorso, la

---

*saperi. Problemi, luoghi e pratiche per l'educazione*, Milano, FrancoAngeli, 2011; M. BALDACCI, *Per un'idea di scuola. Educazione, lavoro, democrazia*, Milano, FrancoAngeli, 2014; ID. *La scuola al bivio. Mercato o democrazia?*, Milano, FrancoAngeli, 2019. In quest'ottica la scuola è «una comunità educativa volta a trasmettere la cultura alle nuove generazioni [...] nella convinzione del *valore formativo* della conoscenza al di là delle sue valenze utilitarie» (BALDACCI, *Per un'idea di scuola* cit., p. 15) e mira alla formazione del cittadino come figura attiva, libera e consapevole nella vita della propria società, in una prospettiva pedagogica, per riprendere una definizione di Baldacci, «laica, critica e progressista» (ivi, p. 8). Sulla questione del rapporto tra sapere, trasmissione del sapere e formazione integrale della persona, con riferimento più mirato alla formazione universitaria, si veda anche il contributo di Berta Martini in questo stesso numero di «Musica Docta» alle pp. 129-137.

sua figura è stata considerata fondante per la sua nazione, gli Stati Uniti d'America: una risoluzione del Congresso, datata 15 ottobre 1951, lo definì «un'espressione nazionale di democrazia [...] il padre della musica popolare americana».<sup>4</sup> Da alcuni decenni, però, la sua opera divide: alcune sue canzoni sono state censurate o riscritte, e la sua stessa reputazione è stata spesso in bilico tra quella di brillante compositore di musica vocale e quella di un canzonettista triviale. Negli ultimi anni, poi, alcuni aspetti del suo primo repertorio che alla sensibilità odierna possono apparire come segni certi d'adesione da parte sua a idee e atteggiamenti razzisti hanno condotto a un fenomeno di rimozione, anche letterale, della sua figura dalla vita pubblica americana: il 26 aprile 2018, il Comune di Pittsburgh – città che oggi ha assorbito Lawrenceville, la sua effettiva città natale –<sup>5</sup> ha ritenuto opportuno rimuovere la sua statua, oggetto da tempo di molte e continue proteste.<sup>6</sup> Affrontare Stephen Foster nella sua complessità, contestualizzarlo storicamente, può dunque essere uno strumento prezioso anche per comprendere meglio sviluppi e tensioni che ancora oggi attraversano non solo la musica quanto anche la cultura e la società statunitense e si riflettono a livello globale.

Foster nacque a Lawrenceville, Pennsylvania, in un giorno simbolico per gli Stati Uniti d'America: il 4 luglio 1826. La sua era una famiglia in vista, benestante e numerosa, d'origine irlandese per parte di padre. Quando nacque egli era l'ultimo di sette tra fratelli e sorelle.<sup>7</sup> Fin dall'infanzia, l'ambiente familiare ebbe sempre grande rilievo nella sua vita. La madre proveniva da una famiglia d'origine inglese (forse con anche remote ascendenze italiane) ed era per tradizione familiare di profonda educazione e cultura: come tale ebbe un ruolo importante nella formazione del bambino. Le tre sorelle maggiori, Charlotte Susanna, Ann Eliza e Henrietta, si cimentavano nel canto e nei *parlor songs*, una tipologia canora in auge nelle buone famiglie americane della quale Foster stesso sarà poi uno tra i più apprezzati compositori. Charlotte Susanna morì tuttavia nel 1829, quando Stephen aveva tre anni. Un'altra perdita, anche se meno drammatica, lo toccò in quel periodo: la domestica afroamericana Olivia Pise lasciò la casa; secondo un

---

<sup>4</sup> «A national expression of democracy [...] the father of American folk music»: riportato in W. AUSTIN, "Susanna", "Jeanie" & "The Old Folks at Home". *The Songs of Stephen C. Foster from His Time to Ours*, New York – London, Macmillan, 1975, p. 397. Tutte le traduzioni italiane dalle fonti bibliografiche in lingua inglese sono degli autori del contributo.

<sup>5</sup> Pittsburgh è spesso (ed erroneamente) indicata in varie sedi come sua città natale.

<sup>6</sup> Cfr. <https://www.nbcnews.com/news/us-news/ob-susanna-songwriter-s-statue-removed-amid-criticism-n869321> (ultimo accesso a questo e agli altri *links*: 30.08.2020). La causa ufficiale della rimozione è, come in altri casi recenti, la strutturazione del monumento, che vede lo schiavo afroamericano col banjo sulle ginocchia seduto ai piedi del compositore.

<sup>7</sup> Alla nascita di Stephen seguì quella di James, che però morì piccolissimo: cfr. M. FOSTER, *My Brother Stephen*, Indianapolis, Privately Printed, 1932, p. 22 (il libro di Morrison Foster uscì postumo per iniziativa dei suoi figli).

aneddoto di Morrison Foster, fratello maggiore nonché primo biografo di Stephen,<sup>8</sup> costei avrebbe portato spesso il bambino in una chiesa frequentata da afroamericani, dove egli li avrebbe sentiti cantare brani di loro tradizione.<sup>9</sup> Anche se non si hanno informazioni più specifiche sulla formazione musicale di Foster durante l'infanzia e l'adolescenza, apprendiamo comunque dalle lettere di famiglia e dai ricordi di Morrison che egli avrebbe manifestato segni di talento per la musica fin dall'età di due anni, che si sarebbe divertito a imitare le esibizioni in *blackface*,<sup>10</sup> di gran moda al tempo, e che avrebbe imparato a suonare il flauto e il pianoforte praticamente da sé. Sempre Morrison riporta che a quindici anni, durante la sua permanenza alla Athens Academy di Allegheny City (1841), egli avrebbe composto il suo primo brano strumentale, *The Tioga Waltz*, per una recita scolastica.<sup>11</sup>

Nel 1844 Stephen pubblicò con un piccolo editore di Baltimora (George Willig) la sua prima canzone: *Open Thy Lattice Love* su versi del poeta George P. Morris, paroliere – fra gli altri – di Henry Russell, celeberrimo pianista ed autore di canzoni nei primi decenni dell'Ottocento. Il brano è un esercizio diligente nel genere del *parlor song*. Sempre nei primi anni Quaranta ricevette un'educazione musicale formale da Henry Kleber, tedesco di nascita trapiantato a Pittsburgh nel 1832: con lui Foster si avvicinò alla tradizione europea, che nei ricordi di Morrison avrebbe anche studiato autonomamente.<sup>12</sup> Nello stesso periodo, egli entrò inoltre in contatto con Dan Rice (nato Daniel McLaren), un impresario di circo che annoverava il *blackface* tra gli spettacoli in scaletta; il suo nome d'arte è probabilmente debitore di "Daddy" Rice, tra i primi esponenti di questa forma d'intrattenimento diffusa nell'America del tempo.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Con il suo *My Brother Stephen* cit., Morrison Foster tentò di mettere ordine nella storia del fratello, per presentare alla posterità una biografia coerente. Analisi e ricerche successive hanno però rivelato varie e presumibilmente deliberate imprecisioni, esagerazioni oppure omissioni tipiche di una lettura nobilitante: sulla questione e in generale sulla biografia di Stephen Foster cfr. comunque AUSTIN, "Susanna" cit., *passim* e K. EMERSON, *Doo-Dab! Stephen Foster and the Rise of American Popular Culture*, Cambridge, Da Capo, 1997, *passim*. Per un quadro biografico sintetico e aggiornato si veda la voce a lui dedicata nel sito internet di "The Center of American Music at the University of Pittsburgh": C. LYNCH, *The Life and Music of Stephen Collins Foster*, online all'indirizzo <https://www.pitt.edu/~amerimus/Fosterbiography.htm>. Per una recente biografia di più ampio respiro si può vedere infine J. O'CONNEL, *The Life and Songs of Stephen Foster: A Revealing Portrait of the Forgotten Man Behind "Swanee River", "Beautiful Dreamer" and "My Old Kentucky Home"*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

<sup>9</sup> Cfr. FOSTER, *My Brother Stephen* cit. pp. 49-50 e EMERSON, *Doo-Dab!* cit., p. 70. Solleva dei dubbi LYNCH, *The Life and Music of Stephen Collins Foster* cit.

<sup>10</sup> Torneremo più avanti su questa tipologia performativa, con le relative implicazioni.

<sup>11</sup> Cfr. FOSTER, *My Brother Stephen* cit., pp. 25 e 31-33.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 33.

<sup>13</sup> Vd. oltre, par. 3.1.

Stretto fra queste due diverse tradizioni musicali, dalla galante *Open Thy Lattice Love* Foster passò rapidamente a comporre canzoni in stile e dialetto *blackface*, di rado concedendosi deviazioni verso altri generi. Fu tuttavia proprio con uno dei pochi brani non *blackface*, *There's A Good Time Coming*, che nel 1846 egli avviò i rapporti con l'editore W. C. Peters di Cincinnati, città nella quale si trasferì fra la fine del 1846 e l'inizio del 1847 per lavorare come contabile nella compagnia navale del fratello Dunning.

Pittsburgh, tuttavia, non scomparve dal suo orizzonte. Nell'autunno del 1847, proprio a Pittsburgh, l'intrattenitore Nelson Kneass organizzò un concorso per la migliore *Ethiopian melody*.<sup>14</sup> Foster partecipò il 6 settembre con *Away Down Souf*. La canzone non vinse ma gli diede comunque la possibilità d'entrare in contatto con questo celebre *performer*, che divenne fin da subito il destinatario di diverse canzoni fosteriane: fra queste *Oh! Susanna*, che debuttò già l'11 settembre di quell'anno. La canzone ebbe un enorme successo, ma attraversò il continente troppo rapidamente e inaspettatamente perché il compositore potesse davvero goderne i frutti: fu incorporata in numerosi *minstrel shows*, associata all'inarrestabile urbanizzazione della frontiera statunitense, come munita di vita propria. Anche per questo, la canzone circolò svincolata dal nome stesso del suo compositore, che peraltro l'aveva ceduta gratuitamente a W. C. Peters e dunque non ne traeva alcun guadagno economico.

Sorpreso da quest'esperienza, Foster iniziò a prendere sempre maggior consapevolezza di poter fare della musica la propria professione: nel 1849 stipulò contratti con gli editori F. D. Benteen di Baltimora e Firth, Pond & Co. di New York, e nel 1850 lasciò l'impiego a Cincinnati per diventare forse il primo autore di canzoni a tempo pieno degli Stati Uniti d'America. A due anni esatti da *Oh! Susanna*, il 12 settembre 1849, una lettera della casa editrice Firth, Pond & Co. ci informa che il compositore traeva dalle proprie canzoni un guadagno di 2 centesimi in diritti d'autore per copia venduta, equivalenti all'8% del prezzo di copertina medio (25 cents): un ammontare non risibile in un'epoca in cui tante canzoni venivano ancora cedute per una quota fissa. Nella stessa lettera la casa editrice si profonde in alcuni consigli al ventitreenne compositore e sembra esprimere interesse unicamente per i suoi *minstrel songs*.<sup>15</sup>

La fortuna di Foster in questo genere non fermò la sua produzione di *parlor songs*.<sup>16</sup> Nondimeno, le canzoni più remunerative rimasero quelle in *blackface*. Al suo successo in quest'ambito contribuì peraltro un accordo fra Foster stesso, l'editore Firth, Pond & Co. e la *troupe* di *minstrel show* dell'impresario E.P. Christy (1815-1862). Esso stabiliva tra l'altro che proprio il nome dei *performers* doveva

<sup>14</sup> Nome col quale, all'epoca, si definivano comunemente le canzoni in *blackface* cantate nei *minstrel shows* (vd. par. 3.1.).

<sup>15</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dah* cit., p. 145.

<sup>16</sup> Sulla base di somiglianze con *Oh! Susanna*, Austin individua un gruppo omogeneo di 12 canzoni *blackface* scritte fra il 1848 ed il 1851; egli individua altresì nello stesso periodo un nucleo di 16 brani di tipo *parlor*: cfr. AUSTIN, "Susanna" cit., pp. 71-86.

comparire per primo e a caratteri cubitali sulla copertina degli spartiti. Data la celebrità di questi esecutori presso il pubblico del tempo, proprio questa clausola contribuì enormemente a dare rilevanza e diffusione alle canzoni di Foster e al loro stesso autore; questi, però, cominciava a provare disagio con questo genere di spettacolo commerciale e di basso rango, considerandolo poco edificante rispetto alle sue ambizioni come autore di tipologie musicali socialmente più riconosciute. Tali ambizioni potrebbero essere anche legate al nuovo *status* anagrafico del compositore e alle relative responsabilità. Il 22 luglio 1850 egli infatti aveva sposato Jane McDowell, appartenente ad una famiglia benestante di Pittsburgh:<sup>17</sup> dal matrimonio, a distanza di nove mesi esatti dalle nozze, il 18 aprile 1851 nacque la sua unica figlia, Marion.

Con trentadue canzoni pubblicate tra il 1850 ed il 1851, Foster mostrò comunque un ritmo di scrittura straordinario, che non si traduceva necessariamente in *routine*. Proprio del 1851 è infatti *Old Folks at Home*, un canto di nostalgia che gli fruttò i maggiori incassi in diritti d'autore e nel quale fu vista nei primi decenni del Novecento addirittura «una delle più grandi conquiste dell'arte musicale» in grado di esprimere l'«anelare a ciò che è passato e lontano che è patrimonio emotivo comune dell'intera razza umana»:<sup>18</sup> non è un caso se il brano sia la prima delle quattro canzoni su cui crebbe, dopo la morte del compositore, il culto di Foster come eroe americano.<sup>19</sup> Eppure, paradossalmente, all'inizio esso non contribuì davvero a consolidare la fama del suo autore: per pochi dollari<sup>20</sup> Foster aveva infatti venduto a Christy la possibilità di apparire sul frontespizio come compositore, oltreché come interprete. La fama di Foster si sarebbe invece affermata definitivamente l'anno successivo sull'onda di *Massa's in de Cold Ground* e *My Old Kentucky Home, Good-night!*, inserite proprio assieme ad *Old Folks at Home* in numerosi spettacoli teatrali ispirati al romanzo abolizionista *Uncle Tom's Cabin* di Harriet Beecher Stowe.<sup>21</sup> Per inciso, pur con testi mutati *My Old Kentucky Home*,

---

<sup>17</sup> Subito dopo il matrimonio, i due partirono per un viaggio di nozze che li portò per la prima volta a New York. Lì Stephen incontrò i suoi editori, ma arrivò troppo tardi per assistere a un concerto del suo principale promotore E. P. Christy (che forse addirittura non conobbe mai di persona).

<sup>18</sup> «In some subtle and instinctive way it expresses the homesick yearning over the past and the far-away which is the common emotional heritage of the whole human race. [...] 'The Old Folks at Home' must remain for all time one of the greatest achievements of musical art»: in H. V. MILLIGAN, *Stephen Collins Foster* (1920), repr. General Books LLC, [s.l.], 2009, p. 47.

<sup>19</sup> Cfr. AUSTIN, «*Susanna*» cit., p. 282. Le quattro canzoni sono, oltre a *Old Folks at Home*, *Massa's in De Cold Ground*, *My Old Kentucky Home*, *Good-night!* e *Old Black Joe*.

<sup>20</sup> L'ammontare non è certo: EMERSON, *Doo-Dab* cit. p. 181, indica 15 dollari come cifra più plausibile.

<sup>21</sup> Come vedremo successivamente con l'analisi di *Old Folks at Home* si coglie in questi brani la manifestazione di una forma di attenzione per l'interiorità degli schiavi

*Good-night!* e *Old Folks at Home* sono stati assunti quali Inni rispettivamente di Kentucky e Florida; *My Old Kentucky Home* lo è tuttora, mentre *Old Folks at Home* è divenuto uno *State song*, sostituito nel 2008 come *State anthem* da *Florida: Where The Sungrass Meets The Sky* di Jan Hinton.

Sulla fine del 1853, Foster andò a vivere da solo a New York, lasciando il resto della famiglia a Pittsburgh. Sempre in questo periodo l'autore decise di abbandonare la musica del *minstrel show* e dei *plantation songs* per dedicarsi principalmente ai *parlor songs*, una decisione, questa, che fu riportata anche dalle cronache musicali del tempo.<sup>22</sup> Fu in questi anni che tuttavia si manifestò anche il problema dell'alcolismo, che lo avrebbe accompagnato fino alla tomba: la ballata scritta nel 1855, *Comrades, Fill No Glass for Me*, ne è una testimonianza sofferta.

Alla fine del 1854 il compositore stipulò un nuovo e vantaggioso contratto con la Firth, Pond & Co., che gli garantiva il 10% del prezzo di copertina su ogni copia venduta di tutte le nuove canzoni, mentre all'inizio del 1855 – forse ispirato da *Hard Times* di Charles Dickens – pubblicò *Hard Times Come Again No More*, interessante esempio di “canzone impegnata” nella sua produzione. Peraltro, quello dell'equità sociale era sempre stato un argomento al quale Foster non si era dimostrato del tutto insensibile, anche perché tale argomento era al centro dell'attenzione dell'amico di gioventù Charles Shiras, della cui influenza paiono trasparire tracce in questo periodo.<sup>23</sup> La morte di Shiras, nel 1853, fu anche il primo di una serie di lutti a breve distanza che gettarono il musicista nella prostrazione: tra i suoi familiari, la madre, il padre e il fratello Dunning se ne andarono in pochi mesi tra il 1855 e il 1856.

Le alterne fortune di Stephen Foster cominciarono così a volgere al peggio, non senza la sua responsabilità a causa anche di mosse imprevedibili. Nel 1857, infatti, per 1872,28 dollari egli cedette a Firth, Pond & Co. tutti i diritti futuri sui brani già pubblicati con l'editore; e lo stesso fece con F. D. Benteen per soli 200 dollari.<sup>24</sup> Questa scelta infelice fu dettata dalle difficoltà finanziarie che sempre più piagavano la sua vita. Esse sono registrate nella corrispondenza, dove si moltiplicano le richieste di denaro ai fratelli rimasti, e furono aggravate dalla perdita della casa, venduta dal fratello William il primo aprile 1857, quando Foster e famiglia furono costretti a spostarsi in una locanda di Pittsburgh.

Un nuovo contratto con Firth, Pond & Co., firmato nel 1858, garantiva un anticipo di 100 dollari a canzone per dodici canzoni all'anno. La popolarità del compositore, stanco e a lungo inattivo, stava tuttavia scemando. Dopo un tentativo di riappropriarsene, con qualche debole pezzo per il quale tornò anche al dialetto *blackface*, egli cedette ancora i diritti futuri sulle canzoni scritte fra il 1858

---

afroamericani, al di là dunque della mera impostazione tendenzialmente razzista e derisoria del *minstrel show*.

<sup>22</sup> Cfr. AUSTIN, “*Susanna*” cit., pp. 204-206.

<sup>23</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dab* cit., p. 224.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, pp. 240-241.

ed il 1860 per saldare i propri debiti e ritentò la fortuna a New York, dove si trasferì con la famiglia un'ultima volta nell'autunno del 1860. La morte del fratello William quello stesso anno, oltre ad aggiungersi ai tanti lutti recenti, minò ulteriormente le sue già scarsissime risorse finanziarie.

Con la vittoria alle elezioni presidenziali, sempre nel 1860, del repubblicano e abolizionista Abraham Lincoln, gli Stati Uniti si trovarono alle soglie della guerra civile, e anche le canzoni risentirono del clima politico. La famiglia di Foster era tradizionalmente affiliata al Partito Democratico, che al tempo si opponeva alla guerra e avrebbe preferito il mantenimento del sistema schiavistico per mediare con gli Stati del Sud: proprio per questa parte Foster stesso aveva scritto qualche canzone. Nel mutato contesto storico, tuttavia, egli si dedicò a una significativa produzione di brani per la campagna unionista, e mise in musica anche la poesia di James S. Gibbons *We Are Coming, Father Abra'am* (1862), forse mosso soprattutto dalla necessità economica. Ma indipendentemente dal livello di adesione interiore dell'autore alle posizioni di Lincoln,<sup>25</sup> il brano – come più in generale le sue canzoni sia “civili” sia anche addirittura *blackface*<sup>26</sup> – contribuì effettivamente alla causa abolizionista e in connessione a quel periodo e a quella posizione si è sedimentato nella memoria della nazione.<sup>27</sup>

Nel frattempo, però, la situazione personale ed economica continuava a precipitare: Jane e la figlia Marion se ne erano andate da New York poco dopo esservi arrivate, mentre l'urgenza di aumentare le entrate portò il compositore anche alla stesura di inni religiosi per il catechismo domenicale<sup>28</sup> con un'attività tanto prolifica (49 furono le canzoni edite nel solo 1863)<sup>29</sup> quanto di fatto stereotipata e segnata dal bisogno.

Le informazioni più preziose sugli ultimi anni della sua vita ci provengono dal resoconto del suo ultimo amico, lo scrittore George Cooper.<sup>30</sup> Con lui Foster instaurò un sodalizio che lo accompagnò fino alla morte e che contribuì ad apportare alcune novità nel suo repertorio: i testi di Cooper, con le loro dispute

---

<sup>25</sup> La questione è molto dibattuta a fronte di una sua lettera del 25 maggio 1852 nella quale dichiara un profondo disagio verso la produzione *blackface*, che ritiene offensiva, cui non corrisponde però un coevo allontanamento dalle posizioni antiabolizioniste del Partito Democratico: cfr. LYNCH, *The Life and Music of Stephen Collins Foster*, cit.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>27</sup> In tempi recenti, un brevissimo cenno a questa canzone si può sentire anche nel film *Lincoln* di Stephen Spielberg (2012). Sulla canzone torniamo nel paragrafo 4.5.

<sup>28</sup> In questa parte del repertorio di Foster, considerata – spesso *a priori* – di scarsa qualità e permeata da un sentimento religioso tutt'al più funzionale si riscontra ancora, a parere di chi scrive, una crescita stilistica; sulla questione però cfr. AUSTIN, “*Susanna*” cit., pp. 190-195.

<sup>29</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dab* cit., p. 282

<sup>30</sup> Cfr. MILLIGAN, *Stephen Collins Foster* cit., pp. 76-80. Nel corso delle ricerche per questa sua biografia, Milligan scoprì Cooper ancora in vita e ne raccolse la testimonianza in prima persona.

domestiche, avevano un piglio di comicità teatrale che «invece di rievocare i *minstrel shows*, era rivolto verso la scena nascente del *vaudeville*».<sup>31</sup>

Fu proprio George Cooper ad informare il fratello Morrison della morte di Stephen. Il 10 gennaio 1864, debilitato dalla febbre, da una grossa ustione non curata e con ogni probabilità minato dall'alcol, il trentottenne Foster cadde nel suo alloggio – uno stanzino sulla Bowery – e si tagliò la gola sbattendo contro un lavabo. Dopo un'iniziale ripresa, il 13 gennaio morì in povertà all'ospedale Bellevue.<sup>32</sup> Il funerale si tenne a Pittsburgh il 21 gennaio, alla presenza dei fratelli Henry e Morrison e della vedova Jane; durante la sepoltura, nel cimitero di Allegheny, furono eseguite le sue canzoni *Come Where My Love Lies Dreaming* (1855) e *Old Folks at Home*.

### 3. I GENERI MUSICALI PRATICATI DA FOSTER

Come si può intuire dalla stessa biografia sopra ricostruita rapidamente, la produzione di Foster può essere divisa in tre grandi filoni:

- canzoni per i *minstrel shows* e in *blackface* (“*ethiopian / plantation songs*”);
- canzoni da salotto (“*parlor songs*”);
- canzoni ed inni a carattere civile o religioso.

Li vedremo adesso partitamente.

#### 3.1. Le canzoni per il “*minstrel show*” e il “*blackface*”

Le origini più note del teatro *blackface* risalgono ai primi decenni del 1800 per iniziativa in particolare di Thomas Dartmouth “Daddy” Rice (1808-1860). Elementi essenziali di queste *performances* erano: del sughero affumicato con cui tingersi di nero ed eventualmente della lana da indossare a mo’ di parrucca; vestiti fatti talvolta di stracci, talaltra vistosi e *kitsch*; una buona abilità nei passi di danza sincopati e nel cantare danzando; canzoni scritte in dialetto *blackface*, un’imitazione parossistica dell’accento afroamericano.

Questi brani – originariamente emersi durante la guerra anglo-americana del 1812<sup>33</sup> – cominciarono a viaggiare in siparietti improvvisati, poi in occasione di serate dedicate, per arrivare infine in circhi e teatri. I personaggi rappresentati erano maschere stereotipate: per esempio, il personaggio di George Dixon era il

---

<sup>31</sup> «Instead of harking back to minstrel shows, the [comic songs] looked ahead to the developing venue of vaudeville ...»: K. EMERSON, *Comic Songs*, in *Stephen Foster & Co.*, a cura di K. Emerson, New York, The Library of America, 2010, p. 128.

<sup>32</sup> Pare che i suoi possedimenti ammontassero a pochi spiccioli e a un borsellino di cuoio contenente un pezzetto di carta, che recitava «dear friends and gentle hearts»: esso è consultabile al seguente URL: <https://digital.library.pitt.edu/islandora/object/pitt%03A31735066205745>.

<sup>33</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dab* cit., p. 58

“dandy nero” del Nord, l’afroamericano libero raffigurato come volgare *parvenu*. Dal Sud veniva invece il personaggio di Jim Crow che nel corso dei primi anni Trenta si diffuse in tutta la nazione urbanizzata. In entrambi i casi, l’immagine delle persone di colore era quella mistificatoria, in sostanza funzionale al mantenimento dello schiavismo, del campagnolo contento della piantagione o buono a nulla, sempre però bendisposto a ballare e cantare.<sup>34</sup> Diffusi in tutti gli Stati Uniti del tempo, i brani *blackface* veicolavano contenuti di varia natura (politici, erotici e violenti ecc.), di norma sempre attraverso l’immagine grottesca e caricaturale dello schiavo (o ex-schiavo) afroamericano.

Verso l’inizio degli anni Quaranta, con l’affermazione del gruppo dei Virginia Minstrels,<sup>35</sup> guidato da Led Emmett, questi spettacoli, conosciuti poi come *minstrel shows*, si consolidarono come una successione di canzoni ed intermezzi comici. L’ensemble musicale era costituito da una sezione ritmica (il duo conosciuto come *tambo and bones*, costituito da tamburello ed ossa percosse) e da una sezione melodica (violino e banjo). Gli strumenti erano in effetti comuni fra gli afroamericani, forse anche legati alle loro stesse origini geografiche.<sup>36</sup> I Virginia Minstrels si sciolsero già nel 1843; nondimeno avevano ispirato diversi epigoni, fra i quali i Minstrels di E. P. Christy che introdussero cori armonizzati a quattro parti, importanti per l’opera di Foster medesimo.<sup>37</sup> Fiorente ancora fino agli anni Sessanta, il genere cadde in disuso con l’abolizione della schiavitù (1865), anche se alcuni suoi effetti, in maniera anche contraddittoria, continuarono ad influenzare la storia della canzone dei decenni seguenti.<sup>38</sup>

La produzione di Foster all’interno di questo genere si colloca tra la seconda metà degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta; e proprio a tale genere Foster deve il proprio primo grande successo, la celeberrima *Oh! Susanna*, su cui ci soffermeremo più avanti. Come accennato, tuttavia, l’autore avvertiva disagio verso questa sua produzione, nella quale vedeva anche un potenziale pericolo per la

---

<sup>34</sup> Va ricordato come le leggi che, fino al 1965, sancivano un’effettiva segregazione su base razziale negli Stati Uniti del Sud fossero note come ‘Jim Crow Laws’: cfr., fra gli altri, D. K. FREMON, *The Jim Crow Laws and Racism in American History*, Berkeley Heights, Enslow Pub., 2000.

<sup>35</sup> Sugli eventi che portarono alla nascita dei Virginia Minstrels e del *minstrel show* comunemente inteso, cfr. D. COCKRELL, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 e C. HAMM, *Music in the New World*, New York - London, Norton, 1983, pp. 109-140.

<sup>36</sup> Cfr. HAMM, *Music in the New World* cit., p. 118 per il banjo e p. 123 per il violino. Sugli strumenti in uso nel *minstrel show* il lettore italiano troverà inoltre utile FABBRI, *La popular music a Napoli e negli USA prima della ‘popular music’* cit., p. 93.

<sup>37</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dab* cit., p. 93.

<sup>38</sup> Per esempio il banjo, che dovette la propria notorietà proprio all’uso che se ne faceva in questi spettacoli dov’era associato agli schiavi del Sud – fra i quali era in effetti diffuso –, è poi diventato caratteristico della musica *country* e *folk*, anche talora con forti venature identitarie bianche.

propria reputazione (il *minstrel show*, per quanto diffuso, era pur sempre una forma d'intrattenimento ritenuta poco decorosa). Tale disagio si esprime anche nelle sue stesse scelte testuali e musicali. Si riscontra pertanto nella sua produzione *blackface* un progressivo allontanamento dall'immagine parodistica e caricaturale dell'afroamericano a favore di una posizione invece più incline ad osservarne i sentimenti e l'interiorità o ad evocarne "più realisticamente" la vita.<sup>39</sup> Così, già in *Uncle Ned* (1848) Foster restituisce il tema del lavoro attraverso la linearità melodica e un accenno al botta e risposta, tipico dei *work songs* nelle piantagioni<sup>40</sup> (ritroviamo quest'aspetto anche nel celebre *Camptown Races*, 1850). Nel contempo, una forma di attenzione ai sentimenti, forse di partecipazione o anche compassione, traspare sempre più chiaramente nella descrizione dei personaggi. Ne è un esempio mirabile *Old Folks at Home*, sul quale ci soffermeremo più avanti: di esso Foster medesimo dichiarò, in una lettera inviata ad E. P. Christy il 20 giugno 1851, che «andrebbe cantato in uno stile patetico, non comico».<sup>41</sup> In effetti, nel 1852, con *My Old Kentucky Home, Good-night!*, ogni atteggiamento ridicolizzante sembra lasciato alle spalle a favore di un'immagine più attenta e rispettosa: ne è segno anche il frontespizio dello spartito, dove la dicitura *ethiopian melody*, con le sue implicazioni razziali, viene sostituita da un più realistico *plantation melody*; e ne è prova evidente l'abbandono del caricaturale dialetto *blackface* a favore invece dell'inglese standard.<sup>42</sup>

### 3.2. Le canzoni da salotto ("parlor songs")

Il congedo dal *blackface* riportò Foster al genere della canzone da salotto (*parlor song*), cui si era avvicinato già nei primi anni Quaranta. Il genere deve il nome all'ambiente nel quale queste canzoni erano eseguite: il *parlor*, il salotto da ricevimento, la stanza di rappresentanza delle famiglie ritenuta un'imprescindibile «caratteristica di ogni casa all'avanguardia»;<sup>43</sup> rispetto però al concetto del 'salotto' di tradizione europea poteva presentare caratteri variegati, più modesti e più funzionali a tipologie di uso e intrattenimento familiare (p. es. lo spostamento dei mobili per consentire il ballo). Essenzialmente, dunque, questa tipologia musicale è una sorta di versione americana e "leggera" della produzione liederistica e operistica per pianoforte e voce: rispetto ad essa mostra infatti una scrittura vocale e strumentale semplificata sì da poter incontrare facilmente le capacità esecutive e il gusto della nascente borghesia e piccola borghesia americana del tempo, che ne era il principale referente.

Significativo rappresentante di questa tradizione fu l'irlandese Thomas Moore (1779-1852): le sue *Irish Melodies* e le successive *National Airs*, scritte tra il

<sup>39</sup> Sulla questione si veda comunque anche quanto accennato sopra (n. 26).

<sup>40</sup> Sul botta-e-risposta cfr. EMERSON, *Doo-Dah* cit., pp. 109 e 160.

<sup>41</sup> «Remember it should be sung in a pathetic, not a comic style»: ivi p. 178.

<sup>42</sup> Cfr. ivi, p. 195.

<sup>43</sup> «[...] a feature of every forward-looking home [...]»: ivi, pp. 165-166.

1808 ed il 1834, consistevano in una serie di poesie dell'autore messe in musica su melodie tradizionali.<sup>44</sup> Il ruolo più importante nella diffusione del genere oltreoceano lo ebbe invece un inglese, il già menzionato Henry Russell (1812/13-1900). Nel corso della sua lunga *tournee* statunitense, dal 1835 al 1841, egli portò in giro sia canzoni di repertorio (come anche quelle di Moore) sia altre poesie arrangiate e messe in musica da lui stesso, le quali conobbero un grande successo.<sup>45</sup>

I temi di questa produzione erano di varia natura, sempre però con una forte caratterizzazione sentimentale. Nondimeno, l'antinomia tra il vagare per il mondo e il piacere dello stare nella propria casa è uno dei temi prediletti nel genere tantoché la ricorrenza della rima *roam/home*, che invero incontriamo anche nel fosteriano *minstrel song Old Folks at Home*, ha portato addirittura William C. Austin, studioso di Foster, ad individuare un filone di *home songs* all'interno della tradizione *parlor* statunitense.<sup>46</sup>

La produzione di Foster in quest'ambito trova un primo esempio nella già citata *Open Thy Lattice Love* (1844), nella quale si osserva una permeabilità al liederismo tedesco e alla musica vocale europea con aperte ambizioni di tipo artistico ed estetico. Una manifestazione di quest'interesse di Foster è, negli anni Cinquanta, la stesura di *The Social Orchestra* (1854), presentato come «una raccolta di melodie famose arrangiate per solo, duetto, trio e quartetto»<sup>47</sup> per vari strumenti tra cui flauto e violino: vi figurano diversi brani di provenienza differente: dalle arie dell'opera italiana, alle composizioni corali d'autore in stile popolare, a brani di carattere più leggero e d'intrattenimento. Lo scopo era comunque quello di divulgare della musica di buona qualità, la cui assenza nella vita del popolo americano era lamentata da molti critici ed osservatori del tempo (curiosamente, essa è attinta a piene mani dall'Europa, con tredici brani di Donizetti, tanti

<sup>44</sup> Cfr. AUSTIN, "Susanna" cit., p. 131.

<sup>45</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dab* cit., pp. 47-49.

<sup>46</sup> AUSTIN ("Susanna" cit.) lo ripercorre attentamente nel cap. 7 (pp. 123-62). Negli Stati Uniti, questa nostalgia poteva però assumere declinazioni meno romantiche di quanto non si possa pensare di prim'acchito. Le ondate migratorie dell'Ottocento, assieme allo spostamento di massa verso la frontiera, rendevano il cittadino statunitense un soggetto «costantemente in movimento» il quale, «nel fare la sua nuova casa», provava nostalgia per quella vecchia; e, come Emerson sintetizza puntualmente, «tutto ciò che era vecchio possedeva un certo fascino in un Paese dove quasi tutto era nuovo» (EMERSON, *Doo-Dab* cit., pp. 47-49; «[Nineteenth-Century Americans] were an uprooted people, ever on the move. In making their new homes, they missed their old ones. [...] Anything old possessed a certain charm in a nation where nearly everything was new»). Se Foster aveva fatto ricorso a questi sentimenti nella produzione *blackface* per avvicinare gli spettatori alla sofferenza degli afroamericani, è tuttavia in quella delle *parlor song* che egli cercò una maggiore dignità come autore di ballate "poetiche".

<sup>47</sup> «A collection of popular melodies arranged as solos, duets, trios and quartets», dal frontespizio consultabile nell'archivio digitalizzato della Library of Congress al seguente link: <https://www.loc.gov/resource/ibas.200197701.0/?sp=7>.

quanto quelli originali di Foster stesso ed altri ancora di Mozart, Schubert ed Abt,<sup>48</sup> del resto, l'opera italiana, soprattutto attraverso Donizetti, restò tra i principali modelli per il musicista). Molte delle varie influenze dalla musica europea compaiono in quello che viene ritenuto uno dei massimi suoi esiti, probabilmente dedicato alla moglie Jane McDowell, dalla quale al tempo viveva separato: *Jeanie With the Light Brown Hair* (1854; lo osserveremo più avanti). In seguito, egli si profuse in *parlor songs* sempre più raffinati fino al caso singolarissimo di *Old Black Joe* (1860) nel quale di fatto sublima in *parlor song* un *plantation song* (vi torneremo nel percorso).

### 3.3. La musica "civile"

L'ultimo periodo della vita di Foster, trascorso a New York, coincide con i tumultuosi anni della guerra di secessione americana (1861-65), un evento naturalmente assai traumatico per la nazione, destinato a lasciare tracce profonde in molti aspetti della società, vita musicale compresa. Al tempo, furono infatti scritte innumerevoli canzoni al fine di richiamare i soldati e di tenere alto il morale tanto delle famiglie rimaste a casa quanto dei militari: proprio questi ultimi, marciando attraverso il continente, contribuirono a diffonderle nel Paese. Alcuni brani, come quelli dei compositori Henry Clay Work e George F. Root, vendettero centinaia di migliaia di copie e ancora oggi perdurano nei canzonieri tradizionali.<sup>49</sup> Tutto ciò, unitamente alle pressioni del mutato scenario politico<sup>50</sup> e alle acuite difficoltà finanziarie, spinse anche Foster verso la produzione di canzoni che potremmo definire dal sentimento "civile" e a sposare la causa repubblicana: dapprima timidamente, poi con accresciuta convinzione man mano che la guerra andava intensificandosi.

Sebbene il suo iniziale *I'll Be a Soldier* (1861) restituisca un'immagine archetipica e a tratti semplicistica del soldato che saluta l'amata partendo per una generica guerra, già la baldanzosa *That's What's The Matter* (1862) affronta l'attualità della secessione schierandosi apertamente con l'Unione. E in quello che rimane un ristretto repertorio dai risultati eterogeni, spicca la messa in musica del poema di James S. Gibbons *We are Coming, Father Abra'am* (1862), in risposta alla celebre chiamata alle armi del presidente Lincoln nel luglio 1862 (vi torniamo in conclusione del percorso didattico).

Di tutt'altra estensione è la produzione prolifica degli inni per il catechismo, scritti per l'editore Horace Waters nel 1863. I tratti di questa produzione sono

<sup>48</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dah* cit., pp. 212-213.

<sup>49</sup> Cfr. C. HAMM, *Yesterdays: Popular Songs in America*, New York, Norton, 1979, pp. 231-236.

<sup>50</sup> Si consideri che negli Stati del Nord, i *performers blackface* più affermati venivano tacciati di codardia o di collaborazionismo con la Confederazione del Sud; tra le altre, la carriera di Dan Rice non si riprese più dalla guerra di secessione: cfr. EMERSON, *Doo-Dah* cit., p. 269.

vari: i brani spaziano da semplici corali a quattro parti fino a ritmi di marcia e mazurca in cui le ariose melodie si dipanano su progressioni armoniche non scontate e a tratti, come scrive Austin, «quasi come uno *yodel*».<sup>51</sup>

Nonostante la qualità altalenante di un repertorio composto sotto il segno di contingenze avverse, si possono dunque individuare interessanti spunti nelle tarde composizioni fosteriane, soprattutto a carattere civile. Assieme alla coeva *Beautiful Dreamer* (1862) – uno dei suoi più riusciti esiti artistici nel repertorio *parlor* – e ai duetti e siparietti comici composti con George Cooper, anch'esse contribuiscono a restituire l'immagine d'un autore che, nonostante una vita breve e dalle alterne fortune, ha padroneggiato differenti stili e linguaggi e lasciato così un segno indelebile nel patrimonio musicale statunitense dei decenni successivi.

#### 4. IL PERCORSO DIDATTICO

##### 4.1. Obiettivi

Il percorso didattico che proponiamo si rivolge in primo luogo (ma non esclusivamente) alla Scuola secondaria di primo grado e si basa su una scelta di cinque canzoni: *Oh! Susanna* (1847), *Old Folks at Home* (1851), *Jeanie With the Light Brown Hair* (1854), *Old Black Joe* (1860), *We're Coming, Father Abra'am* (1862). I brani sono stati scelti in modo da rappresentare aspetti e tappe significative nell'*iter* creativo di Foster e in virtù del ruolo che hanno avuto nella storia e nella cultura statunitensi. Di essi, come abbiamo accennato in apertura a questo contributo, offriremo una presentazione storica e formale e quindi prenderemo in esame alcune esecuzioni specifiche ad oggi disponibili anche sul *Web*. Il percorso, inoltre, non si concentrerà esclusivamente sull'ascolto ma punterà anche ad attività di produzione attraverso l'esecuzione in coro di alcune delle canzoni.

Per quanto riferito alla Scuola secondaria di primo grado, esso potrà essere realizzato in ordini formativi superiori. I suoi obiettivi generali, pertanto, sono i seguenti:

- introdurre nella scuola e nella formazione italiana la conoscenza della figura e della musica di Stephen Collins Foster e della relativa fortuna nella storia degli Stati Uniti e della *popular music*;
- stimolare negli studenti, a partire da questo caso specifico, una riflessione su processi storici e sociali inerenti alla fruizione musicale e culturale;
- promuovere negli studenti, attraverso l'analisi del “caso Foster”, un'attitudine critica nell'osservazione del passato e del suo rapporto col presente.

---

<sup>51</sup> «The middle lines of the stanzas are a solo, almost like a yodel [...]». AUSTIN, “*Susanna*” cit., p. 193

Anche alla luce delle vigenti *Indicazioni per il curricolo* (ma senza esclusivo riferimento ad esse), il percorso si pone inoltre i seguenti obiettivi generali di tipo disciplinare propri della Scuola secondaria di primo grado:

- saper ascoltare e comprendere differenti lavori musicali, cogliendone il significato anche in riferimento al contesto storico e sociale di produzione e fruizione;
- saper eseguire alcuni brani vocali curando l'espressività e l'aspetto comunicativo;
- saper fare uso di risorse *online* per l'ascolto musicale.<sup>52</sup>

Il percorso potrà essere realizzato nella sua interezza (in caso, richiederà almeno cinque lezioni: tre per le prime due canzoni e due per le rimanenti tre e le conclusioni) oppure in maniera parziale attraverso la scelta di alcuni suoi passaggi (per esempio quello su *Oh! Susanna*) all'interno di percorsi su altri argomenti di tipo storico o musicale.<sup>53</sup>

## 4.2. Attività

### 4.2.1. Attività 1 – *Oh! Susanna*

Il percorso inizia con la canzone di Foster più celebre a livello mondiale, che poi fu anche il suo primissimo successo: *Oh! Susanna* (1847).

La canzone, come abbiamo ricordato più sopra, nacque per un numero *blackface* ed ebbe una circolazione immediata e rapidissima, che ne eclissò però fin da

---

<sup>52</sup> Cfr. MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* (2012) alla voce "musica" per la Scuola primaria e secondaria di primo grado. Per una riflessione di stampo nordamericano sull'impiego didattico della musica di Foster si veda J. FORNESS, *Reconsidering the Role of Stephen Foster in the Music Classroom*, «Music Educators Journal», 103/2 (2016), pp. 58-63. Il contributo muove da esigenze in parte simili al presente (lo sviluppo di un'attitudine critica e di un cittadino libero), ma si sviluppa in termini concettuali e pratici diversi, a partire dall'assunzione di una prospettiva che vede Foster come una figura intrinsecamente compromessa con una visione del mondo razzista; in tale ottica, la sua stessa trattazione scolastica rischia di apparire una forma di legittimazione e continuazione di tale visione del mondo a meno che non venga affrontata in una prospettiva pedagogica che «dovrebbe sfidare l'idea delle canzoni di Stephen Foster come musica popolare nazionale e identificare invece i modi in cui essa ha oppresso e continua ad opprimere gli Afroamericani» («A music educator using an antiracism pedagogy would challenge the notion of Stephen Foster's songs as national folk music and instead identify the ways it has and continues to oppress African Americans» (J. FORNESS, *Reconsidering the Role of Stephen Foster* cit., pp. 61-62).

<sup>53</sup> Per gli spartiti si potrà ricorrere alle prime edizioni indicate in appendice oppure, per mera praticità, alla miscellanea *The Melodies of Stephen Foster*, Pittsburgh, T. M. Walker, 1909, *online* all'indirizzo [https://imslp.org/wiki/The\\_Melodies\\_of\\_Stephen\\_C.\\_Foster\\_\(Foster%2C\\_Stephen\)](https://imslp.org/wiki/The_Melodies_of_Stephen_C._Foster_(Foster%2C_Stephen)).

subito il nome dell'autore. Per un verso Foster stesso l'aveva ceduta gratis all'editore W. C. Peters e per un altro essa ebbe una diffusione così travolgente da rendere irrilevante che qualcuno in particolare l'avesse composta. Di essa, pertanto, si diedero alle stampe fin da subito versioni diverse, accomunate però dall'andamento di polka e dal ritornello, che rimangono sostanzialmente stabili.<sup>54</sup> La scelta del ritmo di polka non è casuale: quella danza, infatti, al tempo si stava diffondendo in Nordamerica spesso in associazione alla musica e alla figura degli schiavi per la presenza massiccia di sincopi. Ben lungi dall'essere un ritmo africano, per la generazione di Foster la polka recava però con sé una caratterizzazione ritmica assai accesa e con ciò evocava nel pubblico dell'epoca alcune delle caratteristiche associate alle musiche d'ambiente afroamericano.

Altro elemento potenzialmente allusivo a una possibile convergenza con le musiche degli schiavi afroamericani, tipico peraltro dei primi brani di Foster per il *blackface*, poteva essere il carattere pentafonico della melodia. Nondimeno, essa poggia solidamente su un percorso armonico nel quale il ricorrere delle armonie di I e V grado rafforza l'orecchiabilità del brano sottolineando il costante ritorno sulla tonica. Del resto, i brani fosteriani, in generale e anche quelli che appartengono a questa fase (strettamente legata a una tipologia spettacolare nordamericana), per le loro caratteristiche, presentano relazioni con varie fonti e in particolare con la musica di provenienza europea.<sup>55</sup> Essa fu per Foster un importante punto di riferimento non solo con gli autori della tradizione colta e liederistica di cui s'è già detto ma anche con la produzione di tradizione popolare, segnatamente irlandese e scozzese: come si ricorderà, Foster, era d'origine irlandese e in famiglia non mancavano brani di quella tradizione.<sup>56</sup>

In *Oh! Susanna*, il compositore mirò dunque a creare un'atmosfera "afroamericana" utilizzando suggestioni musicali di varia provenienza che, riunite in un insieme, incontrarono il gradimento dei fruitori – bianchi – dei *minstrel shows*, ai quali esse, anche partitamente, potevano suonare familiari. Un ruolo particolare nel determinare il successo della canzone lo ebbe tuttavia il testo verbale. Esso era organizzato in tre strofe (la quarta parrebbe aggiunta poi e non da Foster) e un ritornello.<sup>57</sup> Il testo risultava particolarmente in sintonia con gli Stati

---

<sup>54</sup> Sulla canzone e le sue molte edizioni, alcune delle quali la attribuiscono addirittura ad altro autore, fin dalla sua apparizione si veda J. SPITZER, "Oh! Susanna": *Oral Transmission and Tune Transformation*, in «Journal of the American Musicological Society», 47/1 (1994), pp. 90-136.

<sup>55</sup> HAMM, *Music in The New World* cit., p. 126.

<sup>56</sup> Sulla pluralità di fonti per la produzione *blackface* di Foster, tale da meglio spiegarne il consenso presso il pubblico sono utili anche le considerazioni di FABBRI, *La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music'* cit., pp. 93-94.

<sup>57</sup> I termini inglese sono, rispettivamente, *verse* e *chorus*. Si usa il termine italiano sia per praticità sia perché il termine inglese *chorus* non sempre è sinonimo di 'ritornello'. Il

Uniti dell'epoca: esso presenta infatti il tema del viaggio, con la nostalgia e il desiderio di tornare a casa tra avversità naturali e incidenti causati da un progresso tecnologico non sempre così felice come ci si aspetterebbe.

Protagonista della storia è un abile suonatore di banjo che ci rende testimoni del suo avventuroso viaggio dall'amatissima e preoccupatissima Susanna. Lo fa in prima persona e con termini paradossali e atti a suscitare il riso: ne è esempio il gioco di parole nella prima strofa:

It rained all night the day I left  
The weather it was dry.

Altro elemento caratteristico di questo *song* e tipico dei numeri *blackface* sono le storpiature di pronuncia proprie di un ipotetico afroamericano<sup>58</sup> rappresentato da un bianco in *blackface*: il già menzionato 'dialetto *blackface*'.<sup>59</sup>

Particolarmente cruenta risulta però la seconda strofa, dove un incidente elettrico causa la morte di 500 persone; la strofa è secca nella sua descrizione ma risulta ad oggi estremamente problematica sia perché una strage viene calata in un contesto burlesco sia perché le suddette persone vengono nominate con un termine già al tempo usato negli Stati Uniti con una connotazione apertamente dispregiativa, tantopiù nel contesto d'uno spettacolo come il *minstrel show*: *nigger* (o *nigga*).<sup>60</sup> E plausibilmente per questa ragione, come vedremo, la strofa fu

---

*chorus*, infatti, a differenza di quanto non accada di norma in un 'ritornello' comunemente inteso, può comportare spesso il ritorno di uno stesso frammento melodico ma non di uno stesso testo.

<sup>58</sup> L'immagine dell'afroamericano come spensierato e autocompiaciuto suonatore di banjo è uno degli elementi che risultano oggi irriverenti rispetto a una realtà fatta invece di sofferenza e schiavitù.

<sup>59</sup> Le citazioni che riportiamo qui sono in inglese standard, mentre in appendice presentiamo il testo in dialetto *blackface*, inglese standard – come peraltro divenuto normale per questo tipo di produzione di Foster già perlomeno da metà Novecento – e italiano. A livello didattico, soprattutto per la Scuola secondaria di primo grado, si preferisce l'impiego della forma in inglese standard in considerazione sia del contesto didattico, dove i ragazzi studiano appunto l'inglese come seconda o terza lingua ed è dunque necessario che s'impossessino prima di tutto della sua forma standard, sia del carattere canzonatorio e irrispettoso del dialetto *blackface* medesimo.

<sup>60</sup> Usiamo qui il termine solo ed esclusivamente in quanto presente nel testo, come del resto avviene anche in altre pubblicazioni di tipo didattico come il già menzionato FORNESS, *Reconsidering the Role of Stephen Foster* (cit., p. 59). È tuttavia doveroso precisare che negli Stati Uniti esso è praticamente impronunciabile nel dibattito pubblico a causa della storia di dolore e sopraffazione a cui inevitabilmente fa riferimento e se proprio necessario dev'essere usato, viene normalmente indicato come 'n-word'. Nel testo integrale di *Oh! Susanna*, quando la strofa in questione non viene omessa, esso viene spesso riportato con "\*" oppure "n-"; non di rado, inoltre, il testo è preceduto da un *disclaimer* sul suo carattere problematico e potenzialmente offensivo per la sensibilità dei lettori.

omessa dalle esecuzioni e dalle incisioni di *Oh! Susanna* già dagli anni Trenta in poi.

Dal punto di vista didattico, si suggerisce all'insegnante d'introdurre la canzone fornendo alla classe il testo integrale e stimolando prima di tutto una riflessione sulla vicenda narrata e sul carattere della narrazione, ma senza enfatizzare in questa fase l'aspetto terminologico ora evidenziato (metodologicamente, per questo tipo di attività, qui e di seguito, si suggerirebbero approcci basati in prima istanza sul lavoro in piccoli gruppi e quindi su uno scambio conclusivo in grande gruppo con la guida dell'insegnante).

Si propone quindi di passare all'ascolto<sup>61</sup> attraverso l'esecuzione di Arthur Fields, realizzata attorno al 1923.<sup>62</sup> Essa restituisce efficacemente il carattere del brano come numero teatrale e d'intrattenimento con la spigliatezza vocale del cantante e l'accompagnamento scattante ed essenziale di pianoforte e violino.

Si potrà a questo punto passare a una versione successiva di poco più di tre lustri: quella di Al Jolson per il film *Swanee River* (regia di Sidney Lanfield; 1939), una sorta di biografia romanzata di Stephen Foster, del quale proprio negli anni Trenta negli Stati Uniti si puntava a consolidare il mito, già avviato nel secondo Ottocento, di figura chiave e degna di sedere tra i padri della nazione.<sup>63</sup> La proiezione dello stralcio filmico dovrà essere accuratamente preparata in quanto Al Jolson, cantante e attore russo naturalizzato americano, vi compare col volto dipinto di nero nella ricostruzione cinematografica d'un ipotetico *minstrel show* d'un secolo prima. Rispetto alla sensibilità attuale e alla composizione multietnica delle stesse classi scolastiche italiane, la proposta della visione, se non adeguatamente introdotta e motivata, potrebbe dunque risultare sgradita o essere del tutto travisata come ludica, provocatoria o offensiva. Sarà pertanto assai importante esplicitare che con essa s'intende per un verso restituire un'immagine visiva (per quanto "idealizzata")<sup>64</sup> di ciò che un *minstrel show* poteva essere e per un altro stimolare una riflessione ulteriore su questa canzone.

Si passerà poi alla proiezione, con l'invito ai ragazzi a seguire attentamente il testo intonato aiutandosi anche con quello che hanno letto in precedenza. Un aspetto balzerà agli occhi: dalla prima strofa si passa alla terza, dopo la quale la canzone termina. In altre parole: la seconda e la quarta strofa vengono omesse. Perché? Per la quarta strofa, la risposta è abbastanza semplice: essa potrebbe non

---

<sup>61</sup> Dal punto di vista metodologico si rinvia alla procedura di didattica dell'ascolto elaborata da Giuseppina La Face ed articolata nelle tre fasi di preparazione dell'ascolto, ascolto e rielaborazione dell'ascolto: cfr., p. es., G. LA FACE BIANCONI, *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a cura di Ead., numero monografico di «Musica e Storia», XIV, 2006, pp. 511-541.

<sup>62</sup> Grey Gull 4125; il brano si trova *online* all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?v=Nisao5tQb\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=Nisao5tQb_c).

<sup>63</sup> La si trova *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=EYWmBaVcNYg>.

<sup>64</sup> Questo aspetto si evince dalla sontuosità dei costumi e dalla ricchezza degli arrangiamenti, cui contribuiscono molti strumenti, tra i quali spiccano ben quattro banjo.

essere nemmeno di Foster. Ma per la seconda? Proprio per rispondere a questo interrogativo si suggerisce di mettere ora a tema l'aspetto lasciato finora in sospeso della questione razziale e della 'parola con la n'. L'esclusione pare infatti ragionevolmente imputabile proprio al carattere cruento della scena e soprattutto all'impiego della 'parola con la n', poco adatta alla costruzione di un mito nazionale condiviso e alla sensibilità d'un pubblico ormai assai più ampio degli spettatori bianchi d'un secolo prima, tale da abbracciare pure gli eredi degli schiavi irrisi nei *minstrel shows*.<sup>65</sup> L'edificazione del mito di Foster tra anni Trenta e anni Cinquanta, infatti, veniva a coincidere con una fase storica nella quale la popolazione afroamericana stava cominciando a manifestare segni sempre più chiari di rifiuto per la condizione di discriminazione in cui si trovava negli Stati del Sud e provava insofferenza anche verso la stessa produzione musicale, anche di Foster, più legata ai decenni della sofferenza e della schiavitù. Così, proprio quando gli aspetti della carriera di Foster più associati ai *minstrel songs* cominciavano a pesare su un'opinione pubblica afroamericana sempre più consapevole dei propri diritti e pronta a rivendicarli, un'operazione cinematografica come *Swanee River* mirava a proporre una visione dell'autore che andasse oltre il *black-face* e lo affermasse come "compositore d'America".<sup>66</sup> Eliminare la seconda strofa contribuiva insomma a sfumare su un aspetto sicuramente divisivo e consolidava l'idea d'un Foster "padre" di tutta la nazione;<sup>67</sup> al contempo consentiva d'eliminare dall'orizzonte fosteriano un termine percepito comunque come non adatto per una conversazione tra persone colte ed eleganti e promuovere così un'immagine più positiva del compositore stesso.

L'esecuzione successiva che si propone è del 1965 ed è di Pete Seeger. Siamo nel pieno del periodo del Movimento per i diritti civili (*Civil Rights Movement*): esso rivendicava con forza la fine della segregazione razziale negli Stati del Sud e la parità di diritti per gli afroamericani con iniziative ed eventi ai quali partecipavano decine di migliaia di persone e dei quali il più celebre è senz'altro la marcia del 28 agosto 1963 a Washington (Martin Luther King vi pronunciò il celebre discorso "I have a dream"). Pete Seeger era stato in prima linea nel rivendicare istanze sociali e civili addirittura fin dalle prime fasi della sua carriera, negli anni

---

<sup>65</sup> Nel contesto scolastico italiano, la riflessione a questo punto potrà abbracciare l'uso italiano del termine corrispondente e una sua osservazione in termini storici e problematizzanti. A differenza di quanto accaduto negli Stati Uniti, infatti, esso presenta un uso assai ampio e non denigratorio nella stessa storia della letteratura con una grande pluralità di attestazioni e significati; tuttavia in tempi recenti anche in Italia esso ha acquisito nel discorso generale una connotazione non di rado apertamente dispregiativa della quale è dunque ora necessario tenere conto (si veda la relativa voce nel *Vocabolario online* della lingua italiana Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/negro/>).

<sup>66</sup> Suddetta operazione non restò peraltro isolata: al medesimo scopo concorse nel 1952 il film *I Dream of Jeanie* di Allan Dwan.

<sup>67</sup> In tale fase storica diverse canzoni di Foster contenenti la "parola con la n" o simili vennero presentate con testo modificato sì da eliminare questo tipo di termini.

Quaranta: era sua, fra l'altro, la celebre *If I Had a Hammer* (1949), una canzone di denuncia e giustizia sociale assurta al valore di manifesto e come tale cantata proprio in occasione della marcia di Washington dal trio Peter Paul and Mary che ne aveva fatto uno dei propri cavalli di battaglia.<sup>68</sup> Orbene: nonostante tutto questo, nel 1965 Seeger non aveva problemi a cantare *Oh! Susanna* in concerto (così come altre canzoni di Foster meno apertamente controverse rispetto alla temperie culturale): per lui era semplicemente la canzone di Foster "più famosa" al mondo. Dal punto di vista dell'attività didattica, l'ascolto dell'esecuzione, in questo caso, potrà essere introdotto facendo presente che in essa l'unico strumento usato è proprio il banjo e invitando la classe a fare attenzione alla lunga e a tratti divertente presentazione che del brano e della sua fortuna dà Seeger stesso.<sup>69</sup>

Terminati gli ascolti, nella Scuola secondaria di primo grado sarà possibile infine curare un'esecuzione della celebre canzone da parte della classe. Tale *performance* potrà essere solo vocale (tutta in coro o con un'alternanza tra solisti nelle strofe e coro nel ritornello); oppure vocale con un semplice accompagnamento al pianoforte, alla tastiera o anche alla chitarra; o infine potrà essere anche vocale e strumentale attraverso l'uso da parte delle ragazze e dei ragazzi di più strumenti sia melodici, quali il flauto dolce per l'introduzione ed eventualmente chitarra e/o tastiera o pianoforte, e strumenti a percussione nel corso dell'intero brano.

#### 4.2.2. Attività 2: *Old Folks at Home* (1851)

Se *Oh! Susanna* rappresenta l'esordio di Foster nella produzione per il *minstrel show*, *Old Folks at Home* (1851) costituisce il brano con cui egli di fatto mostra di volersi congedare da essa. Il *song* riprende il tema del viaggio già osservato in *Oh! Susanna*, ma lo priva di ogni elemento grottesco e anzi lo carica d'un profondo senso d'inquietudine e nostalgia<sup>70</sup> per la casa lontana e per un tempo più felice ma ideale: quello dell'infanzia e della giovinezza. Per quanto destinato all'esecuzione in *blackface*, il brano dà voce così a un sentimento "universale", nel quale gli stessi fruitori del *minstrel show* suoi contemporanei potevano ritrovarsi, sperimentando così su sé stessi una forma di inattesa consonanza interiore e

<sup>68</sup> L'episodio è ripercorso anche con l'ausilio di immagini d'epoca da Peter Yarrow (uno dei tre membri del gruppo) in un video disponibile a questo *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=pVsxP62Cj0A>.

<sup>69</sup> *Oh! Susanna* faceva parte stabile del repertorio di Seeger da tempo ed era stata da lui registrata già nel 1958 nell'Album *American Favorite Ballads*. Il live del concerto tenuto a Pittsburgh nel 1965 si ascolta oggi nel CD pubblicato nel 2009 da Appleseed (APR CD 1118; *Oh! Susanna* è reperibile anche *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=ie82Cg3WM80>). Sulla funzione di Seeger nella diffusione della musica di Foster e sulla sua interpretazione di *Oh! Susanna* si veda AUSTIN, "Susanna" cit., pp. 348-354.

<sup>70</sup> Sulla componente della nostalgia in Foster cfr. S. KEY, *Sound and Sentimentality: Nostalgia in the Songs of Stephen Foster*, in «American Music», 13/2 (1995), pp. 145-166.

forse addirittura di empatia col personaggio in scena. Tale effetto generalizzante risulta chiaramente voluto da Foster, che ne scrisse il testo verbale: egli infatti aveva pensato in un primo momento d'intitolare il brano *Old Blacks at Home*, ma aveva poi accantonato quest'idea a favore del titolo definitivo, scevro da ogni riferimento al colore della pelle.<sup>71</sup>

Dal punto di vista formale, *Old Folks at Home* si struttura seguendo uno schema a base strofica organizzato per segmenti di 4 battute ciascuno. Esso risulta riconducibile ad una formula a a' b a", con la seconda parte ripetuta ed impiegata come ritornello al quale poteva partecipare anche un coro:

<b>Verse (strofa)</b> Way down upon the Swanee River, Far, far away. There's where my heart is turning ever, There's where the old folks stay. All up down the whole creation, Sadly I roam. Still longing for the childhood station, And for the old folks at home	a  a'  b  a"
<b>Chorus (ritornello)</b> All the world I'm sad and dreary, Everywhere I roam, Oh! dear ones, how my heart grows weary Far from the old folks at home.	b  a"

Tale struttura formale evidenzia in questo brano una convergenza con una strategia costruttiva diffusa nella tradizione eurocolta, nella quale la forma 'aaba', con le sue derivazioni, era assai impiegata,<sup>72</sup> mentre l'andamento melodico lascia ulteriormente percepire un'atmosfera che ricorda da vicino quella dei *parlor songs* verso i quali l'autore intendeva orientarsi.

Di questo carattere distillato rispetto alle specificità del numero *blackface* e più vicino invece alle peculiarità della musica in uso nei salotti delle residenze

<sup>71</sup> Cfr. EMERSON, *Doo-Dah* cit., p. 180.

<sup>72</sup> Su questa forma nella tradizione del teatro d'opera e sulle relative implicazioni didattiche rinvio alle pagine mirabili di L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120. Ai primi del Novecento la successione 'aaba' si rivelò come tipica della produzione canora *popular* americana: in questo fenomeno le canzoni di Foster ebbero un ruolo assai importante (la questione è ricordata anche in FORNESS, *Reconsidering the Role of Stephen Foster* cit.).

borghesi nordamericane – che oltre a *parlor songs* propriamente detti abbracciava *Lieder* e arie d'opera – si ha una chiara espressione nelle incisioni della canzone realizzate fin dal primo Novecento, dove la voce maschile iniziale è sovente sostituita da una voce femminile. Emblematica può essere la versione incisa nel 1908 da Florence Ethel Smith.<sup>73</sup> Essa, limitata alla sola prima strofa, accentua la componente sentimentale ed espressiva del canto ed è sostenuta da un accompagnamento pianistico ricco di riflessioni e fioriture mirate a far svettare la voce protagonista, in un'atmosfera complessiva più vicina al mondo elegante della musica d'arte (tanto da camera quanto teatrale) che dell'intrattenimento sostanzialmente triviale e grassoccio d'un *minstrel show*.

A riprova però della penetrazione di Foster nella cultura musicale nordamericana in generale e degli stessi afroamericani in particolare, si potrà quindi proporre alla classe l'ascolto della versione di questo *song* ad opera di Louis Armstrong e dei Mills Brothers (1937).<sup>74</sup> Esso potrà essere preparato dalla precisazione che si tratta di una profonda riscrittura del brano originale, e quindi proposto con consegne come l'individuazione di almeno due elementi che la distinguono nettamente rispetto a tutto quanto ascoltato in precedenza. Uno scambio d'impressioni successivo all'ascolto metterà sicuramente in luce aspetti quali il dinamismo generale, l'introduzione della tromba, l'effetto ritmico prodotto con la voce, l'alternanza e l'interazione fra gruppo e solista, la vocalità roca di Armstrong. A partire da questo si potrà dunque sottolineare come negli anni Trenta, nonostante l'affacciarsi di problemi che abbiamo ricordato a proposito di *Oh! Susanna*, la musica di Foster venga percepita come un patrimonio così diffuso e condiviso a tal punto da poter essere manipolata e trasformata senza problemi secondo pratiche musicali del tutto estranee ad essa<sup>75</sup> e da musicisti che pure potevano legittimamente ritenersi discendenti degli schiavi d'un secolo prima.

L'ultimo ascolto che si propone di *Old Folks at Home* è di circa un ventennio più tardi. È quello della corale Robert Shaw (1959).<sup>76</sup> La consegna d'ascolto potrà essere un invito a prestare attenzione ad andamento e carattere dell'esecuzione e alla presenza o meno di strumenti. Nella fase di rielaborazione sarà quindi possibile sottolineare come questa versione con coro a cappella si connoti per una profonda solennità, che conferisce al brano un carattere quasi sacrale, conforme

---

<sup>73</sup> U.S. Everlasting Record 269; lo si può ascoltare all'indirizzo internet <https://www.youtube.com/watch?v=6BIiHka2vuM>.

<sup>74</sup> Decca 1495; lo si ascolta *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=syYfgTdq9uI>.

<sup>75</sup> Nello specifico, si tratta qui di un'esecuzione di carattere *swing*, una tendenza jazz in voga negli Stati Uniti (ma anche in Italia) negli anni Trenta che trovava in musicisti come Louis Armstrong o i Mills Brothers alcuni dei propri esponenti principali. L'ascolto dunque potrà fungere anche da punto di partenza o come parte di un percorso sulla musica jazz.

<sup>76</sup> In Robert Shaw Chorale, *Stephen Foster song book*, BMG 090266125326; disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=M7Xo8rKtbw>.

con le tendenze in atto sul finire degli anni Cinquanta, quando ormai Foster era stato ascrivito ufficialmente, con un pronunciamento del Congresso degli Stati Uniti, tra i padri della nazione e della canzone americana.

In una Scuola secondaria di primo grado si potranno infine organizzare due esecuzioni in coro di questo brano: una a carattere più solenne, sulla scia della Corale Robert Shaw, e una più mossa e con tentativi di improvvisazione, seguendo dunque le suggestioni ricavabili dall'ascolto di Louis Armstrong e dei Mills Brothers.

#### 4.2.3. Attività 3: "Jeanie with The Light Brown Hair" (1854)

Con quest'attività, di solo ascolto, la classe viene introdotta a uno dei più celebri *parlor song* di Foster, dedicato, pare, alla donna che aveva sposato quattro anni prima e con la quale ebbe però una relazione sempre conflittuale e turbolenta. La sua appartenenza al *parlor song* è in realtà piuttosto complessa: se infatti esso ha tutti i tratti tipici del genere, per un altro verso fu anche incluso ed eseguito pure nei *minstrel shows* di Christy e come numero di *minstrel song* fu anche recepito. Come già con *Oh! Susanna*, il lavoro didattico potrà essere avviato con la lettura, l'analisi e il commento del testo verbale, dall'inglese assai più ricercato ed elegante rispetto a quanto riscontrato nei due casi precedenti. Il lavoro sul testo, inoltre, permetterà di coglierne l'assetto strofico (tre strofe organizzate in coppie di versi a rima baciata) e la ripetizione dei primi due versi a mo' di ritornello in conclusione della prima e della terza strofa.

Si passerà quindi all'ascolto del *song* in un'esecuzione dal carattere filologico del 1987 con il mezzosoprano Jan DeGaetani e il pianista Gilbert Kalish, che accompagna su un pianoforte d'epoca.<sup>77</sup> All'ascolto si potrà osservare sia la semplicità dell'accompagnamento pianistico con un basso albertino, coerente con la destinazione d'intrattenimento d'elegante diletterantismo di un *parlor song*, sia l'adesione del trattamento melodico alla struttura delle strofe: da essa, in particolare, scaturisce l'organizzazione del discorso musicale secondo la forma aa"ba" della quale già s'è detto. Al contempo si potrà evidenziare come il discorso musicale proceda in maniera non facilmente prevedibile (lo si nota soprattutto in a' e b: batt. 9-15 se si segue lo spartito) e con una sorta di angolosità determinata dal suo riferimento ad una struttura di stampo pentafonico,<sup>78</sup> con un effetto di sfuggente vaghezza coerente con la vaporosità dell'apparizione dell'amata.

Anche questa canzone è penetrata profondamente nella cultura musicale popolare nordamericana e di essa si sono impossessati artisti differenti.<sup>79</sup> Si potrà

<sup>77</sup> In *Songs by Stephen Foster*, Elektra/Nonesuch 9791582; disponibile anche *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=D-SbWVE2umU>.

<sup>78</sup> Tale aspetto, che abbiamo già riscontrato in *Oh! Susanna*, viene sovente messo in relazione anche con le origini irlandesi del musicista.

<sup>79</sup> Tale diffusione della canzone, che fino agli anni Quaranta non aveva avuto un particolare successo, è legata in particolare a due film basati sulla vita di Foster: uno è il

proporre a riprova di questo un'esecuzione da parte di Sam Cooke, artista afroamericano in prima linea nei movimenti per i diritti civili, che ne offrì all'inizio degli anni Sessanta una versione di tipo *soul*, dunque interamente ricondotta ad una tendenza musicale tipicamente afroamericana.<sup>80</sup>

#### 4.2.4. Attività 4: "Old Black Joe" (1860)

*Old Black Joe* fu composta da Foster nel 1860. Foster si trovava ormai in una fase di crescenti ed irreversibili difficoltà economiche e per farvi fronte provò anche a tornare a guardare a quei *plantation songs* ai quali aveva dovuto i propri successi giovanili. *Old Black Joe* nacque in questa fase. Tuttavia, gli anni trascorsi tra il periodo dei *minstrel songs* e il 1860 non erano passati senza lasciare un segno. Da una parte Foster, con la produzione di *parlor songs*, aveva approfondito e raffinato la propria tecnica di compositore e dall'altra sempre più chiare istanze sociali relative allo *status* e alla condizione degli afroamericani si erano delineate all'orizzonte preparando la strada alla campagna di abolizione della schiavitù. In tale situazione, Foster recupera il tema della nostalgia espresso in *Old Folks at Home* per trasformarlo nel canto d'un uomo che, ormai vecchio, si rende conto che tutto ciò che ama è ormai "andato" (*gone*) e che l'unica sua speranza è raggiungere presto i propri cari nell'Aldilà:

Gone are the days, when my heart was young and gay,  
Gone are my friends, from the cotton fields away,  
Gone from the earth to a better land I know,  
I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".

I'm coming, I'm coming  
For my head is bending low  
I hear those gentle voices calling, "Old Black Joe".

Il canto del "nero Joe" diventa dunque anche in questo caso espressione d'un sentimento d'estraneità e nostalgia radicato nell'animo umano, ben oltre le piantagioni e le persone che vi erano ridotte in schiavitù. Rinforza tale connotazione l'uso dell'inglese standard anziché del dialetto *blackface*: esso contribuisce a fare della canzone un incrocio tra *plantation* e *parlor song*, una sorta di *plantation song* "sublimato" e portato fuori dal suo ambito d'origine, tantoché fin dagli anni Trenta esso cominciò a circolare come *Poor Old Joe*.

---

già menzionato *Swanee River* e l'altro è *I dream of Jeanie* (1952): cfr. AUSTIN, "Susanna" cit., pp. 217-8 per una descrizione dettagliata del tragitto di *Jeanie* verso il successo.

<sup>80</sup> In *Sam Cooke*, RCA Victor LSP-2993 (1961); anche online all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=cQCzfpGv0Qbk>.

Viene anche da chiedersi se in tale brano Foster non esprima una propria condizione personale e interiore: la sua vita coniugale aveva mostrato gravi problemi e lo aveva costretto a lunghi periodi di solitudine, e della sua grande famiglia d'origine non gli restavano che poche persone. Il canto di Joe potrebbe dunque essere un po' anche il canto di Foster medesimo. Esso però potrebbe esprimere una condizione interiore che va oltre la dimensione strettamente affettiva e familiare e suonare, in maniera ambigua, anche come espressione di rimpianto d'un'epoca tramontata: quella delle piantagioni e del *minstrel show*, che aveva visto un Foster «young and gay» tra i propri celebrati esponenti e che ormai volgeva inevitabilmente al termine.

Dal punto di vista formale la canzone si struttura in strofa e ritornello, con la linea melodica che con le sue ripetizioni quasi cantilenanti rende con forza il senso di stanchezza e dolore espresso nel testo. Nel ritornello, l'enunciazione di «I'm coming» presa con un salto di quinta dalla conclusione della strofa pare suggerire un barlume di paradossale speranza mentre il picco melodico su «I hear their gentle voices» sottolinea la seduzione del richiamo dei propri cari. Tuttavia, la conclusione discendente sulle parole «Old Black Joe» assevera il senso di stanchezza e rassegnazione, e restituisce una volta per tutte il chinarsi della testa del vecchio uomo espresso nel secondo verso del ritornello («for my head is bending low»).<sup>81</sup>

Per le sue caratteristiche, oltreché come espressione del senso di nostalgia e smarrimento, la canzone è stata anche considerata come possibile segno d'un avvicinamento di Foster al genere tipicamente afroamericano dello *spiritual*, che si stava affermando proprio in quegli anni.<sup>82</sup> Indipendentemente da quest'ipotesi, è però un fatto che negli ultimi decenni dell'Ottocento questa e diverse canzoni di Foster con simili connotazioni siano entrate nel repertorio dei nascenti *ensembles* afroamericani, fino ad essere cantate – come s'è già visto – anche da esponenti afroamericani del Civil Rights Movement.

Di questa canzone si propone il confronto tra due versioni degli anni Trenta e Quaranta: quella degli anni Quaranta ad opera di Bing Crosby nello stile, enfatico, dei *crooners*<sup>83</sup> e quella parimente espressiva ma più sobria degli anni Trenta dell'afroamericano Paul Robeson, già all'epoca sostenitore della parità di diritti.<sup>84</sup> Seguendo il canto col testo verbale, si noterà in particolare come le due versioni,

---

<sup>81</sup> Non è un caso che Charles Ives si ricordi di questo ritornello in *An Elegy to our Forefathers* (nata come *An Elegy for Stephen Foster!*) e in *The "St.-Gaudens" in Boston Common*: cfr. J. P. BURKHOLDER, *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven (CT), Yale University Press, 1995, pp. 315-320.

<sup>82</sup> Cfr. AUSTIN "Susanna" cit., p. 286.

<sup>83</sup> Nell'album *Stephen Foster*, Decca A-440 (1946); cfr. *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=IUb68Ycmbto>.

<sup>84</sup> His Master's Voice X.4603; la si ascolta all'indirizzo [internet https://www.youtube.com/watch?v=H6Tvg\\_0tkyw](https://www.youtube.com/watch?v=H6Tvg_0tkyw).

oltreché nell'arrangiamento, differiscano nel testo: quella di Bing Crosby si attiene alla formulazione originale, mentre quella di Robeson astrae la componente etnica e trasforma il "vecchio nero Joe" in un più generale "povero vecchio Joe".

#### 4.2.5. Attività 5: "We're Coming Father Abra'am" (1862) e conclusione del percorso

a. "We're Coming, Father Abra'am" (1862) – L'ultima attività d'ascolto che proponiamo riguarda una delle canzoni "civili" di Foster, quelle con le quali in piena guerra civile anch'egli diede un contributo alla causa abolizionista e alle forze nordiste che facevano capo al presidente Abraham Lincoln. Si tratta del suo brano più celebre all'interno di questa produzione ed è appunto un invito ad arruolarsi. I versi non sono di Foster ma di James S. Gibbons:<sup>85</sup> essi descrivono il confluire convinto di oltre 300000 uomini coraggiosi da ogni angolo degli Stati Uniti a sostegno del loro "padre Abramo", una definizione questa dalle evidenti risonanze sacre e bibliche.

Il trattamento musicale di Foster enfatizza tanto la componente marziale attraverso un ritmo scandito di marcia e l'impiego del fiffaro, una tipologia di ottavino tipica della musica militare, quanto l'aspetto quasi sacrale della chiamata a sostegno di Lincoln, come si può notare dalla scrittura polifonica del ritornello e dalla solennità dello stesso canto (in una Scuola secondaria di primo grado si potrà proporre alla classe anche di cantare il ritornello durante un secondo o un terzo ascolto, oltre a prevedere un'esecuzione vocale di tutto il brano).<sup>86</sup>

b. *Conclusioni* – Al termine di questo ascolto si potrà procedere alla fase delle conclusioni, per la quale si suggerisce di partire da una forma di *brainstorming* sull'intero percorso. Esso infatti avrà mostrato come, nonostante i punti critici e financo oscuri relativi alla sua attività e forse alle sue stesse idee, Stephen Collins Foster abbia significativamente fatto parte della storia americana e abbia contribuito alla costituzione di un patrimonio musicale nordamericano per alcuni decenni condiviso, nel quale anche artisti impegnati nei movimenti per i diritti civili o afroamericani non faticavano a ritrovarsi. Sulla scorta di questo, si potrà rilevare anche come l'attuale rimozione di Foster dal panorama pubblico non si debba tanto alle caratteristiche intrinseche della sua produzione (eccezion fatta, forse, per la produzione *blackface* rispetto alla quale peraltro egli stesso parrebbe aver avvertito un certo disagio vuoi in termini di rispettabilità sociale vuoi in termini di espressione e rappresentazione di sentimenti condivisi) quanto anche a una sua lettura e a una sua fruizione legata di volta in volta a processi d'ordine principalmente sociale e culturale. All'interno di tale meccanismo di

<sup>85</sup> Il componimento di Gibbons ebbe immediatamente grande successo e fu messo in musica da diversi altri compositori del tempo.

<sup>86</sup> Per l'ascolto si propone di fare riferimento all'esecuzione del baritono Leslie Guinn con The Camerata Chorus of Washington, Gilbert Kalish al pianoforte (su un pianoforte storico) e Douglas Koeppe all'ottavino in *Songs by Stephen Foster*, Elektra/Nonasuch 9791582; anche online: <https://www.youtube.com/watch?v=rS5jDOiQJ40>.

fruizione risulta forse enfatizzata attualmente la fase *blackface*, che finisce oggi col gettare una sorta di marchio d'infamia sull'intera sua produzione e sulla sua stessa figura. Così, negli Stati Uniti odierni, di nuovo scossi da fortissime tensioni sociali e razziali, Foster è finito con l'assumere una connotazione assai più controversa e problematica di quanto non fosse avvenuto in passato, pur in periodi di tensioni e rivendicazioni come gli anni Trenta e soprattutto gli anni Sessanta.

Tutto questo impone certo estrema cautela e consapevolezza nel trattare la storia, la personalità e la stessa produzione di questo compositore. Ciò, tuttavia, non può esimere gli storici, in primo luogo della musica, dalla necessità di confrontarsi con questa figura, e gli insegnanti dal proporre la conoscenza alle nuove generazioni. Foster, infatti, non è stato solo un punto di riferimento per la storia della *popular music* ma, come si è cercato di mostrare con questo stesso percorso, ha attraversato gli ultimi 150 anni della storia civile e musicale degli Stati Uniti riflettendone sogni, trasformazioni, tensioni. E sono proprio le tante anime e i tanti volti del suo lavoro a determinare questa sua straordinaria e metamorfica permanenza e a fare di lui una figura emblematica per comprendere meglio i processi sociali in atto negli Stati Uniti dall'Ottocento in qua e forse anche gli Stati Uniti e il mondo di oggi.

#### 5. POSSIBILI APPROFONDIMENTI E AMPLIAMENTI INTERDISCIPLINARI

Terminato il percorso, si potrà proporre, come forma di verifica e valutazione dell'apprendimento, una ricerca su *Beautiful Dreamer*, *song* del 1862 ripreso un secolo più tardi dai Comets e poi anche dai Beatles.<sup>87</sup> Non si suggeriscono invece qui specifici percorsi e approfondimenti disciplinari e interdisciplinari, per i quali si rinvia alle proposte avanzate nella descrizione delle specifiche attività.

*psomigli@unibz.it*  
*luigi.conidi1@gmail.com*

---

<sup>87</sup> Non si indicano qui i dati in modo che gli studenti possano esercitarsi nella ricerca dei materiali disponibili su YouTube e delle informazioni discografiche.

## APPENDICE – I TESTI

A cura e traduzione di Aloma Bardi (ICAmus – The International Center for American Music)

*Nota introduttiva*

Presentiamo qui il testo originale d'epoca, che riproduce quello stampato nelle prime edizioni delle canzoni (nel caso particolarmente significativo di *Oh! Susanna* e di *Old Folks at Home* affiancato anche al suo adattamento in inglese standard per facilitarne la comprensione), con la traduzione italiana a fronte. La ricostruzione scritta del dialetto popolare parlato afroamericano (impiegato nella pratica del *blackface*) – che secondo gli stereotipi dello spettacolo ottocentesco, oltre ad essere principalmente parodistica e derisoria, ambiva anche ad essere “espressiva”, “realistica” e persino comica – , apparirà oggi curiosamente contesa tra le sue qualità visive (la lettura sulla carta di una lingua scritta che come tale non è mai esistita) in contrasto con quelle uditive della lettura ad alta voce e della pronuncia, che l'avvicineranno invece di più all'inglese standard noto e praticato a livello internazionale. La traduzione, quando non appaia letterale, tende in realtà ad evidenziare il senso che certe espressioni avevano nell'Ottocento americano ed è dunque da intendersi come una versione “storicamente informata” piuttosto che come traduzione adattata e talora censurata di espressioni divenute in seguito socialmente inaccettabili; coniuga quindi la riflessione culturale sulla prospettiva storica con il rispetto per l'evoluzione del gusto e del costume dinanzi a termini e frasi ai quali il lettore e ascoltatore odierno sarebbe particolarmente sensibile, negli Stati Uniti e altrove. (A. B.)

1. *Oh! Susanna*

“As sung by Mr. Tichnor of the Sable Harmonists”.

*Minstrel song*. Testo di Stephen Collins Foster.

Data di composizione e di prima esecuzione pubblica: 1847. Pubblicazione: W. C. Peters & Co., Cincinnati, 1848.

Il testo qui offerto riproduce ortografia e punteggiatura secondo la versione pubblicata nel 1848, con assenza di alcuni apostrofi e presenza di tratti bassi (*underscore*) lunghi, ad evidenziare i momenti di comicità e *suspense* nella narrazione (il corrispettivo dei puntini di sospensione nella lingua italiana).

Dialetto <i>blackface</i>	Inglese standard	Versione italiana
1. <i>Verse</i> I come from Alabama With a 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;	I come from Alabama With a Banjo on my knee__ I am going to Louisiana, To see my true love, It rained all night the day I left, The weather was dry;	Vengo dall'Alabama e so suonare il banjo__ diretto in Louisiana, a trovare l'amor mio, che pioggia alla partenza, e com'era asciutto il tempo;

<p>The sun so hot I froze to def__ Susanna, dont you cry.</p> <p><i>Chorus</i> Oh! Susanna, do not cry for me; I come from Alabama, Wid my Banjo on my knee.</p> <p>2. [<i>This verse is omitted in modern performances.</i>] I jump'd aboard the telegraph And trabled down de ribber__ De electric fluid magnified, And kill'd five hundred N-. De bulgine bust and de hoss ran off__ I really thought I'd die; I shut my eyes to hold by bref__ Susanna, dont you cry.</p> <p><i>Chorus</i></p> <p>3. I had a dream de udder night When ebry thing was still__ I thought I saw Susanna dear A coming down de hill__ De buckwheat cake was in her mouf, De tear was in her eye, I says, I'se coming from de souf__ Susanna, dont you cry.</p> <p><i>Chorus</i></p>	<p>The sun so hot I froze to death__ Susanna, don't you cry.</p> <p>Oh! Susanna, do not cry for me; I come from Alabama, With my Banjo on my knee.</p> <p>I jumped aboard the telegraph And traveled down de river__ The electric fluid magnified, And killed five hundred N-. The engine busted and the horse ran off__ I really thought I'd die; I shut my eyes to hold my breath__ Susanna, don't you cry.</p> <p>I had a dream the other night When everything was still__ I thought I saw Susanna dear Coming down the hill__ The buckwheat cake was in her mouth, The tear was in her eye, I say, I'm coming from the south__ Susanna, don't you cry.</p> <p>4. [<i>This verse was omitted in the original version.</i>] Oh! When I get to New Orleans I'll look all round and round, And when I find Susanna I'll fall right on the ground;</p>	<p>sole caldo da gelarmi__ non piangere, Susanna!</p> <p>Oh! Susanna, non piangere per me, vengo dall' Alabama, e so suonare il banjo.</p> <p>[<i>Strofa omessa nelle esecuzioni moderne.</i>] Saltai sul telegrafo e viaggiai sul fiume__ L'acqua si elettrizzò e fece cinquecento morti -. Scoppiò la vaporiera, scappò il cavallo__ davvero credetti di morire; serrai gli occhi, trattenni il fiato__ non piangere, Susanna!</p> <p>Ebbi un sogno l'altra notte, quando tutto era silenzioso; mi parve di veder Susanna scendere giù per la collina; masticava una pagnotta, ma aveva il pianto agli occhi, le dico: Susanna, vengo a te dal Sud__ non piangere, Susanna!</p> <p>[<i>Strofa non presente nella versione originale.</i>] Oh, quando arrivo a New Orleans mi guarderò bene intorno, e quando troverò Susanna certo cadrò in terra;</p>
--	--	--

	But if I do not find her, This darkey'll surely die, And when I'm dead and buried, Susanna, don't you cry.  <i>Chorus</i>	però se non la trovo, morirò di sicuro. E quando sarò morto e sepolto, non piangere, Susanna!
--	--	--

2. *Old folks at home / La casa dei miei vecchi*

Titolo alternativo: *Swanee River*

“*Ethiopian Melody as sung by Christy’s Minstrels*”

*Minstrel song*. Testo di Stephen Collins Foster.

Data di composizione e di prima esecuzione pubblica: 1851. Pubblicazione: Firth, Pond & Co., New York, 1851.

Nell'edizione originale, la canzone appare “Written and composed by E. P. Christy”: in realtà costui era il fondatore e direttore della compagnia di *minstrel* che l'aveva interpretata.

Il testo dell'inglese standard include anche un adattamento della terminologia e dei contenuti, al fine di attenuare le espressioni più controverse: ad esempio, il termine *plantation* è sostituito con il più neutro *station* oppure *darkeys* con *dear ones*.

Dialetto <i>blackface</i>	Inglese standard	Versione italiana
1. <i>Verse</i> Way down upon de Swanee ribber, Far, far away, Dere's wha my heart is turning ebber, Dere's wha de old folks stay. All up down de whole creation, Sadly I roam, Still longing for de old plantation, And for de old folks at home  <i>Chorus (2 repeats)</i> All de world am sad and dreary, Eb'ry where I roam, Oh! darkeys how my heart grows weary,	Way down upon the Suwannee River, Far, far away, There's where my heart is turning ever, There's where the old folks stay. All up and down the whole creation, Sadly I roam, Still longing for my childhood station, And for the old folks at home.  All the world is sad and dreary Everywhere I roam. O dear ones, how my heart grows weary,	Laggiù lungo il fiume Swanee, laggiù, lontano lontano, là mi resta sempre il cuore là è dove stanno i miei vecchi. Per il mondo intero vado errando tristemente rimpiangendo la vecchia piantagione e la casa dei miei vecchi.  Il mondo intero è triste e afflitto dovunque mi trascini. Oh, amici, quanto mi sento in pena

<p>Far from de old folks at home. 2. All round de little farm I wandered I was young, Dem many happy days I squandered, Many de songs I sung. When I was playing wid my brudder Happy was I. Oh! take me to my kind old mudder, Dere let me live and die.</p> <p><i>Chorus (2 repeats)</i></p> <p>3. One little hut among de bushes, One dat I love, Still sadly to my mem'ry rushes, No matter where I rove. When will I see de bees a-humming All round de comb? When will I hear de banjo tumming Down in my good old home?</p> <p><i>Chorus (2 repeats)</i></p>	<p>Far from the old folks at home.</p> <p>All 'round the little farm I wandered, When I was young; Then many happy days I squandered, Many the songs I sung. When I was playing with my brother, Happy was I. Oh, take me to my kind old mother, There let me live and die.</p> <p>One little hut among the bushes, One that I love. Still sadly to my memory rushes, No matter where I rove. When will I see the bees a humming, All 'round the comb? When shall I hear the banjo strumming, Down in my good old home.</p>	<p>lontano dalla casa dei miei vecchi.</p> <p>Andavo in giro per la fattoria quando ero giovane molti i giorni felici che passavo molte le canzoni che cantavo. Quando giocavo con mio fratello com'ero contento! Portatemi dalla vecchia buona madre e là lasciatemi vivere e morire.</p> <p>Una casetta tra il verde, la casa che amo, sempre mi torna alla memoria dovunque mi trascini. Quando rivedrò le api ronzare attorno all'al- veare? Quando udrò strimpellare il banjo giù nella mia cara vecchia casa?</p>
---	---	---

3. *Jeanie with the light brown hair / Jeanie dai capelli dorati*

*Parlor song.* Testo di Stephen Collins Foster.

Pubblicazione: Firth, Pond & Co., New York, 1854.

N. 26 nella raccolta *Foster's Melodies*.

<p>1. I dream of Jeanie with the light brown hair, Borne like a vapor on the summer air, I see her tripping where the bright streams play, Happy as the daisies that dance on her way. Many were the wild notes her merry voice would pour. Many were the blithe birds that warbled them o'er: Oh! I dream of Jeanie with the light brown hair, Floating like a vapor on the soft summer air.</p> <p>2. I long for Jeanie with the day-dawn smile, Radiant in gladness, warm with winning guile; I hear her melodies, like joys gone by, Sighing round my heart o'er the fond hopes that die: – Sighing like the night wind and sobbing like the rain, – Waiting for the lost one that comes not again Oh! I long for Jeanie, and my heart bows low, Never more to find her where the bright waters flow.</p> <p>3. I sigh for Jeanie, but her light form strayed Far from the fond hearts round her native glade; Her smiles have vanished and her sweet songs flown, Flitting like the dreams that have cheered us and gone. Now the nodding wild flowers may wither on the shore While her gentle fingers will cull them no more: Oh! I sigh for Jeanie with the light brown hair. Floating, like a vapor, on the soft summer air.</p>	<p>Sogno Jeanie dai capelli dorati, vaporosa apparizione nell'aria dell'estate; indugia tra i luminosi giochi d'acqua dei ruscelli gaia come i fiorellini che vibrano ai suoi passi. Dalla sua lieta voce sgorgavano spontanee le note. Poi molti uccelli le gorgheggiavano intorno giocosi. Oh, sogno Jeanie dai capelli dorati, vaporosa sospensione nell'aria dolce dell'estate.</p> <p>Vagheggio Jeanie dal sorriso luminoso, lieta e radiosa, palpitante di avvincente malia; odo le sue melodie, come gioie del passato, Sospirarmi nel cuore sulle speranze dilette, svanite, gemere come vento notturno, singhiozzare come pioggia: così l'attesa di chi è mancato e non ritorna. Oh, vagheggio Jeanie e mi si spezza il cuore né mai più la troverò tra i flutti scintillanti.</p> <p>Rimpiango Jeanie, ma la sua parvenza lieve si smarrì lontano dai cuori amanti, attraverso i prati paludosi; dileguati i suoi sorrisi, involati i dolci canti, spariti come i sogni di cui gioimmo un tempo. I fiori selvatici appassiscono adesso sulla riva, le sue dita gentili non li coglieranno più. Oh, rimpiango Jeanie dai capelli dorati, vaporosa sospensione nell'aria dolce dell'estate.</p>
---	---

4. *Old Black Joe*

*Parlor song.* Testo di Stephen Collins Foster.

Pubblicazione: Firth, Pond & Co., New York, 1860.

N. 49 nella raccolta *Foster's Melodies*.

<p>1. <i>Verse</i> Gone are the days when my heart was young and gay, Gone are my friends from the cotton fields away, Gone from the earth to a better land I know, I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".</p> <p><i>Chorus</i> I'm coming, I'm coming, for my head is bending low; I hear those gentle voices calling, "Old Black Joe".</p> <p>2. Why do I weep when my heart should feel no pain? Why do I sigh that my friends come not again Grieving for forms now departed long ago? I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".</p> <p><i>Chorus</i></p> <p>3. Where are the hearts once so happy and so free? The children so dear that I held upon my knee, Gone to the shore where my soul has longed to go. I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".</p> <p><i>Chorus</i></p>	<p>Andati i giorni nei quali il mio cuore era giovane e lieto, andati i miei amici dai campi di cotone, andati dalla terra a una terra migliore, lo so, sento le loro voci soavi chiamare "Old Black Joe".</p> <p>Sto arrivando, sto arrivando, perché il mio capo si china; Sento le loro voci soavi chiamare "Old Black Joe".</p> <p>2. Perché piango se il mio cuore non dovrebbe sentir dolore? Perché sospiro che i miei amici non tornano più, rattristandomi per chi se n'è andato da tempo? Sento le loro voci soavi chiamare "Old Black Joe".</p> <p>Dove sono i cuori già così felici e liberi? I bambini tanto cari che tenevo sulle ginocchia? Andati sulla riva dove la mia anima tanto desidera andare. Sento le loro voci soavi chiamare "Old Black Joe".</p>
--	--

5. *We're coming, Father Abra'am / Padre Abraham, arrivano i rinforzi*

“Respectfully dedicated to the President of the United States”

Testo di James Sloan Gibbons (1810-1892).

Pubblicazione: S. T. Gordon, New York, 1862.

Gibbons fu un abolizionista impegnato nell'organizzazione clandestina nota come 'Underground Railroad'.

<p>1. <i>Verse</i> We are coming, Father Abra'am, 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 Abra'am, three hundred thousand more!</p> <p><i>Chorus</i> We are coming, coming, our union to restore, We are coming, Father Abra'am, with three hundred thousand more.</p> <p>2. If you look across the hilltops that meet the northern sky,</p>	<p>1. Arriviamo, Padre Abraham, trecentomila rinforzi venuti dal corso sinuoso del Mississippi e dalle rive del New England; lasciamo aratri e botteghe, le mogli e i figli amati, con cuori traboccanti e ammutoliti, una muta lagrima sul ciglio; non osiamo voltarci indietro, ma guardiamo decisi innanzi, Arriviamo, Padre Abraham, trecentomila rinforzi!</p> <p>Eccoci, arriviamo a salvare la nostra Unione, Eccoci, Padre Abraham, con trecentomila rinforzi.</p> <p>Se guardate oltre le colline sovrastrate dal cielo del Nord,</p>
--	--

<p>Long moving lines of rising dust  your vision may descry;  And now the wind, an instant,  tears the cloudy veil aside,  And floats aloft our spangled flag  in glory and in pride;  And bayonets in the sunlight gleam,  and bands brave music pour,  We are coming, Father Abra'am,  three hundred thousand more!</p> <p><i>Chorus</i></p> <p>3.</p> <p>If you look all up our valleys,  where the growing harvest shine,  You may see our sturdy farmer boys  fast forming into line;  And children from their mother's knees  are pulling at the weeds,  And learning how to reap and sow,  against their country's needs;  And a farewell group stands weeping  at every cottage door,  We are coming, Father Abra'am,  three hundred thousand more!</p> <p><i>Chorus</i></p>	<p>nella distanza scorgerete  lunghe colonne di polvere;  ed ecco che il vento, una folata,  dissipa la coltre delle nubi  e fa sventolare la nostra stellata bandiera  gloriosa e fiera,  le baionette rifulgono al sole,  le bande suonano musica gagliarda,  Arriviamo, Padre Abraham,  siamo trecentomila rinforzi!</p> <p>Se guardate lungo le nostre vallate,  ove risplendono le messi,  vedrete i nostri garzoni contadini  correre a schierarsi nell'esercito;  mentre i bambini in braccio alle madri  strappano le erbacce  e imparano a raccogliere e arare  in aiuto della patria;  quando alla porta di ogni fattoria  si piange una partenza ed un addio,  Arriviamo, Padre Abraham,  siamo trecentomila rinforzi!</p>
--	---

<p>4. You have called us, and we're coming, by Richmond's bloody tide, To lay us down for freedom's sake, our brother's bones beside; Or from foul treason's savage group, to wrench the murd'rous blade, And in the face of foreign foes its fragments to parade; Six hundred thousand loyal men and true have gone before, We are coming, Father Abra'am, three hundred thousand more!</p> <p><i>Chorus</i></p>	<p>Ci hai chiamati e noi veniamo, dalla marea cruenta di Richmond, schierati per amore della libertà, a finco delle ossa dei nostri fratelli; per strappare la lama di mano alla masnada fraticida e innalzare i brandelli dinanzi ai nemici stranieri; prima di noi sono partiti seicentomila uomini leali e fidi, Arriviamo, Padre Abraham, siamo trecentomila rinforzi!</p>
---	--