

Bluesargonauts

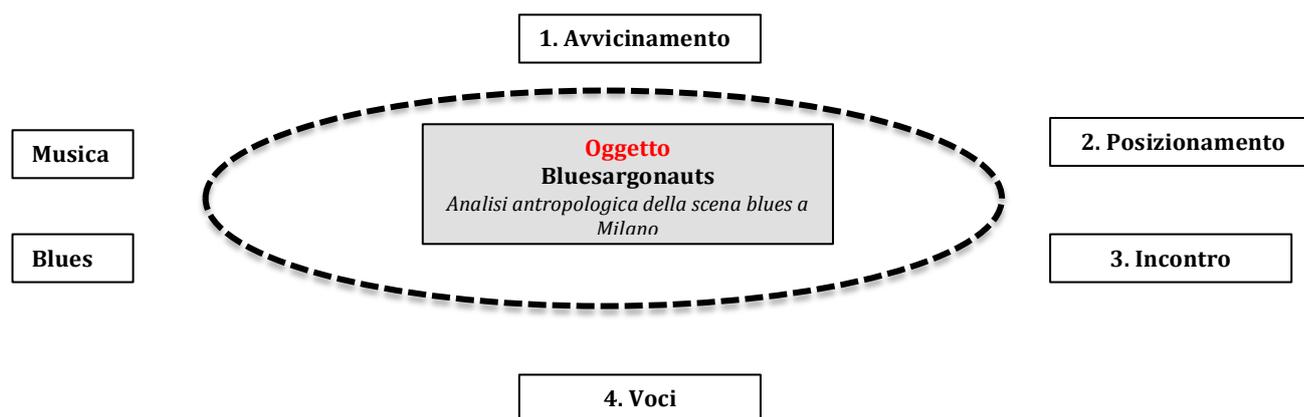
Un'Analisi antropologica della scena Blues a Milano, in pillole.

2° Parte



Questa Seconda parte riprende i punti delineati nella “mappa” che ha guidato il percorso d’analisi.

Evidenziati l’*Oggetto*, gli elementi utili riguardanti la *Musica* e il *Blues* (contenuti nella 1° parte), questo articolo riassuntivo prende in esame come “*stazioni*” di un percorso ideale le fasi di *Avvicinamento*, *Posizionamento*, *Incontro*, *Voci* condotte dall’antropologo in quest’analisi.



1° Stazione: Avvicinamento.

Inquadrare da un punto di vista socio-antropologico la musica, impegnarsi in una ricognizione storica del blues sono stati atti *preliminari* per avviare l’antropologo verso l’oggetto di studio. In questo senso Musica e Blues nelle dimensioni descritte sono entrati nel suo zaino come

attrezzi diagnostici assieme a penna, taccuino, registratore e macchina fotografica. Un tragitto nel quale l’unico elemento di parziale affidabilità nell’avvicinamento ai *bluesargonauts* è stato il seguire il suono *distinguibile* del blues, per ritrovarli al centro di un contesto musicale. Uno spazio nel quale stanno entità diverse: musicisti, pubblico, gestori di locali, tecnici, giornalisti, *promoter*. Sono loro che muovono la *scena* intesa come campo d’azione ma anche di significazione. In essa circolano come elementi di regolazione le *rappresentazioni* che i soggetti danno del blues (fig.1).

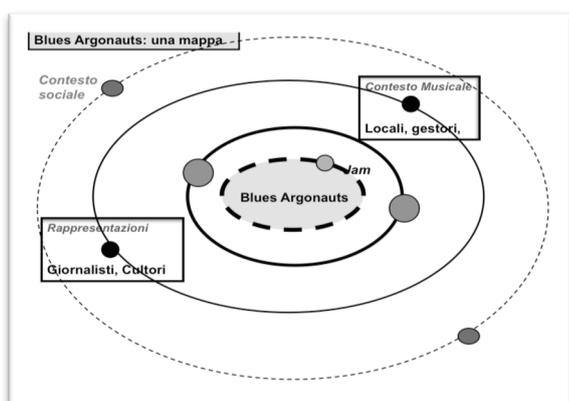


fig.1

Blues by definition

Apprezzare il profilo degli attori ha significato decostruire queste rappresentazioni come nodi che reggono il contesto. Il primo passo è stato ricercare una *definizione* di blues.

Alla domanda: “*Cos’è il blues?*” e scorrendo molta letteratura, la risposta *non* è univoca. Il senso comune risponde in modo vario: la musica dei neri nordamericani, degli schiavi, del Mississippi, la musica del diavolo, di questo o quell’altro musicista. Spesso non sono definizioni ma il rilascio di forzature, semplificazioni, totalità, passaggi immaginifici che non si accordano per intero con la sua storia. Quest’incertezza non pare chiarirsi neanche a un esame più approfondito. Passando in rassegna alcune *storie* del blues, i lavori di autorevoli autori, si può affermare che non c’è riscontro, né forse può esserci, di una definizione di blues che raccordi con chiarezza il termine e referente. Se per Amiri Baraka il blues è un “*genere musicale*” (Baraka, 1968), per lo storico Paul Oliver è uno “*stato mentale*” (Oliver, 1986), se per il sociologo William Ferris è “*qualcosa per trovare una consolazione*” (Ferris, 1970), per lo studioso Gils Oakley è “*un sentimento*” (Oakley, 2009), mentre per il Richard Stolle - *promoter*, proprietario del *Cat Head* di Clarksdale - è “*il lascito della comunità afroamericana al mondo*” (Stolle, 2009). E si potrebbe continuare a lungo. Questa difficoltà definitoria diventa spesso motivo di polarizzazioni. Se per qualcuno il blues può essere considerata: “*l’unica musica popolare americana*” (Poggi, 2010), per altri, ad un estremo opposto, diventa solo “*una mera invenzione dell’industria discografica bianca*” (Bianchi, 2007). Come afferma Eliah Wald, antinomie che indicano come il blues significhi “*diverse cose e nessuna definizione soddisferà mai tutti*” (Wald, 2012).

Questa parte dell’analisi ha confermato, in analogia con altri oggetti culturali, che nel trovarsi di fronte a fenomeni storicamente determinati, grandemente orali, com’è il caso del blues, non esiste *una sola* storia ma *tante* storie. Come l’antropologo sa bene, la storiografia, la scrittura della storia di un fenomeno culturale è caratterizzata dalla creazione di un assente, “*il sapere ciò che l’altro non dice*” (De Certau, 1977).

Detto in altro modo, quando guardiamo alla storia di un fenomeno culturale, anche quello del blues, si dovrebbe essere consapevoli che le operazioni storiografiche sono il prodotto di aggiustamenti, esclusioni, censure, parzialità del fenomeno. La storiografia è un luogo di negoziazione delle verità, l’esibizione di talune forme, l’occultamento di altre, narrazioni che il più delle volte piegano la realtà.

E’ anche importante comprendere come il blues, in virtù di obiettive caratteristiche: *localizzate* (il Delta, il Mississippi,...), di *densità simbolica* (il crocicchio, il *juke joint*, ...), *mitiche* (Robert Johnson e le sue tre tombe...), si è predisposto all’azione di agenzie culturali che lo hanno trasformato in *essenza* a dispetto della sua plasticità e mobilità storica.

What’s wrong in this Picture?

Per rendere più *visibile* il concetto espresso nel paragrafo precedente, si è ricorsi al potere dell’immagine fotografica, un’arte che si è fatta largo in modo esponenziale nel mondo del blues. Essa ha contribuito a dare carattere, profondità, al suo discorso, a documentare non solo una vicenda musicale ma l’intera condizione afroamericana del ‘900.

In particolare due foto di Muddy Waters si sono fatte attrarre per il loro potere esplicativo. La prima (**fig.2**) lo ritrae negli anni ‘40 ai tempi in cui lavorava come mezzadro presso la Stovall Plantation.



fig 2



fig.3

Una foto realizzata durante la spedizione etnomusicale della Fisk University di cui fece parte anche Alan Lomax. La seconda (**fig.3**) invece, scattata quaranta anni dopo, lo ritrae mentre condivide il palco con i Rolling Stones. Queste due foto, disposte cronologicamente con altre (fig. a, b, c, d), rendono bene l'attraversamento storico compiuto dal blues e da questo protagonista. Il loro vicendevoles mutare, modificarsi nel flusso storico.



fig. a



fig. b



fig. c



fig. d

L'artificio argomentativo offerto dalle immagini ha portato la riflessione sul nodo della sua *autenticità*. La presenza, o meno, di un "vero blues" contrapposto a un blues artefatto. Questa controversia attraversa l'intera letteratura dedicata al blues. Essa emerge nel segno oppositivo di una diatriba nella quale un inconsistente purismo rivendica la perdita di una presunta verginità del blues. Posizione cui ci s'imbatta con frequenza e alla quale ci si è rivolti per problematizzare la visione secondo cui esiste un blues dotato di un non meglio precisato codice sorgente, un centro di *purezza* primitiva tutta da dimostrare.

E' indubbia l'esistenza di un'omogeneità nel blues, quel filo che corre lungo una "*linea del colore*" (Du Bois, 1903), la frontiera rappresentata dalla diversità afroamericana, tuttavia, questo cordone che si lega all'apparire del blues in terra nordamericana non ha la consistenza di un *unicum* ma il carattere sincretico di un fenomeno culturale composito. La sua mobilità è attestata da narrazioni plurime, sebbene, spesso, prevale l'immagine di un primitivismo incontaminato.

Blues, Identità, Finzione

Molta della storiografia sul blues precipita in questo modo lungo un crinale *generalizzante* a dispetto della sua grande variabilità. Dice l'etnomusicologo Richard Middleton:

È una storia comune di distorsione del folk accompagnata da prevedibili miti di "autenticità": la cosiddetta mentalità del mouldy fig ("fico ammuffito") sosteneva fermamente che i veri bluesman erano vecchi analfabeti, ciechi sdentati e avevano preferibilmente un passato criminale o perlomeno pittoresco" (Middleton, 2001).

Questa visione è ancora largamente sostenuta da un purismo improbabile e dall'industria culturale. Essa ha assunto quasi la connotazione di uno schermo che isola il blues dal suo procedere storico, ne solidifica, ne indurisce la percezione. Una conseguenza è la proposizione di un'identità blues. All'osso la replicazione di qualcosa di uguale a se stesso a dispetto del variare dei contesti ma identità e cultura sono termini compatibili solo nella loro reciproca interazione, nella dialettica del loro farsi. Se prevale il primo sul secondo si assiste al tentativo di rendere stabile ciò che non lo è. Blues e Identità è un binomio denso di implicazioni ma, come afferma il sociologo Alessandro Pizzorno, l'identità: "è un termine dal quale è meglio quando possibile tenersi lontano" (Pizzorno, 2007). Tutti, infatti, abbiamo modo di constatare quanto le identità, politiche, religiose, la loro cristallizzazione, sia motivo di derive pericolose e violente. Sebbene in forma decisamente meno preoccupante il blues non è estraneo a un processo di *identificazione* del blues che diventa *essenza*.

Al contrario, le vicende del blues dicono di una musica più simile a un *artefatto*, un *costrutto*, il risultato di scelte, disposizioni, convenzioni. Si pensi alle modificazioni intervenute sul suo transitare da un contesto rurale a quello urbano, al saper adattarsi, resistere, al variare di quadri economici, tecnologici, sociali, diversi.

Se s'intende conservare il concetto di identità per la sua potenza esplicativa questa deve essere informata della consapevolezza circa il suo carattere di *finzione*, di oggetto fabbricato. Il blues, come ha detto qualcuno, è una "*invenzione culturale*" poggiata nel concreto vivere d'individui, gruppi sociali. In questa visione l'uso del termine identità è divenuto più agevole. Interpreta senza designare.

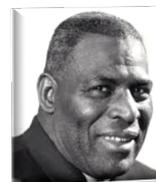
Blues come Maschera e come Velo

Tenersi lontano dall'illusione oggettuale dell'identità significa escludere che il blues suonato in Italia possa venir considerato falso o inautentico. L'esito di una transizione meccanica, insincera. Una competenza imitativa, al più, un'innocua passione individuale. C'è sicuramente dell'altro.

Se sulle modalità tecniche, strumentali, del contagio creato dal blues su soggetti altri si conosce qualcosa, ciò che con difficoltà si può comprendere è la *qualità* di questo transito. Da questo punto di vista si è ricorsi alla capacità esplicativa della *metafora*. In particolare il *velo* e la *maschera* sono apparsi oggetti coerentemente correlabili alla capacità di mediazione del blues. Oggetti ma anche figure concettuali, forti nel richiamare l'idea di mediazione, di soglia, tra l'individuo, il suo profondo e il suo ambiente. Il Velo come strumento plastico, adattivo, avvolgente, ambiguo, la Maschera come schermo protettivo, elemento impressionante, inquietante, simbolicamente rappresentativo.

Di velo come di una "*seconda vista*" del nero americano parla W.E.B. Du Bois, la condizione di chi si vede "*attraverso gli occhi dell'altro*" (Du Bois, 2007). La possibilità angusta, malata di razzismo per potersi riconoscere. Tutti elementi ritrovabili nel blues.

Sono tratti che il velo condivide con la maschera sebbene quest'ultima ne sottolinei il carattere duro, oggettuale della mediazione. I tanti volti del blues sono vere e proprie maschere. Non stupisce se tanti bianchi, giovani e meno giovani, in epoche diverse siano stati stregati da un volto, oltre che dalla musica.



Mississippi John Hurt, Son House, Howlin Wolf, Muddy Waters, oltre ad essere stati dei grandi *bluesman* portano sul volto i segni di questa *doppia coscienza*. Essi sono stati autentici totem nei quali riconoscersi. Quelle maschere, quasi fossero calchi imm modificati, premono ancora oggi, nella memoria di un contatto, un'emozione. I loro *volti-maschera* rappresentano l'*incarnazione* del blues, la mimesi di un pensiero di libertà, la dissimulazione di un'espressione interiore, il *parlar doppio* della loro emarginazione alla nostra alienazione.

Quei volti, l'irrigidirsi delle loro espressioni rese evidenti dal blues, si sono imbricate nelle espressioni interiori, distanti, di altri, diversi, pensieri di emancipazione in un complesso gioco d'interazioni spaziali e temporali.

Anche in questo caso, per esemplificare il concetto, si è ricorsi a un frammento, un nulla, della storia filmata del blues. A farsi attrarre è stata un'esibizione di Sonny Boy Williamson II tenutasi a Londra nei primi anni '60 (9) durante uno dei primi concerti dell'*American Folk Blues Festival*. Esibizione rappresentativa di come il volto, la maschera, di Rice Miller abbia favorito il contatto seminale tra blues e giovani generazioni londinesi che prima di allora mai lo avevano inteso.

I primi anni '60 sono stati forse il momento di maggior contagio tra i contesti lontani del blues e le giovani aspirazioni di libertà europee. Una scansione storica che è stata di grande impatto anche in Italia.

2° Stazione: Posizionamento.

L'analisi, la *decostruzione* di alcuni aspetti chiave legati al blues – origine, sviluppo, rappresentazioni – la loro *ricostruzione* in uno schema interpretativo capace di guidare la ricerca ha richiesto allo stesso antropologo di esplicitare le sue motivazioni, la sua posizione sul campo. Il rendere chiaro quali sono state le disposizioni – soggettive, biografiche – che lo hanno condotto verso l'oggetto di studio. Questo è un aspetto importante dell'Antropologia Culturale che la distingue dagli approcci scientifici d'ispirazione positivista laddove l'ipotesi di studio è retta dalla individuazione di variabili, dal controllo, il registro del loro mutamento in un determinato ambiente. Dove il traguardo di un dato apparentemente neutro, coerente con le ipotesi dello studio, ne costituirà il risultato.

Ora, sebbene il lavoro dell'antropologo non manchi di procedure inferenti, di comparazioni, questo è definito da aspetti di necessaria, continua, auto-interrogazione personale, di consapevolezza circa la propria soggettività e che devono essere resi espliciti.

L'antropologo Marco Aime si esprime così in proposito:

Con un piede dentro e l'altro fuori, l'antropologo intreccia la propria esistenza con quella di altri individui, finendo per essere continuamente sottoposto a tensioni tra la necessità di familiarizzare con una cultura nuova e quella di conservare il suo "sguardo da lontano" (Aime, 2007).

Oltre a ciò, nel caso specifico, si è dovuto tener conto del doppio ruolo tenuto dall'osservatore come *antropologo* e come *appartenente* all'oggetto di studio. Come *outsider* e come *insider* alla scena. Questo lavoro di posizionamento è dunque servito a evidenziare la condizione specifica di questa impresa antropologica evidenziando ancora una volta il coinvolgimento soggettivo del ricercatore, la sua biografia come parte integrante del processo conoscitivo non un suo ostacolo.

3° Stazione: il Campo e l'Incontro

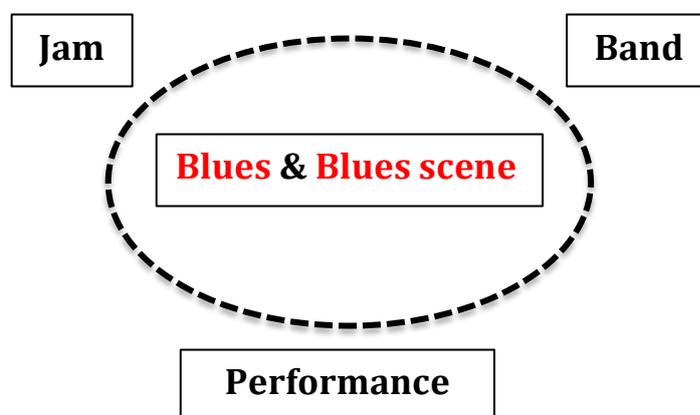
Tradizionalmente il *campo* dell'antropologo è costituito da villaggi, tribù lontane, popolazioni altre. Come si è accennato all'inizio di quest'articolo, l'antropologia contemporanea pur non abbandonando questi ambiti si è aperta all'intera umanità.

Coerentemente con questo assunto il "campo" in questa ricerca ha potuto essere la *scena* del blues a Milano. Tuttavia se il termine "scena" viene comunemente definito come l'insieme di musicisti pubblico, sistemi di supporto, promozione, produzione musicale, in un "*particular local setting*" (Bennet, 2004), questa visione è stata opportunamente riconsiderata ampliando la relativa fissità della definizione. Si è inteso considerare la scena musicale, anche quella del blues a Milano, come più simile a un campo d'interazione sociale nel quale un attributo importante è costituito dall'*habitus* (Bordieu,1979) dei suoi attori, dalle loro convinzioni, credenze, vissuti, motivazioni. Scena come realtà empirica, ma anche come il luogo di disposizioni individuali che muovono questo spazio.

Punto di partenza

In senso cronologico la *discesa in campo* dell'antropologo in questo studio inizia nel 2009 per terminare nel 2015. In senso spaziale comincia nel locale della Blues House di Sesto San Giovanni, comune confinante con Milano. Un luogo significativo del blues milanese dove sono cominciate le prime osservazioni, cui hanno fatto seguito resoconti, descrizioni, partecipazioni in altri locali di Milano e del suo Hinterland.

Molto delle osservazioni si sono concentrate sulla possibilità offerta dalle *Jam* di blues, momenti aperti, pubblici, d'incontro, di dialogo avvenuti con i partecipanti. Nel doppio ruolo di osservatore e osservato, di antropologo e partecipante, la *Jam* ha permesso di approfondire lo spazio, facilitarne lo sguardo. Il risultato di questa permanenza è stata un'*etnografia* della scena, lo *scrivere di*. Sebbene altre osservazioni dovrebbero darne conferma, si può affermare per estensione, che gli elementi osservati a Milano è possibile ritrovarli anche in altre realtà - non solo italiane - come elementi *sistemici* della scena. Una configurazione mobile, un intreccio complesso dove le relazioni che legano gli attori al blues sono regolati da almeno altri due elementi densi: le *band* e le *performance*.



Jam, Band, Performance sono punti di approdo per le visioni individuali, collettive, del blues intrecciate a competenze, progettualità immesse nel sistema. Questo insieme elementare, costituisce un elemento indivisibile di un quadro più ampio di scena. La sua attivazione permette il palesarsi di altri attori: tecnici, promoter, giornalisti, specialisti di settore. Ognuno di questi *elementi base* è stato approfondito fin nella sua dimensione individuale al fine di rendere evidente come l'adesione al blues non possa essere ricondotta al

semplice esercizio di una pratica musicale o a una non meglio precisata *passione* per il blues. Invero ciò che l'etnografia di questo studio evidenzia è la presenza di un sistema di relazioni regolato da ritualità, dispositivi, regole, convenzioni, gerarchie che indicano la dimensione del legame sociale che unisce gli attori al blues.

4° Stazione: Voci

La confidenza maturata con gli attori, con l'ambiente, la forte motivazione del ricercatore, hanno consentito di avvicinare alcuni *Bluesargonauts* in una particolare condizione di dialogo. Un lungo lavoro di preparazione, accreditamento, legittimazione ha permesso di ridurre diffidenze, ritrosie, fughe, inerzie, tipiche del lavoro sul campo. Molte delle testimonianze raccolte in forma d'intervista non avrebbero potuto aver luogo senza questa preparazione preliminare.

Le *voci* entrate nello studio sono solo una frazione delle centinaia di *Bluesargonauts* sparsi per l'Italia, tuttavia un campione che si ritiene rappresentativo sul piano qualitativo. La realizzazione delle interviste, ha rappresentato un momento delicato, importante della ricerca. In particolare il luogo in cui, in una *messa a distanza* dell'oggetto, si è *risolta* la dissociazione tra esterno e interno, tra ricercatore e osservato.

Il momento in cui, per dirla con Marc Augè, l'antropologo assume che per quanto vicino: "*Egli non è dei loro*" (Augè, 2007). Lo svelare, pur in una posizione di ascolto e di dialogo, dei *suoi* obiettivi d'indagine. Pur eludendo in questa sede aspetti fini della metodologia impiegata ciò che va rilevato di questa fase, è la forte scossa emotiva che questi incontri hanno generato.

La solitudine *face to face* dell'incontro con l'attore fuori dal rumore di un locale, di una sala prove, ha permesso di toccare strati profondi delle rispettive soggettività. La fatica di trovarsi nell'*imbroglio* tra obiettivi - precari - di ricerca e le motivazioni autentiche dei soggetti, nella scomodità di chi chiede conferma a una propria ipotesi, legittimazione del proprio ruolo e chi è incerto nel liberare convinzioni profonde, frustrazioni, richieste di riconoscimento.

L'incontro etnografico, la possibilità di accedere a delle voci, non è la sistemazione di dialoghi in una griglia di preferenze, ma è il disporsi su una *frontiera*, da un lato il desiderio, la ricerca di una conoscenza da portare ad altri, dall'altro quello l'affermazione del proprio modo d'essere e stare nel mondo.

La traduzione dei dialoghi avvenuti su questa frontiera apre alle *conclusioni*.

Conclusioni

Le conclusioni di questo lavoro sono necessariamente aperte, esse si schiudono nell'eco delle voci raccolte, nella costruzione di un disegno preventivo, la geometria piana di una mappa, quella che ha condotto l'antropologo a contatto con i *suoi Bluesargonauts*. Un attrezzo costruito per non perdersi, ritrovare il cartello: *Voi siete qui!*

Per ciò stesso le conclusioni sono delle *non-conclusioni* in ragione dell'illusorietà di costruzioni preliminari, di mappe ingannevoli, trasformate da concrete necessità di ricerca, dalla presenza viva degli attori, dall'esperienza vissuta dall'antropologo.

Questo non significa che non si sia realizzato un apprezzamento della realtà, che non si sia pervenuti a un gradiente trasferibile di conoscenza ma che in gioco non c'era la *verità* bensì, come afferma l'antropologo Roberto Malighetti, la possibilità di: "*mostrare, dando loro una forma, un mondo possibile di oggetti*" (Malighetti, 2004). Da questo punto di vista la ricerca ha rivelato in primo luogo che il "*mondo possibile degli oggetti*" legati al blues, il senso della sua adesione, la capacità di manipolazione è in grande misura legato alla figura del *suonatore* di blues, del *musicista*, del *bluesman*. L'*azionalità* del musicista sembra infatti decisiva per regolare il senso, la mobilità, il dialogo con il blues.

Il pubblico, ipotizzato come l'altro soggetto attivo sulla scena, al contrario, pare distribuirsi da un lato lungo i poli di un ascolto distratto, consolatorio o dall'altro da un atteggiamento eccessivamente *redatto*, preconetto sul blues.

In altre parole lo studio come primo elemento conclusivo ha individuato nel musicista blues la condizione più adatta per comprendere cosa regola una scena *non nativa* di blues come Milano. Le descrizioni di come funziona una *Jam*, come opera una *band*, cosa esprime una *performance* sono in sé acquisizioni e conclusioni di uno studio per il loro contributo ad allargare la comprensione di un fenomeno sociale chiamato blues.

Questi elementi permettono di avvicinare alla comprensione cosa riunisca, pur nella diversità delle storie e dei contesti, chi suona blue *là* a Chicago con chi lo suona *qui* a Milano, in una *Jam*, in una *band*. Da questo punto di vista l'elemento conclusivo forse più pregnante può essere riassunto così:

Il blues come espressione storicamente determinata, in virtù del suo carattere costruito, fabbricato, riunisce oggi membri di una cerchia di attori, distanti, diversamente dislocati nello spazio e tuttavia impegnati in un medesimo fatto, uno stesso fare, una medesima finzione. La comune attribuzione del blues come invenzione culturale rivela nei *Bluesargonauts* della scena milanese, il desiderio, la concreta, autentica, medesima *identità narrativa* di *bluesman* considerati nativi. La comunanza di un discorso blues è resa possibile da una paragonabile competenza strumentale e dall'esercizio di una comune costruzione.

Tuttavia se questo è il senso ultimo del lavoro, questo è esso stesso una costruzione e come tale smentibile, arbitrario, una conclusione negoziata, effimera. Ciò che si è compiuto è un'affinamento nella comprensione di un fenomeno sociale, culturale. Questo conferisce scientificità, conclude il lavoro perché la scienza, anche quella antropologica, "*non sa che farsene dell'ineffabile*" (Barthes, 1994). Quanto, in omaggio questa visione, si è cercato di fare è aggiungere un cerchio ad altri cerchi, allargare un discorso. Girandoci attorno, come di un blues è il suo *turning around*.

mauro.musicco@libero.it
fine 2° parte

- (1) In originale *Argonauts of Western Pacific*, 1922.
- (2) *Culturas híbridas*, 1989. *Culture Ibride*, 1998.
- (3) Questi autori a inizio secolo hanno captato la relazione tra musica, modernità, e carattere razionale delle società occidentali. Quella nella quale viviamo e nella quale si è sviluppato questo lavoro. Così per Max Weber la musica: "*rispecchia la peculiare storia della cultura occidentale, una storia contrassegnata dalla razionalizzazione*" (D. Spati, 2005), o ancora dove "*la realtà non è assolutamente il mondo per eccellenza, bensì soltanto un mondo*" (G. Simmel, 1906).
- (4) "*La musica è un contesto dotato di significato*" (A. Schütz, 1944).
- (5) "*prima di raggiungere le masse, la distribuzione della musica è soggetta a infiniti processi di selezione e controllo*" (Adorno, 1962).
- (6) Il sociologo Savonardo a proposito di Dick Edbidge: "*la musica rappresenta uno stile di vita e una risposta alla alienazione di classe (...) un modo per affermare la propria identità*" (E. Savonardo, 2010).
- (7) "*i mondi dell'arte sono costituiti dall'insieme dei soggetti la cui attività è necessaria alla produzione di determinate opere che in quel mondo (...) vengono definite arte*" (H. Becker, 1982).
- (8) "*Campo come uno spazio sociale nel quale si esercita un effetto di campo, in modo che ciò che succede a un oggetto che attraversa quello spazio non può essere spiegato completamente dalle sue proprietà intrinseche. I limiti del campo si situano nel punto in cui cessano gli effetti di campo*" (P. Bordieu, 1998).
- (9) <https://www.youtube.com/watch?v=GtRxJDb3vIw>