

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO-BICOCCA**  
**Facoltà di Scienze della Formazione**

**Corso di Laurea in Scienze Antropologiche ed Etnologiche**



**Blues Argonauts**

*Un'analisi antropologica della scena blues a Milano*

Relatore: Chiar.mo Prof. **Roberto Malighetti**

Correlatore: Dott.ssa **Concetta Russo**

Tesi di Laurea di  
**Musicco Mauro Antonio**  
**Mtr. 727091**

**Anno Accademico 2014-2015**

# **BLUES ARGONAUTS**

## **Indice**

### **INTRODUZIONE**

**Capitolo 1 - Oggetto**

**Capitolo 2 - Della Musica**

**Capitolo 3 - Elementi di Storia del Blues**

**Capitolo 4 - Blues Argonauts : Avvicinamento**

**Capitolo 5 - Blues Argonauts : Posizionamento**

**Capitolo 6 - Blues Argonauts : il Campo, l'Incontro**

**Capitolo 7 - Blues Argonauts: Voci**

### **CONCLUSIONI**

*Appendice*

*Bibliografia*

*Ringraziamenti*

## INTRODUZIONE

Questa tesi riguarda l'incontro con individui che qui sono stati chiamati *Blues Argonauts*. Attori sociali, prevalentemente musicisti, i quali paiono riflettere un comune e radicato riferimento per una musica chiamata blues. Indagare motivazioni, implicazioni, senso, che quest'adesione comporta, sono l'oggetto di questa tesi. Quest'ambito pur ammettendo prospettive molteplici si espone allo sguardo antropologico per il suo carattere comprendente, multidisciplinare.

Al fine di precisare l'intenzione dell'antropologo culturale, si vuole porre una premessa a questo lavoro che introduca il carattere, richiami lo sfondo che insiste sull'oggetto e nel quale anche l'osservatore è compreso.

### *Antropologia Vicina*

Da qualche tempo l'antropologia rivolge la sua attenzione anche alle società occidentali nei più svariati ambiti di ricerca. Questo interesse è dettato non tanto dall'esaurirsi del tradizionale campo d'indagine, le realtà antropologiche *lontane* e dell'*altrove*, quanto dal complesso delle motivazioni scientifiche, epistemologiche che non trovano più un argine in paradigmi, impostazioni primitiviste, etno e/o eurocentriche. Come fa notare l'antropologo Vincenzo Matera, questo interesse supera i tradizionali confini disciplinari per dare conto dell'intera condizione umana:

L'antropologia è lo studio scientifico dell'umanità, un tentativo di spiegare le similarità e le differenze tra esseri umani con il fine ultimo di sviluppare una qualche idea integrata dell'uomo a partire dalla analisi delle sue espressioni culturali. Tutti gli esseri umani esotici e familiari, viventi od estinti possono essere oggetto di studio antropologico; non ci sono popoli meno evoluti e popoli più evoluti; poiché siamo tutti egualmente umani, gli antropologi sono interessati ai pigmei dell'Africa e agli aborigeni australiani così come ai membri delle società industriali del Nord America e della Europa Occidentale. Gli antropologi sono inoltre interessati a tutti gli aspetti della condizione umana: sistemi di produzione (economia), competizione per il potere (politica), religione etichetta, e regole matrimoniali (parentela), linguaggio tecnologia e arte ecc. Questo è ciò che si intende per concezione olistica propria della antropologia: il desiderio di comprendere tutto della condizione umana (Matera, 2002, p. 33).

Questa visione allunga in mare aperto l'impresa dell'antropologia per narrare, interpretare, tradurre, il senso di una condizione in continua ricomposizione. L'antropologo Marc Augè sottolinea il carattere ravvicinato e globale di questa prospettiva:

L'antropologia studia i rapporti intersoggettivi tra i nostri contemporanei che siano Nambikwava, Arapesh, adepti di un culto Combolè brasiliano, nuovi ricchi della Silicon Valley, abitanti della periferia, dirigenti d'impresa o deputati europei. La lingua la parentela, e le alleanze matrimoniali, le gerarchie sociali e politiche, i miti, i riti, le rappresentazioni del corpo esprimono il lavoro incessante di qualsiasi società per definire il sé e l'altro (Augè, 2006, p.16).

Quest'apertura non ostacola il rielaborato interesse dell'antropologia per società *distanti* né scomparse, né esaurite. Nei villaggi prosegue il suo lavoro nell'avvicinarsi

di nuovi paradigmi. Forte del cumulo della sua tradizione, arricchita da un vasto, aggiornato insieme di conoscenze, l'antropologia si propone con intenzione dialogica e un distintivo approccio metodologico. Tuttavia è in uno sguardo ampio che l'antropologia accoglie e assume come dato, la constatazione di stare in un *sistema mondo*, un grande spazio plurimo, nel quale si alternano conflitti con forme di parziale, faticosa cooperazione. Un edificio nel quale le distinzioni si distribuiscono in una trama finemente intrecciata, mobile, dove la mutua dipendenza dell'azione umana, collettiva e individuale, appare sempre più percepibile.

Non stupisce come in un pianeta attraversato da larghe, fitte connessioni, il *traffico culturale* assuma forme di carattere ecumenico, un insieme correlato di eventi e produzioni. Il mondo, la cui storia cambia in modo incessante è dilatato da incrementate possibilità di spostamento, mescolanza, accresciuto per complessità e reso anche più fatuo dall'eccesso d'interattività, incamiciato nei guasti indotti da processi di natura apparentemente omogenea chiamati di globalizzazione. A ben guardare un mondo caratterizzato, ancora, da culture localizzate, da frontiere, fisiche, identitarie, lungo le quali si addensano antiche fratture e rinnovati conflitti. Si avverte la presenza di geometrie culturali irregolari, trasversalità, porosità, scontri, spazi condivisi. Il mondo si edifica ancora nella storia in conformità a società diverse tra loro. Questa varianza del terreno è guardata dall'antropologia culturale con intento interpretativo. Un angolo critico, puntiforme, attratto dal mutare dei contesti, nei quali, centrali, rimangono l'uomo, il suo ambiente e il concetto stesso di umanità.

Primo, secondo, terzo, quarto mondo, non c'è ambito che possa negarsi oggi alla fertilità di un'osservazione antropologica. Molti degli appartenenti ai mondi *lontani* sono ora tra noi. Come afferma l'antropologo James Clifford, sperimentiamo che «la differenza la si incontra nella più contigua prossimità» (Clifford, 1999, p. 27). Questo interesse è incrementato dallo smarrimento, l'incertezza che si è introdotta nelle società occidentali considerate immuni dall'irrompere prepotente della diversità. In queste società, dove governi, partiti, istituzioni, proclamano la valorizzazione dell'espressione umana, si aggiorna il computo di nuovi conflitti sociali, povertà endemiche, si accresce la schiera d'individui, ceti, sottoposti alle distorsioni operate dal sistema capitalistico.

Quest'ultimo appare trasfigurato da forme inedite, spregiudicate di concentrazione finanziaria che forti del prevalere del paradigma economico su ogni altra visione, spingono verso un'esplicita *deregulation* di diritti ritenuti acquisiti, la privatizzazione d'istituzioni collettive. In quest'orizzonte l'antropologia rivendica un duplice punto di osservazione, quello di essere a un tempo «sapere di frontiera quanto un sapere nato su una frontiera» (Fabietti, 2005, p.3). Una visione criticamente impegnata nel descrivere, comunicare, interpretare, tradurre da una posizione, quanto più prossima e intima, ciò che agita individui e comunità. L'antropologia è *l'invitato scomodo* chiamato a comprendere, testimoniare le conseguenze create dallo sganciamento delle *élite* economiche dal loro territorio. Queste minoranze sempre più potenti, globali, extraterritoriali, mostrano di degradarsi in ogni area del mondo nella sola ricerca del più alto profitto. L'esito di questi squilibri sono crisi economiche perduranti, larghe, endemiche, nelle quali a globalizzarsi è povertà e diseguaglianza. Città e periferie si riempiono di fabbriche dismesse, gusci vuoti, al vaglio di appetiti speculativi, le campagne si spopolano, l'ambiente è gravemente deturpato, contaminato. La stabilità di sistemi universalistici di tutela si riduce per fuga dell'offerta pubblica, mancanza di risorse, con grave danno alle reti sociali di protezione, con il prevalere d'incertezza, precarietà dei singoli.

Questo quadro di sgretolamento istituzionale favorisce la rissosità politica, la conseguente indifferenza, passività sociale, l'emergere d'identità posticce, culturalmente impoverite. Un insieme inquietante sebbene si esprimano anche ostinate germinazioni sociali, potenzialmente straordinarie, interconnesse, extraistituzionali.

In questa cornice, potere e politica, rimangono elementi chiave sebbene il secondo appaia sempre più subordinato, inebetito dal primo. La politica, luogo di raccolta delle esigenze sociali, di gestione della cosa pubblica, di formazione del consenso, di mediazione tra poteri, residua ancora una dimensione locale (paese, nazione, stato). Un orizzonte nel quale fatica a presidiare processi globali che si muovono sopra di essa. Laddove si chiede di governare in nome di valori condivisi, di esercitare il rispetto di diritti inalienabili, guidare l'innovazione, armonizzare gli egoismi, la politica si abbandona alla proclamazione di aspirazioni, intendimenti largamente aggirati, piegata dall'azione di poteri sovranazionali, di vari e lucrosi particolarismi. E' alterata l'architettura che faceva della politica una «religione civile» (De Luna, 2013), quel tanto di simbolico, rituale, che stenta a radicare oggi, nei singoli, nelle istituzioni, nelle narrazioni storiche. La politica sembra indebolita nella forza che gli aveva permesso di accreditarsi come attrezzo utile per tutelare norme di convivenza in uno spazio pubblico condiviso. Al contrario, in nome di una proclamata funzione minimizzata, sostenibile, la politica delega nel privato, tratti del suo agire. Ammalata da prebende, imbarazzanti esternalità, è inadeguata, fragile, collusa, incapace di interpretare le richieste che provengono da movimenti e associazioni sempre più parcellizzate. Il controcanto di questa incapacità è l'apatia politica, la rinuncia. Una diffusa crisi di senso, di abbandono si riflette sulla motivazione delle persone nella partecipazione alla vita sociale. Impegnata in un'autoreferenziale rincorsa del consenso, la politica pare abbandonarsi a un variegato campionario d'inscenazioni mediatiche, cesarismi, personalismi salvifici. Si fatica a vederne il costruito.

L'Europa, il campo forse più avveduto dei paesi sviluppati, auspica nuove forme di sovranità ma appare unita solo dal mercato, mentre si frammenta sulle risposte da dare a molte questioni. Migrazioni, diaspore in fuga da guerre e povertà, disomogeneità culturali, eccessi fiscali, creano un «ordine d'instabilità» (Appadurai, 1996). Si vive nella mancanza di soluzioni efficaci, coordinate. Politiche appiattite su interessi nazionali che inseguono, o alimentano, irrigidimenti ideologici, religiosi, i proclami di derive dichiaratamente xenofobe.

Quest'insieme di sovra-determinazione economica, inadeguatezza politica, grava sulla vita d'individui appesantiti, accecati nell'azione, da potenti, invasivi, apparati mediatici, legati – quando non propriamente asserviti – a particolari gruppi di potere. Quotidianamente, platee di destinatari, sono l'oggetto dell'eccesso, della distorsione informativa. Immagini e discorsi si succedono senza mediazione, consumati acriticamente da spettatori *armchair* del talk show televisivo. Questo substrato di apparenze e virtualità si coniuga al movimento di genti in carne e ossa, definendo spazi irregolari, ultra o extra nazionali. Secondo lo scienziato sociale Arjun Appadurai, una forzatura della nostra capacità immaginativa:

Mediazione elettronica e la migrazione di massa segnano il mondo presente non perché siano forze tecnicamente nuove, ma in quanto forze che sembrano spingere (e a volte costringere) l'opera dell'immaginazione. Esse creano assieme specifiche irregolarità dato che gli spettatori e le immagini sono contemporaneamente in circolazione (Appadurai, 2001, p.17).

Sopraffazioni, conflitti, pretese omogenizzanti, si alternano tuttavia a un persistente desiderio di comunità. L'antropologia è attratta dall'incessante sforzo dell'umanità di conservare, ripristinare, rinnovare i propri legami sociali, dalla caparbietà degli individui, nel voler edificare entità stabili, capaci di connettere nel *loro* presente, quel tanto di passato e di futuro che consenta loro di transitare nella contemporaneità. L'antropologo Marc Augè sottolinea del lavoro antropologico l'interesse a cogliere il senso con cui gli esseri umani regolano la propria azione sociale:

Quali che siano le predilezioni teoriche dei ricercatori, la specificità della prospettiva antropologica sta in questo interesse centrale per lo studio della relazione con l'altro così come si costruisce nel suo contesto sociale. La questione del senso, cioè dei mezzi con cui gli esseri umani che abitano uno spazio sociale si accordano sul modo di rappresentarlo e di agire al suo interno, costituisce l'orizzonte del procedimento antropologico (Augè, 2006, p. 16).

Nel gioco tra particolarismi e universalità si colgono i segni, mutevoli, di una tensione vitale per mantenere, rinnovare la relazione con l'altro. Questa tensione spesso è imbrigliata da un marketing attento, deviata da generose spallate individualizzanti, o spinta, a pagamento, nella cornice di rassicuranti virtualità. Tuttavia l'esito di chiudere l'individuo in profili, strategie di consumo, di sottoporlo all'attività potente delle agenzie di controllo sociale non è determinato. Il progresso, la forma assunta dalla storia nel suo farsi, imbriglia ma non spegne questa tensione. Il sociologo Zygmunt Bauman pare voglia rassicuraci sul carattere inarrestabile del cambiamento, dove l'oggettivazione tecnologica sembra *sequire*, non *anticipare* il futuro. Anche la contemporaneità conferma il carattere costruito del suo farsi:

Il moderno idillio con il progresso – con la vita che può e deve essere rifatta sempre nuova e migliore – non si è tuttora concluso, né è probabile che si concluda molto presto. La modernità non conosce se non una vita «costruita»: la vita degli individui moderni è un compito, non un dato, un compito sempre incompleto e che richiede sempre più pena e sforzo. La condizione umana nella sua versione «tardomoderna» o «post moderna» ha reso tale modalità di esistenza sempre più invadente: il progresso non è più qualcosa di provvisorio che condurrà col tempo a uno stato di perfezione, uno stato cioè in cui tutto quello che doveva essere fatto è stato fatto e in cui non si chiedono ulteriori cambiamenti, ma una condizione perpetua, il significato autentico dell'«essere vivi» (Bauman, 2002, p. 144).

Reti, comunità, offrono lo scenario di esperienze molteplici, accostarsi a esse, approssimarsi a questa varietà, è un compito dell'antropologia. Essa può darne conto, invita a riconoscere come *costruzioni* le rappresentazioni che gli individui fanno di sé. Trame spesso nascoste, provvisorie, confinate, porose stanno tra loro in un qualche rapporto d'indicazione. Segni, simboli sono distribuiti sul campo, si prestano a una lettura che arricchisce il nostro vocabolario per migliorare il modo di intendere gli *Altri* e *Noi* stessi. L'antropologo Clifford Geertz invita all'osservazione attenta della dimensione simbolica:

Osservare le dimensioni simboliche dell'azione sociale – l'arte, la religione, l'ideologia, la scienza, il diritto, la moralità, il senso comune – non significa allontanarsi dai dilemmi esistenziali della vita alla ricerca di qualche empireo di forme desensibilizzate: significa immergersi in mezzo ad esse (Geertz, 1998, p. 42).

## *Individui come animali culturali*

L'uomo è un animale culturale, sociale, dotato di un corredo prodotto e appreso, a sua volta riprodotto a beneficio di chi lo seguirà. La cultura è l'elemento insostituibile in questo corredo, necessaria alla sua sopravvivenza che integra la sua dotazione biologica. Questo insegnamento fondamentale dell'antropologia interpretativa invita a guardare con poca indulgenza la cultura come un *tutto*, una nuvola narrante, archetipa, impregnata da un'aura di civiltà. Al contrario, la mescolanza, la circolazione dei significati, la mobilità, le super-conessioni della contemporaneità allontanano, complicano l'immagine della cultura come costituita da parti integrate localmente definibili. L'antropologo Ulf Hannerz della cultura ne traccia un profilo molteplice, aperto:

La cultura è sempre stata intesa come qualcosa che si dà in «pacchetti» diversi, con una loro integrità, relativi a collettività umane differenti, appartenenti in genere a territori specifici. E' sotto quest'aspetto che la cultura assume con più evidenza la forma plurale, diventa «culture». L'organizzazione della differenza culturale diventa un mosaico globale di unità circoscritte. Ma quando la gente circola con i propri significati, e quando i significati trovano il modo di circolare anche senza la gente, i territori non possono veramente essere i contenitori delle culture. E anche qualora si accetti che la cultura sia qualcosa di socialmente organizzato e acquisito, la conclusione che sia anche omogeneamente distribuita in seno alla collettività diventa problematica, dal momento che salta agli occhi la diversità di esperienze e biografie fra i diversi membri delle collettività stesse (Hannerz, 2001, p.10).

Forme ibride, resistenti, come anche semplici, quotidiane, forme di autoprotezione, occultamento, mimesi, dicono della forza, la mobilità della cultura. Essa pervade condotte molteplici, diffuse che affiorano nella dinamica sociale, nella vita delle persone, secondo modi non sempre immediatamente riconoscibili, nascoste nel consueto, nel *common sense* di un'apparente naturalità. Per lo scienziato sociale Michel De Certeau è nella marginalità che si annidano pratiche di consumo con un intento creativo:

La marginalità non assume più oggi la figura di piccoli gruppi, bensì quella di una emarginazione diffusa; è l'attività culturale dei non produttori di cultura, anonima non leggibile, non simbolizzata, e che resta la sola possibile per tutti coloro che pure pagano, acquistandoli, i prodotti-spettacoli che scandiscono una economia produttivistica. La marginalità dunque si universalizza. E' divenuta maggioranza silenziosa (De Certeau, 2010, p.13).

Nello spegnersi del sacro, nel crollo dei *grand récits* ideologici, si riaccendono varie, variopinte forme liturgiche, rituali. L'idea di una modernità capace di rinnegare ogni idolo, per dar luogo a un individuo autenticamente naturale, pienamente razionale è dubbia per il peso di questo improbabile disegno.

Per contro, in questo nomadismo d'idee, persone, il concetto di *alterità* è ancora utile per la capacità di ispirare modelli alternativi. Sebbene una tradizionale ipostatizzazione tra *altro lontano* e *altro vicino* sembra non tenere più, ciò che appare *estraneo* riesce ancora a cogliere l'intreccio tra Altro e Identico, tra Simile e Diverso. E' ancora l'altro a incardinare l'antropologia di un *noi* nella quale il discorso sull'uomo alle prese con il molteplice, diventa oggetto di questa specifica impresa intellettuale.

L'antropologia culturale, a differenza del paradigma positivista, funzionalista, accoglie pienamente la dimensione intersoggettiva dell'incontro. Questa è parte integrante dell'impresa antropologica. La disposizione, l'esperienza, la biografia dell'antropologo orienta la descrizione, l'interpretazione, la traduzione dei fatti osservati, riempie la distanza con i soggetti, allontana la cultura intesa come densità immobile, come il congegno in grado di dettare *in se* il procedere di percorsi individuali e collettivi.

Cultura e storia del resto non procedono in modo lineare. I differenziali d'innovazione sono distribuiti in modo difforme in pratiche, luoghi, credenze. Le significazioni fluttuano tra miti, memorie, simbologie. Esse s'inseriscono nella trama del tempo, dello spazio secondo una non casuale combinazione di spiritualità e materia, superano la tendenza a fissarsi, a illustrare. La cultura entra nell'azione come elemento costitutivo di comportamenti, giochi, regole, strategie, *performance*. Questo permette la traduzione di pubbliche configurazioni simboliche. L'eccesso informativo che oggi spesso avvolge le forme dell'interazione umana, le nasconde, le distorce, in molti casi le agita, ne favorisce la collisione, la radicalità, la mutabilità. Grande attenzione va dunque posta nella scelta degli oggetti da indagare. La conoscenza degli spazi sociali, l'incontro con gli individui deve illuminare una pratica, affinarne la comprensione del senso.

Questa tesi rivolge il suo interesse a una pratica musicale, ai suoi attori, all'esercizio di un'abilità strumentale, in occasioni, luoghi a noi vicini. Un oggetto apparentemente non problematico. Tuttavia, nel modificarsi dei centri d'interesse tradizionale dell'antropologia, il virare delle problematiche da un mondo *esotico* a uno *vicino*, l'antropologo Marc Augè invita a perseverare nello sguardo interpretativo. Egli ci stimola a render conto dei processi, a far emergere le alterità, consapevoli che modelli, rappresentazioni, interpretazioni si confrontano sempre con il rischio del banale, del relativo, con la polifonia del campo. Questi i nodi che si ergono su una visione comprendente e sulle scelte da operare:

La questione che si pone in primo luogo a proposito della contemporaneità vicina non è di sapere se e come si possa condurre un'inchiesta su insediamento periurbano, una impresa o un club vacanze, (bene o male ci si riuscirà), ma di sapere che ci sono aspetti della vita sociale contemporanea che appaiono come idonei a una ricerca antropologica proprio come le questioni della parentela, del matrimonio, del dono e dello scambio, ecc.. si sono imposte in un primo tempo all'attenzione (in quanto oggetti empirici) e poi alla riflessione (in quanto oggetti intellettuali) degli antropologi dell'altrove (Augè, 2009, p. 35).

## Capitolo 1 - Oggetto

Questa tesi si propone di riferire quanto accade in una *scena musicale*, quella del blues milanese, nella quale c'è motivo per intendere un insieme di relazioni simbolizzate dentro uno spazio complesso d'interazione, un ambito nel quale s'ipotizza la «tensione tra senso e libertà (senso sociale e libertà individuale)» (Augè, 2006, p.42). In questa prospettiva si è manifestata l'idea per la quale la relazione tra il blues e taluni attori sociali potesse rappresentare un distintivo ambito d'indagine. La sollecitazione a un approfondimento che si è proposta all'osservatore in seguito all'incontro avvenuto nel 2009 con alcuni musicisti blues milanesi.

Questa frequentazione ha aperto una finestra sul muoversi d'individui che esibiscono tratti di una "cerchia di riconoscimento" (Pizzorno, 2007), ambito nel quale suonare blues connota una particolare coscienza del loro essere nel mondo. S'intende riferire di "argonauti", viaggiatori della contemporaneità, individui caratterizzati da un forte riferimento a una musica apparsa sul finire del '800 in particolari aree del Sud degli Stati Uniti d'America per opera della popolazione afroamericana. Fisicamente, culturalmente distanti da quei luoghi, si vogliono indagare motivazioni, modi, intenzioni di questi attori sociali. Essi interpretano, infatti, una forma culturale appresa, mediata da un contesto lontano, diverso, caratterizzati dal proporre un modello musicale intuitivamente "innaturale".

Il blues ha un ruolo centrale in questa riflessione, esso è incardinato agli attori. Al pari di molte altre *popular music*, il blues supera il solo aspetto musicale per arrivare a identificarsi con il cammino afroamericano, un "genere" che appare indissociabile dal suo profilo storico. Come avverte lo studioso afroamericano Amiri Baraka, il blues è solo una parte di un'intera ideazione afroamericana:

Il termine "estetica blues", recentemente proposto da alcuni accademici, è utile solo se esso non comporta la depoliticizzazione del referente. E' possibile infatti rivendicare l'esistenza di una estetica del blues anche separando l'evoluzione storica del blues dalla sua origine nazionale e internazionale, dalla vita e dalla storia delle popolazioni africane, panafricane e più precisamente, afroamericane. L'estetica blues è solo un aspetto della totalità dell'estetica afroamericana. Una cosa ovvia, dal momento che il blues rappresenta solo uno dei vettori espressivi di un'unica origine materiale, storica e psicologica (Baraka, 2007, p.7).

Con questa considerazione ci si muove in ragionevole accordo ritenendo il blues un fenomeno culturale che giunge a noi come esito storico di articolata tradizione musicale, una *heritage music*, quella che Marcello Sorce Keller definisce come una musica che perviene da tempi e luoghi specifici per divenire accessibile ad altri luoghi e altri contesti:

Una musica che proviene cioè dalle tradizioni di un ambiente specifico, ma che poi diviene accessibile quasi ovunque e che piace dunque a pubblici diversi; i quali apprezzano la sua "tradizionalità" e quasi non occorre sottolinearlo, a titolo diverso uni dagli altri sapranno incorporarla nella loro consapevolezza musicale (Sorce Keller, 2002, p. 191).

Il blues è da intendere anche come un *sistema di riferimento* dal quale questa musica non è scardinabile. Questo complesso spazio culturale spesso è rappresentato da immagini, simbologie, che sono intrecciate a questa particolare espressione. Il blues

vive di un'associazione immediata con l'iconografia dello schiavo, del contadino afroamericano, del Mississippi, l'evocazione della sofferenza, la malinconia della segregazione, l'ambiguità della musica "del diavolo". L'immagine congelata di uomini dalla pelle nera divisi tra chiese e campi di cotone. L'aura generata da questa immaginazione è stata motivo di attrazione per molti tra appassionati e sostenitori.

Quest'adesione ha stimolato le disposizioni, la lealtà interpretativa di molti musicisti italiani, ma ha anche alimentato una discutibile riproduzione mitica, posticcia del blues come una vera e propria *invenzione* dell'industria culturale. Questo deve indurre cautela nell'aderire all'idea di *estetica del blues* proposta da Amiri Baraka se questa conduce al blues come a una sostanza. All'opposto, s'intende far riferimento al blues come a una configurazione culturale caratterizzata periodi, stili, luoghi, simbologie, figure della tradizione, senza pregiudicare il suo carattere storicamente costruito. Questo modo di guardare il blues consente di considerarlo come un *modello culturale* e non come un'entità museale. Qualcosa di rinvenibile su una mappa mnemonica, geografica, del passato e diventato nella sua rielaborazione, rilevante per la vita di persone che sono fuori da quella mappa. Di questo racconto essi si servono per esprimersi, incontrarsi, costruire legami sociali. Intento di questa tesi è decostruire, alleggerire, il forte aspetto mitico, immaginativo del blues facendolo emergere negli intrecci che la sua pratica esprime in una particolare scena musicale.

A questo scopo s'intende interrogare gli attori sul campo sospettando che in quest'ambito il blues assuma il carattere di *finzione*, interpretazione, racconto, costruzione di una forma culturale lontana, per vivere il proprio tempo e la propria condizione. Non è il blues come genere musicale l'oggetto di questa tesi, ma è il *costrutto chiamato blues* che attrae lo sguardo nella sua relazione con determinati attori sociali presi nello spazio che essi occupano.

Lo sforzo che s'intende produrre è un'analisi delle ritualità, le forme, i processi riconducibili al blues, dentro questo spazio, l'interrogazione delle persone che li attivano, le visioni che hanno di questo costrutto.

In ultima analisi blues inteso come riferimento simbolico, identitario che consente all'attore di vivere, interpretare, produrre quella condizione che la filosofa Silvana Borutti chiama: «proiezione simbolica e formale (poietica) di una realtà» (Borutti, 2005, p.92).

Come si avrà modo di approfondire, il blues nasce sulle soglie del '900 ma arriva in Italia in modo rilevante solo a metà degli anni '60. Questo esordio ha sedimentato una familiarità non scontata. L'osservazione si è fatta attrarre proprio da questa confidenza maturata nella distanza tra connotazioni lontane e le ragioni vicine che spingono *qui* taluni a una perdurante consuetudine. S'ipotizza un contagio estetico ma anche una necessaria rielaborazione. Lo stimolo a un approfondimento è stato richiamato inizialmente dal virtuosismo strumentale di alcuni musicisti blues milanesi. La credibilità delle loro *performance*, molto vicine a quelle di apprezzati *bluesmen* americani, la capacità tecnica, straordinaria che non nasce da percorsi formali di apprendimento, lasciano pensare alla gradualità di un attraversamento, a passaggi evolutivi, curve di apprendimento, l'impregnazione di un canone, l'immaginazione di un suono. Trasformazioni che si realizzano in una *comune mappa* di riferimento. Questi elementi portano la musica alla sua dimensione sociale. Come afferma l'antropologo Alan Merriam, il suono possiede una sua autonomia ma «non si spiega indipendentemente dall'esistenza di determinati esseri umani» (Merriam, 2007, p. 50).

Come afferma l'antropologo Clifford Geertz, nello studio di una forma artistica l'intento è di interpretare il dato empirico nelle sue implicazioni sociali non nel suo riflesso funzionalista:

Rendersi conto che studiare una forma artistica significa studiare una sensibilità, che questa sensibilità è essenzialmente una forma collettiva, e che le basi di questa formazione sono ampie come l'esistenza sociale e altrettanto profonde, non distoglie solo dalla concezione che il potere estetico sia una mera amplificazione dei piaceri dell'artigianato. Distoglie anche dalla cosiddetta concezione funzionalista che è stata spesso opposta a essa: che le opere d'arte, cioè, siano meccanismi elaborati per definire rapporti sociali, per sostenere regole sociali e per rafforzare valori sociali (Geertz, 1998, p. 125).

In questa prospettiva l'osservazione della scena blues milanese può dire qualcosa delle costruzioni che gli attori realizzano nella loro relazione con questa musica e assumere i connotati di un interessante oggetto di studio, poco o per nulla indagato. Idea ambiziosa considerando che il senso di una tale relazione si fonde nell'esercizio stesso di questa musica. Il suono rimane, infatti, la traccia incerta, complessa di una trama che appare solo come l'esercizio di un genere musicale. Problematizzare questa pratica comporta agitare l'idea di universalità della musica assieme a quel tanto di stereotipo, scritto, enunciato che circonda il blues. In questa direzione diventa più agevole collocare le contorsioni argomentative circa la bontà di un blues suonato *là* e uno suonato *qua*, tra quello generato da bianchi e quello prodotto dai neri. Spesso solo il fronteggiarsi di argomentazioni che nascondono un analogo carattere costruito del rapporto del nero americano con il blues. L'immaginazione trasfigurata dal *mito* del blues che è fissata da narrazioni, modi di essere.

In Italia l'adesione a questa musica è riconducibile al fermento giovanile degli anni '60 e '70 senza che abbia assunto i toni di una "subcultura". Nulla di paragonabile a quanto è stato evidenziato per forme musicali come l'*heavy metal*, il *punk*, il *reggae*, il *rock an' roll*. Seppure esistano negli attori indubbi elementi di riconoscibilità simbolica - abbigliamento, oggetti, consuetudini - il riferimento al blues non è intenzionato a mettere esplicitamente in discussione rapporti di compatibilità sociale, nè a influenzare in maniera rilevante una moda. Nel blues sembra prevalere l'*appartenenza* sull'apparire. Se si esclude la partecipazione a festival dedicati, questo "sentirsi blues" si manifesta nei luoghi più disparati: bar, circoli, feste di paese, teatri di quartiere, locali.

Quest'appartenenza assume spesso la forma ritualizzata di una *Jam session*, di un concerto ma anche dell'incontro privato: una festa di compleanno, il sostegno a un'iniziativa solidale, il ritrovarsi per commemorare un amico scomparso. Spesso la natura di questi incontri è informale, coordinati dal passaparola come dall'uso di *social network*. Cercarsi, invitarsi, radunarsi, riflette l'intento di realizzare eventi d'intrattenimento musicale ma anche di relazione, d'incontro, manifestazioni collettive nelle quali traspaiono elementi di comunità. Non mancano peraltro tendenze opposte, escludenti, come la generazione di sottogruppi impegnati in sommessi conflitti per la gestione di risorse scarse (visibilità, ingaggi, partecipazioni a rassegne, festival).

Appare degno di nota che tutte queste dinamiche sembrano manifestare l'aspirazione a una "identità", l'appartenenza a uno spazio sociale definito dal blues. Questo riconoscersi è possibile in virtù di una comune memoria *suonata*, il richiamo a una tradizione, una richiesta d'inclusione. La capacità di maneggiare questa estetica non è senza implicazioni, propone dei *passages* per incorporare, tecniche, ritualità, riferimenti stilistici.

L'antropologo Iain Chambers invita a considerare questa condizione come un elemento vivo nelle pratiche dell'arte:

Ciò vuol dire trasferire l'opera d'arte dallo stato inerte e feticizzato di oggetto alle procedure più insubordinate della performance, dell'espressione, dell'evento e dell'affettività. Siamo sollecitati a pensare meno all'arte e più con l'arte, a immaginare meno la storia del suono e più a considerare il suono come una storia che deve essere ancora narrata e riconosciuta (Chambers, 2012, p.79).

Si è in presenza di attori sociali che pensano, vivono, la loro relazione con il blues come una dimensione "agita" della musica. Il campo di queste relazioni diventa il luogo nel quale si distribuiscono competenze interpretative richieste da un lungo apprendistato. L'abilità tecnica, tuttavia, fornisce solo l'indicazione di un transito che non archivia la fenomenologia del blues come una semplice questione *tra musicisti*, come l'ennesima forma di *americanizzazione*. Per quanto il blues sia una musica conosciuta, di grande tradizione, non è mai stata, salvo brevi periodi, una musica di massa. Al contrario è stata, lo è tuttora, una musica di *nicchia*. Tolte rare eccezioni, il blues è suonato da autori lontani dai fasti dello *star system*. E' anche questo elemento "dimensionale" che indirizza lo sguardo, la sua diffusione, contenuta, selettiva.

Il blues mantiene il suo profilo di *musica altra* senza essere conflittuale, diversa senza essere appariscente, semplice senza essere indistinguibile. Il blues sembra un modo di proporsi prima che essere una tecnica esecutiva. Sorprende che per quanto in Italia non ci siano le condizioni per onorevoli guadagni, taluni, comunque, si affidano alla sua pratica come forma professionale e di sostentamento. L'età dei soggetti implicati in questa relazione con il blues nella stragrande maggioranza dei casi supera i trent'anni. In prevalenza uomini. Il fascino di questa musica non attrae che in maniera residuale, giovani e giovanissimi. Adescati da un'industria discografica mondiale in grande affanno, spinge la maggioranza di questi, verso proposte musicali meno connotate ed evanescenti. Se in Italia, quindi, il blues conferma la sua marginalità economica, e come tale è considerato dalla grande industria discografica, nondimeno il blues produce un largo interesse nel mondo<sup>1</sup>. Questo specifico richiamo nel nostro paese ha reso il blues luogo di imprenditorialità e produzioni indipendenti. Un interesse capace di sedimentare luoghi di ascolto e progettazione. Pur nell'esiguità degli spazi, una rete di locali lo propone, associazioni italiane lo promuovono. Alcuni festival di blues in Italia, come il Pistoia Blues Festival, hanno ormai longevità decennale, si organizzano rassegne, programmi radiofonici, siti web, raduni, *Jam session*, *contest*. A corollario di questo insieme d'attività, si deve aggiungere una vivace letteratura, una pubblicistica, un nutrito gruppo di scrittori. Tutti questi elementi indicano come il blues in Italia sia diventato qualcosa di più di un semplice esercizio d'emulazione. Questa presenza multiforme assume valenza culturale, sociale, economica che contribuisce alla conservazione di una memoria stilistica, significati storici, credenze, attualizzazioni di codici lontani. Tutti questi elementi correlano negli attori, implicazioni molteplici che superano l'esercizio di una generica passione musicale. Si ritiene cioè che esistano aspetti socchiusi, incorporati nelle pieghe offerte da questa robusta *totalità* del blues.

---

<sup>1</sup> «Se digitiamo la parola "blues" su Google, otteniamo 315 milioni di risultati. La stessa ricerca per "musica classica" ottiene 87 milioni di risultati e per musica country 36,5 milioni di risultati» (Ferris, 2011,p.9).

Vincenzo Martorella, critico e storico della musica, a conclusione del suo libro dedicato al blues, nell'esaminare la figura di Robert Johnson, pone l'accento sul ruolo di mediazione che ha svolto nei confronti delle generazioni di *bluesman* venute dopo di lui:

La fortuna di Robert Johnson iniziò negli anni Sessanta, quando la sua musica fu ristampata in long playing, e i musicisti rock bianchi videro in lui il *trait union*, il collegamento necessario tra musiche ed esistenze lontane. Ancora oggi il doppio cd della Columbia con l'integrale delle registrazioni è il disco di country blues più venduto di sempre (oltre un milione e mezzo di copie). Ma basta davvero la sua musica a legittimare una simile persistenza nell'immaginario collettivo? (Martorella, 2009, p.287).

La tesi intende iscriversi nell'insufficienza delle risposte a tali domande ritenendo che il taglio operato dalla dimensione antropologica possa intendere il carattere continuamente rielaborato costruito di questa musica:

Il blues è un laboratorio permanente di invenzione: una musica aperta e permeabile. E' un luogo del possibile, in cui l'impossibile può abitare perché non esistono norme o regole; esse sono definite dalla funzione d'uso e dalla risposta del pubblico. Non esiste Blues senza pubblico, senza la costante, febbrile relazione tra chi produce e chi riceve, restituendo (*ivi*, 2009, p.293).

S'intende guardare a questo connubio, ipotizzando la presenza di un'allusiva trasfigurazione del legame sociale. La convinzione che il blues si offra agli attori come *attrezzo culturale* con il quale costruire senso per sé e per gli altri. La pratica di un ordine capace di opporsi all'eccesso di richieste normalizzanti proveniente dalla società, in grado di offrire un sistema di valori che alimenti quest'opposizione. Questa espressività artistica sembra in grado di regolare le relazioni tra persone, conservare la dimensione alternativa, recalcitrante del blues. Elementi di ieri che mostrano, ancora, di contagiare, informare e sostenere in taluni, le vite dell'oggi. E' ipotesi di questa tesi che se il blues deve la sua distintività a tempi, luoghi lontani dall'Italia, tuttavia, la memoria, l'immaginazione di quei tempi, quei luoghi, hanno assunto, nella scena del blues italiano, il carattere di una particolare narrazione. Questa assume la valenza di una finzione, la cui attendibilità, tuttavia, è in grado di attecchire anche laddove è palese la mancanza di medesimi codici culturali. Questa narrazione è capace di offrirsi come risorsa dell'azione sociale. Il blues sembra riunire nella sua dimensione estetico-musicale visioni, rappresentazioni che aiutano a stare nel mondo. Del *bluesman* è l'uomo, il *man*, l'interesse prevalente di questa tesi, la persona colta nel suo rapporto con il blues.

Quest'osservazione, per la dimensione pubblica di questa pratica, l'accessibilità a un incontro con gli attori, rende possibile ricostruire la relazione tra queste dimensioni. Come acutamente fa notare il sociologo Alessandro Pizzorno:

Un'entità collettiva in quanto tale non è composta da individui, bensì da un insieme di relazioni tra posizioni sociali che possono essere ricoperte da questo o da quell'individuo. Ciò che differenzia tra loro le entità collettive è la struttura delle *relazioni* che le compongono. Ne consegue che l'oggetto delle scienze sociali non consiste né nell'osservazione degli individui *in quanto tali*, né nell'osservazione di qualche entità collettiva *in quanto tale*, ma nel ricostruire quelle situazioni nelle quali alcuni soggetti d'azione (che possono essere parte di persone o naturali o giuridiche) entrano in una relazione con altri. Tale relazione determinerà il significato di quella particolare azione che intraprenderanno: il significato per gli altri partecipanti, così come per l'osservatore che dovrà interpretare e comunicare all'uditorio (Pizzorno, 2007, p.133).

Si propone di farsi attrarre, guidare da questa particolare musica nata in un passato distante per seguirne le tracce lasciate nel presente, per dare conto di una marginalità, una socialità. Si condivide con l'antropologo Ian Chambers l'idea che il suono possa essere al contempo forza narrativa e risorsa culturale:

L'importanza dei suoni non sta unicamente nella forza narrativa, ma anche nella capacità di sollevare questioni critiche. I suoni ci attirano verso ciò che sopravvive e persiste come risorsa culturale e storica capace di resistere, turbare, interrogare e scardinare la presente unità del presente (Chambers, 2012, p.8).

In questa cornice, due elementi, la musica e la storia del blues, sono fondamentali e da approfondire in alcuni suoi aspetti. La musica, per ritrovare gli approcci teorici che la correlano alla sua dimensione sociale, il blues, la sua storia, per demitizzarne il profilo. Due passaggi distinti che consentano di corredare un avvicinamento, di entrare nei contesti, nelle immaginazioni, di attrezzare l'incontro, di comprendere le voci di coloro che qui abbiamo chiamato *Blues Argonauts*.

## Capitolo 2 - Della Musica

La musica è cosa vasta, importante, il mondo ne è invaso, tuttavia il modo in cui la pensiamo non ne riflette per intero la significatività. Siamo portati, soprattutto in Occidente a considerarla un fatto “sonico”(Sorace Keller, 2002) che fruiamo e ci portiamo dietro in ogni luogo. Eppure accade fuori e dentro di noi, possiede la straordinaria capacità di mediare spazio e tempo, individuo e società. Emoziona, orienta, evoca, rammenta. Si dispone nel campo dell’azione, può esserne complemento o il motore, può significare per uno, per molti, tra noi e con altri. In ragione di questa polisemia la musica sfugge a un giudizio ultimativo, si sottrae a ogni oggettiva pretesa analitica, a una semplice definizione o alla facile classificazione. Malgrado molto si dica, si scriva, si descriva, fatichiamo a metterne a fuoco il segno e nel farlo le parole risuonano vuote. L’antropologo Clifford Geertz descrive bene questa condizione d’inadeguatezza:

Come si sa è difficile parlare dell’arte. Quando è fatta di parole nelle arti letterarie, tanto più quando è fatta di colori, di suoni, pietra o che altro in quelle non letterarie, pare che esista in un mondo tutto suo, al di là della portata delle parole. Non solo è difficile parlarne: sembra inutile farlo. Parla per se stessa, per così dire: una poesia non deve avere significato, ma esistere: se vi chiedete che cosa sia il jazz, non arriverete mai a saperlo (Geertz, 1998, p.119).

Al contempo, lo stesso autore solleva l’antropologo dal disagio interpretativo, spinge nella congruità dello scrivere, parlare di musica, di arte, per dare ragione di un significato:

Non possiamo lasciare giacere immerso nel puro significato qualcosa che ha un significato per noi, e così noi descriviamo, analizziamo, confrontiamo, giudichiamo, classifichiamo: costruiamo teorie sulla creatività, la forma la percezione, la funzione sociale: caratterizziamo l’arte come linguaggio, struttura, sistema, atto, simbolo di sentimento: cerchiamo metafore scientifiche, spirituali tecnologiche, politiche: e, se tutto il resto fallisce, formuliamo una serie di oscure sentenze e speriamo che qualcun altro le chiarisca per noi. L’evidente inutilità di parlare dell’arte sembra allearsi ad una profonda necessità di parlarne senza fine (*ivi*, 1988, p.120).

In vero, va aggiunto che non esiste *la* musica, bensì esistono *le* musiche. Il blues, l’elemento incardinato agli individui di questa riflessione, è quindi *una* delle musiche possibili. Esso è percepito come tale, come musica. Tuttavia il blues come ogni altra musica può assumere anche la valenza di porta d’accesso a un “senso” individuale e sociale, che supera la sua pratica. Il capitolo approfondisce il contributo che la musica può dare alla costruzione culturale, gli approcci teorici che hanno affrontato, articolato il significato delle attribuzioni musicali. Questo passaggio vuole problematizzare l’idea diffusa di musica come fenomeno *naturale* per considerarla invece un oggetto *sociale*. Così in proposito il musicologo Nicolas Cook:

La musica in un modo o nell’altro sembra essere un fatto naturale, sembra avere una esistenza indipendente eppure è intrisa di valori umani, del nostro senso di cosa sia buono o cattivo, giusto o sbagliato. La musica non è una cosa che capita: è una cosa che facciamo ed è ciò che ne facciamo. La gente pensa per mezzo della musica, decide chi essere con la musica, si esprime con la musica (Cook, 2005, p. IX).

Detto in altro modo, sebbene sia di comune constatazione che *una* musica possa irrompere nella vita come *evento*, che un suono possa fissarsi a un soggetto sulla scorta della sua complessità individuale diventa però un'assunzione ingombrante ritenere che la musica assolve *in sé* la capacità di pervadere l'individuo. La musica va avvicinata nella sua composizione, nei legami che istaura con il carattere mutevole delle società e la cromatica dimensione relazionale dell'individuo.

### *Costruzioni teoriche*

Alcuni approcci teorici hanno esaminato la relazione tra musica, soggetti e società, riflessioni che hanno indagato i modi con quali possiamo incontrare la musica senza limitarsi alla sola dimensione sonora. Scopo di questa rassegna è dotare lo studio di chiavi interpretative per aiutare la comprensione della relazione che può stabilirsi tra musica, vissuti, esigenze identitarie, ritualità, rappresentazioni. Temi molteplici sui quali si sono distribuiti gli apporti che hanno colto l'importanza della musica nella sua complessità sociale e non solo nella sua dimensione sonora. Questo sforzo arricchisce lo sguardo dell'antropologo che voglia muoversi nel discorso inerente la musica nel quale tuttora aleggia la forma di una scontata universalità.

Al contrario, come invita a riflettere l'etnomusicologo Marcello Sorce Keller, quest'universalità andrebbe elaborata:

Credo che valga la pena di osservare che la pretesa universalità del fenomeno musicale non risiede nel fatto che le sue manifestazioni siano sempre universalmente comprensibili e apprezzabili anche da chi le vive come esterne al proprio orizzonte socio-culturale (a volte lo sono, a volte no, e più spesso solo in parte). La Musica piuttosto è un fenomeno universale nel senso che ovunque essa manifesta una forte capacità di caratterizzare gruppi umani che amano sentirsi 'Altri' per ragioni storiche e antropologiche le più diverse. A differenza di ciò che a volte si dice sulla sua pretesa capacità di accomunare popoli, il fare musica è una espressione della propria collocazione nello spazio e nel tempo e del proprio vissuto storico da essere per sua natura discriminante (Sorce Keller, 2002, p.207).

Avvertimento utile. Le cose della musica sfuggono se inquadrare da pretese totalizzanti. Nell'incessante variare storico dei contesti, la musica nel suo procedere per apporti, attualizzazioni continue, offre di sé una visione frammentata, caleidoscopica, irrisolta ed è in questa cornice che va ricercato il suo fondo eminentemente umano. La musica si manifesta nella dialettica tra stabilità e mutamento delle culture, delle società. Lo sguardo va posto all'imperfezione di questa dinamica piuttosto che alla musica come un semplice riflesso sovrastrutturale.

Questo modo di interpretare la musica pone al riparo l'osservatore da una deriva mistica, meccanica, per guardarla invece, come una fenomenologia di aspetti privati, pubblici, cooperativi. La disposizione che imbarca la dimensione soggettiva degli attori, con simbologie, segni, codici che possono dar conto di una trama leggibile. Un ordito mobile, incompiuto, nella perenne costruzione di significati, spesso autoreferenziali, nel quale musicista e appassionato, possono esporsi al cospetto della parola, dove il suono arretra a ridosso del senso sociale della musica. La musica circola forte della sua qualità comunicazionale, ma è una capacità diversa dal linguaggio parlato.

Come afferma il sociologo Davide Sparti, la musica, inferiore per senso compiuto rispetto alla parola, può diventare per ciò stesso risorsa sociale:

Detto altrimenti, sul linguaggio musicale non incombe il compito comunicativo che la società assegna primariamente al linguaggio parlato. Nel parlato il suono scompare dietro al senso. Al contrario, il suono musicale rimanda innanzitutto a se stesso: secondo la formula di Susanne Langer (1957), quello musicale è un *unconsummated symbol*, un simbolo incompiuto. Ebbene proprio tale caratteristica, apparentemente un limite, può rivelarsi una virtù, quella che permette alla musica di circolare senza richiedere una traduzione. Emerge qui la dimensione faticosa della musica, la sua capacità di costruire un contatto fra interlocutori, di stabilire legami, di «far società» (Sparti, 2007, p. 195).

Su questa base è possibile immettersi nella confidenzialità permessa dalla musica. In questo senso è possibile individuare orbite di senso o almeno un ordine nel quale poter ritrovare i soggetti che suonano il blues.

### *Musica e Società*

Questa riflessione pone la sua osservazione, il suo momento, l'oggetto a Milano, nel contesto urbano di una società occidentale. Questa collocazione si accorda con le prime, significative riflessioni sulla musica, avvenute nel momento in cui è parso evidente il legame istaurato con il carattere razionale della società moderna. Pur nella diversità delle forme assunte dalla modernità negli ultimi due secoli, il processo di razionalizzazione sembra caratterizzare anche la società contemporanea. Nel 1921, il filosofo e sociologo Max Weber, pubblica *I fondamenti razionali e sociologici della Musica*, un testo che sebbene limiti la riflessione al solo aspetto armonico-tonale della musica è tra i primi a segnalare il legame tra razionalità, musica e società occidentale. Il sociologo della musica Lello Savonardo chiarisce come per Weber la razionalità imbrighi ogni aspetto della vita sociale condizionando l'espressione dell'uomo, compresa quella artistica:

Weber individua nelle società occidentali un processo di razionalizzazione che dal campo religioso si è successivamente esteso a tutti gli ambiti della vita sociale [...] Tale processo di razionalizzazione ha condotto al disincanto del mondo. L'uomo non nutre più alcuna illusione nel suo rapporto con la realtà e tutto può essere dominato dalla ragione. E' il trionfo della *ratio* umana in tutti i settori della società (Savonardo, 2010, p. 24-25).

In questa chiave Weber attribuisce alla comparsa della notazione, del sistema temperato, della partitura, della standardizzazione musicale come un'espressione della forza logico-razionale che condiziona la creatività. Il carattere spontaneo, magico, della musica "primitiva", quella ritenuta senza un'apparente logica interna, cede il passo a qualcosa di più complesso e calcolato. L'impianto evolutivo che caratterizza il pensiero di Weber tuttavia indica la razionalizzazione come un processo sfaccettato che non esclude l'individuo dalla possibilità di comportamenti dotati di significato, da un'intenzione agita. A rinforzare il ruolo della dimensione individuale nella relazione con la musica pur nella morsa razionalizzante, nel prevalere del pensiero positivista, si colloca il contributo del sociologo Georg Simmel. Sebbene *Gli Studi Psicologici ed Etnologici sulla musica* siano il suo unico lavoro specificatamente dedicato alla musica, esso integra il pensiero di Weber accentuando il ruolo delle forme dell'agire sociale in relazione alla musica. Pur intraprendendo strade diverse, Max Weber e Georg Simmel giungono a una conclusione simile: la musica si è evoluta da un'istintiva necessità espressiva, emozionale a una complessa oggettivazione di linguaggi musicali. Questa evoluzione è il frutto della razionalità sociale che lascia intendere una separazione tra la

dimensione *extramusicale* dell'esperienza sonora (azione reciproca, esperienza condivisa, azione dotata di senso) e quella *intramusicale* (suono, tonalità). Queste dimensioni sono influenzate dalle modalità, i mutamenti che avvengono nello scambio sociale.

La società razionalizzata tuttavia per Weber e Simmel non opera in senso totalmente vincolante sull'individuo. Le strutture, le forme che la reggono non impediscono il dispiegarsi di contenuti individuali sotto forma di scopi, impulsi, interessi, inclinazioni, disposizioni. Le idee di ognuno assumono una dimensione creativa che non è il puro riflesso delle condizioni sociali. La vita è un continuo rapportarsi con la società, una reciproca influenza tra individualità e universalità, tra realizzazione personale e appartenenza a una forma sociale. Il pensiero di Weber e Simmel rappresenta ancora un punto di solido ancoraggio per comprendere come da dentro la propria esistenza, gli individui chiedano alla musica sollievo ma danno e ricevono anche un indirizzo. Questa "letizia" giunge dai legami che reggono la società come ricorda il filosofo e musicologo Theodor Adorno:

La letizia che la musica accende girando l'interruttore non è solo la letizia degli individui ma quella di più o molti e sta nel luogo della voce della società globalmente intesa che ripudia e stritola l'individuo. Il suono proviene dalla fonte della musica e a questa reagisce il preconcio: lì avviene qualcosa, lì è la vita (Adorno, 2002, p.55 ).

### *La Teoria Critica e Theodor Adorno*

La citazione di Adorno introduce al contributo della Scuola di Francoforte primo vasto compendio sociologico sulla musica. Lo studio aiuta a non cadere in un profilo idealizzato della musica. Un indirizzo critico, da maneggiare con cura perché se da un lato illumina tanto di quel "qualcosa" che avviene tra arte e società, allo stesso tempo ritiene, sulla scia dell'approccio marxiano, che l'arte si manifesti come semplice risposta a una sollecitazione sovrastrutturale. In accordo con Weber, Adorno ritiene che la società razionalizzata operi una frattura insanabile con l'individuo, un solco doloroso, tra le esigenze espressive individuali e gli imperativi della società capitalista. La musica in questa luce diventa solo un elemento funzionale per dissipare il peso dell'alienazione capitalista:

La complessa relazione di razionalità e irrazionalità della musica rientra in una grande tendenza sociale. La crescente razionalità borghese non elimina senz'altro i momenti irrazionali del processo della vita. Molti vengono neutralizzati trasferiti e inseriti in settori particolari. Non solo essi vengono lasciati intatti ma spesso certe zone irrazionali vengono riprodotte socialmente. La pressione della crescente razionalizzazione, per non riuscire insopportabile alle sue vittime deve produrre razionalmente qualcosa che tiri su il morale [...] la razionalità, realizzata solo in determinati aspetti particolari, ha bisogno per potersi evolvere come razionalità particolare, di istituzioni irrazionali come le chiese, gli eserciti, la famiglia. La musica, e qualsiasi arte, vi si inserisce, adeguandosi così all'universale rapporto funzionale (Adorno, 2002, p.172).

Il filo funzionalista del pensiero di Adorno coglie nel segno quando pone la musica in una zona liminale, sul confine tra società e individuo, quando ne individua la deriva commerciale, ma la impoverisce quando la relega al solo ruolo d'intrattenimento. Teniamo buone le avvertenze di Adorno circa i mali di una musica massificata senza cadere nella conclusione che considera gran parte della musica una "distrazione reazionaria" (Sparti, 2007). Posta in questa luce la musica diventa una mera

consolazione che lascia all'individuo solo la possibilità di uno scomodo, radicale rifiuto del consumo musicale. La mappa fornita da Adorno sembra inaridire in un pregiudizio elitario ed etnocentrista. Salvata solo in parte la musica classica, Adorno lascia al loro destino d'inferiorità seriale, modaiola e senza appello la musica popolare, la lirica, il Jazz. Il filosofo e sociologo Davide Sparti cerca di inquadrarne il significato:

Certamente Adorno ha ragione a sottolineare che la maggioranza degli ascoltatori si nutre di una cultura saturata dai media, e a disconoscere come criterio di legittimazione della musica il solo fatto che "piaccia", magari alla generazione giovanile (la cultura non consiste nell'accontentarsi di stare ad ascoltare la musica che tutti ascoltano; non coincide, cioè semplicemente con ciò che è di moda) (Sparti, 2007, p. 91).

Nel seguire Adorno non c'è scampo a un giudizio sulla musica come variabile economica, neanche per molta di quella classica, inserita com'è nel mercato e sottoposta alle sue leggi. Per quanto per primo, e in modo originale, Adorno abbia attratto l'attenzione sull'esplicita relazione che la musica istaura con l'ambiente, la stratificazione sociale, l'ideologia, la politica, l'industria culturale, paradossalmente, pare ne reifichi solo il feticismo che vuole stigmatizzare:

Tra le due guerre, le belle voci e i cantanti virtuosi furono requisiti dalla vita musicale ufficiale e dai suoi programmi immutabili, mentre la musica moderna più avanzata rimaneva riservata a gente senza voce o ormai spremuta, gente che orgogliosa della sua intelligenza musicale, per lo più inesistente, cercava in questa musica la possibilità di far circolare il suo nome tra la gente, nuocendo però con i suoi strilli alla cosa di cui prendeva le parti in modo presuntivamente eroico. In termini di sociologia musicale potremo formulare questo nesso in modo un po' più generale: concordando con la tendenza sociale reale e con la sua violenza, la vita musicale sospinge tutto ciò che si distanzia da essa per forza produttiva e critica legittima in una posizione che sa di setta e di scissione, che indebolisce ciò che oggettivamente legittima (Adorno, 2002, p.154).

Questo modo d'intendere ci riporta al punto in cui la musica è interamente esterna all'individuo. Poco più di richiamo sonoro la musica si deposita in un flusso meta trascendentale, che perviene, non dal cielo, ma dalla società stessa. La musica torna così ad assumere la fisionomia di un dono divinizzato ma sapientemente distribuito per valore, gusti e tipologie di consumo. Queste omogeneità sono create dalla mano industriale, resa invisibile da una complessa macchina mediatica. Il contributo di Adorno lascia insoddisfatti. Sembra non cogliere le implicazioni moltiplicative, possibili, indotte dalla società di massa e dall'ingresso di strati popolari sulla scena politica e sociale. Rifugge in un solipsismo che conduce a uno strabismo delegittimante per ogni forma di musica popolare. Questo induce Adorno a ritenere il Jazz come un genere rozzo, funzionale alla sola forma del consumo e del piacere. E' ancora Davide Sparti ad aiutarci nella comprensione di un giudizio tanto negativo:

E' innegabile che il jazz rispondesse anche ad un bisogno di intrattenimento, se non di evasione dal lavoro di fabbrica e dalla miseria della disoccupazione [...] ma se il jazz è musica popolare, lo è anche perché accessibile e apprezzabile anche all'orecchio non educato, quanto perché accessibile a qualunque performer [...] vuol dire che non ci sono barriere istituzionali alla loro acquisizione (Sparti, 2007, p. 91).

Riguardo allo scopo di questo lavoro, la posizione di Adorno non disturba quando avverte la presenza di un'economia politica applicata alla musica. Diventa invece difficile seguirne la compiaciuta elitarietà, quando sottostima la realtà generata dall'interazione tra musica e individuo. Indubbiamente l'era moderna e la società dei consumi hanno aperto in modo sospetto il campo dell'arte alla serialità, ma questa è da intendersi anche come espressione del sollevato timore dell'ignoto, del continuamente mutevole. La visione di Adorno, all'interno della medesima scuola, è stata oggetto delle critiche del filosofo Walter Benjamin. Quest'ultimo, al contrario di Adorno, ritiene che la disponibilità di prodotti musicali resa possibile dalla riproducibilità tecnica, sia un elemento tangibile di accessibilità e democrazia. La possibilità, per strati sociali esclusi dalla cultura musicale, di poterne venire a contatto e con ciò, in potenza, di potersi elevare culturalmente e socialmente. Questa condizione non necessariamente espunge l'aura artistica, il carattere unico dell'opera d'arte, che non impedisce di riconoscerne la creatività:

Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: *l'hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. [...] *L'hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità (Benjamin, 1966, p.22).

Benjamin appare più consapevole dello spazio che viene a crearsi tra *routine* ed evento, tra ripetizione e alterazione di un percorso. La corruzione operata dalla riproducibilità artistica può cioè determinare anche itinerari per una possibile, diffusa, appropriazione dell'arte da parte di molti. Benjamin ritiene in sostanza che l'epoca della riproducibilità tecnica possa immettere elementi connessi, diffusi, individuali di sensibilità culturale verso l'unicità artistica:

Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per una analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale (*ivi*, 1966, p. 26).

### *Sociologia Fenomenologica*

La prospettiva più avvertita della ricchezza d'implicazioni che l'era della riproducibilità può contenere, meno incline alla visione marxista, è quella della sociologia fenomenologica. Questa maniera di intendere l'arte fa tesoro dell'impostazione weberiana e della filosofia di Edmund Husserl, proponendo un'idea di realtà come il frutto dell'*interazione* tra i soggetti e dove lo spirito è un concetto meno trascendentale più vicino all'esperienza concreta dell'individuo. Come sussume bene il sociologo Lello Savonardo, questa impostazione trova nella sensorialità dell'esperienza l'ormeggio per indagare l'agire dotato di senso e il suo significato:

Secondo la sociologia fenomenologica, la realtà viene percepita dagli individui entro la cornice di un insieme di strategie cognitive che definiscono il mondo come ricorrenza di situazioni «tipiche». Sul piano pratico queste tipizzazioni corrispondono alla «*routine*» entro le quali gli individui agiscono nel corso della «vita quotidiana», intesa come realtà per eccellenza, la realtà dei sensi e delle cose fisiche, dell'ambiente ordinario e del tessuto di abitudini familiari all'interno delle quali gli attori sociali sono inseriti.

Caratteristica propria della vita quotidiana è che al suo interno noi sospendiamo il dubbio che le cose possano essere diverse da come ci appaiono in relazione alla nostra routine dando per scontato la realtà in cui viviamo (Savonardo, 2010, p.61).

Senso comune, regole, precetti sono comunicati, mediati da un'interazione interindividuale e intersoggettiva che orientano il nostro agire nel mondo in modo tale da farcelo apparire familiare, non problematico. La *routine* può essere interrotta dall'innovazione, da una diversa attribuzione di significato da parte del soggetto o da altri soggetti non ancora coinvolti nella medesima esperienza. In questa cornice Albert Shütz, padre di questa scuola, trova modo di avvertirci dell'indissolubile legame che unisce l'interazione tra individui alla realtà mediata dalla musica:

La musica è un contesto dotato di significato non collegato a uno schema concettuale. Questo contesto dotato di significato può essere comunicato. Il processo di comunicazione tra compositore e ascoltatore richiede di norma un intermediario un esecutore o un gruppo di esecutori. Tra queste figure che partecipano al processo comunicativo si istaurano relazioni sociali dalla struttura particolarmente complessa (Shütz, 1996, p.91).

Così se Adorno invita a rinunciare all'ingenuità, a muoverci nella musica con sospetto, con salubre disincanto, il contributo di Albert Shütz apre la porta a una diversa ed elementare considerazione: la musica è semplicemente ciò che accade davanti a noi. Essa è certamente resa possibile dalla scansione *esterna* del metronomo, del ritmo, del battere e levare, da intervalli, dalle scale prodotte dallo strumento, ma qualcosa accade anche *dentro* di noi, nelle variazioni operate sul nostro tempo interiore. Questo modo di argomentare la musica permette di distanziarci quanto basta dal suono in sé e spostare lo sguardo sulla qualità della comunicazione tra individui:

Un approccio fenomenologico della musica può sicuramente trascurare le qualità fisiche del suono, così come il processo di razionalizzazione dei suoni che conduce alla scala musicale. Come già correttamente puntualizzato da Scheler, nell'ascoltare musica noi non percepiamo onde sonore provenienti dalla oscillazione del corpo che produce il suono [...] [l'ascoltatore] non reagisce a onde sonore, né tantomeno percepisce suoni, egli semplicemente ascolta musica [...] i molteplici strumenti e mezzi di esecuzione, conservazione e riproduzione della musica possono ugualmente essere trascurati. Gli strumenti musicali in senso lato, inclusa la voce umana [...] la notazione musicale, i congegni meccanici quali i dischi, gli insiemi musicali di ogni sorta [...] sono semplicemente mezzi per la produzione, la riproduzione e la conservazione dell'opera musicale ed hanno soltanto un impatto mediato sulla esperienza dell'ascoltatore così come del compositore [...] essi non hanno nemmeno una connessione diretta con la forma di esistenza peculiare all'opera musicale (Shütz, 1996, p.34-36).

Se in Adorno stanno fedeltà esecutive e coscienze preformate, in Shütz è l'intersoggettività, la comunicazione tra individui che la musica rende possibile attraverso l'esecuzione musicale in una mutua interazione tra compositore, esecutore, *audience*. Ciò che arriva all'ascoltatore è una *sua* esperienza fenomenica. Volendo esemplificare in tema di blues, il pensiero di Shütz aiuta a comprendere come il brano scritto da Willie Dixon, *Hoochie Coochie Man* che consacrò Muddy Waters come uno dei più grandi *bluesman* della storia, non avrebbe avuto lo stesso impatto se a interpretarlo non fosse stato lo stesso Muddy Waters. Un esempio di sintonia irripetibile tra pubblico e interprete. L'approccio fenomenologico di Albert Shütz spiega come periodizzazioni,

ritmi, intervalli, scanditi all'esterno dell'individuo si posano sul suo tempo interno, spostandone il flusso nella coscienza, nella memoria. Diviene meglio comprensibile come nel presente della riproducibilità, dell'iper-connessione si alimentano livelli diversi di ritenzione, elaborazione dell'esperienza musicale. Questa può attingere alla memoria di un ricordo come l'attesa di futuro. La musica è dunque una forma dotata di una straordinaria capacità di mutare il tempo dell'individuo su una dimensione riflessiva, sottrarlo alla quotidianità, fissarne l'esperienza, dargli significato.

Questa significazione operata dalla musica non avviene nel vuoto, ma nella densità di relazioni, spaziali, temporali, interindividuali, che si rafforzano nella sintonia tra esecutori e partecipanti, nell'attribuzione di valenze prodotte dall'evento musicale. Questa esposizione diventa per taluni un esercizio personale che matura consonanza, ma anche riconoscimento delle differenze musicali. Ascolto, produzione musicale allora diventa qualcosa di diverso dalla sola competenza tecnica, dal riconoscimento della notazione ma è una frequentazione dotata di significato. La musica pur rimanendo un oggetto incomprimibile nella sua irriducibilità ideale al contempo si svela nella capacità sociale di "fare" intersoggettività, di mutare l'interazione dell'individuo. Il punto di vista fenomenologico è di grande aiuto, depotenzia la musica nella sua connotazione aurale, mitica, ci avvicina a essa e agli attori che la praticano. Vivifica il ruolo della relazione sociale nella quale essa va a cadere, appare meno spirituale nel suo appiccicarsi al fluire ininterrotto della vita. Qui la musica rilascia la sua riserva di senso, modifica e a sua volta è modificata la sua capacità di costruire un ordine.

### *Musica nella Modernità*

L'approccio fenomenologico alla musica permette di cogliere la vitalità che s'instaura tra musica, individuo, società. L'efficacia comunicazionale della musica può essere limitata ma sembra in grado di muovere significati tra gli individui, soprattutto se gli agenti si mostrano legati a una medesima chiave di lettura. Per quanto la musica si presenti come un corredo astratto, immateriale, tuttavia è implicata in concrete intenzioni relazionali. Scelte, motivazioni individuali, collettive costituiscono l'architettura delle relazioni che legano i soggetti alla musica. Queste costruiscono uno spazio, un "incrocio di entità mobili" (De Certau, 2010, p.176) nel quale si manifesta l'espressività musicale. E' questo spazio che va inteso e ascoltato.

Per farlo si deve tener presente lo straordinario sviluppo delle comunicazioni nella contemporaneità. L'incremento di tecnologie di ascolto, produzione, condivisione, diffusione della musica ha avuto una profonda accelerazione, in particolare nel tessuto urbano. Lo sviluppo quantitativo, qualitativo della comunicazione la sua velocità agisce come forza esterna all'individuo, aumentando la pressione razionalizzante della società.

Tuttavia per le stesse ragioni questa pressione è anche più dilatata, segmentata, superficiale. Per quanto non sia chiaro se sia la *quantità* delle sollecitazioni esterne a modificare la *qualità* della percezione interna o il suo contrario, si può però affermare che lo sviluppo della connettività ha assunto la fisionomia di un insieme di relazioni sociali, in mutua e continua combinazione. Un edificio né sistematicamente coerente, né regolato da semplici nessi casuali dove la cultura musicale può essere considerata al contempo attrezzo ma anche *repertoire* (Swidler, 1986, p.276). Un sistema di risorse nel quale l'individuo può ritrovare valori, credenze, forme simboliche, rituali, pratiche. Elementi ai quali, l'individuo, le collettività possono far ricorso nella loro azione per attivare una realtà relazionale. Spesso queste proprietà sono maggiormente visibili nel contesto urbano. In questa dimensione è possibile osservare come arte, cultura, musica esprimano evidenti contrasti, collisioni accanto a diffuse forme d'incontro, pubbliche,

private, cooperative, solidaristiche. La riproducibilità, la connettività musicale, ha dilatato forme omologate di musica senza annullare per intero forme calde, marginali, amatoriali, disseminate in una molteplicità di spazi: bar, locali, sottoscala, cantine, circoli, ospedali. La musica “*dal vivo*” ritrovabile in luoghi di intrattenimento, aggregazione è forse la manifestazione più evidente di una complessità relazionale che recepisce la combinazione di diversi strumenti informativi ma che si avvale ancora di un’espressione non virtuale, valoriale, differenziata per genere e riferimenti estetici.

### *Musica come Mondo e come Campo*

L’insieme di queste pratiche sono parte di un sistema che ricorda un *patchwork* e che il sociologo Howard Becker chiama “mondi dell’arte”. La sua riflessione permette di avanzare con lo sguardo nella distintività del processo artistico, sollevandolo dalla concezione personale, autosufficiente dell’artista per rilevarne il carattere collettivo, cooperativo, reticolare:

I mondi dell’arte sono costituiti dall’insieme dei soggetti la cui attività è necessaria alla produzione di determinate opere che in quel mondo, e forse anche in altri, vengono definiti «arte». I membri dei mondi dell’arte coordinano la loro attività facendo riferimento a un insieme di nozioni convenzionali incorporate nella prassi comune e negli oggetti usati di solito [...] le opere d’arte, secondo questo punto di vista non sono il prodotto di singoli creatori, artisti che possiedono un talento speciale e raro. Sono piuttosto il prodotto collettivo dell’attività di tutti coloro che cooperano attraverso le convenzioni caratteristiche di un mondo dell’arte per far nascere opere d’arte di quel tipo. Gli artisti sono un sottogruppo di membri di quel mondo che possiede, secondo un’opinione condivisa, un talento speciale e porta quindi un contributo unico e indispensabile all’opera, rendendola arte (Becker, 2004, p. 50-51).

La prospettiva di Howard Becker diventa la possibilità di impegnare l’osservazione su profili organizzativi, tracciati, percorsi che intersecano gruppi, ceti, dimensione politica, potere anche quando si tratta di forme musicali meno affermate ma non per questo meno dense di significato. In questa coordinazione mobile, plurale agiscono gli artisti. Il concetto di “mondo dell’arte” permette di avvicinarci significativamente al “farsi” della dimensione sociale dell’arte quale essa sia: letteratura, pittura o musica. Becker invita a non avere verso la musica un atteggiamento reverenziale, perché non è un’attività *speciale*. Quest’osservazione alleggerisce dal dover inseguire un talento per descrivere una situazione artistica. Se siamo interessati a interpretare un fatto musicale poco importa che il musicista sia bravo o meno, importante è la progettazione, la capacità di sovrastare la confusione, di condividere con altri un’impresa artistica.

Queste capacità tuttavia non si distribuiscono in modo omogeneo e non sempre sono riconoscibili. La *performance* musicale ad esempio intesa come la manifestazione fisica di una padronanza tecnica è anche la richiesta soggiacente di un contatto, una relazione. Questa avviene all’interno di campi d’interazione, spazi sociali *strutturati* (strumenti, lingua, gestualità, tradizione, riti, notazioni) dal carattere variamente durevole. Spazi innervati dalle relazioni tra gli agenti, dalle loro motivazioni, dal mutuo riconoscimento, da prassi, convenzioni, strategie che a loro volta divengono elementi *strutturanti* (competenze, simbologia, talento individuale, motivazione, emulazione, comportamenti).

Il sociologo Pierre Bourdieu, per decifrare questa pluralità di significati presenti in uno spazio sociale propone la sua lettura come *habitus*:

Parlare di *habitus* di classe (o di 'cultura' nel senso di competenza culturale acquisita in un gruppo omogeneo), significa allora ricordare, contro ogni forma di illusione occasionalista, che consiste nel ricondurre direttamente tutte le pratiche a proprietà iscritte nella situazione, che le relazioni 'interpersonali' non sono mai se non in apparenza delle relazioni da individuo a individuo e che la verità dell'interazione non risieda mai interamente nell'interazione (Bourdieu, 2003, p.224 ).

Se si sta nel *campo* del blues, ad esempio, si apprende con l'esperienza che esistono regole da rispettare, abilità, conoscenze da possedere. Questo complesso d'informazioni orienta la motivazione di chi fa blues e di chi lo ascolta. Di questa prospettiva la sociologa Anna Boschetti sottolinea come l'adesione al gioco sia precisata dal riconoscimento del gioco stesso:

Ogni campo suppone e produce una condizione fondamentale per il suo funzionamento, l'adesione al gioco, il riconoscimento della importanza di *quel* gioco particolare. Senza questo riconoscimento è impossibile partecipare veramente al gioco, investire nel gioco (Boschetti, 2003, p.58).

Queste interazioni avvengono in territori al contempo materiali e immateriali nei quali musicisti, fruitori, agenti, si muovono con gradi variabili di libertà, intenzioni, razionalità. Una trama relazionale spesso ricontrabile nelle dinamiche di una *band*, nella realizzazione di un festival, nella programmazione musicale di un locale. La presenza di capitali di varia natura (simbolici, economici, sociali), nella loro doppia designazione di limite e di opportunità, impegnano gli attori a fare scelte coerenti, anticipatrici nel campo in cui si muovono. Riscontro evidente è proposto dall'improvvisazione musicale tra jazzisti, un terreno che per definizione è un *limite* della libertà espressiva ma nella quale, come ha ben evidenziato il sociologo Davide Sparti, c'è l'opposto di una generica libertà interpretativa. Il jazzista che improvvisa, infatti, soggiace alla conoscenza di regole, vincoli dati dal luogo, dalla tradizione, dalla conoscenza pratica. Tuttavia questo sforzo proprio perché *improvvisato* deve avere caratteristiche di controllo e anticipazione tali da schiudere un orizzonte di possibilità:

Il punto è che sì, certamente prima di agire si delibera, si discute, si pianifica, ma per quanto dettagliato sia il piano, quando si tratta di agire, si *risponde* alla situazione così come questa i delinea affidandosi ad un insieme di capacità incorporate. Seguendo quanto suggerito da Lucy Suchman (1987), ogni corso di azione, così come ogni interazione, è connesso alle circostanze materiali e sociali nel quale ha luogo. Dire questo non significa soltanto enfatizzare l'importanza del contesto. Cruciale è la circostanza che il contesto *sorge insieme* alle azioni che si svolgono in, con e su esso. La concezione secondo cui prima si raccolgono informazioni sulla situazione poi si agisce è dunque miope. Nessuno agisce in una situazione di inizio assoluto, come se non fosse situato in alcun ambiente sociale, o come se lo fosse, ma questo coincidesse con un contesto stabile di opzioni prestabilite a priori (Sparti, 2005, p.220).

Questa mediazione interpretativa vale per l'improvvisazione jazzistica, per altri profili musicali, artistici e anche per il blues. Il concetto di *campo* espresso da Bourdieu permette allora di tenere assieme elementi *strutturati* con elementi *strutturanti*. Aspetti il cui intrigo può dar luogo a procedure, negoziazioni, accordi, che generano realtà

sociale. Questo modo di considerare la realtà supera l'idea che questa possa essere prodotta in modo decisivo da una sola dimensione, come l'appartenenza di classe o i rapporti di produzione. In Bordieu la festa, il mercato, il concerto, diventano spazi astratti, ideali tipici del *campo*, ambiti nei quali sono disposti beni sia simbolici che materiali. Questi ridisegnano rapporti di classe, di potere, secondo dinamiche non esclusivamente strutturali ma nelle quali sono sottese le implicazioni culturali dei soggetti.

Nei mondi dell'arte possiamo ritrovare le *power elites* di critici, giornalisti, *pop star*, ma anche semplici *local hero* di scene musicali marginali. Questa varietà indica stratificazioni, distinzioni, gerarchie, mosse da processi di autonomizzazione del campo artistico dominante che convivono con unioni culturali non asservite. Imprese *profit* e *no profit* impegnate nella conservazione o attualizzazione delle tradizioni, possono essere forme che incrociano attività associative umanitarie, solidaristiche come anche l'urbana radicalità di un centro sociale. Situazioni nelle quali lo studioso di comunicazione musicale Gianni Sibilla intravede l'espressione simbolica di un'opposizione che costringe il potere a deviare dal suo volto dominante, per accettare scontro e confronto lungo linee mobili della cultura:

Nell'approccio sottoculturale, la musica diventa un simbolo che esprime valori di gruppi di classi subalterne che attraverso di essa si distinguono dal resto della società: *mods*, *skinheads*, *teddy boys*, *punk*, ecc. La musica diventa un'espressione simbolica dell'alienazione e della devianza attraverso l'individuazione di uno stile unico e diverso dagli altri. La sottocultura si impone come lo stile di un gruppo, che attraverso di esso si differenzia dalla cultura egemone (Sibilla, 2003, p.73 ).

Forme che scivolano nella porosità dei campi sociali, come le ideazioni musicali che hanno caratterizzato tanta storia della musica contemporanea dal *rock'n'roll* al *reggae*, dal *punk* al *rock*, dal blues al *rap*. Declinazioni, nomi, che si perdono nell'ambigua designazione di *musiche popolari*. Classificazioni che s'infrangono sull'indeterminatezza concettuale della musica per essere ricomprese dai contesti culturali nei quali queste musiche si sono formate. Di questo nominalismo tuttavia si deve tener conto perché, tipologie e classificazioni, circolano nella comunicazione tra gli attori, nutrono le loro storie, modulano la loro azione, l'autenticità, la verità del loro agire.

## *Subculture*

La musica nella contemporaneità appare un terreno contaminato, esposto al variare delle generazioni dove i giovani diventano *target sound* dell'industria culturale. La rincorsa alla generazione *teen* di turno, dagli anni post bellici della seconda guerra mondiale, ricorre a forme sempre più sofisticate nella comunicazione di massa, all'utilizzo di campagne di marketing, la ricerca dell'*audience* più ampia per il più alto profitto economico. Ogni media è impiegato per il raggiungimento di obiettivi sostanziali legati alla musica e ciò che non ingenera profitto, diventa *nicchia* o marginalità spesso destinata all'oblio.

La combinazione di radio, Tv, Internet è andata affermandosi come il mezzo più utilizzato per il consumo musicale. Questa sovrapposizione del complesso *suono-immagine* privilegia una musica consumata con gli occhi o il ritaglio operato da trasmissioni dedicate. Lo stimolo eccessivo, invadente, creato da tanta diffusione, omologazione mediatica della musica hanno generato una sorta di *plastificazione* della

musica, un'ubiquità che non ha mancato di sollevare l'opposizione, il rifiuto verso una proposta che non si accorda con le attese, profonde, delle giovani generazioni.

Nelle società occidentali se ieri era il boom economico, la maggiore capacità di acquisto, a creare dubbi, interrogativi, oggi sono crisi economiche, di senso che spingono le generazioni a una generale interrogazione sulla condizione del mondo. L'ambiente che ci circonda appare imploso, frammentato, oggetto di un'incessante, eccessiva, richiesta di cambiamento per compensare la perdita di saldi punti di riferimento. Si vive di un'incertezza che tenta di raccordare sogni e realtà. Alla musica si guarda auspicando che possa germinare delle alternative, strade diverse, meno effimere, meno impregnate di una stucchevole massa di prodotti per l'intrattenimento e il consumo. Lo spazio sociale è pervaso da itinerari che rilasciano un variopinto intreccio estetico della musica, dove esordi passati di cultura giovanile perdurano accanto a nuove sensibilità adolescenziali. L'alternanza, nel gioco delle mode convive con esperienze musicali più strutturate lasciando scie d'indizi legati a specifici stili musicali. Gli studiosi di moda Polhemus e Pacoda puntano lo sguardo sull'abbigliamento:

L'intrecciarsi di moda e musica ha scatenato straordinarie forze di creatività estetica: un'orgia di innovazione sregolata e altamente individualistica che è alla base dello stile (e della moda se questa ancora esiste come entità separata e distinta) (Polhemus, 2009, p.21).

Moda, abbigliamento, oggetti, comportamenti assumono il connotato di un *testo* esposto alla lettura attraverso cui affermare la propria presenza. Espressioni oppositive, alternative, contro-culturali, sembrano incatenarsi alle musiche con una dote di svariate, specifiche, simbologie, la definizione di profili e gruppi particolari. Tra i primi a occuparsi di questo fiorire di musiche dal carattere oppositivo sono gli autori dei *cultural studies* che nascono a Birmingham presso il *Centre for Contemporary Cultural Studies*. Studi stimolati dal comparire di *mods*, *skinheads*, *rastafarian*, *teddy boy*, *hipsters*, *punk*. La prospettiva microsociologica di questi lavori delinea con chiarezza l'esistenza di un legame tra espressione musicale e spazi sociali. Molti di questi ricercatori studiano questi fenomeni andando in luoghi di non facile accesso. S'indaga la relazione tra subculture e ideologia, il rapporto le lega ad aggregati, classi o ceti sociali di riferimento.

Se ne ricava un'immagine di cultura (o subcultura) come di un campo condiviso, nel quale si riversano tensioni, conflitti. Per il sociologo Dick Hebdige non si tratta solo di comprendere l'uso di anellini, giacche pittoresche ma di decifrare l'uso di codici simbolici:

In *Profane Culture*, Willis fu il primo ad applicare il termine omologia nel suo studio sugli hippy e sui motociclisti utilizzandolo per descrivere l'accoppiamento simbolico tra valori e stile di vita di un determinato gruppo, fra esperienze soggettive e forme musicali che il gruppo utilizza per esprimere o rafforzare i propri interessi fondamentali. (Hebdige, 1997, p.127).

Il lavoro dei *cultural studies* sottolinea l'importanza simbolica degli oggetti: capigliature, abbigliamento, sostanze, annota l'appropriatezza, la regolarità, l'adattamento nel loro uso. Questa prospettiva mostra di saper penetrare affiliazioni e appartenenze caotiche, rumorose, mutevoli. In questi contesti la musica emerge per il suo ruolo di traino alla differenza, di sollievo al conflitto, di alloggio per significati alternativi alla cultura dominante. Musica come veicolo di senso e riconoscibilità che

risponde a un bisogno di fuga dall'alienazione ma non dalla vita, di affermazione, di similitudini non di caos. In questo senso le subculture perdono il significato di residuo, figlie di un dio minore non inglobabile ma di culture a tutti gli effetti, afferrabili nel gioco di segni aperti alla lettura. Stili culturali, capaci di obiettare, resistere a ideologie e cultura dominante.

La visione dei *cultural studies* però, nel solco delle sue analisi rilascia, anche i limiti di un'eccessiva confidenza con la possibilità, mutuata dalla metodologia linguistica, dall'influenza strutturalista, di poter poggiare su un terreno di solida causalità. Incauta nel pervenire a connessioni lineari tra esperienza, espressione e significazione accentua una dicotomia, una divaricazione di valore, non sempre riscontrabile, tra *mainstream* e subcultura. Di quest'ultima ne evidenzia solo aspetti di rottura, innovazione, *alternative and creative*, mentre del *main stream* trasmette l'idea di un quasi assoluto controvalore negativo, ignorando o sottostimando che la tradizione di *oggi* in qualche caso è stata l'innovazione di *ieri*.

Dopo tanto scavare i *cultural studies* mostrano una certa difficoltà a penetrare le realtà indagate. Questa prospettiva pare lasciar fluttuare nel mistero, il nesso tra espressione artistica e relazione sociale, sembra farsi sovrastare da fatti minuti, evocando, a tratti, un'ombra paternalista:

Comunque sarebbe stupido pensare di avere risolto, per avere affrontato un soggetto così di massa come lo stile giovanile, alcune delle contraddizioni che stanno alla base degli "studi culturali" contemporanei. Una tale risoluzione sarebbe come nota Cohen, puramente "magica". E' molto improbabile, per esempio, che gli appartenenti a una delle sottoculture descritte in questo libro vi si riconoscano riflessi. E' ancor meno probabile che essi accolgano benevolmente gli sforzi fatti da parte nostra per capirli. Dopotutto noi, sociologi e normali interessati, minacciamo di uccidere con la nostra benevolenza le forme che cerchiamo di spiegare. Il cordone è stato tagliato. Siamo destinati a un ruolo marginale. Siamo nella società ma non dentro di essa, nel momento in cui portiamo avanti analisi sulla cultura di massa che sono tutt'altro che di massa. Siamo condannati ad una "socialità teorica", siamo condannati a "porte chiuse" al testo, presi tra l'oggetto e la nostra lettura di esso: "Oscilliamo continuamente tra l'oggetto e la sua demistificazione incapaci di rendere la sua totalità: perché se penetriamo l'oggetto, lo liberiamo ma lo distruggiamo; e se gli lasciamo il suo peso, lo rispettiamo ma lo restituiamo ancora mistificato". Lo studio dello stile sottoculturale che al principio sembrava ci avrebbe ricondotto al mondo reale, unito di nuovo con "la gente", finisce per confermare semplicemente la distanza tra il lettore e il "testo", tra la vita quotidiana e il "mitologo" che la circonda, la affascina e, alla fine, la esclude. Sembrerebbe che ci sia ancora, come Barthes, condannati per un certo tempo a parlare sempre *eccessivamente del reale*" (Hebdidge,1997, p.153-154).

### *Musica: ponte e tragitto*

Sulla soglia di questo rumore, sull'armonia stridente, creata dalle significazioni subculturali, si può modificare lo sguardo. Bordieu, Becker e i *cultural studies* di Hedbigge introducono illuminanti valutazioni circa il significato che può assumere l'arte, la musica, nella nostra contemporaneità. Nel proporre *campi, mondi e subculture* come chiavi d'interpretazione del presente hanno inteso porre l'accento e prendere atto di un esito: l'arte si autonomizza, ma è un'autonomia *condizionata*, nella quale le forme estetiche si edificano nella società, in un confronto dialettico continuo non sempre subordinato alla costrizione del potere.

L'arte, la musica, il blues, non scaturisce da una metafisica, ma sono oggetti che vivono nell'intreccio di vincoli, regole, convenzioni, accordi, linguaggi. Questo insieme di

condizionamenti definisce il campo dell'arte come un campo relativamente autonomo, il frutto di processi né lineari, né pacifici. Percorsi incessanti, irregolari, spazi complicati, nella loro mobilità, che annullano la pretesa distinzione tra modernità e post-modernità.

Come osserva l'antropologo Nestor Canclini, questa frontiera si può transitare e dunque superare:

La modernità non è solo uno spazio o uno stato nel quale si possa entrare e uscire. E' una condizione che ci avvolge, nelle città e nelle campagne, tanto in Europa quanto nei paesi sviluppati. Con tutte le contraddizioni che esistono tra modernismo e modernizzazione, e precisamente a causa di esse, la modernità è una situazione di transito interminabile nella quale l'incertezza su quel che significa essere moderno non viene mai meno [...] si capisce quanto sia equivoca la nozione di postmodernità, specie se vogliamo evitare che quel «post» designi un superamento del moderno. Si può parlare criticamente della modernità, e cercarla mentre la stiamo attraversando? Se non fosse troppo scomodo bisognerebbe usare un termine come «post-intra-moderno» (Canclini, 1998, p.250-251).

Il salubre richiamo di Canclini ci invita a indagare la contemporaneità nel suo moto dinamico, ibrido, ininterrotto. Condizioni mobili frammentate, spazi che assumono l'aspetto di *scenari* nei quali "un racconto viene messo in scena" (Canclini, 1998). Le narrazioni vive degli attori si appellano alla densità simbolica dell'arte, all'utilizzo di ogni tipo di cultura, d'élite o marginale, per ricucire, ricreare legami sociali. Colte o popolari, omologate o marginali tutte le forme culturali sembrano soffrire della perdita di gravità che la condizione *post qualcosa* determina. Tuttavia anche in questo scenario, tradizioni, ritualità, credenze non vengono meno al loro ruolo costitutivo del legame sociale. Il *vuoto* creato da esperienze detemporalizzate, da sentimenti di perdita, straniamento, contengono il *pieno* di una richiesta di rinascita, di continue elaborazioni, indirizzi, senso, ordine. Processi vitali che richiedono energia, passione, creatività, investimenti affettivi, ma che hanno anche bisogno di codici, memorie, cornici per disporsi nello spazio in modo riconoscibile. Come ci ricorda l'antropologo Roy Rappaport, abbiamo, ancora, bisogno di cerimonie, miti e ritualità:

Il rito non è solo un altro modo di «dire» e «fare le cose». La forma del rito non ha sicuramente equivalenti comunicativi e neppure equivalenti funzionali o meta-funzionali. L'onnipresenza del rito si spiega in base alle capacità intrinseche alla sua forma e alla indissolubile relazione che solo con *essa* intrattengono. L'attenzione alla forma del rito non deve far perdere di vista la natura fondamentale di ciò che il rito fa. Enunciando, accettando e conferendo carattere morale alle convenzioni, il rito contiene in sé non solo una rappresentazione simbolica del contratto sociale, ma lo stesso tacito contratto sociale. Come tale il rito che stabilisce, mantiene e collega i confini tra sistemi pubblici e processi privati, costituisce l'atto sociale fondamentale. (Rappaport, 2002, p. 200).

## Capitolo 3 - Elementi di Storia del Blues

Riferire la storia del blues non è cosa semplice, ancor più complicata se l'elencazione storica vuole lasciare spazio a una visione critica che temperi la necessità di allineare un cumulo di eventi. Sulla prospettiva storica, infatti, incombe, il rischio di accatastare date, mappe, luoghi dove ogni passaggio sembra il risultato di un progresso lineare.

Questo modo di intendere la storia, anche quella del blues, rischia di trasformare una forma culturale in un feticcio, un finalismo che accomuna spesso il blues al Jazz. La loro storia, come annota il sociologo Davide Sparti è spesso costruita secondo uno schema ricorrente:

Dopo l'accento d'obbligo alle origini africane, si succedono cinque periodi della durata esatta di un decennio ciascuno caratterizzato da uno stile (e dunque da un nome) e da un paio di innovatori (...) Nel quadro di questa drastica semplificazione del Jazz, la storia viene messa al servizio di una ideologia modernista, come se Charlie Parker prima e Miles Davis poi, poniamo, fossero stati 'chiamati' a trasformare il linguaggio del jazz. Non solo: il jazz viene considerato un tutto coerente, una "essenza" che sopravvive a sé stessa al di là dei vari - talvolta drammatici - cambiamenti, e al di là delle differenze di stile e sensibilità musicale (Sparti, 2005, p. 39).

Al contrario si ritiene che la storia del blues, accanto a momenti di esordio, di euforia stilistica, presenti altrettanti momenti di quiescenza, ri-orientamento, oblio, ritorno al passato, senza che necessariamente una fase sia conseguente all'altra. Il filo storico è comunque rintracciabile e seguirlo permetterà un attraversamento indispensabile per una necessaria impregnazione. Questo passaggio storico al fine di sottrarre il blues al rischio essenzializzante e porsi a distanza dall'alone mitico che lo circonda come se si fosse sviluppato a dispetto della storia, mentre in essa è tuttora immerso. Scopo di questo esame storico è maneggiare con competenza il fenomeno culturale al quale è rivolto l'interesse degli individui oggetto di questo lavoro. L'intento è di passare in rassegna alcuni aspetti dominanti della storia del blues per comprendere come esso abbia assunto nel tempo l'aspetto di maschera, di richiamo identitario. Senza un adeguato inquadramento storico del blues quest'osservazione sarebbe velleitaria, arida la consonanza con gli attori, complicata l'interpretazione etnografica. Come fa notare l'antropologo Clifford Geertz:

Per seguire una partita di baseball uno deve sapere che cos'è una mazza, un colpo, un inning, un giocatore esterno, una schiacciata, un lancio ad effetto, ecc., di inning e cos'è il gioco di cui tutte queste "cose" fanno parte (Geertz, 1988, p.89).

### *Blues: un oggetto ibrido*

Il blues ha una genesi complessa, imbricata in vario modo alle vicissitudini afroamericane. Questi eventi hanno generato un suono riconoscibile non una musica *pura*. Il blues non arriva nella modernità d'inizio '900 come un "frutto puro d'America" (Williams, 1923). Affermare del blues il suo carattere composito, ibrido, è già un'affermazione critica che lo estrae da una classificazione di maniera. Oggi, in ambito storico e musicologico questa è una posizione sostanzialmente condivisa, aperta all'idea che il blues sia il frutto d'interazioni, di apporti provenienti da altre forme culturali, mediata da capacità individuali distribuite tra bianchi e neri.

Paul Oliver, uno dei massimi storici di blues, è molto chiaro in proposito:

La musica di Patton (*Charlie Patton n.d.s.*) era almeno in parte africana, anche se aveva molto dell'Europa, per il risultato dei processi di inculturazione (il meccanismo psicosociale tramite il quale una generazione trasmette gli schemi di comportamento di una cultura alle generazioni successive) e di acculturazione (il confluire degli elementi africani e delle tradizioni anglo-celtiche). Il Blues è lo stadio finale di 2 processi: l'eredità della lontana Africa rimaneva viva attraverso i canti di lavoro e gli *hollers*, mentre l'adozione delle strutture armoniche europee portò alla definizione delle forme del Blues (Oliver, 1986, p. 24-25).

Meno scontato è problematizzare l'esistenza di un blues *autentico*. C'è sempre chi, presa una variante, spesso il *country blues*, ne fa oggetto di un'ideale, invariabile forma per la comparazione. A questo ha certamente contribuito l'industria culturale standardizzando come autentiche alcune categorie a dispetto di altre. Il blues invece è un fenomeno in continuo rimaneggiamento. L'idea che esista un blues autentico è disagiata perché ogni forma culturale trova nel suo procedere storico il modo di deviare dal suo percorso, di occultare, arricchirsi di nuove varianti. La comparazione tra ciò che è ritenuto il vero blues con un blues meno vero, spesso, è il risultato di accostamenti incongrui dove una certa forma diventa purezza surrogata, la forzatura di una particolare estetica e i suoi epigoni nel mito. Lo studioso di blues Luigi Monge che recentemente ha dedicato due monografie a due "miti" del blues, Robert Johnson e Howlin Wolf, è molto severo in questo senso:

Per quel che vale adesso, continuate pure ad alimentare il mito di Robert Johnson, ma ci tengo a precisare che la scintilla che invece alimenta me e questo secondo libro rimane quello di fare ricerca sui testi distinguendo in modo oggettivo tra fatti e fantascienza (Monge, 2010, p. 216).

E' certamente meno affascinante, l'idea di una musica che nasce da individui immersi nella storia, appartenenti a contesti diversi, tesi semplicemente a cercare di migliorare una quotidianità difficile. L'esperto di storia del blues e critico musicale Isidoro Bianchi è tra coloro, che hanno una visione poco idealizzata:

I bluesman erano persone dei loro tempi che suonavano e ascoltavano le hit popolari dei loro tempi, che puntavano a guadagnare soldi e per farlo si piegavano tranquillamente ai dettami delle industrie discografiche: né puri né impuri. Cercavano una via migliore senza crogiolarsi nella polvere e nella miseria da cui quasi sempre provenivano, e quando le loro vite si inceppavano in spirali di violenza e degrado non era certo perché questo rispondeva a una particolare estetica da *losers* (Bianchi, 2007, p.191).

Questo non significa ignorare che esista una *legacy*, l'eredità di un tempo cumulato, un patrimonio di cultura. In questo senso, come annota anche il promoter americano Roger Stolle, non è infrequente rappresentare il blues come una memoria pacificata, abbellita dalla metafora del dono e del lascito culturale:

Il blues come forma d'arte culturale, è il lascito della comunità afroamericana al mondo. Non è l'ennesima canzone o melodia orecchiabile. E' il chiaro prodotto della storia degli africani in America, dalla schiavitù alla mezzadria e oltre. Il Blues è la rappresentazione musicale di un'epoca e di un luogo imposti a un popolo unico di provenienze diverse. L'incontro di varie società africane nel duro Sud, prima della guerra civile, significò che

varie musiche e tradizioni africane finirono con il fondersi con influenze e strumentazioni *angloamerican*. Dopo secoli di lotte e ricerche inconse di un luogo, un'evoluzione di arte e musica culminò nella forma tangibile d'arte culturale che chiamiamo blues (Stolle, 2012, p. 32).

In coerenza con queste considerazioni si propone l'esame di tratti considerati salienti nella storia del blues, dalla sua comparsa fino alla fine degli anni '60.

### *Antefatti: Africa e schiavitù*

C'è una sostanziale concordanza sul fatto che non ci sarebbe una forma musicale chiamata blues senza l'apporto di una matrice africana. Questa è stata l'esito di un lungo, travagliato, percorso afroamericano, iniziato nella seconda metà del XVI sec. che getta sulle sponde del continente americano i primi africani in condizione di schiavitù. Gli storici Philippe Charles e Jean Louis Comolli descrivono bene il senso ultimo della schiavitù:

Dal XVI al XIX secolo, circa duecento milioni (secondo gli autori questa cifra varia da cento a trecento milioni) di africani furono trasportati da sull'intero continente americano. Mentre l'Africa occidentale era in questo modo salassata del suo potenziale umano, i guadagni dei negrieri si accumulavano nei paesi capitalistici europei, e il Nuovo Mondo inondava il mercato europeo con prodotti delle sue piantagioni e si arricchiva sino a potersi distaccare dalla madrepatria e diventare gli Stati Uniti d'America (Charles, 1973, p. 80).

La schiavitù diviene un'attività stabile sul suolo nordamericano solo alla fine del '600 concentrata negli attuali Stati del Sud<sup>2</sup>. Gli arrivi sono garantiti da un sistema triangolare di commerci<sup>3</sup> che connette l'Europa (Spagna, Portogallo, Olanda, Francia, Inghilterra) all'Africa e questa alle Americhe. In questo circuito sono immesse e rese schiave, popolazioni africane provenienti da Camerun, Costa d'Avorio, Capo Verde e Guinea, Mali, Ghana-Senegal (il *Senegambia*). Queste sono poi avviate verso i porti di New Orleans e della Louisiana. Il commercio di schiavi riguarda l'intero continente americano con un flusso che dall'Angola, Congo, Nigeria e Ghana, punta verso il Brasile, mentre dalla Costa d'Avorio, Nigeria e Ghana, va verso Cuba e tutta l'area caraibica. La "tratta di mezzo", il *middle passage* di questo triangolo tra Africa e Americhe è il più denso del carico di schiavi, quello che s'indirizza verso le aree a maggiore richiesta di forza lavoro. Una quota minoritaria è proiettata verso gli Stati Uniti d'America<sup>4</sup>. Molti di loro non arriveranno sul suolo del Nuovo Mondo, uccisi dalle condizioni del viaggio e dai maltrattamenti. Jamestown, in Virginia, è il primo insediamento inglese di neri in America del Nord. Altri insediamenti, in numero sempre più crescente, si compongono in altre città costiere degli Stati Uniti.

---

<sup>2</sup> In forma contenuta la diaspora africana verso il continente nordamericano inizia nel 1526, quando i primi schiavi arrivano nella colonia di San Miguel de Gualpe nel territorio che ora appartiene alla Carolina del Sud per mano dell'esploratore spagnolo Lucas Vasquez Ayllón. Solo nel 1565 la colonia spagnola di St. Augustin in Florida diviene il primo insediamento europeo permanente che annovera la presenza di schiavi. Di fatto l'importazione sistematica di schiavi nelle colonie britanniche del Nordamerica inizia solo nel 1694.

<sup>3</sup> Più noto come "*Triangular Trade*" è il sistema commerciale che ha operato tra Europa, Africa occidentale, America, Isole caraibiche dal tardo XVI ai primi del XIX secolo.

<sup>4</sup> Molti autori citano un trasferimento complessivo di neri verso le Americhe di circa 12-15 milioni di individui di cui solo 4-500.000 vennero indirizzati in Nord America

E' la più grande migrazione forzata nella storia umana. Come avverte lo studioso afroamericano Amiri Baraka, essa è caratterizzata da elementi di tale brutalità e violenza da essere considerata una forma di assoggettamento *nuova* rispetto a tutte le altre forme di schiavitù storicamente conosciute fino a quel momento. Diversa da quanto accaduto nella storia della stessa Africa:

Un africano fatto schiavo da africani o, se vogliamo, un bianco occidentale fatto schiavo da un altro bianco occidentale può ancora funzionare come una specie di essere umano. Potrà ridursi a una semplice cifra economica magari essere sottoposto a crudeltà indicibili ma quell'uomo, in quanto più basso e disprezzato membro della comunità, resta una parte essenziale della comunità stessa. Se un africano della Guinea è venduto o fatto schiavo con la forza da un africano della Costa d'Avorio, rimane comunque saldo il presupposto che ciò che il vincitore ha ridotto in una qualsiasi crudele forma restrittiva è un uomo, un altro essere umano [...] invece gli africani, tanto sventurati da trovarsi su qualche veloce veliero diretto verso il Nuovo Mondo non era nemmeno concessa l'appartenenza al genere umano (Baraka, 2007, p.23-24).

La schiavitù non s'impone da subito. I primi africani che giungono nelle colonie Nord americane sono "servitori in debito" legati da un contratto. Essi possono guadagnare la libertà dopo aver lavorato un numero concordato di anni. Questa condizione vessatoria riguarda inizialmente sia bianchi che neri e non ha ancora assunto il carattere schiavistico d'incondizionato sfruttamento su base razziale. Solo nella prima metà del 1600, in ragione di un grande bisogno di forza lavoro, la popolazione nera è resa schiava. Nella sua monumentale *History Of The Negro People In The United States*, lo storico Herbert Aptheker definisce cos'è uno schiavo:

Gli schiavi sono degli strumenti di produzione; sono il mezzo con il quale gli uomini che possiedono terre possono produrre tabacco e riso, zucchero cotone, che distribuiti sul mercato mondiale consentiranno l'accumulazione di utili. E' l'utile e soltanto l'utile che deve essere ottenuto da questa manodopera per conto di padroni- proprietari. Cosa importano le sofferenze, gli orrori che ne derivano! Conta solo il sempre maggior profitto! (Aptheker, 1951, p.45, in Charles *et al.*, 1973, p. 84).

La messa in schiavitù di africani è dettata da vani e iniziali tentativi di utilizzare in modo vantaggioso altri tipi di manodopera: lavoratori anglosassoni condannati nella madrepatria inglese, nativi americani. Due soluzioni che per ragioni diverse si rivelano impraticabili. La scelta cade sugli africani e la transizione al regime schiavistico è segnata da legislazioni *ad hoc* realizzate strumentalmente in terra americana. Gli schiavi, infatti, non sono rappresentabili dalla legislazione inglese. L'istituzione schiavista si brutalizza e raggiunge il suo apice tra il 1715 e il 1815 strappando dalla terra d'origine esseri umani provenienti da sistemi culturali diversi e raffinati. La schiavitù li immette violentemente in un ambiente alieno senza alcun documento, poco più che animali, privati di ogni forma d'identità e diritto. Mercè vaganti, in attesa di un proprietario. Come fa notare lo storico George Fredrickson, questa condizione viene inizialmente giustificata sul piano religioso:

Una possibile base logica per tenere gli africani in schiavitù senza riguardi per la loro condizione religiosa era il mito della maledizione di Cam o di Canaan che si fondava su un oscuro passo del libro della Genesi. Cam destò l'ira di Dio perché vide il padre Noè, nudo e in evidente stato di ubriachezza e lo derise. A causa di questa trasgressione, suo figlio Canann e tutti i discendenti di Canaan furono condannati ad essere «servi dei

servi». Per gli antichi ebrei, questa leggenda aveva l'utilità di giustificare la loro conquista se il soggiogamento dei cananei. Ma per gli arabi, che importavano schiavi dall'Africa Orientale al Medio Oriente, l'accento si spostò da Canaan a Cam, largamente ritenuto l'antenato di tutti gli africani, e il risultato fisico della maledizione divenne un annerimento della pelle (Fredrickson, 2005, p.49).

Solo alla fine del XVIII sec. il discrimine tra razze su base religiosa assume un connotato biologico. E' ciò che il sociologo Michel Wieviorka definisce la forma *classica* o *scientifica* (Wieviorka, 1998) del razzismo, un termine coniato tra le due guerre mondiali. Esso si manifesta come pregiudizio indotto dal colore della pelle. Questa "linea del colore" (Du Bois, 2010) è il sostegno ideologico allo sfruttamento di milioni di neri, la forma combinata di una supposta superiorità genetica. Con la vantata *limpieza de sangre* del bianco il "negro" diventa "schiavo", ma anche il suo reciproco. Egli è automaticamente un *fuorilegge*, nel senso che nessuna legge lo potrà rappresentare, ne venirgli in aiuto. Forte della legittimazione razzista agli africani è negato lo *status* di essere umano. Il sistema deve inculcare un'idea d'inferiorità sospinta da un pregiudizio inossidabile. Non stupisce quindi che ogni richiesta di socialità sia negata, che l'odio, il disprezzo, ma anche il paternalismo, alimentino l'imposizione di una soggezione costante. Il razzismo diventa così il filo interpretativo per comprendere le vicissitudini d'individui prelevati in Africa e spediti in America, il bandolo che lega gli afroamericani alla loro storia per affermarsi socialmente e politicamente. Lo storico Howard Zinn chiarisce come lo schiavismo in terra americana differisce in modo sostanziale da altre forme di schiavismo:

Nella schiavitù africana erano assenti due elementi che fecero di quella americana la forma di schiavitù più crudele della storia: la febbre del profitto illimitato derivante dalla agricoltura capitalistica e la riduzione dello schiavo a una condizione subumana attraverso l'odio razziale, in cui il colore della pelle segnava un confine chiaro e spietato: il bianco era il padrone, il nero era lo schiavo (Zinn, 2005, p. 27).

Costretti in modo violento ad abbandonare i propri villaggi, incatenati e ingabbiati nelle navi "negriere", sradicati e proiettati in terre totalmente ignote e aliene, si fanno forza con ultime invocazioni, canti, balli, della terra di origine. Scesi da quelle navi e venduti, ogni tipo di riferimento all'Africa è rigorosamente vietato. Giles Oakley nella sua storia del blues, riporta le testimonianze delle reazioni provocate alla vista di uno sbarco di neri:

Strappati dal loro ambiente, terrorizzati e disorientati, i superstiti delle traversate atlantiche portavano con sé quel poco che potevano del loro vivere. In un volume pubblicato a Londra nel 1816 George Pinckard descriveva il carico di una nave appena arrivata: "Si divertono molto a raccogliersi in gruppi e a cantare le loro canzoni africane preferite; la loro energia motoria è assai superiore alla armonia della loro musica" Più avanti lo stesso autore osservava un gruppo su una nave proveniente dalla Guinea e ancorata nel porto di Savannah, in Georgia. "Li vedevamo ballare, li sentivamo cantare. Nella danza muovevano poco i piedi, ma slanciavano le braccia tutto attorno, e contorcevano e dimenavano il corpo in un gran numero di atteggiamenti disgustosi e indecenti. Il loro canto era un urlo selvaggio privo di qualsiasi grazia o armonia, e salmodiato lungo un accordo aspro"(Oakley, 2009,14-16).

Individui appartenenti a una medesima tribù, sono intenzionalmente divisi, divise le famiglie, proibito ogni rito religioso africano. In molti casi è vietata ogni forma

di musica, negato l'uso di tamburi e ogni altro strumento africano. Assente ogni forma d'istruzione, per loro ci sono solo condizioni di lavoro massacranti, in luoghi e condizioni climatiche estreme. Questa situazione uniforme nella schiavitù uomini e donne ancora africane seppure diversi tra loro per luogo di origine, tribù, etnia. Questo ingresso segna l'inizio di un destino *neroamericano*.

### *Schiavitù in Nord America*

L'importazione di africani in Nord America è numericamente inferiore a quelli inviati nel resto del continente. Negli Stati Uniti sono sostanzialmente concentrati negli stati del Sud<sup>5</sup>. In ragione di questa differenza numerica sono controverse le valutazioni sul processo di *de-africanizzazione* avvenuto sul suolo americano. Per lo studioso afroamericano Amiri Baraka la rimozione di africanismi in America del Nord è più rapido e più marcato:

In tutto il Nuovo Mondo permangono ancora esempi di tradizioni africane intatte, sopravvissute a trecento anni di schiavitù e quattrocento anni di distacco dalle loro origini. L'"africanismo" è ancora parte della vita dei neri del Nuovo Mondo, a vari gradi, in luoghi come Haiti, Brasile, Cuba, Guiana. Naturalmente diversi atteggiamenti e costumi dei neri continentali sono andati perduti o hanno assunto forme meno eclatanti; tuttavia sorprende quanti africanismi vi si conservino ancora. Negli Stati Uniti invece, gli africanismi, anche se certamente esistono, non sono oggi facilmente distinguibili. Solo negli Stati Uniti è accaduto che gli schiavi dopo poche generazioni fossero incapaci di trattenere dei costumi connessi alla tradizione africana. Quelle che vennero conservate furono di norma sommerse, nonostante la forza della loro influenza, sbiadendo in manifestazioni meno identificabili. Così dopo solo poche generazioni negli Stati Uniti poté nascere un individuo quasi completamente differente, poi giustamente chiamato nero americano (Baraka, 2007, p. 35).

Un sostegno, all'idea di una più rapida deafricanizzazione dei neri giunti in Nord America, viene dalle considerazioni dell'antropologo americano Melville Jean Herskovits che sottolinea il carattere di forzata vicinanza del nero alle consuetudini bianche:

Se si confronta il rapporto tra i neri e i bianchi degli Stati Uniti con quello che si verifica nelle Indie Occidentali e in Sud America, si spiega fortemente l'incidenza di africanismi nei Caraibi. Qui da noi nei primi tempi, il numero degli schiavi era esiguo poi con il passare del tempo gli schiavi giunsero a decine di migliaia per far fronte al bisogno di manodopera nelle piantagioni del Sud, ma seguirono a vivere stretto contatto con i bianchi come in nessuna altra parte del Nuovo Mondo. E se le isole della Georgia e della Carolina permangono notevolissime influenze africane, questo è perché lì i neri, contrariamente ai loro confratelli della terraferma, sono vissuti in un relativo isolamento (Herskovits, 1941, p. 62).

---

<sup>5</sup> «La distribuzione degli schiavi nel vecchio Sud era nettamente diversa da quella del resto delle Americhe. Mentre in Brasile, a Cuba e in Giamaica gli schiavi erano più numerosi dei bianchi, complessivamente nel 1860, essi non rappresentavano più di un terzo della popolazione del Sud degli Stati Uniti [...] inoltre i proprietari brasiliani o caraibici di solito possedevano più di un centinaio di schiavi ciascuno mentre negli Stati Uniti meno dell'1% dei proprietari di schiavi ne aveva così tanti (meno di una dozzina quelli che possedevano 500 o più)» (Jones, 2005, p. 114).

Anche il sociologo Davide Sparti indica la diversa distribuzione di africani tra il Nord e il Sud del continente americano come elemento di una diversa egemonia bianca:

Nelle cosiddette Indie Occidentali e in Brasile gli schiavi si trovano in una situazione diversa: intanto sono in numero nettamente maggiore rispetto ai padroni (francesi e inglesi), circostanza in virtù della quale non debbono venire a patti con l'egemonia di una cultura bianca. In secondo luogo come nota Baldwin (1973, p.103), gli schiavi possono vivere gli uni con gli altri. In Brasile, per esempio, vengono spesso raggruppati dai proprietari terrieri in «nazioni» della stessa origine (la maggior parte degli schiavi provengono dalle tribù dinastiche Yoruga e Angola) (Sparti, 2007 p. 42-43).

Considerazioni controverse, che tuttavia non intaccano un medesimo processo di spoliazione identitaria e culturale subita dalla popolazione africana, sia a Nord che a Sud del continente americano. Ciò che tuttavia emerge con chiarezza è la correlazione tra la nascita del blues e le sue radici africane. Come evidenzia l'antropologo Gerhard Kubik:

Le popolazioni provenienti dall'Africa sud-orientale che vivevano negli Stati Uniti possono essere state numericamente esigue, ma ciò non ha necessariamente inibito la loro influenza culturale. A tale proposito, come sempre è necessario tenere ben presente che la cultura non si trasmette sempre in proporzione al numero delle persone coinvolte. Una singola persona carismatica è sufficiente ad avviare una reazione a catena. Un musicista virtuoso può essere alla fine imitato da centinaia di altri. Questo fatto è stato spesso trascurato da quegli studiosi che partono da una concezione collettivistica della cultura (Kubik, 2007, p. 32).

Secondo Kubik, la presenza di specifici africanismi nella genesi del blues è indubbia, rafforzati dalla proliferazione secondaria di stili di derivazione africana, elementi che si sono protratti anche in epoca post schiavista e correlati all'uso di strumenti come: l'arco musicale a bocca, il *jitterburg* o *diddley bow*, le *quills*, lo *xalam* (il progenitore del banjo). L'uso di questi strumenti è associato a modalità interpretative quali: il *time line pattern*, il *call and response*, l'uso estensivo di *riff*. L'influenza africana nella nascita del blues è palese e unanimemente riconosciuta. Come fa notare il sociologo Davide Sparti, le perplessità nascono se da questa inequivocabile influenza se ne vuol derivare un elemento d'invalidabile purezza:

Il discorso primitivista, pur considerando la cultura nera differente e irriducibile alla civilizzazione occidentale, è stratificato e comprime almeno tre aspetti: quello discriminatorio, che riflette l'immaginario coloniale (il jazz come musica inferiore e selvaggia, il mondo istintivo dei suoni contrapposto al mondo civilizzato dei testi); quello estetico (il jazz – ma anche il Blues, *n.d.s* – come fenomeno esotico e spontaneo che rompe con l'ordine borghese) e quello più propriamente afroamericano (il jazz quale musica collegata alla sperimentazione sulle sonorità) (Sparti, 2007, p.19).

Questi aspetti controversi dovrebbero illuminare il carattere complesso dell'indubbia influenza proiettata sul blues dall'Africa. L'ambiguità ingenerata dalla concretezza del riferimento storicamente fondato, che lega il blues all'Africa e il riferimento immateriale, che emerge invece come ricordo, come melanconia dell'abbandono.

In quest'ambito è possibile ritrovare l'intreccio tra i sentimenti provati per una "comunità immaginata" (Anderson, 1982), africana e ormai lontana, con la condizione materiale dello schiavismo. Questa combinazione è la cornice nella quale si sono palesati gli elementi che hanno permesso una costruzione musicale chiamata: blues. L'ingresso forzato, violento, l'assenza di punti di riferimento sono gli elementi cardine che hanno generato pratiche, idee, sentimenti, diversi, accomunati nell'individuo schiavizzato in un'esigenza strategica basilare: sopravvivere a questa condizione.

L'orizzonte di questa pulsione vitale è ritrovare un'idea negata d'individuo in grado di resistere nella nuova condizione. Non è un adattamento pacifico, rassegnato, sebbene le rivolte non intacchino un sistema di controllo raffinato e totale. Troppo dura l'impalcatura che regge il sistema delle piantagioni, dei *black codes*, la presenza diffusa di personale armato e tribunali composti esclusivamente da bianchi. Un edificio tenuto assieme da un impianto ideologico escludente, un complesso coercitivo di tale profondità, che gli stessi schiavi giungono a ritenere naturale.

### *Campi e Chiese, spazi di elaborazione*

L'elemento che caratterizza il sistema schiavistico nel Nuovo Mondo è di avere immesso con la forza milioni d'individui in una terra aliena in una condizione priva di libertà. La specificità nordamericana è stata il tentativo, imperfetto, velleitario, di mantenere degli individui in un totale vuoto culturale. Si è ritenuto cioè, che questa condizione fosse la più efficace per trarre il massimo beneficio dal loro sfruttamento. Nei campi di tabacco in Virginia, come lungo le rive del Mississippi, si ritrova un'umanità africana privata della propria lingua. Sono vietati i balli, i canti, i dialetti, tradizioni, riti e riferimenti religiosi africani. In pratica è impedito loro di avere un'idea del mondo. Negata ogni forma d'istruzione, regolata la riproduzione, controllate le comunicazioni interindividuali, le relazioni di genere, ristretta sistematicamente ogni libertà, ogni riferimento culturale, si persegue il fine di mantenere degli individui in una condizione priva di ogni identità. La schiavitù è uno stato di totale spoliatura ma anche una fase che cova il passaggio da africani ad *afroamericani*. Di questo passaggio spesso sono dimenticati episodi di violenta opposizione. In vero sono innumerevoli i casi di ammutinamento, di suicidio collettivo, di sabotaggi organizzati, di sistematici rallentamenti del lavoro nelle piantagioni. Queste forme di rifiuto dello schiavismo, dopo la fine delle guerre d'indipendenza, diventano più decise, orientate, perdono il carattere spontaneo, prepolitico, reattivo, per inserirsi in un generale ripensamento che la Rivoluzione Americana produce attorno al tema dei Diritti dell'Uomo.

Prima della guerra Civile, le rappresaglie, l'uso sistematico del linciaggio, le condanne a morte, impiegate a Sud, per sedare le rivolte sono bilanciate dalla progressiva abolizione della schiavitù negli Stati del Nord. Si fa largo un desiderio irrinunciabile di libertà e molti neri americani, schiavi, affrancati, ex schiavi, diventano sempre più consapevoli della loro condizione. Questo procedere incrocia la spinta abolizionista delle potenze europee antischiaviste<sup>6</sup>. Si assiste così al formarsi di un embrionale ceto intellettuale nero, al costituirsi di movimenti, organizzazioni bianche apertamente abolizioniste. In questo contesto vanno inquadrati gli ammutinamenti dell'*Amistad* e del *Creole*, le rivolte organizzate da Denmark Vesey, Nat Turner e John Brown, episodi che punteggiano la storia del popolo americano dal periodo coloniale alla fine della Guerra di Secessione.

---

<sup>6</sup> «Nel 1807 Inghilterra e stati Uniti vietano il commercio legale di schiavi, i Danesi già dal 1802, gli svedesi nel 1813, gli Olandesi nel 1814, la Francia di Napoleone nel 1815, la Spagna nel 1820» ( De Stefano, 2014, p.98).

Il processo che porterà all'abolizione della schiavitù assegna alla Chiesa (o meglio, alle Chiese) un ruolo importante e sfaccettato. Nella chiesa cristiana, di credo protestante, albergano orientamenti religiosi diversi. Ci sono le sette dei Quaccheri, gli Anabattisti, le Chiese Battiste e quelle Metodiste. In tema di schiavitù queste sono spesso divise tra propositi di difesa dello *status quo*, di composizione del conflitto razziale, accanto a dichiarazioni di aperta solidarietà, sostegno a un abolizionismo radicale nel nome dell'uguaglianza di tutti gli uomini al cospetto di Dio. Malgrado queste differenze la Chiesa e l'ambito religioso assumono il ruolo di *arena* nella quale gli schiavi riverseranno la loro esigenza di libertà. Il rapporto tra neri e religione dei bianchi è complesso. Si pretende da loro una conversione al cristianesimo che non trova sostanziale opposizione. I motivi di quest'adesione sono molteplici. In parte perché le religioni africane semplicemente sono vietate con la forza ed è conveniente evitare di subire nuove violenze, ma anche perché la religiosità africana *riconosce* il potere di un Dio tanto forte da renderli schiavi. Nel mondo dei bianchi che ora è il *loro* mondo, la più antica tradizione biblica rappresenta la storia di un popolo oppresso nella quale gli schiavi si possono identificare. La religione si presenta dunque come spazio relativamente libero e può diventare, come afferma l'esperto di musica afroamericana Gildo De Stefano, un luogo di "resistenza":

Vi è una cospicua letteratura a proposito dell'istruzione religiosa impartita agli schiavi, cioè del tentativo di inculcare in loro il protestantesimo: in alcuni questa istruzione è stata valutata positivamente, in altri, invece, come una specie di lavaggio del cervello; tuttavia, Vincent Harding, seguendo le interessanti indicazioni di Du Bois, propose una interpretazione diversa, avanzando l'ipotesi che gli schiavi recepissero il cristianesimo in modo originale, traducendolo cioè in un'arma di resistenza attiva (De Stefano, 2014, p.80).

L'adesione religiosa è tale che durante lo schiavismo sorgono le prime chiese nere *itineranti* nel solco del *Great Awakening*<sup>7</sup>, movimento di rinascita evangelica, realizzatosi negli anni '30 del '700. Questo fervore si consolida a inizio '800 a seguito di un analogo movimento denominato *The Second Great Awakening*. All'interno di quest'ultimo si afferma la tradizione dei *camp meeting*, grandi raduni a intenso carattere religioso aperti alla popolazione bianca e nera. Diversi, per luoghi e tradizioni di appartenenza, i *camp meeting* sono occasioni nei quali trovano grande spazio il canto e le danze. Questi raduni all'aperto accompagnano matrimoni, commemorazioni religiose, battesimi, nella tipica forma della completa immersione nelle acque di fiumi e pozze lacustri. Come riporta Arrigo Arrigoni, uno tra i massimi esperti di Jazz, i *camp meeting*, per nuovi cristiani neri diventano luoghi d'inserimento e di rinascita:

Negli anni che precedettero l'indipendenza i battisti e, in misura minore, i metodisti fecero efficace opera di proselitismo nel Sud per riconquistare i *poor whites*, ma soprattutto per cristianizzare gli schiavi neri. Erano incontri per rivivere per tornare alla vita, appunto dei *revival*, e potevano avvenire all'aperto nei *camp meeting* o sotto tendoni che i predicatori itineranti si portavano appresso in un carro. Qui apprendevano insieme, bianchi e neri, una forma nuova di cristianesimo emotivo, un coinvolgimento così totale che dopo aver cantato, ondeggiato, ritmato, come scossi dal fulmine in un

---

<sup>7</sup> «Gli anni 30 del '700 videro la diffusione in tutte le colonie di un movimento religioso chiamato *Great Awakening*, il Grande Risveglio che si accompagnò alla richiesta di una musica più vivace durante le celebrazioni del culto» (Southern, 2007, p.49).

temporale stivo, si ritrovavano gettati a terra dimenandosi urlando, e finalmente raggiungevano la trance (Arrigoni, 2010, p.19).

L'invito a lavare la propria identità africana per abbracciare il Cristianesimo diventa, secondo il dettame protestante, l'implicita via a una reale possibilità di libertà per la quale: "attraversare il Giordano poteva significare morire, ma anche fuga dalle catene" (Oliver, 1986, p. 14). Non va dimenticato inoltre, che anche in epoca schiavista, clandestinamente, resistono forme religiose non cristiane, residui di ritualità africane, evocazioni, pratiche, superstizioni che sopravvivono dando all'adesione religiosa un carattere sincretico. Come afferma la storica Eileen Southern:

Sebbene non ci siano prove dirette dell'effetto che tutto ciò produsse sulla musica religiosa del Sud, possiamo essere sicuri che durante le loro funzioni religiose segrete, i neri abbandonarono i salmi e gli inni protestanti, prediligendo un tipo di musica che corrispondeva meglio ai loro bisogni, ovvero canzoni create da loro stessi. Diversi predicatori bianchi e neri si sentirono in dovere di rimproverarli per queste pratiche religiose «bizzarre» (Southern, 2007, p. 153).

Cantare la gloria del Signore diventa così un modo per esprimersi. La musica sacra si espone a stili profani e viceversa, l'intenzione africana s'imbrica con le tecniche, le melodie apprese da innari europei. La chiesa diventa uno spazio poroso dal quale muovere per poter cambiare un edificio apparentemente monolitico. Alla lunga il sistema schiavista non può opporsi per intero a una lenta, progressiva affermazione del nuovo soggetto afroamericano. Sul piano politico taluni arrivano a sostenere il disegno di riportare i neri americani in Africa. *L'American Colonization Society*, un'organizzazione il cui obiettivo è rimpatriare uomini e donne di colore in Africa, fonda nel 1821 la Liberia come colonia americana sulla costa dell'Africa Occidentale portando all'insediamento di 130 neri americani. Questo tentativo non ha seguito ma pone con fermezza il tema dell'abolizione dello schiavismo, una condizione da ricercare sul *suolo americano* a opera di neri americani. Se il rapporto con la religione dei bianchi è un ambito decisivo nel processo di riposizionamento degli schiavi come neri americani, l'altro è il lavoro.

L'impiego forzato nelle piantagioni, nelle infrastrutture (porti, strade, argini, ferrovie), nelle segherie e ogni altro ambito lavorativo alimenta una quotidiana richiesta di rispetto e riscatto. Del resto lo spazio di una tenue libertà espressiva, concessa dall'ambito religioso, la debole, sostanzialmente inoffensiva, rappresentanza politica, lascia milioni d'individui nella quotidiana condizione di sfruttamento economico. Nei luoghi del lavoro si ricerca una qualche forma di accettabile socialità. Resistere a questa condizione di brutale sottomissione, e soprattutto *raffigurarsi* in questa terribile realtà, diviene un'esigenza primaria. Espulso ogni altro precedente riferimento africano, la prospettiva di poter accedere a una dimensione *afroamericana* passa dalla necessità di costruire un proprio linguaggio facendo uso di tutto quanto attorno a loro può essere ritenuto utile, combinato con quanto, ancora resiste in loro di africano. Questo è il motivo per il quale l'espressività musicale diventa il veicolo privilegiato di questa costruzione. Al canto antifonale, alla corporalità della danza è richiesto un supplemento di espressività che permetta un uso performativo, ritmico del canto e del linguaggio, quella che il musicista Jazz Ben Sidran chiama la sua "actionality" (Sidran, 1981, p.5).

Questi elementi affiorano in forme musicali percepite all'esterno come primitive, bizzarre che vanno oltre la dimensione sonora. Per lo scrittore afroamericano James Baldwin sono prime espressioni per raccontare la *loro* storia, transitare nel Nuovo Mondo:

(E') solo nella propria musica – che gli americani riescono ad ammirare poiché un sentimentalismo protettivo limita la loro comprensione di essa – che il nero in America è riuscito a raccontare la loro storia. Si tratta di una storia che deve essere ancora raccontata e che nessun americano è predisposto ad ascoltare (Baldwin, 1965, p.60).

Il blues nasce in questo solco, esito e struttura di una visione del mondo che accompagna la trasformazione da africano ad afroamericano. Addentrarsi nella storia del blues è infilarsi in questo processo come facce di una medesima prospettiva. Il blues non nasce con lo schiavismo, ma lo stato d'animo "*blue*" è certamente indotto dalla ferita della deportazione. C'è un filo che lega i vocalizzi generati dalla dimensione subordinata del lavoro al blues a un'elaborazione *narrativa* oltre che musicale. Questa versificazione sonora non è astratta e neanche innata. Essa nasce dalle condizioni reali nelle quali vive il nero americano. Come nota lo studioso del blues Vincenzo Martorella, sebbene il periodo antecedente al 1800 sia complicato da rinvenire, poco ricco di documenti sonori, si è cercato di ricostruirlo attraverso resoconti di viaggio:

Oggi molto sappiamo di cosa e come suonassero gli schiavi africani grazie al lavoro di Dena Epstein, una musicologa con il pallino e la costanza della bibliotecaria che quelle testimonianze ha cercato di studiare per anni. Le sue ricerche hanno permesso una comprensione chiara e inequivoca di certe forme espressive, sgombrando al contempo il campo da pregiudizi e dati palesemente falsi. Il problema piuttosto, è che i resoconti i racconti a disposizione sono stati scritti da viaggiatori spesso a digiuno di qualsiasi nozione musicale, e il cui sguardo era sempre venato da una paternalistica e affettuosa condiscendenza, quando non da un disprezzo forte e inattaccabile; o da romanzieri che, pur basandosi sulla osservazione diretta, potrebbero aver lavorato di fantasia anche nelle descrizioni di fatti e pratiche musicali (Martorella, 2009, p.24).

Queste ricostruzioni confermano la condizione lavorativa come ambito elettivo della struttura canonica del blues. Sono le forme vocali monotoni degli *hollers*, dei *cotton-field hollers*, dei *corn-field hollers* delle *boat song*, le espressioni primigene del blues. Motivi musicali ancora molto grezzi, condivisi, memorizzati nello scandire meccanico, ripetitivo di talune operazioni di lavoro. Gli *arhoolies*, vocalizzi utilizzati per coordinare i ritmi ripetitivi della manualità, giungono al colono bianco come lamentazioni, aberrazioni linguistiche, piegature, storpiature delle lingue europee, il tentativo di facilitare gli scambi tra nazionalità diverse. Per lo schiavo invece assolvono a più di una funzione, possono avere valenza comunicativa, di richiamo, di sollievo dalla propria condizione di miseria. Protetti da un proprio *pidgin*<sup>8</sup>, queste espressioni diventano momenti di autonomia che sostengono un proprio racconto.

La ritmazione musicale applicata al lavoro, non è peculiare del canto africano, ma nella dimensione schiavistica questa caratteristica del canto popolare, diventa l'occasione per conservare corporalità, intensità collettiva della tradizione antifonale dell'Africa Occidentale. Questo sforzo di trattenere una propria memoria per opera delle prime generazioni di schiavi è ostacolato con ogni tipo di proibizioni per il timore costante della rivolta e per vietare manifestazioni ritenute immorali.

---

<sup>8</sup> Un misto tra lingue di origine africana (Sparti, 2007).

Questi divieti costringono generazioni successive di schiavi a ricercare nuove forme espressive tollerate, nelle quali, voce e parola, assumono qualità ritmiche raffinate. Secondo gli storici Philippe Charles e Jean-Louis Comolli, le *work song*, avendo questi requisiti, diventano forme meno censurate e trasmissibili:

Se i *work songs* degli schiavi sono dei canti cadenzati è pur vero che la circostanza non è solamente connessa all'importanza del ritmo nelle musiche africane: è assai meno penoso tagliare le canne da zucchero o raccogliere il cotone – come trainare i battelli sul Volga – se si canta una melodia la cui scansione ritmica coincide con la cadenza dello sforzo nella successione dei gesti. Così si spiega perché i coloni non abbiano vietato i canti di lavoro visto il loro valore funzionale (Charles, 1973, p. 128).

Schiavi posti uno accanto all'altro nella raccolta del cotone, nella costruzione di un argine, nel deposito di una rotaia, si affidano a questi canti per sopportare la fatica e l'oppressione secondo uno schema nel quale, l'intensità vocale della chiamata (*call*) di un *chorus leader*, si armonizza a una risposta collettiva (*response*). Spesso sono frasi che hanno significato solo per loro, nelle pieghe d'incitazioni apparentemente inoffensive, infatti, si celano messaggi, ironie e intendimenti nascosti. Ambiguità, doppi sensi, fanno del *double talk* (Sparti, 2007) un "parlar doppio" in chiave sonora che protegge, offre sollievo. Il barlume di una forza che trasforma in energia un comune senso di frustrazione. Di questa possibilità i neri se ne appropriano in modo strategico secondo un approccio "musicotropico" e che l'etnomusicologo Luca Cerchiari interpreta come poetica verbale:

La tendenza degli africani, divenuti schiavi in un altro continente, a sviluppare poetiche verbali e sonore cariche di doppi sensi, ricorrenti secondo uno schema tropico formulato quale forma di resistenza e affermazione della propria identità e volto a plasmare la materia sonora con il ricorso alla metafora e alla simbolizzazione al di là del fatto che essa pervenga o meno da un repertorio sacro o profano (Cerchiari, 2004, p. 23).

*Corn song*, *field hollers*, con la scomparsa delle generazioni "africane", lentamente perdono il loro esplicito riferimento nativo, l'uso di dialetti, d'idiomi si diluisce per lasciare spazio a versificazioni ibride in lingua inglese, francese, spagnolo. La perdita, mai totale, del riferimento culturale africano è lentamente compensata dal farsi largo di una grammatica propria e si può certamente affermare che la condizione del lavoro, del lavoro agricolo in particolare, conferiscono all'insieme di *hollers* e *work song* il carattere di fucina del blues. Gildo De Stefano, esperto di musica afroamericana, ribadisce il loro carattere ibrido e allo stesso tempo di specifico contributo offerto alla musica popolare degli Stati Uniti:

Un cospicuo repertorio venne dall'Africa, testimonianza delle culture distrutte dal commercio di schiavi. Questa eredità musicale africana, assorbendo le parole e la musica degli inni trovati sul suolo americano, produssero il meraviglioso corpo dei 'richiami' e degli *hollers* sorti come arma di lotta contro la schiavitù. Essi erano un mezzo per affermare la solidarietà tra neri; servivano per trasmettere messaggi e ordini dell'organizzazione clandestina, e rappresentavano canti di guerra e inni religiosi di un popolo per cui la religione aveva un significato soltanto nella misura in cui sosteneva la sua lotta contro lo status di schiavo. Questa musica nacque proprio nei giorni della schiavitù nelle piantagioni, come canti che accompagnavano il lavoro dei campi, o danze satiriche come il *cakeawalk* nei confronti dei proprietari di schiavi (De Stefano, 2014, p. 25).

Questi canti di lavoro, intersecano, influenzandosi reciprocamente, quanto è permesso nelle chiese. Non potrebbe essere diversamente. I soggetti sono gli stessi colti in due spazi diversi. L'ambito religioso ha la caratteristica di essere uno spazio libero e trascendente, l'opportunità per una sacralità ritrovata. Nel riparo offerto dalla convenzione liturgica, si realizzano condizioni che permettono di manifestare la diversità africana. Nella spazialità di una chiesa, nell'edificio dedicato al culto, si complementa quanto si sviluppa nei campi. Come afferma il musicista ed esperto di blues Mariano De Simone, da questo insieme si delineano tratti di una cultura sempre più afroamericana:

Affermare che il blues è presente in tutte le musiche afroamericane può essere considerata una forzatura: i caratteri del *country blues* (il blues rurale) o del Chicago blues (definito anche *city blues*, il blues urbano) sono diversi. L'affermazione è invece corretta se si specifica che nel blues, così come nelle altre espressioni musicali, sono presenti sequenze armoniche e melodiche, non che strutture del tipo *call-and-response*, che sono proprie della cultura afroamericana (De Simone, 2012, p. 14).

Quando i neri lasciano i campi per indossare i panni della domenica, unico giorno libero dal lavoro, il canto conferisce forma alla speranza di liberazione. Una libertà terrena o almeno ultraterrena. Vietati gli assembramenti a Congo Square, la partecipazione alle funzioni religiose rende viva l'idea di poter trovare una propria dimensione. Sull'onda dei processi di rinnovamento religiosi già menzionati, si aprono trame libere nelle quali esprimere in forma rinnovata, per bianchi e neri, una rielaborata vicinanza a un nuovo Dio. Gli aspetti di "possessione" che caratterizzano la partecipazione dei neri alle funzioni religiose, accompagnate da canti, danze proposti da tanta filmografia, sono qualcosa di più di manifestazioni irrazionali, ci dicono del carattere incompleto della razionalità stessa e anche della capacità del nero americano di sfuggire alle forze distruttive della vita, imporre la loro presenza come esseri umani in una società che li nega. Gli afroamericani fanno, come segnala l'antropologo Roy Rappaport, che il significato di un ordine liturgico è prendere parte a una dimensione che include:

Celebrare un ordine liturgico significa partecipare e agire come parte di esso; e poiché il rito è pubblico, significa unirsi ad altri nella partecipazione. Nel rito si producono e si elaborano consapevolmente emozioni forti e alterazioni della coscienza...è importante che il canto, la danza e l'enunciazione all'unisono siano caratteri dei riti pubblici. Cantare o danzare insieme o all'unisono con altri, muoversi e parlare come gli altri è letteralmente agire come parte di una entità più grande, prendervi parte (Rappaport, 2002, p. 504).

Il contatto con Dio, nella Chiesa rinnovata del *Great Awakening*, ha dignità spirituale anche quando la musica è più intensa ed energica, così molto è concesso ai neri per rendere omaggio a Dio e sentirne la presenza in vivificate forme collettive<sup>9</sup>.

Il ministero della predicazione è esteso anche ai laici, una libertà offerta a tutti, negri compresi. Anni di grande euforia sociale accompagnano la fine della guerra di indipendenza e stimolano la fondazione di congregazioni religiose nere. Queste nascono

---

<sup>9</sup> Nella liturgia metodista fondata da John Wesley (1703-1791), che ne fu padre, accanto al richiamo ai principi generali del protestantesimo accentua il ruolo della polemica sociale e della conversione come strumenti propri del religioso. L'enfasi sull'eguaglianza del genere umano, la carità, la promozione sociale, lo studio delle Scritture, andava mediato dallo sperimentarsi nella predicazione e nella musica come parte essenziale dell'esperienza religiosa.

a Baltimora (1787), Savannah (1788), Boston (1805), New York (1808), Philadelphia (1808). E' del 1794 la consacrazione della prima Chiesa Metodista Autonoma afroamericana, la *Behel African Methodist Episcopal Church* di Richard Allen. Le congregazioni e chiese dei neri non sono solo luoghi di culto ma anche un sostegno tangibile alla gente di colore. Si organizzano scuole, eventi di beneficenza, si promuove un'intensa attività ricreativa. In esse confluiscono, formalizzandosi, esperienze diffuse di predicazione itinerante, momenti di partecipazione comunitaria che ricompongono il senso religioso dei neri. La possibilità di ergersi come uomo nello spazio di un'attività religiosa, esprimersi in un canto, per il nero significa, implicitamente, fronteggiare la morale e le consuetudini ferree dell'imposizione schiavista.

In questa dimensione nasce lo *spiritual*, inizialmente interpretato dai bianchi come un'incomprensibile manifestazione esotica. Essa è permessa in quanto prova provata della natura esuberante, fisica, *gioiosa* dello schiavo negro. Le invocazioni domenicali rivolte al *Mighty Lawd*, contengono aspetti distintivi della spiritualità nera, l'energia performativa del *ring-shout*, la profondità incarnata del *cry*, diventano modalità per resistere, reinventare, sul suolo americano un nuovo presente. Questa distintività per lo studioso di blues Vincenzo Martorella, trae impulso dalle radici africane ma ne proietta il carattere ibrido nella nuova dimensione afroamericana:

Il blues, dunque, ha profonde radici africane, ma di fatto è una musica interamente afroamericana, nata cioè sul suolo statunitense e prodotta da uomini americani di discendenza africana, capaci di articolare pensieri e riflessioni nella nuova lingua [...] Musiche profane e religiose hanno segnato l'humus entro il quale il blues ha preso lentamente corpo, si è progressivamente costituito sulla base di una visione del mondo, segnando una prossimità, una contiguità, una connivenza del tutto particolare. La musica sacra e secolare costituiscono il bacino di esperienze, il laboratorio essenziale dal quale nasce il blues (Martorella, 2009, p. 22).

A inizio '800, un corposo repertorio di *work songs*, di *spirituals* si è ormai differenziato per luoghi e temi. Nel 1801 viene pubblicato l'innario di Richard Allen. La sua importanza sta nell'aver trascritto, sottraendoli all'oblio, gli inni più amati dalla comunità nera. Questi sono spesso adattamenti di melodie profane, rappresentativi delle *loro* scelte non di quelle operate da missionari e sacerdoti bianchi.

Il nostro progetto originario prevedeva di pubblicare poco più che gli spirituals, sessanta in tutto, aggiungendovi forse pochi altri in una appendice. Via via che il nuovo materiale ci veniva alle mani ampliammo il progetto fino a raggiungere le dimensioni presenti. Accanto al South Carolina, il maggior numero di brani proviene dalla Virginia. Dagli altri Stati ne provengono molti meno. Pur essendo pochi, tuttavia, essi indicano un carattere distintivo, tipico di ciascun stato (Allen, 2004, p.94).

Al loro interno è alloggiata una tensione poetica, intimamente riconducibile a condizioni reali di vita degli interpreti. Gli *spirituals*, anche quando sono carichi d'ispirazione religiosa, non si disgiungono da una corporalità in cerca di un'affermazione terrena. La loro dignità estetica verrà riconosciuta solo alla fine del XIX sec.. E' da questi canti, assieme a *holler* e *work song*, che emergerà il blues. Luoghi di culto, di lavoro, chiese e campi di cotone, sono gli scenari all'interno dei quali c'è un elemento comune: il canto racconta la vita e questa si esprime nel canto. Seguire il filo storico del blues che nascerà da queste modalità espressive permette allora di comprendere molto delle vicende afroamericane.

## *Medicine e Minstrel Show*

Sia *spiritual* che *work song* per il fatto di non essere “altro” dalla vita stessa sono intonate anche fuori da chiese e campi. Escono dai luoghi in cui sono nate per trarre spunto da ogni tipo di accadimento. Non mancano certo motivi per raccontare storie, denunciare soprusi nel momento in cui non ci sono ancora né radio né televisione. La vita degli afroamericani è un buon soggetto da raccontare, del resto la loro presenza è ineludibile e in continua crescita. Come riporta la storica Eileen Southern in alcuni stati la presenza di afroamericani sfiora punte dell’ottanta per cento, sono il motore dell’economia, la loro visibilità s’impone come complemento alla dominazione bianca:

Il censimento federale degli Stati Uniti del 1800 classificò come negri poco più di un milione di persone; nel 1840 il numero era aumentato di quasi tre milioni; il censimento del 1860, l’ultimo effettuato prima della guerra di secessione, ne contò 4 441 830, di cui 3 953 760 schiavi e 488 070 liberi (Southern, 2007, p. 107).

Nel “plantation system” (Lerda, 1991, p. 21) i neri sono inferiorizzati, ridotti a ingranaggi di un sistema che è di *quella* piantagione. La piantagione è un’impresa agricola ma anche un universo sociale particolare nel quale ogni piantagione possiede proprie leggi, gerarchie, consuetudini. Prese nel loro insieme sono un sistema orientato al mercato che si sviluppa con l’ampliarsi della dimensione urbana, ma è organizzato su basi arcaiche. La piantagione è al tempo stesso, l’impalcatura articolata dello sfruttamento, fonte di violenza e disperazione e anche elemento di stabilità, sicurezza.

Così la descrive la storica Eileen Southern:

A parte quelle estremamente piccole, le piantagioni ospitavano al loro interno una precisa organizzazione gerarchica. Al vertice ovviamente, vi era il proprietario degli schiavi con la propria famiglia; appena sotto il cosiddetto *overseer*, o sovrintendente. Solitamente questi aveva la responsabilità della gestione della piantagione, anche se in alcuni casi divideva questo compito con il proprietario. L’assistente del sovrintendente, chiamato *driver*, era uno schiavo (ma potevano esserci vari *drivers*) che curava i dettagli della gestione, contribuiva ad istruire gli schiavi appena arrivati e si occupava di una miriade di altri compiti di supervisione. Poiché la natura del suo incarico spesso lo costringeva a far ricorso alla stessa brutalità mostrata dai bianchi, in alcuni casi era temuto dagli schiavi quanto il sovrintendente nonostante fosse uno di loro. Gli schiavi maggiormente rispettati all’interno della piantagione erano gli artigiani, carpentieri, i muratori e altra manodopera specializzata, insieme ai leader religiosi il predicatore e/o l’ammonitore. Al di sotto di questo gruppo, nella piramide sociale, vi erano i domestici e il cocchiere, Nelle piccole piantagioni, però gli schiavi potevano lavorare sia in casa che nei campi. Infine ad occupare l’ultimo gradino della piramide sociale erano i braccianti, che costituivano la maggioranza degli schiavi (Southern, 2007, p. 159).

L’immagine che se ne trae spesso è quella di una moltitudine di neri asserviti a un padrone, un sistema retto da coercizione e controllo, nel quale trova posto un servaggio domestico di schiavi che si sono conquistati la fiducia del padrone. Un’immagine veritiera sebbene questa compartimentazione sia meno rigida di quanto appaia in ragione del fatto che solo una quota minoritaria delle piantagioni ha più di cinquanta schiavi<sup>10</sup>. A dispetto dello stereotipo della “piantagione-pollaio”, la famiglia

---

<sup>10</sup> La metà degli schiavi del Sud rurale viveva in fattorie di 20 schiavi o anche meno, un altro 25% in piantagioni la cui manodopera schiava oscillava fra le 20 e le 50 unità e soltanto il 25% degli schiavi stava in piantagioni con 50 e più schiavi (De Stefano, 2014, p. 87).

nucleare in queste imprese non è interamente ostacolata. Fermo restando il potere assoluto del padrone di recidere relazioni primarie tra i suoi schiavi il modello familiare bianco è incoraggiato perché contrisce a stabilizzare, attenuare la durezza dell'assoggettamento. I ruoli di padre, madre, moglie, marito, figlio sono preservati, spezzarne i vincoli non è cosa facile. Nella vita della piantagione la domenica, anche per lo schiavo, è giorno di riposo, non si lavora nei campi, si rammendano vestiti, si bada all'orto, si può passeggiare nella piantagione, si partecipa alle funzioni e quando è permesso, si danza e si fa festa. E' in queste occasioni che molti schiavi neri apprendono l'uso del violino, del pianoforte e di ogni altro strumento che trovano nella casa padronale. Suonare uno strumento li valorizza economicamente, permette loro di ambire a lavori meno faticosi, arricchisce strategie di sopravvivenza in una quotidianità che s'impone come oggetto d'interesse pubblico al punto da generare attorno al 1820 una forma di spettacolo itinerante, il *minstrel show*. Questo spettacolo si struttura attorno a preesistenti manifestazioni itineranti, i *medicine show*. La differenza tra *medicine* e *minstrel show* è piuttosto labile sebbene si assegni al primo una connotazione artisticamente più grezza. Il *medicine show* è una fiera itinerante, un circo, nel quale si esercita la promozione di prodotti, spesso provvedimenti farmacologici di dubbia attività, alla quale si alterna una proposta musicale. Così lo descrive lo storico Paul Oliver:

I palchi per i *medicine shows* venivano costruiti nei lotti inutilizzati dei villaggi del meridione. All'inizio dello spettacolo ecco apparire un tipico gentiluomo del Sud, con in testa un cappello di feltro a larghe tese e con la barbetta a punta, che presenta gli artisti, magari delle ballerine o una *jug band*, al limite solo un giovanotto Negro dalla faccia annerita col sughero bruciato che balla il *pigeon wing* accompagnato da un chitarrista. Il Dottore allora, che altri non è che il gentiluomo nero con il cappello di feltro, mostrerà a tutti una bottiglia del suo tonico miracoloso; uno della troupe ne tracannerà un sorso per mostrare l'efficacia e farà dei tentativi di seduzione con la prima donna che gli capiterà vicina. La folla risponderà con una grassa risata e si comincerà a vendere bottiglie [...] questo genere di spettacoli dava lavoro ad un gran numero di cantanti e di musicisti di blues e alcuni di loro passavano buona parte del loro tempo ad organizzare questi spettacoli (Oliver, 1986, p. 63 ).

Ciò che caratterizza entrambe le forme è il divertimento generato dal dileggio, la satira della vita degli schiavi. Parodiare il nero, la sua quotidianità è lo scopo del *minstrel*. Pigrizia, promiscuità, debolezza morale, perfidia, stupidità, sono tutti tratti attribuiti alla personalità dei neri che diventano oggetto d'inscenazioni musicali e teatrali. Gli spettacoli attraggono un pubblico spesso composto dagli stessi schiavi che trovano questa dilatazione grottesca ma divertente. Una forma di rispecchiamento nel quale ritrovarsi. Essere oggetto di satira per quanto dileggiante, indecorosa, è un modo per essere accettati, ma è indubbio, come afferma il critico musicale Gian Carlo Roncaglia, che il *minstrel* semina i più "genuini" stereotipi del nero americano:

Non si può negare che i due tipi base dello spettacolo *minstrel* furono per anni, sia il negro 'sciocco' (che non capisce nulla, parla un buffo e primitivo linguaggio e sbaglia tutto ciò che fa), sia il nero che copia il 'padrone bianco' nell'abbigliamento (però con il massimo del cattivo gusto) e nel modo di comportarsi (esagerando, in questo caso, fino alla caricatura), provocando l'ilarità dei bianchi in sketch che venivano chiamati *extravaganzas*' (Roncaglia, 2006, p. 61).

La descrizione del nero americano ruota attorno a quella di *Jim Crow*, Jim il “corvo”, l'imbarazzante profilo del nero-schiavo-americano nato dalla mente di Dartmouth Rice. Quest'immagine dopo l'abolizione della schiavitù reggerà come metafora, i provvedimenti legislativi della segregazione. E' ancora Gian Carlo Roncaglia che ne riporta la genesi:

Si era trovato Rice (che era attore di teatro) a Louisville e gli era occorso di ascoltare il canto (e osservare attentamente il ballo) di un inserviente nero dello stallaggio situato nel retro del teatro che si chiamava (avendo notato com'era uso in quel tempo il cognome del padrone) Jim Crow. Il nero – un vero e proprio «zio Tom» [...] sciancato e deforme – cantava e ballava offrendo divertimento gratuito ai presenti: le sue mosse e i suoi versi (celeberrimo diverrà il suo *I Jump Jim Crow*) sarebbero in breve divenuti grazie all'imitazione di Rice, un grosso successo anche al di là degli oceani (*ivi*, 2006, p. 59).

I primi *minstrel* sono interpretati da bianchi (*white minstrel*), opportunamente acconciati in stile *black face*<sup>11</sup>. Queste rappresentazioni si avvalgono di un corredo di musiche variamente etichettate come *ethiopian* o *coon song*, differenziate per aree geografiche, gusti del momento ma segnate da un fondo sprezzante e irridente nei confronti del nero.

Si svilupparono due principali imitazioni dell'uomo di colore: una era la caricatura dello schiavo di piantagione, con vestiti stracciati e un forte accento dialettale; l'altra era la caricatura dello schiavo di città, il donnaiolo vestito all'ultima moda, che si vantava dei suoi successi con le donne. Il primo veniva chiamato Jim Crow, il secondo Zip Coon (Southern, 2007, p. 99).

Per decenni questo genere riproduce la quintessenza di uno stigma culturale, tuttavia la sua popolarità rende il *minstrel show* lo stimolo, per artisti neri, a cimentarsi in una forma d'intrattenimento che può permettere loro di abbandonare chiese e campi di cotone. Immaginare, sperimentare su una ribalta itinerante la propria abilità e il proprio talento diventano un'occasione lavorativa. I primi *black minstrel show*, compaiono dopo la fine della Guerra Civile, realizzati da neri che si dipingono viso e mani di nero. Si concretizza la potenzialità di un'aspirazione: diluire ansie, dispensare consolazioni. Si annoverano sempre più esponenti neri nel *minstrel*, mentre promoter e organizzatori rimangono per lo più bianchi. Il carattere delle musiche *minstrel* conservano il sapore canzonatorio della condizione agricola ma nel contatto con la dimensione urbana il repertorio si raffina e accompagna il passaggio da *bianchi-truccati-da-neri-che-imitano-neri* a *neri-che-imitano-bianchi-truccati-da-neri-che-imitano-neri* rivelandosi l'“imitazione di una imitazione” (Baraka, 2007). Il *minstrel* si trasforma da avvilita parodia in una finzione ironica, riflessiva, nella quale neri irridono bianchi travestiti da neri.

L'estetica *minstrel* si apre al *vaudeville*<sup>12</sup>, una forma di spettacolo raffinata, dove la carovana lascia il posto al teatro stabile e i gruppi *black face* diventano vere compagnie teatrali apprezzate e promosse presso un pubblico misto da agenzie, esclusive, circuiti interstatali. Il *vaudeville* mescola forme musicali eurocolte, alla rivisitazione del canto religioso, dello *spiritual*. La sua musica diventa l'ingrediente di

<sup>11</sup> «La faccia annerita con un tappo bruciato, canta *The gay negro boy* accompagnandosi da solo con un banjo» (Carles *et al.*, 1973, p. 149).

<sup>12</sup> Genere teatrale nato in Francia a fine '700. Spettacolo di commedie leggere nelle quali la prosa è alternata a strofe cantate su arie conosciute (le *vaudevilles*). In auge in America tra il 1880 e il 1920. E' l'antesignano del Varietà.

una commediografia, una letteratura di autori di colore, entra nelle scuole, nelle università. Il carattere irriverente, festoso, ricco di balletto, parodia, conferisce a tutte queste forme grande seguito popolare e diventano un grande laboratorio culturale, una palestra estetica afroamericana che accompagna la transizione dalla schiavitù all'emancipazione. Qui s'incrociano le prime forme del Jazz, del *classic blues*, la lirica, la musica anglosassone, irlandese, francese, italiana. *Minstrel* e *vaudeville* accompagnano, riflettono, un desiderio di libertà e d'inclusione non più arginabili.

### *La schiavitù è abolita la libertà tradita*

Nella seconda metà del '800 gli Stati Uniti sono una società ancora agricola, la popolazione è scarsamente concentrata nelle città ma mostra tuttavia segni evidenti di un'economia in crescita. Da questo momento, nell'arco di cinquanta anni, il Nord del paese sviluppa un'industria fiorente, richiamando manodopera da tutto il mondo con flussi incessanti dall'intera Europa. Si sta costruendo il più potente sistema capitalistico e la più la più forte borghesia monopolistica del mondo, orientata dal più intraprendente spirito di libera iniziativa. A Nord si concentra gran parte della popolazione, a Sud duemila famiglie detengono la proprietà delle maggiori aziende che per il lavoro nelle campagne conta su più di tre milioni di schiavi.

Il Sud ha una visione conservatrice del mondo, dove il razzismo è un valore dominante. Il Nord vive nel futuro dell'euforia industriale. Due modi di intendere, due orizzonti che non tardano a entrare in conflitto. L'elezione di Abraham Lincoln nel 1860 rende manifesta la direzione che spinge l'Unione Federale in senso abolizionista. Il grande statista americano considera lo schiavismo un male morale, sociale e politico che deve essere abolito gettando le basi per un conflitto civile Nord-Sud:

Una casa divisa al suo interno non può stare in piedi. Io ritengo che questo governo non potrà durare in eterno mezzo schiavo e mezzo libero. Non mi aspetto uno scioglimento dell'Unione ma mi aspetto che finisca di essere divisa (A. Lincoln, in Jones, 2005, p. 187).

Nel 1859 il tentativo d'insurrezione antiabolizionista organizzata da John Brown finisce tragicamente. Sarà uno degli episodi più significativi che spingono il Nord verso il conflitto civile. Il *casus belli* sarà la secessione dall'Unione della Carolina del Sud. A questa fanno seguito Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana e Texas.

Nel 1861 inizia la Guerra Civile americana. Lincoln proclama l'Emancipazione degli schiavi nel 1862 ma non avrebbe insistito sul proclama se gli Stati del Sud avessero rinunciato alla secessione. Il vero obiettivo di Lincoln è scongiurare la separazione dello stato, tenere unita l'America, impedire la separazione del nascente mercato della più grande potenza industriale del mondo. Qualcosa di diverso dallo sbandierato intento di liberare dei "negri" dalla schiavitù. La guerra di secessione sarà una guerra moderna<sup>13</sup>, durerà quattro anni il paese ne uscirà stremato. La schiavitù è abolita e almeno sulla carta, quasi quattro milioni di neri diventano liberi cittadini americani. La fase post bellica della Ricostruzione non si presenta rosea per nessuno. L'intero paese è in crisi scisso tra velleità industriali e difesa dello *status quo*. Il Sud rimane sostanzialmente un'area arretrata e dipendente dal resto del paese. Il relativo sviluppo economico che seguirà dopo al conflitto è trainato dall'industria tessile, del

---

<sup>13</sup> La Guerra di secessione è combattuta su più fronti, si sperimentano innovazioni belliche (fucile a retrocarica, mitragliatrice). Si farà uso di corazzate, sottomarini, mine subacquee. Le armi del Sud sono comprate all'estero. Ci sono profughi, una guerra partigiana. Muoiono 650.000 soldati di cui 40.000 sono neri. I morti tra la popolazione civile non si contano.

legname, del tabacco. Industrie nelle quali vige un regime di bassi salari, la disponibilità di ex-schiavi disoccupati e l'impiego massiccio di lavoro minorile<sup>14</sup>. Per gli afroamericani è un periodo confuso nel quale si alternano, anni di grande euforia partecipativa e inserimento nella vita politica, ad anni nei quali si assiste alla loro altrettanto rapida e perfida esclusione. I neri in virtù del basso tasso di alfabetizzazione sono esclusi dal diritto di voto in virtù di ordinanze che prevedono la capacità di saper scrivere. Tuttavia nei primi anni dopo la guerra civile, i neri entrano in parlamento e sono paradossalmente cooptati dalla borghesia sudista in chiave anti-*white poor*.

Contadini e operai bianchi poveri, infatti, mal tollerano condizioni post belliche, ai limiti della sopravvivenza e organizzano scioperi e manifestazioni. L'*establishment* sudista offrirà alle comunità nere un iniziale apertura politica con provvedimenti che facilitano il diritto di voto, chiedendo in cambio un allineamento alle politiche di sfruttamento dei salariati bianchi.

Questa iniziale disponibilità alla partecipazione al gioco politico, offerta dalla borghesia bianca, ripiegherà di lì a poco sulla totale esclusione politica degli afroamericani, sulla denuncia della manodopera afroamericana come antisolidaristica. Questa situazione accentua emarginazione e pregiudizio razziale. Così descrive il momento lo storico George Fredrickson:

Negli Stati Uniti, gli schiavi liberati erano in competizione soprattutto con i bianchi delle classi più basse o delle classi lavoratrici. I datori di lavoro, che desideravano indebolire la capacità dei loro operai bianchi di organizzarsi e contrattare da una posizione di forza, usavano di frequente gli afroamericani come crumiri. E' in tale contesto che prese forma un particolare razzismo della classe operaia bianca, sull'assunto che solo i bianchi erano leali con i loro colleghi (Fredrickson, 2005, p. 92).

Il nero americano libero è usato di volta in volta come capro espiatorio o come puntello per i valori interclassisti della società americana. La comunità afroamericana per parte sua è divisa tra le aspirazioni di una piccola borghesia nera in via di consolidamento e la maggior quota di neri che rimane in condizioni di emarginazione sociale ed economica.

Nel Sud agricolo, ai *white* e *black poor* rimane la sola possibilità, vessatoria e degradante, di coltivare la terra in regime di mezzadria o di affitto in compartecipazione. Lo *sharecropping* che molto assomiglia a un servaggio medioevale, nasce sull'inequale distribuzione della terra controllata a monte da risollevate, ricche famiglie del Sud o da *carpet begger*<sup>15</sup>, neoarrivati commercianti del Nord.

Ai contadini i prezzi delle sementi sono imposti, così come quello dei mezzi agricoli, delle locazioni e dei raccolti. Così bianchi e neri si ritrovarono schiavi "sulla" e "della" propria terra. Questa condizione è imposta con violenza, esercitata per la gran parte su innocenti rei di qualche reato alla proprietà, raramente per stupro o violenze.

---

<sup>14</sup> "Dalla fine del XVIII sec all'inizio del XX sec, negli Stati Uniti, l'economia industriale in grande espansione ricavò un'ignobile profitto dal lavoro minorile [...] i fornitori di macchinari nelle loro presentazioni, specificavano ai potenziali acquirenti che le macchine potevano essere adoperate dai bambini dai cinque ai dieci anni" (Rogoff, 2003/2004, p.140).

<sup>15</sup> «Nordisti per lo più bianchi accusati di andare al Sud avendo solo bagaglio un *carpet-bag* cioè un sacco da viaggio vuoto o quasi per sfruttare il Sud impoverito e per instaurarvi il controllo politico ed economico del Partito Repubblicano» (Du Bois, 2007, p. 12).

I neri possono essere linciati<sup>16</sup> anche a seguito di un regolare processo. E' di questi anni la fondazione del Ku Klux Klan, la più nota delle organizzazioni apertamente razziste costituita da reduci sudisti e contraria al voto e a ogni forma d'integrazione razziale. Nel nero americano cresce la consapevolezza che la sua libertà genera solo un incremento di ostilità. La fine della schiavitù non muta le condizioni di vita. Per milioni di ex schiavi non ha il sapore della libertà immaginata. Si esprime così nel 1903 il grande pensatore afroamericano William Du Bois:

La nazione non ha ancora trovato pace per i suoi peccati: lo schiavo liberato non ha ancora trovato la sua terra promessa nella libertà. Nonostante quanto di buono è stato fatto in questi anni di cambiamento, l'ombra di una profonda delusione poggia sul popolo nero – una delusione tanto più amara perché l'ideale vagheggiato invano era circoscritto soltanto alla mera ignoranza di una gente umile (Du Bois, 2007, p. 12).

L'economia agricola basata sul sistema della mezzadria toglie anche quel senso di protezione che la piantagione in qualche modo possedeva, la mancanza d'istruzione li rende vulnerabili a ogni genere di abuso. Le liquidazioni che riescono ad ottenere dai raccolti sono troppo esigue, malnutrizione, scarsità di cibo aumenta la diffusione di pellagra, rachitismo, cecità. La musica si trova a interpretare e riflettere questo stato di cose. Come scrive l'esperto di blues Robert Gordon, suonare può essere un modo per alleviare il peso della condizione di mezzadro:

Non intralciare il padrone. Questo era il principio guida della mezzadria. Stai al tuo posto, ridi ai suoi scherzi, e ne riceverai benefici: un avvertimento nel caso di una imminente retata nelle distillerie clandestine, o una più abbondante donazione di generi alimentari durante una consegna alla casa del proprietario. La mezzadria metteva il bracciante alla gogna, derubandolo di quanto gli era dovuto; il debito era talmente arbitrario e costante che non importava quanto cercasse di arrangiarsi. Il sistema della mezzadria – per cui ti rimane meno della metà di quanto hai guadagnato – era un buon training per una carriera nel mondo della musica (Gordon, 2002, p.30).

### *Cambio di secolo. Nasce il Blues*

Al termine della Ricostruzione la fine della schiavitù incentiva una straordinaria mobilità. Sono anni di sviluppo per molte città americane e anche dei ghetti dove gli afroamericani andranno ad abitare. L'arrivo in città favorisce l'incrocio di molte musiche e molti neri guardano alla musica come a una concreta fonte di guadagno <sup>17</sup>.

Molti musicanti rurali erano contadini, che raggranellavano un po' di soldi o cibo suonando per le feste da ballo nei fine settimana; ma altri erano professionisti a tempo pieno, che sapevano suonare qualsiasi cosa, da sviolate folk a rag, da canzoni a valzer, e talvolta anche pezzi classici. Comunità isolate diedero vita a stili e stilemi regionali che anni dopo avrebbero influenzato la varietà locale di blues; ma quando la schiavitù fu finita i neri iniziarono a viaggiare in lungo e in largo, in cerca di lavoro e vita migliori, e fu così che canzoni e stili si diffusero rapidamente per tutto il Sud, fino a raggiungere i grandi centri industriali del Nord che attiravano fiumi di meridionali emigranti (Wald, 2012, p. 11).

---

<sup>16</sup> Il linciaggio, pratica frequente soprattutto nell'ultimo decennio del '800 quando se ne verificarono 1875 casi in tutto il paese, si caratterizzò sempre più come fenomeno razziale e circoscritto al Sud (Jones, 2005, p. 242).

<sup>17</sup> Il censimento federale del 1890 contò 1490 attori e showman neri, una cifra che magari non comprendeva chi lavorava come *minstrel* insieme ai professionisti, ma l'altra metà del tempo si guadagnava da vivere con un'occupazione meno affascinante (Southern, 2007, p. 242).

La città offre maggiore libertà alla gente di colore, permette espressioni musicali di ogni tipo, meno intrise di pregiudizio. Gli afroamericani raggiungono ogni ambito musicale. Ci sono soprani, tenori, eleganti pianisti, violinisti neri, formati in percorsi di studio formalizzati che ora calcano la scena di festival, *road show* o di *extravaganzas*, grandi eventi di soli artisti neri.

Il cambio di secolo per la musica è un momento di grande innovazione tecnologica. Si afferma il disco e la produzione, a prezzi abbordabili, di strumenti musicali. Si afferma la chitarra come strumento elettivo. La musica afroamericana trova un posto nelle sale da ballo, nei bar, ristoranti, bordelli. Emblematica, di tanta relazione tra musica e propulsione urbana, è la città di New Orleans. E' la capitale della Louisiana, uno stato passato di mano in mano da francesi a spagnoli poi ancora a francesi e definitivamente venduto all'Unione nel 1812. A New Orleans si realizzano condizioni uniche d'incrocio culturale, in essa convivono senza steccati, genti di provenienza diversa, con varie ispirazioni musicali, e non è complicato ascoltarle. Come osserva Arrigo Arrigoni :

A New Orleans, dove abbondavano le occasioni per fare musica, mancava una nozione precisa e forte di musica classica contrapposta alle diverse forme popolari [...] E la città maturò una straordinaria, unica sensibilità alla ricchezza e alla varietà delle offerte musicali e una naturale, istintiva competenza. In questo cosmo musicale i flussi di immigrazione che provenivano da tutta Europa si confrontavano, si sommarono e mediavano fra loro e si amalgamavano con tradizioni musicali e modi di essere di diverse etnie africane che filtrate dalle isole caraibiche aggiungevano infinite gradazioni di spessore e colore (Arrigoni, 2010, p. 35).

A New Orleans c'è lo *Storyville*, il quartiere a luci rosse realizzato nel 1897 per contenere la prostituzione. Un *red lights district* nel quale abbondano traffici illegali di ogni tipo ma anche un irripetibile concentrato di musicisti, musiche e sperimentazioni. Irrorate dall'euforia d'inizio secolo, prendono forma nuove prospettive musicali tra le quali emerge il *ragtime*, un'espressione prevalentemente pianistica fortemente sincopata e frenetica. Esordiscono vere e proprie *star* della musica nera che rivelano l'avvenuto passaggio dall'eredità africana al nuovo continente. La tradizione rurale confluisce in un genere di musica più elegante e meno spontanea. L'epopea di *Storyville* si concluderà nel 1917, dando luogo ad una delle più grandi diaspore artistiche del secolo. Non avendo più lavoro a New Orleans centinaia di apprezzati musicisti di jazz, di *ragtime* si disperdono per le città di Chicago, Detroit e New York. La progressiva affermazione di molti musicisti afroamericani tuttavia non è ancora il segno di altrettanta inclusione. La timida consapevolezza di avere maturato il diritto a un posto nella società non si armonizza con la considerazione che i bianchi hanno di loro. Malgrado la partecipazione in armi di afroamericani alla guerra civile devono fronteggiare un processo opposto all'allargamento degli spazi di libertà ottenuti alla fine della guerra di secessione. Diritto di cittadinanza, diritto di voto nel volgere di un quindicennio conoscono un secco arretramento. L'iniziale apertura politica ai neri dopo l'approvazione del XIV e XV emendamento non solo è repentinamente annullata da limitazioni al diritto di voto ma è anche definitivamente chiusa, sul finire del secolo, con introduzione delle leggi *Jim Crow*<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Le leggi *Jim Crow*, daranno corso alla segregazione razziale. Queste leggi regolamentarono la presenza dei neri su autobus, treni, scuole, teatri, stadi, servizi pubblici e ogni altra attività pubblica secondo il principio "*separati ma eguali*".

La strada per un pieno riconoscimento di diritti civili sarà lunga e nei primi anni del '900, semplicemente preclusa. Intanto, nelle campagne di Mississippi, Alabama, Georgia, Texas, Tennessee, lontano dalle luci e dagli sfavillii delle città, a seguito dell'abolizione della schiavitù gli afroamericani vivono una condizione duplice e contraddittoria, sono liberi di muoversi ma di fatto assoggettati alla mezzadria. Una condizione di sfruttamento, vulnerabilità e marginalità, nella quale prevale una sostanziale differenza con l'epoca schiavista: il nero è *più solo*. Come fa notare lo storico Paul Oliver, *field holler* e *work songs* nate in epoca schiavistica, si arricchiscono in questa nuova condizione di una diversa sensibilità individuale:

Cantare lavorando era una tradizione che perdeva le sue origini nella notte dei tempi; ora il negro però non doveva più coordinare con altri compagni i suoi movimenti; il suo era un canto solitario, anche a se a volte gli altri raccoglievano il suo spunto [...] gli holler di fatto, costituivano i nuovi canti lavorativi di gruppo, e divennero parte integrante nella costruzione del Blues (Oliver, 1986, p. 23).

Imbracciare una malandata chitarra alla fine di una dura giornata di lavoro sulla veranda del proprio *one shot*<sup>19</sup> o portarsela appresso in furtivi spostamenti saltando da un treno all'altro in cerca di lavoro, come facevano i vagabondi, gli *hobo*, i *boomer*, è un modo per alleviare la propria condizione. Ai neri è chiaro che l'oggi non è molto diverso da ieri. Si fa risalire al 1903 la testimonianza del musicista, direttore d'orchestra, W.C. Handy<sup>20</sup>, da più parti ripresa [Lomax (1993), Oakley (2009), Martorella (2009), Arrigoni (2010)], circa l'esistenza di una musica aspra, informale, inelegante. Giles Oakley storico del blues la riporta così:

La vera illuminazione di Handy arrivò durante un ballo nella città di Cleveland (Tennessee, *nds*). Stava dirigendo la sua orchestra che eseguiva un repertorio ballabile, quando gli passarono un bigliettino con la richiesta di suonare un po' della "nostra musica di casa". La vecchia melodia del Sud, che l'orchestra eseguì, ebbe come unico risultato l'invio di un altro bigliettino: avevano qualcosa in contrario a far suonare il complesso di colore del posto? Il gruppo di Handy si ritirò cortesemente dal palco e l'orchestra locale salì. Erano diretti da uno spilungone color cioccolato e l'organico consisteva di tre soli elementi: una chitarra scassata un mandolino e un basso in pessime condizioni. La musica che facevano era perfettamente intonata al loro aspetto: attaccarono uno di quei motivi che si ripetono continuamente, e che sembrano non abbiano un inizio molto chiaro e di sicuro nessuna fine. L'accompagnamento era fastidiosamente monotono ma non si fermava; era quel genere di musica da sempre associata ai vicoli e agli argini dei fiumi (Oakley, 2009, p. 48).

L'episodio è spesso associato a un altro, precedente, nel quale Handy in viaggio per lavoro è costretto a sostare nella stazione di Turtwiller (Mississippi). In quest'occasione si trova ad ascoltare il fraseggio musicale che un uomo di colore ottiene sfregando un coltello sulle corde di una chitarra. Com'è riportato anche dall'etnomusicologo Alan Lomax, W. C. Handy ne rimane colpito.

---

<sup>19</sup> Nome dato alle baracche nelle quali vivevano i mezzadri neri.

<sup>20</sup> C. W. Handy musicista afroamericano, nasce in Alabama da famiglia di predicatori. Apprezza la musica fin da giovanissimo. Insegnerà musica e guiderà più di una formazione orchestrale. Inciderà brani seminali del blues come il famoso *St. Louis Blues*. È attento alla musica popolare afroamericana, si prodiga perché venga insegnata e apprezzata nelle scuole.

Egli ritiene, ancora, di avere sentito una forma musicale mai apprezzata prima, una triplice versificazione che molto si avvicina a ciò sarà indicato come il blues:

Handy aveva trovato almeno un altro blues, mentre viveva nel Delta: una notte stava aspettando il treno nella stazione deserta di Turtwiler, una cittadina a poche miglia da Clarksdale. Il treno era in ritardo di ore e il tempo si trascinava interminabile finché un uomo vestito poveramente si lasciò cadere sulla panchina, a fianco del compositore. Aveva con sé una chitarra semi-distrudda e ben presto cominciò a suonare quello che ormai Handy sapeva essere il Blues, ma in un modo nuovo. Facendo scivolare la lama di un coltello sulle corde della chitarra (come altri avrebbero poi fatto, usando il collo di una bottiglia), otteneva note scivolose dalla sonorità argentina e lamentosa e intanto cantava la sua canzone: *Im' going where the Southern cross the dog* (Lomax, 2005, p.154).

Questi episodi assegnano a W.C. Handy l'appellativo di "padre del blues" e al 1903 l'anno in cui, convenzionalmente, si fa partire la storia del blues<sup>21</sup>. Con molta probabilità, come afferma il musicista, Francis Allen, questa forma è già consolidata da almeno un decennio, un periodo su cui ancora molto è da appurare:

Nella sua autobiografia *The Father of the Blues*, pubblicata nel 1941, W.C. Handy descrive alcune canzoni chiaramente blues che aveva ascoltato a St Louis e Esenville, Indiana (1892 ca.) e subito dopo a Henderson, Kentucky, così come alcune forme di proto-blues della nativa Florence, Alabama. Sulla documentazione del blues a cavallo tra i due secoli non esiste praticamente nessuna documentazione (Allen, 2009, p.26).

Analoghe osservazioni e ricerche d'inizio '900, tra le quali quelle dell'archeologo Charles Peabody (1903) o le indagini più orientate e sistematiche di Howard Odum (1911), confermano la presenza diffusa, nelle vaste aree rurali del Sud, di una modalità diversa, alternativa alle espressioni *minstrel*.

In particolare nella regione nel Delta del Mississippi<sup>22</sup> a partire dall'insieme di *hollers*, *work song* e *spiritual*, si sviluppa una musica che molto deve alla sua distintività la concentrazione, la reclusione geografica, sociale e culturale in cui vive la stragrande maggioranza della popolazione nera. L'area del Delta del Mississippi fino al 1820 è una foresta vergine. Questa viene bonificata e coltivata prima da schiavi e poi da contadini e carcerati neri. Terra fertile spesso soggetta a inondazioni sulla quale man mano che avanza la ferrovia nascono, attorno alle stazioni, piccoli agglomerati agricoli e dove l'abolizione della schiavitù non muta il carattere segregato e misero della vita rurale.

Come annota lo storico Paul Oliver è una condizione caratterizzata da un isolamento complicato, difficile che la musica può in qualche modo alleviare:

Lasciato solo un uomo poteva soltanto cantare per i suoi muli al sorgere del giorno, incitandoli ad andare, oppure cantare al ritmo dei colpi della sua zappa. Un nuovo modo di fare l'agricoltore si era diffuso, dopo la scomparsa delle grandi piantagioni. Ma i modi di seminare, estirpare le erbacce, mietere il raccolto rimasero sostanzialmente gli stessi, anche se ora i mezzadri e gli affittuari avevano qualche problema in più. Il lavoro in grandi gruppi era ormai cosa dimenticata, ma se un contadino aveva problemi di sopravvivenza, era necessario che facesse un gran numero di figli, ognuno dei quali, non appena in grado di farlo, veniva mandato a lavorare nei campi di cotone. Una vita intera di lavoro per sé e la sua famiglia poteva significare che un uomo alla sua morte non

---

<sup>21</sup> Nel 2003 quasi a legittimare questa data Martin Scorsese ne celebra il centenario (1903-2003) producendo una serie di 7 documentari realizzati da registi diversi e incentrati sulla storia del Blues.

<sup>22</sup> Un'area che si sviluppa da Memphis, Tennessee, a Vicksburg, Mississippi.

possedesse ancora un angolo della sua capanna, non un mobile, né un mulo o uno strumento di lavoro (Oliver, 1986, p. 22).

La mobilità concessa dalla condizione post-schiavistica permette a taluni musicisti non-professionisti di muoversi in questa realtà assumendo il ruolo di *street singer* (De Simone 2012). Questa figura è assimilabile a quella del cantastorie italiano o al *griot* africano. Egli rappresenta un ponte tra le forme arcaiche e quelle moderne del blues, oltre a essere una delle ipotesi sulla sua nascita. Ciò che appare sostanziale, di là di genealogie ancora da dimostrare, è che nelle pieghe di una realtà difficile, discriminatoria, gli afroamericani realizzano una propria espressività, propri luoghi d'incontro. Ulteriori e diversi, da quelli religiosi e di culto. Le *barrelhouse*, i *juke joint*, gli *honky tonk* sono denominazioni che indicano la stessa cosa: baracche in legno, costruite con assi di risulta, spesso adibite ad altro scopo; magazzini o ricovero per attrezzi. Spazi d'incontro, ai quali, talvolta è annesso un bordello e nei quali lontani da occhi indiscreti, senza insegne, poca luce, si beve whiskey distillato di frodo, si gioca d'azzardo e soprattutto si suona. Il *Juke Joint* è "manifestazione spaziale della cultura blues" (Nardone, 2003). Questo spazio secondo Marc Augè potrebbe essere definito un "luogo antropologico" (Augè, 1992). Per lo storico del blues, Vincenzo Martorella tuttavia, un luogo di specifica connotazione:

I *juke joint* si oppongono alla definizione augeana in un particolare: laddove l'antropologo francese indica come caratteristica essenziale l'intellegibilità del luogo per chi lo osserva, il *jukejoint* si nega allo sguardo, o meglio: esiste soltanto per gli occhi dell'afroamericano. Agli occhi dei bianchi non c'è comprensione o intellegibilità, perché i *jukejoint* non sono strutture permanenti, ma nascono e abitano edifici originariamente pensati e dedicati ad altre funzioni (Martorella, 2009, p. 56-57).

Il *juke joint* è uno spazio, liminale tutelato, nascosto ma anche spazio di negoziazione con un contesto discriminante dove l'invisibilità è modulata da aspetti pubblici, nel quale l'incontro è il bene da preservare per tenere viva un'interazione, una comunione di interessi. La musica si stende su questa dolenzia del vivere, racconta all'individuo e alla comunità. La terra, la separazione familiare, il viaggio, la mancanza di denaro, la morte, sono temi che diventano occasioni per un canto blues, ma è la disgregazione reale e possibile della propria vita il tema generale di canti dal sapore inedito. Spesso i problemi connessi alla relazione di genere sono il tema dominante del blues, dove abbandono, perdita, tradimento, fuga, vendetta, sono forme sublimite di denuncia, richieste d'inclusione. La detenzione del nero nelle *county farms*<sup>23</sup>, diventa la ribalta di nuove storie. Come ricorda il sociologo Davide Sparti, la musica nel blues è il veicolo privilegiato di una narrazione:

Blues è al tempo stesso un genere musicale, un sentimento (*to have the blues*) e una forma mediante la quale strutturare la musica [...] Anche se assume spesso la forma della cronaca di uno scacco personale [...] esso evoca e commenta tutti gli aspetti della vita dei neri [...] tali istanze di una condizione oppressiva configurano frammenti di «storia sociale afro-americana» (Sparti, 2007, p. 120-121).

Non ci sono ancora né radio né televisione e chi ha dimestichezza con uno strumento, può tentare di diventare la voce, itinerante, della propria comunità. Lo *street*

---

<sup>23</sup> Il nome dato alle piantagioni dopo l'abolizione della schiavitù e diventate carceri. I detenuti delle *country farms* erano impiegati per lavori esterni sia privati che di pubblica utilità.

o *country singer* definito anche *songster* (Oliver, 1986), è un cantante girovago, di strada, non professionista, i cui proventi derivano in tutto o in parte da questa attività. L'esperto di blues Robert Gordon lo definisce un "uccello che trasporta semi" (Gordon, 2002). Colui che appartiene a tutte le comunità e a nessuna:

Prima del jukebox e molto prima dell'avvento del blues radiofonico dal modo in cui una persona interpretava una particolare canzone si poteva arguire in quale città o piantagione l'avesse imparata. Era come se gli stili musicali – in realtà intere culture – fossero state messe in quarantena. Alcuni musicisti itineranti, come uccelli che trasportano semi, portavano con sé canzoni e stili; la musica era una esperienza comunitaria condivisa mediante performance dal vivo, e le tecniche venivano scambiate attraverso l'interazione personale (Gordon, 2002, p.85 ).

La figura del *songster* è una tappa importante nella storia del blues, incarna la mediazione distintiva tra il residuo di elementi africani e la musica di derivazione europea<sup>24</sup>. Questa complessa ibridazione non si annulla nella mescolanza dei generi, non arretra dalla sua molla espressiva, non si distribuisce indistinta nelle comunità. La manipolazione nomade, lirica, dei *songster* rende riconoscibile a un pubblico proprio luoghi, situazioni. Egli alimenta l'identificazione dei neri in un orizzonte comune di problemi. Qualcosa cui *si* appartiene. Il *songster* declama, ironizza, si muove con una musica di contenuto autoriflessivo. Lo storico Paul Oliver ne tratteggia così la figura:

Julius Daniels avrebbe potuto definirsi un *songster*, cioè un cantante strumentista che senza essere esattamente quello che si dice un professionista, si era guadagnato una considerevole reputazione locale come musicista e comico e probabilmente aveva sviluppato una buona tecnica come chitarrista. Questi *songsters* sono presenti nelle comunità negre del Sud intero alla fine del secolo e hanno continuato a fare musica durante il periodo in cui il blues predominava nelle campagne (Oliver, 1986, p.25).

La produzione musicale dei *songster* sono storie, ma anche sperimentazioni di necessarie tecniche per sopperire alla povertà strumentale. Lontani dalle possibilità offerte dall'amplificazione, la chitarra acustica, strumento elettivo, arricchisce l'espressività di originali modalità esecutive. *Fingerpicking*<sup>25</sup>, uso dello *slide*, strutturano accorgimenti stilistici come il *bending*, il *choking*, l'*hammering*<sup>26</sup>. Tutte variazioni che sfidano l'uso accademico dello strumento, il frutto di talenti individuali che nascono fuori da percorsi formalizzati d'apprendimento. Pochi *songster* conoscono e leggono la notazione musicale<sup>27</sup>, le abilità sono trasmesse oralmente. Le tecniche, gli accorgimenti stilistici, non sono mai utili in sé, s'impongono nella necessità di farsi sentire, arrivare al pubblico, superando il vociare dei presenti in un locale o il rumore della strada. Il suono è sempre funzionale alla parola, anch'essa modulata in maniera complessa. La figura del *songster* si dilata, nell'incontro con altri musicisti, per proporsi in svariate combinazioni strumentali itineranti. Queste si avvalgono di strumenti musicali diversi e facilmente

---

<sup>24</sup> Come riporta Mariano De Simone nel suo libro *Benvenuti in America* (2004), tre grandi filoni musicali, rappresentativi di altrettanti gruppi etnici, intersecano vaste aree del Sud degli Stati Uniti da molto prima della nascita del blues: le musiche *Scotch-Irish* dei Southern Appalachians (di Virginia, Kentucky, North e South Carolina, Georgia), *Cajuns* (della Louisiana) e *Tex-Mex* (di Texas e aree di confine con il Messico), costituendo un corredo amplissimo di sonorità, strumenti, tecniche e temi di hanno fatto tesoro i primi bluesman.

<sup>25</sup> Particolare arpeggio che permette uso di bordone o basso alternato con il pollice e la melodia con indice e medio.

<sup>26</sup> Rispettivamente: l'uso smorzato del suono delle corde con il palmo della mano (il *palm muting*) e il veloce alternare di due note una su corda a vuoto e l'altra colpendo un tasto.

<sup>27</sup> Cosa che accade spesso anche oggi. B.B. King, come Muddy Waters, solo per citare due tra i più grandi e conosciuti bluesman, non hanno mai fatto mistero della loro ignoranza circa la notazione musicale.

trasportabili. Se si esclude il *banjo*<sup>28</sup> tutti gli strumenti presenti in Nord America sono di derivazione europea, spesso reinterpretati alla luce di particolari modalità d'uso. Spesso per economia e in modo geniale, sono utilizzati, come strumenti musicali, oggetti d'uso comune: secchi, cucchiai, anelli, *washboard*, brocche, *jug*<sup>29</sup>. Nascono così piccole orchestre, *black string band* e *jugband*, che dilagano nelle valli dell'Ohio, del Mississippi, nelle città di Memphis, Atlanta, St Louis, Kansas City. Come annota lo storico Paul Oliver è di questi anni la realizzazione dei primi *field recording*<sup>30</sup>:

Tra il 1915 e il 1916 ad Auburn, Monroe County nell'Alabama e nelle zone adiacenti, molte delle canzoni dei campi di lavoro dei negri e canzoni di gruppo furono annotate in una raccolta di manoscritti. Furono pubblicate una dozzina di anni più tardi da Newman Ivey White e mostrano come il Blues sotto forma di *hollers* e canti di lavoro fosse già noto a tutti. Quaranta anni dopo, i viaggi per le campagne di Harold Courlander e Frederic Ramsey jr dimostrano che il blues non era cambiato, rimanendo quasi intatto; furono raccolti canti tradizionali negri che altrimenti si sarebbero persi (Oliver, 1986, p. 47).

Quello che rimane inciso è una musica basata su dodici misure come anche brani composti da un solo accordo. S'intravede l'architettura di una forma musicale che si afferma come *the real blues*, il vero blues:

Quando ci si riferisce alla forma blues ovvero a quel meccanismo strofico condiviso, e in qualche modo convenzionale [...] si indica una forma musicale che non esiste in nessuna altra cultura e parte del mondo [...] la forma blues, come il blues, affonda le sue radici in Africa...ma al tempo stesso è il frutto, originale e sorprendentemente singolare, della creatività dell'uomo afroamericano (Martorella, 2009, p.).

Il blues tuttavia non è l'unica musica eseguita da afroamericani nell'America che si affaccia sul nuovo secolo. Ormai ci sono stabili compagnie di *spiritual*, *minstrel*, *vaudeville*, orchestre di musica sincopata, *brass band*. La musica suonata da neri acquista notorietà e va in tournée in tutto il mondo, il *ragtime* è ascoltato all'Exposition Universelle di Parigi nel 1900. Un riconoscimento e una libertà espressiva senza precedenti.

## *Verso il Primo Conflitto Mondiale*

L'America dopo la Ricostruzione avanza nel nuovo secolo con impeto, occupando ben presto il primo posto di paese industrializzato al mondo. Sono anni d'innovazione tecnologica che da sviluppo alle comunicazioni, trasporti, siderurgia, industria petrolifera. Si consolidano le organizzazioni del lavoro e dell'impresa. Nella classe operaia, prevalentemente bianca, confluiscono milioni di lavoratori immigrati da tutto il mondo, in gran parte europei.

---

<sup>28</sup> Sebbene l'origine sia controversa, secondo taluni il *banjo* deriverebbe dallo *xalam* africano.

<sup>29</sup> Il *wash board*, l'asse per lavare, usata come percussione e il *jug*, la brocca, è usato soffiandoci dentro. Quest'ultimo produce note basse con effetti simili a quelli di un basso tuba (De Simone, 2004, p. 110)

<sup>30</sup> Tra questi va ricordata la ricerca di Howard Odom datata 1911. Hodum pubblicò articoli, pubblicazioni e realizzò registrazioni a cilindro le quali tuttavia andarono perse. Bisogna aspettare il 1924 con il lavoro di Lawrence Gellert, attivista politico, esponente di spicco del movimento comunista, per restituire una immagine del popolo afroamericano diversa da quella stereotipata, diffusa dagli stessi blues commerciali.

Le idee socialiste che soffiano dall'Europa aiutano la fondazione di rappresentanze sindacali americane<sup>31</sup>. Grandi mobilitazioni ottengono prime conquiste sociali. Scende il tasso di natalità per una coraggiosa politica di contenimento delle nascite, scompaiono le famiglie con otto-dieci figli. Anche il tasso di mortalità si abbassa per un generale miglioramento delle condizioni di vita. Lo scenario è di grande slancio progressista che non manca tuttavia di evidenziare i molti problemi connessi allo sviluppo economico. Nelle città l'arrivo massiccio d'immigrati vede nascere quartieri malsani e malfamati. Molta popolazione urbana è accatastata negli *slum* dei *dumbell tenements*<sup>32</sup>. Disagio urbano, miseria, legislazioni proibizioniste, alimentano lo sviluppo di organizzazioni criminali e di ogni tipo di malaffare. L'agricoltura, condizionata dal crescente potere finanziario, da politiche fiscali depressive, sperimenta oscillazioni di prezzo che penalizzano i lavoratori delle campagne.

Tuttavia, tra guerre, momenti altalenanti di crisi e di sviluppo, l'America tra la fine dell'800 e il primo conflitto mondiale presenta un quadro di relativo sviluppo sociale e politico. Migliora il sistema sanitario e scolastico, è sancito il diritto di voto alle donne, riformata la municipalità, contrastata la piaga del lavoro minorile. I neri americani sono, per la gran parte, esclusi da questo generale avanzamento della società. Concentrati ancora prevalentemente al Sud hanno bassi salari, sono ghettizzati, sgraditi alle organizzazioni sindacali. Vivono in condizioni miserande e malsane, afflitti da tassi mortalità doppia rispetto alla popolazione bianca. Alle ineguali condizioni economiche si aggiunge, con la presidenza Wilson, il definitivo affermarsi delle leggi Jim Crow e lo status di "separati ma eguali". Le condizioni di vita al Sud spingono sempre più neri a cercare altrove migliori condizioni di lavoro spingendo più a Nord la loro destinazione ma incontrando analoghe condizioni di emarginazione e di aspra ostilità.

Questa situazione riverbera nella musica suonata, interpretata da neri. In questi anni, afferma lo studioso Vincenzo Martorella, una musica, fino a quel momento senza nome, emerge ormai in modo distinguibile e chiaramente indicata come blues:

Sembra ormai accertato che derivi dall'espressione «to have the blue devils» ovvero essere in uno stato mentale incline alla malinconia. L'espressione circolava fin dal XVI secolo, ma il termine blues inizierà ad affacciarsi nella lingua americana come marcatore del relativo genere musicale solo agli inizi del Novecento. Prima di allora, quindi quello che chiamiamo blues probabilmente esisteva già, ma veniva chiamato in altri modi (Martorella, 2009, p.3).

In questa musica si riflette il sentimento di un vissuto duplicato, irrisolto tra accettazione e separazione, tra libertà e costrizione. I suoi testi propongono quadri inquieti, disagiati, la frustrazione di una rabbia repressa. Non è un tutto omogeneo. Il blues si muove intrecciando le strade del *minstrel*, dello *spiritual*, delle *work song*, del *ragtime*. Eleganti, ricche compagnie *vaudeville* raccolgono, nel loro girovagare, motivi rurali riadattandoli per la scena, come anche le più umili *jug band*, i *songster* non disdegnano proporre motivi affermati, riproposti in una forma più scarna e ruvida.

Platee nere e bianche frequentano teatri separati ma vogliono gli stessi spettacoli. Così stessi musicisti neri possono ritrovarsi a suonare nei fasti di un teatro

---

<sup>31</sup> Nel 1905 è fondato l'*Industrial Workers of the World*, l'unico sindacato rivoluzionario nella storia degli USA, nel 1910. Viene fondata la *National Association for Advancement of Colored people* (NAACP), un'organizzazione interrazziale e fortemente connessa alle chiese protestanti. Nel 1913 per la prima volta gli Stati Uniti si dotano di una Banca Centrale (D'Eramo, 2004, p. 151).

<sup>32</sup> Case squallide, malsane, alte cinque o sei piani, riempite di stanzette buie e strette, spesso senza alcuna finestra che desse loro luce e aria (Jones, 2005, p. 295).

per bianchi, in un *party* privato, in un *tent show*, come nell'ultimo dei bordelli. C'è lo spazio per un raffinato professionismo musicale per l'esecuzione collettiva e l'interpretazione individuale. Sono gli anni del *classic blues*, finalizzato al ballo, allo spettacolo ma che non nasconde il tema della condizione del nero, anzi la propone come appello a un maggiore inserimento.

Il *classic blues* è un fenomeno in gran parte femminile. Se W.C. Handy è considerato "padre del blues", Gertrude "Ma" Rainey è *mother of the blues*. Proprio Handy fornisce a Ma Rainey brani che diventeranno standard popolarissimi, come 'Memphis Blues' e 'St Louis Blues'. La Rainey incarna il prototipo della *blues singer*, trasgressiva, immorale, che sceglie, interpreta, compone le musiche che ritiene le più opportune. Sarà lei a lanciare una giovane Bessie Smith, cui s'ispireranno Billy Holliday e molte altre dopo di lei. La diffusione del *classic blues* si accompagna allo sviluppo tecnologico della registrazione, della riproduzione musicale. Il cilindro diventa disco in gommalacca<sup>33</sup> e prende forma il ruolo dell'industria discografica.

La canzone di tre minuti diventa standard per motivi implicitamente tecnici, non può essere inserito un tempo superiore su un disco da 78 giri. Il mercato della canzonetta consacra *Tin Pan Alley*<sup>34</sup> come il quartier generale del commercio discografico. Le possibilità introdotte dalla registrazione divaricano il senso della musica prodotta dal vivo da quello depresso sul nuovo media. Nel 1914 nasce l'ASCAP<sup>35</sup> con essa si afferma il *copyright*, ma gli artisti neri, salvo rarissime eccezioni, rimangono ancora esclusi dalla produzione discografica. Lo scoppio del primo conflitto mondiale è il punto di svolta. La guerra riduce drasticamente l'afflusso di manodopera dall'Europa e alimenta una nuova, massiccia, migrazione interna di neri dal Sud verso le fabbriche e le città del Nord. Henry Ford promette paghe migliori e la produzione bellica spinge l'America fuori dalla recessione del 1914. Il *south side* di Chicago diventa la zona di insediamento per una massa di neri richiamati dalla disponibilità di lavoro, dalla promessa di un futuro migliore. Con loro si muovono tanti *bluesman* che a contatto con la città riattualizzano testi e modalità espressive del Sud. Gli Stati Uniti entrano direttamente nel conflitto nel 1917. Reparti del contingente americano inviato in Europa, sono composti da soldati e sottoufficiali afroamericani. Il comando militare della base navale strategica di stanza a New Orleans ottiene di chiudere il quartiere di Storyville. Il suo concentrato malaffare e prostitute rappresenta un pericolo per il morale delle truppe. I musicisti lasciano New Orleans e giunti nelle città del Nord contribuiscono a dare il via alle grandi orchestre del Jazz e dello *swing*. La fine del conflitto segna un momento di affermazione sociale per gli afroamericani consapevoli di aver dato un contributo alla nazione. Per Amiri Baraka un momento di complessa introspezione della comunità nera:

La prima guerra mondiale fu un fenomeno estremamente importante per quanto riguarda la partecipazione dei neri alla vita americana. La crudeltà con cui la "Grande guerra" trascinò l'America e gran parte del mondo occidentale nel Ventesimo secolo servì a creare il nero americano "moderno". La guerra fece vedere alla grande massa di neri che il mondo era molto più grande dell'America e, rivelazione ancora più importante, mostrò che in Europa c'era una società "bianca" organizzata proprio come in America. Quando i neri entrarono nell'esercito organizzati in speciali unità formate solo

---

<sup>33</sup> Dagli anni '10 al termine dei '40, il formato di stampa dominante per tutte le musiche.

<sup>34</sup> L'espressione *Tin Pan Alley*, «il vicolo delle padelle di latta», fu coniata dal giornalista di New York Monroe Rosenfeld per definire una zona di Manhattan tra la 28° strada e Broadway, dove negli ultimi decenni dell'Ottocento avevano sede le principali case discografiche.

<sup>35</sup> *American Society of Composer, Authors & Publishers*.

da uomini neri, anche se avrebbero dovuto usare i loro corpi neri dimenticando di riconoscere questi corpi come appartenenti ad altri esseri umani, finirono per sentirsi partecipi degli interessi e delle sorti del paese, grazie anche ai riconoscimenti di cui furono oggetto in varie parti d'Europa, e in particolare in Francia. I soldati che tornavano dall'Europa parlavano di una società bianca simile e al tempo stesso diversa da quella bianca americana. Da tale confronto nacque un profondo risentimento per le restrizioni razziali alle quali il nero americano era sottoposto (Baraka, 2007, p. 128).

La partecipazione al conflitto in Europa rivela alla comunità afroamericana che la condizione segregata è una forma sociale nord-americana, un male, non un *destino*. Riprendere posto nella società dopo la guerra in condizioni di perdurante discriminazione non è accettato. Ci sono proteste, rivolte antirazziali, il movimento nazionalista di Marcus Garvey riporta al centro del dibattito l'idea di un ritorno in Africa. E' un momento di grande orgoglio razziale e le donne del *classic blues* arriveranno a esserne le stelle.

### *Tra le due guerre: il "Prewar Folk" e la Grande Depressione*

Nel 1920 per la prima volta incide una *vocalist* nera, Mamie Smith. E' una produzione timorosa, si arriva a negare l'identità della cantante per paura di ritorzioni commerciali. L'incisione mostra invece buoni risultati di vendita, non ci sono i temuti sabotaggi. Da quel momento è un susseguirsi di dischi di *classic blues*. Si apre l'era dei *race record*, i dischi per la razza. Sono un buon affare<sup>36</sup>. Esplode la *Blues Craze*, fenomeno nazionale che approda a New York. La musica rappresenta solo una parte di un fermento culturale afroamericano più generale che ha il suo nadir nell'*Harlem Renaissance*<sup>37</sup>, un crogiuolo di produzioni letterarie, poetiche e drammaturgiche afroamericane. Chicago diventa il palcoscenico di molti musicisti *ragtime*. Questi ne velocizzano ulteriormente il pianismo, ispessiscono la dimensione percussiva, sincopata, che evoca il pulsare della produzione. Nasce il *boogie woogie* fenomeno rivolto al ballo, all'intrattenimento, si apprezza nelle *ballroom* ma anche in domestici *rent party*<sup>38</sup>. Bessie Smith diventa la più importante cantante di *classic blues* e trascina questo movimento con l'appellativo di "Imperatrice del Blues". Il successo di queste produzioni, l'incremento di attenzione a tutta la musica eseguita da neri, spinge le case discografiche a reclutare non solo esponenti *classic blues*, ma anche cantanti di *country blues* e *folk song*. Tutta la musica afroamericana suonata nelle chiese, nelle campagne, negli *honky tonk*, negli *speakeasy*, trova spazio e una loro evoluzione. Il canto religioso si stilizza nel *gospel*. La musica *barrelhouse* nel *ragtime*, la musica bandistica sfocia nel Jazz e nello *swing*. I *field holler*, le *work song*, si canonizzano nel *country blues*, un genere per il quale comincia a esserci richiesta e interesse. Una situazione della quale il musicologo Elijah Wald da questo significato:

Per la prima volta la musica afroamericana veniva considerata come genere a sé stante e i neri erano individuati come consumatori, con propri gusti e preferenze. Tra l'altro, ciò significa che la musica nera iniziava a non essere più associata al *minstrel*: le stelle di colore cantavano della propria vita, con la propria voce, senza ricorrere al dialetto o a macchiette di varietà (Wald, 2012, p. 17).

<sup>36</sup> *Crazy Blues* vende per mesi 8.000 copie la settimana. Il primo disco di Victoria Spivey, *Blake Snake Blues*, registrato sei anni più tardi, venderà in un anno 150.000 copie.

<sup>37</sup> Nota anche come *Black Renaissance* o *New Negro Movement*. L'epicentro è il quartiere di Harlem a New York e locali leggendari come il Cotton Club, l'Edmonds's Cellar, il Connie's Inn.

<sup>38</sup> Eventi musicali realizzati in casa i cui proventi servono a pagare spesa e affitto di casa.

Le principali case discografiche convocano musicisti blues dalle campagne del Sud negli studi delle città del Nord o inviano sul campo *talent scout* per raccogliere materiale pubblicabile. Si organizzano sbrigative, fortunate sedute di registrazione. Stanze d'albergo, chiese, ristoranti, diventano luoghi adatti per catturare uno o due brani per esecutore, i più orecchiabili, i più seguiti. Sessioni per le quali musicisti, spesso non professionisti, percepiscono pochi dollari e ai quali non è riconosciuto alcun diritto d'autore. Tuttavia per questi *black folkster* provenienti dal Delta del Mississippi, dal Texas, dal Piedmont appalachiano, dall'area di Memphis, sono importanti occasioni di affermazione. Sono individui nati a inizio '900, figli liberi di un'ultima generazione di schiavi, mezzadri, talvolta predicatori. Si sono formati nelle chiese, nei *moonschine picnic*, nei *camp meeting*, nei *juke joint*, si sono nutriti di ogni tipo di mescolanza musicale, suonano di tutto dall'*hillybilly* al walzer, ma ne filtrano la provenienza e l'intenzione su una costruzione propria. Il compenso per un *field recording* è scarso sebbene possa apparire al musicista una fortuna, ma soprattutto sono registrazioni importanti da un punto di vista etnomusicale e sociale. E' la loro musica a essere registrata, c'è l'onore di essere riconosciuti in ambiti regionali o statali, emulati, indicati come *local hero* dalle comunità di appartenenza. Per taluni è la possibilità di abbandonare il lavoro nei campi.

I 78 giri generati da queste registrazioni, spaziano da una forma musicale all'altra senza un particolare filo conduttore, *country blues*, *tex-mex*, *cajun*, *zydeco*, tutto va bene all'industria a patto che possano remunerare l'investimento. La condizione urbana distorce l'espressione del *country blues*, ma non la sua propensione a cantare, descrivere, evocare concrete condizioni di vita. In questa espressione, non cambia l'ispirazione di partenza, un'immutata condizione di marginalità, dove anche l'incitazione più vitale si piega sulla dolenzia esistenziale. I testi giocano con ironia in una rinnovata ambiguità e irriverenza. L'*hokum blues* propone testi composti esclusivamente di espliciti riferimenti sessuali ma c'è grande spazio anche per dire del disagio urbano, della galera, di crudi riferimenti all'uso di alcol, droghe di cui gli stessi musicisti sono talvolta vittime. Come annota lo studioso Isidoro Bianchi le contaminazioni sono continue, le mode passano, le appartenenze mutevoli e precarie:

Con la fine degli anni '20 anche l'epoca del classic blues terminò. Al di là della crisi economica e discografica (il riferimento è alla crisi del '29 *n.d.s*), la 'blues craze', la mania del blues terminò, era divenuta rapidamente fuori moda come osservò l'acuta Bessie Smith. Oggi lo si ricorda quasi esclusivamente come simpatica mascotte del blues acustico maschile e, negli ambienti omosessuali, come il primo movimento di liberazione femminile: in entrambi i casi in maniera molto riduttiva per lo più distorta (Bianchi, 2007, p. 49).

Il periodo tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30, per taluni è il periodo più prolifico e fondamentale per il blues. Incidono i migliori pianisti di *boogie woogie* e i chitarristi di *folk song*. Si fissano, solo per citarne alcuni, le tracce di Blind Lemon Jefferson, Charley Patton, Son House, Tommy Johnson, Blind Willie Mc Tell, Skip James, Mississippi John Hurt, Bukka White. Nomi storici, seminali, riconosciuti come i "padri fondatori" del blues. Figure agli antipodi delle dive teatrali, delle orchestre da ballo. Incidono alla vigilia della Grande Depressione, giusto in tempo per evitare gli effetti della più grave crisi economica del '900 che aprirà le porte al secondo conflitto mondiale.

Così la descrive Giles Oakley:

La grande depressione degli anni '30 devastò l'America; fu un disastro materiale, spirituale e morale che colpì direttamente la vita di milioni di persone. In pochi mesi, a partire dalla fine del 1929, la nazione si ritrovò ad affrontare una disgregazione sociale senza precedenti, mentre le banche andavano in rovina i risparmi venivano spazzati via, le fabbriche chiudevano, le ipoteche erano precluse e i fallimenti si susseguivano. Scioccata e incapace di reagire, la gente si affollava nelle file per il pane, prendeva il cibo che riusciva a rimediare, brodo di pollo veniva distribuito per le strade poi ci si rimetteva a ricercare lavoro senza speranza. In tutto il paese c'erano vagabondi senza meta, scoraggiati, che saltavano sui treni merci per farsi portare dovunque ci fosse lavoro, dormendo alla meglio in quartieri di baracche improvvisati oppure avvolti nei giornali, dovunque riuscissero a stendersi. C'erano neri bianchi, gente che un tempo era stata ricca, altra gente che era stata sempre sull'orlo del disastro, alcuni con buona educazione altri senza nessuna istruzione, vecchi ma specialmente giovani, tutti insieme nelle file dei disoccupati e dei diseredati (Oakley, 2009, p. 173).

La crisi non risparmia il mondo della musica. L'industria discografica subisce una grave battuta d'arresto<sup>39</sup>. Il blues vive la sua prima crisi di popolarità, s'inabissa ma non scompare, sopravvive nelle campagne, nei *juke joint*, nei *blue monday party* delle città. Gli anni della Grande Depressione sono duri. Manifestazioni, scioperi, sono all'ordine del giorno, si approfondisce il solco della divisione razziale. In difesa delle istanze afroamericane si schierano il solo e tribolato Partito Comunista Americano e la *National Association for the Advancement of Colored People* (NACCP) fondata da W.E.B. Du Bois. La miseria diffusa e severa, non colpisce in egual modo. Paradossalmente al Sud si avvertono meno gli effetti della disoccupazione e il senso di frustrazione, o almeno, non più di quanto non ne abbiano sempre avuti. Negli anni '30 il prezzo del cotone è fatto salire ad arte con leggi di pianificazione agricola per rimborsare contadini alla fame e finanziare l'agricoltura. Politiche che non sollevano l'economia, ma che incoraggiano taluni neri che avevano lasciato la campagna, conosciuto la miseria nelle città, a ripensare la loro scelta, tornare al Sud e partecipare ai rimborsi statali.

La crisi muta i tradizionali flussi migratori verticali, da Sud a Nord nella ricerca di un lavoro che pare scomparso. Ci si muove anche in senso orizzontale, da Sud-est a Sud-Ovest, dal Mississippi verso Texas, California, Florida. Questo muoversi induce la creazione di locali che si dispongono lungo queste nuove rotte migratorie. *Route 66* diventerà un brano emblematico degli itinerari nei quali musicisti Jazz, blues hanno occasione di incontrarsi e suonare. Sono luoghi per le registrazioni di qualche etichetta sopravvissuta alla crisi. In questi locali ci si aggrega, si condividono delle serate, si scambiano tecniche e suggerimenti strumentali. Una spinta al mescolio di generi e di culture.

Il blues lascia indifferente la borghesia nera del Nord più incline a ricercare un'assimilazione piena nella società americana. Ceti sociali che non apprezzano specchiarsi nelle lamentazioni di un passato da rimuovere. Questo spinge i diversi musicisti neri a rinnovare la propria produzione, a ricercare nuove strade, attrarre l'interesse del pubblico bianco alla musica nera. Il Jazz, malgrado la segregazione, da tempo ha varcato i confini interrazziali. Il piano di Jelly Roll Morton, l'orchestra di Duke Ellington, il virtuosismo di un giovane Louis Armstrong contagia una leva di musicisti bianchi. Gene Krupa, Bix Beinderbecke, Paul Whiteman, Milton Mezzrow emulano il suono nero, ne filtrano il discorso per la società bianca. Il *country blues* risente

---

<sup>39</sup> Chiude la Paramount e con essa anche quelle case discografiche ed etichette minori che hanno permesso l'uscita delle prime registrazioni di *race record*. Nel biennio 1929-1932 le vendite di dischi passano dai duecento milioni del 1929 ai sei milioni del 1931. La radio rimane il media musicale più ascoltato.

positivamente di questo interesse verso la musica nera, ma dovrà attendere ancora per un pieno successo. L'attenzione che si è creata sul blues muove i primi propositi di documentare, trattenere, custodire, quello che comincia a essere considerato un patrimonio *folklorico* della tradizione americana.

Figure diverse s'interessano al blues. Si muovono i *talent scout* delle case discografiche che con il declinare della crisi ritornano al Sud. Li chiamano "cacciatori di blues", i *bluesbuster* (Martorella, 2009). Questi nuovi promotori musicali perfezionano la mediazione tra musicisti e industria. Mossi dal prevalente desiderio di fare affari, inviano al Nord solo le selezioni più interessanti, profittevoli, ma non disdegnano di fare catalogo. Confidano sulla vanità, l'ingenuità di *bluesman* che non conosceranno gloria alcuna e li sottopongono, a pagamento, a registrazioni con acclusa foto ricordo. Questo lavoro tuttavia indica a una nuova leva di discografici, l'idea di impiantare al Sud la propria attività sottraendo il blues al livellamento di gusti imposto dall'industria alla *Tin Pan Alley*.

Il loro lavoro è d'importanza fondamentale. Nell'intento di irrobustire i *colored catalog* danno profilo, sostanza, al *country blues*. Questo genere si differenzia ormai dalle produzioni della *Carter Family* e consimili. Musicisti come Blind Lemon Jefferson, Robert Johnson, trovano finalmente approdo e un ragionevole successo. Questi talenti accompagnano la fine del *classic blues* di regine e imperatrici, per aprire il campo al "*real old-faschioned blues by a real old-faschioned blues singer*" (Martorella, 2010, p.256)<sup>40</sup>.

Assieme ai *talent scout* si muovono anche i primi etnomusicologi. Negli anni '30 prendono forma le ricerche di John e Alan Lomax, di Charles Seeger, di John Work, studi che inaugurano una stagione di *registrazioni sul campo* a carattere scientifico. Si allarga il sentiero già percorso nei primi anni '20 dagli studiosi Howard Hodum e Lawrence Gellert. Gli studi dei Lomax, della Fisk University, si propongono di conservare un patrimonio culturale, del quale si avverte il rischio della scomparsa, ma anche di provare l'esistenza di una musica propriamente americana, che non sia solo il retaggio di musiche europee. Questa prospettiva è conservativa, ma avvia anche un lavoro di ricerca sugli effetti intervenuti sulla musica popolare a seguito di migrazioni e processi di urbanizzazione.

Nel 1933 John Lomax e il figlio Alan Lomax, allora poco più che adolescente, inaugurano una serie di spedizioni che li portano a raccogliere per la Libreria del Congresso le musiche di nativi americani, di *cow boy*, di *cajun* e anche di *country blues singer*. Queste ricerche sono sospinte dal vento paternalista del New Deal, dal fervore che Roosevelt imprime alle politiche sociali, da una maggiore attenzione alla tradizione culturale di comunità più disagiate, dimenticate. Scrittori, fotografi e una leva di *folkster*<sup>41</sup>, contribuiscono al racconto degl'anni della Grande Depressione. E' in questo periodo che affiorano le figure, le produzioni, di Big Bill Broonzy, Leadbelly, Sonny Terry, alfieri di un sentimento di denuncia della segregazione, i cui lavori finiscono nelle registrazioni dei Lomax. Si saldano gli elementi per un sempre più diffuso interesse di un pubblico bianco verso la musica *folk* americana che comprende il Jazz e il blues.

---

<sup>40</sup> "L'antico e vero blues attraverso i veri interpreti del blues".

<sup>41</sup> Scrittori come John Steinbeck, John Dos Passos, fotografi come Walker Evans, Dorothea Lange, cantanti folk, come Woody Guthrie, Pete Seeger, Cisco Huston legano la loro fama all'impegno sociale e nel raccontare le vicende degli strati popolari negli anni della Grande Depressione e del New Deal.

## *Fine della Grande Depressione e Seconda Guerra Mondiale*

Roosevelt si adoperava per portare l'America fuori dalla crisi. Il New Deal riforma il sistema bancario, sostiene agricoltura, l'industria, vara un vasto programma di opere pubbliche. Si crea lavoro, ma sarà la mobilitazione popolare a imporre forme di mutua assistenza, legislazioni del lavoro più efficaci, sostegno all'edilizia popolare. Nel 1933 Viene abrogato il *Volstead Act*, gli americani possono tornare a bere alcolici nei locali pubblici. Una libertà più che simbolica. Si esce lentamente dalla crisi, l'industria musicale si risollewa, si diffonde il *juke-box*, l'apparecchio che nel ha nel nome, più di una reminiscenza con il *juke joint* del Sud. Ogni sperduto villaggio d'America può ascoltare la musica più adatta per ballare, incontrarsi. Le vendite di dischi lentamente riprendono, compaiono nuovi marchi: Victor, Bluebird, Decca, Columbia. Chicago rimane indiscussa capitale della musica nera, ma adesso ogni grande città americana può vantare una sua orchestra Jazz costruita attorno alla forma del momento: lo *swing*. Molti musicisti si scolarizzano, si allontanano da forme, ambienti più rozzi. Suonare, cantare, arrangiare Jazz e blues può essere una professione redditizia.

A New York nel 1938 il giovane *talent scout*, produttore discografico, John Henry Hammond<sup>42</sup> organizza alla Carnegie Hall, fino ad allora il tempio della musica classica, un concerto dal titolo: *"From spiritual to swing: an evening of American negro Music"*. L'evento riunisce le grandi orchestre di Count Basie, Duke Ellington, con il *classic blues* di Bessie Smith e il *country blues* di Big Bill Broonzy. La musica afroamericana è riconosciuta nella sua interezza come *forma d'arte*. Questa condizione è resa ancor più evidente dalla presenza di musicisti bianchi in grado di suonarla, apprenderla. La musica afroamericana ha la sua consacrazione ma è anche un momento controverso. Quest'assimilazione estetica sembra snaturare il blues e il Jazz in una stilizzazione esasperata, l'espressività individuale del solista. Il Jazz è divertente, orecchiabile popolare di facile ricordo. Sembra questa la musica adatta a diventare la colonna sonora che accompagna sforzo di integrarsi nella società americana, allontanarli dal ricordo della schiavitù, sostenerli nella congiuntura economica. Il *country blues* al contrario è troppo ruvido, evocativo di un passato da dimenticare. Subisce un declino.

In vero, le registrazioni di *country blues* non s'interrompono ma la Grande Depressione ne ridimensiona il mercato. Solo gli *shouter*, gli "urlatori"<sup>43</sup>, riescono ad animare una produzione esangue con una forma di blues particolarmente accattivante, anticipatrice del *rhythm & blues*<sup>44</sup>. Questa musica ben si adatta ad animare notti proibite in bische e night club. Pulsa di ritmo, è ricca dell'apporto di fiati incalzanti. Non a caso prende piede a Kansas City, tradizionale città di divertimenti illegali.

Lo scoppio della seconda Guerra mondiale e non il New Deal, mette fine alla Grande Depressione portando l'America fuori dalla crisi. L'avvio dell'industria bellica riduce drasticamente i livelli di disoccupazione, richiama ulteriori giovani generazioni di neri dal Sud al Nord. Essi sono desiderosi di affermazione, carichi di un'immutata esigenza di promozione sociale. Alle destinazioni tradizionali di Detroit, New York, Chicago, si aggiungono le città dell'Est e del Middlewest. L'attacco di Pearl Harbour, infatti, impone uno slancio produttivo ai cantieri navali del Pacifico e così da Texas,

---

<sup>42</sup> John Henry Hammond è stato forse il più importante *talent scout* e produttore discografico del '900. Con la Columbia Records tra gli anni '30 e gli '80 scopre e porta al successo: Count Basie, George Benson, Michael Bloomfield, Leonard Cohen, Bob Dylan, Aretha Franklin, Benny Goodman, Charlie Christian, Lionel Hampton, Billie Holiday, Pete Seeger, Bruce Springsteen, Big Joe Turner, Stevie Ray Vaughan.

<sup>43</sup> *shouter* per antonomasia sono Big Joe Turner, Jimmy Whitterspoon,

<sup>44</sup> Termine discografico che sostituirà quello di *race record* alla fine degli anni '40.

Oklahoma, Mississippi arrivano molti afroamericani che moltiplicano le comunità nere di Los Angeles e di Oakland. Questa migrazione rinnova il blues, collegandolo allo *swing*, arricchendolo di particolare raffinatezza stilistica<sup>45</sup>. La seconda Guerra mondiale, ancor più della prima, vede una larga partecipazione in armi di afroamericani<sup>46</sup>. In loro aumenta in loro un senso di partecipazione, responsabilità, accanto a un sentimento frustrato, risentito per la perdurante condizione d'ineguaglianza e ingiustizia sociale.

All'inizio degli anni '40 la comunità afroamericana oscilla tra la condanna radicale del sistema che sfocia in manifestazioni violente in molte città d'America e la constatazione che in alcune aree del paese la condizione del nero è in qualche modo migliorata. Nelle città, le retribuzioni per quanto inferiori rispetto ai bianchi, sono meno avvilenti e l'istruzione, punto molto battuto dalle organizzazioni di promozione afroamericana, evidenzia alcuni progressi<sup>47</sup>. Tuttavia la convivenza soffre sempre di un forte pregiudizio razziale. La guerra termina dando all'America il primato imperialista di superpotenza. Sul piano interno il "maccarthismo" inasprisce la stigmatizzazione di ogni americano sospettato di filocomunismo soprattutto se annidato nella macchina statale. Una caccia alle streghe dalla quale il Partito Comunista Americano, unica voce "contro" del più grande paese capitalista esce praticamente azzerato mentre il paese si culla in una fragile pace sociale.

### *Golden Age del Blues e nascita del Rock an' Roll*

All'inizio degli anni '50 bianchi e neri, ma soprattutto neri, si dividono tra chi conosce un certo benessere economico e sociale, un migliorato livello d'istruzione e chi permane in grandi sacche di povertà. Affiora la consapevolezza che la segregazione è una forma di oppressione sociale, economica, non una particolare configurazione sociale. Lo storico Howard Zinn rileva come la musica evidenzi questa inquietudine:

In una società che si regge su sistemi di controllo complessi - alcuni brutali altri sofisticati - spesso i pensieri segreti si esprimono attraverso l'arte, e così avveniva nel mondo dei neri. Forse il blues, per quanto toccante, nascondeva la rabbia, e il jazz, per quanto gioioso, preannunciava la ribellione (Zinn, 2005, p. 309).

Malgrado le iniquità di ordine sociale, tutte le musiche di derivazione afroamericana sono ormai accettate, riconosciute e stanno una accanto all'altra nello spazio sociale americano. Ci sono le grandi e piccole orchestre di Jazz, gli interpreti di *classic blues*, di *gospel*, gli *shouter* e ogni altra derivazione *black* in forma di *country*, mambo o rumba. Forme musicali diverse, concomitanti, sono spesso localizzate per area geografica, per stato, ognuna in grado di riflettere la condizione plurima, stratificata e ghettizzata del nero. Ciò non impedisce che nelle grandi città, giovani proletari neri, che mal conoscono il blues dei "padri" siano attratti da modalità apparentemente nuove.

L'*urban blues* è un modo di suonare che recepisce le possibilità offerte dalla elettrificazione degli strumenti della strumentazione elettrica e in questa chiave propone forme *arcaizzate* di Delta blues.

---

<sup>45</sup> Esponenti di questo blues dell'Est sono Nat King Cole, Charles Brown, Leroy Carr, T-Bone Walker che fondono le radici meridionali con un raffinato uso della chitarra elettrica e trame d'ispirazione *Jazzy*.

<sup>46</sup> Secondo le cifre NAACP, nella prima guerra mondiale c'erano 404.348 soldati e 1.353 ufficiali neri, mentre nell'ultima guerra i soldati furono 905.000 e gli ufficiali 8000. Il numero dei soldati era più che raddoppiato, il numero degli ufficiali, aumentato di quasi otto volte (A. Baraka, 1968, 2007, p. 187).

<sup>47</sup> Molti neri finiscono le scuole superiori, taluni frequentano l'università, i reduci godono di particolari agevolazioni scolastiche.

Questa musica di neri per neri, si sviluppa gradualmente, il tempo di comprendere, che la musica portata da casa a Chicago o a Detroit nel periodo prebellico, non è più di moda. La mutata sintonia con la tradizione, indica una necessaria modernizzazione. Del resto *ballroom*, bar e pub, sono troppo rumorosi, per farsi intendere con una chitarra acustica<sup>48</sup> e il *Chicago Blues*, diventa la forma eminente di questo blues urbano. Esordisce alla fine degli anni '40, ma s'impone solo nei primi anni '50 inaugurando una breve ma intensa *Golden Age* del Blues, un momento di grande successo e riconoscimento. Incidono autori che diventeranno icone del Blues come Muddy Waters, Howlin Wolf, Sonny Boy Williamson, Jimmi Reed, Little Walter, John Lee Hooker, Elmore James e molti altri. Sono accomunati, da una medesima storia di migrazione e di affermazione. Questo nuovo corso elettrico sarà una vera e propria cerniera tra la tradizione e la modernità del blues. Un successo al quale contribuiscono più fattori, tra i quali particolare rilevanza assume l'intensa promozione radiofonica e un'industria discografica rinnovata. Le radio sono determinanti. Sebbene divise tra emittenti "neri" e "bianche", per loro natura, non discriminano all'ascolto e permettono a molti bianchi di accedere a sonorità accattivanti, ballabili, aiutati nella mediazione dalla neonata figura del *DJ radiofonico*, ruolo nel quale si cimenteranno molti bluesman. Il settore discografico dal canto suo è agitato dall'attività di piccole, ma agguerrite etichette indipendenti, in aperta concorrenza con le major. Sono snelle a conduzione familiare. Reclutano, promuovono e producono in modo rapido, cogliendo al volo l'interesse per un brano o un artista. Si impongono grazie all'affermazione del 45 giri in vinile<sup>49</sup>. Il 78 giri in gommalacca viene progressivamente sostituito<sup>50</sup>.

La graduale scomparsa di questo supporto favorisce la comparsa dei primi *collezionisti*, "strani e ossessivi personaggi" (Martorella, 2009) grazie ai quali negli anni '50, si recupera molta parte del blues prodotto tra le due guerre. Sono loro a stimolare l'esordio di un interesse culturale del bianco *liberal* americano per la musica folk e per il blues. E' grazie a questo minuzioso lavoro di raccolta se tanto blues *prewar* giunge fino a noi. Al termine della seconda guerra mondiale le vicende del blues si muovono nella perdurante, difficile, condizione sociale, economica, di gran parte dei neri. Questa situazione ripropone la frustrazione, il discrimine, l'ennesima irricoscenza del loro contributo al conflitto e che la partecipazione afroamericana anche alla guerra di Corea rendeva anche più velenosa. La strada per migliori condizioni materiali, il superamento della segregazione, è ancora lunga<sup>51</sup>. Da questo punto di vista il blues, salvo rare eccezioni, non afferma esplicitamente una richiesta d'inclusione, non è una musica politica. Tuttavia questo il diffuso gradimento dell'*urban blues* presso le comunità urbane nere, rappresenta un momento di autopromozione che urta la società segregata americana.

---

<sup>48</sup> Emblematica biografia del *Chicago Blues* è quella di Muddy Waters (McKinley Morganfield). Arriva a Chicago nel 1943. Lascia Mississippi e lavoro nei campi spinto dalla convinzione nei suoi mezzi a seguito delle registrazioni con Alan Lomax per la Library of Congress. Inciderà solo nel 1947 una forma riconosciuta come *Chicago Blues*.

<sup>49</sup> L'Atlantic nel 1951 pubblica il suo primo, la Chess nel 1958 introduce il *long playng* che decreta la fine dei 78 giri.

<sup>50</sup> Il venir meno, di questo supporto già prima della seconda guerra mondiale è dovuto alla ridotta disponibilità di materiale e all'intrinseco grado di deperimento della gommalacca. A questo va aggiunto l'oblio dell'oggetto, lo scarso interesse delle case discografiche a conservare gli originali di una musica non più richiesta. Questo stimola la loro raccolta da parte di primi appassionati collezionisti.

<sup>51</sup> «Nel 1954 la Corte Suprema degli Stati Uniti rovescia il verdetto del caso Plessy contro Ferguson che nel 1896 aveva decretato che la "segregazione è nell'ordine naturale delle cose" e che la legge rendeva neri e bianchi "separati ma uguali"» (Allen *et al.*, 2009, p. 162). Nello stesso anno, la Corte Suprema dichiara incostituzionale con la sentenza *Brown vs Board of Education of Topeka* la segregazione tra bianchi e neri nelle scuole pubbliche e il dipartimento della Difesa scioglie l'ultima unità segregata delle forze armate USA. E' del 1956 l'episodio di Rosa Parks che portò alla abolizione della segregazione razziale sui mezzi pubblici.

Lo studioso di blues Giles Oakley, sottolinea l'orizzonte espressivo del *urban blues* :

Il nuovo blues urbano puntava sulla performance, sull'esibizione dal vivo, sia che fosse la celebrazione in pubblico di gioie comuni sia che fosse l'espressione rituale di pene interiori (Oakley, 2009, p. 253).

Tra la metà degli anni '50 e la fine degli anni '60, l'apprezzamento per questa elettrificazione di forme arcaiche permette a una folta schiera di musicisti blues di trarre dalla propria musica fama e successo significativi. Molti esponenti neri della neonata *soul music*, non rimarranno insensibili alle lotte del movimento per i diritti civili. Il blues, il Jazz degli esordi, il *be-bop*, il *soul*, catalizzano un rilevante contagio culturale tra le giovani generazioni nere e bianche, da Nord a Sud, di qua e di là dell'oceano. Le unisce un giudizio severo circa un mondo diviso per razza e ideologia.

Questo sguardo, rielabora l'olocausto e rifiuta la segregazione come esito di un medesimo vizio escludente. In questo sentire che invita a guardare il mondo con occhi nuovi c'è l'implicita richiesta di un maggiore progresso sociale, di libertà, uguaglianza. La separazione razziale, che discrimina su autobus e scuole, non può che apparire come un muro antistorico. La stessa industria musicale alla fine degli anni '40, ritiene poco prolifica e inattuale la denominazione di *race record* applicata alla produzione discografica nera e la cambia in *Rhythm & Blues*. Non è solo un cambio di nome ma la conferma di un cambiamento in atto, l'inizio di un nuovo corso che precede di un soffio l'era del *rock' an' roll*. Il musicologo Eljias Wald fotografa così la metà degli anni '50:

Nei medi anni '50, gli adolescenti bianchi si sintonizzavano sulle stazioni radio di R&B, e un DJ di Cleveland, Alan Freed, coniò un nuovo nome per questa musica, che bandisse qualsiasi residuo di connotazione razziale: *rock'n' roll*. Nel 1955 Chuk Berry andò alla Chess, raccomandato da Waters (Muddy Waters *n.d.s*) e incise "maybelline", che non solo divenne un grande successo R&B ma scalò le classifiche pop (Wald, 2012, p.61).

Il R&B diventa una musica per neri ma ascoltata anche da bianchi e permette a un crescente numero di musicisti e cantanti di colore di scalare le vendite discografiche come mai prima d'ora. E' la precondizione al dispiegarsi del *rock' an' roll* perché il contributo del blues a questa espressione è sostanziale, l'architave di una forma velocizzata e correlata alle influenze dell'*hillibilly*, del *bluegrass*. La musica dei bianchi, quella di stivali, violini e mandolini. Amiri Baraka è molto netto in proposito:

Il *rhythm & blues*, l'espressione contemporanea del *city blues*, era stato la sorgente della nuova rinascita della musica popolare. Il *rock' an' roll* è il suo derivato. Basta chiederlo a qualsiasi mamma americana: il *rock' an' roll* è una musica per non intellettuali (Baraka, 2007, p. 229).

Il *rock' an' roll* s'impone come forma culturale di massa, coinvolge i giovani americani, in particolar modo quelli di estrazione sociale più popolare, interseca e si modella sulle loro ansie. La sponda offerta dalla cinematografia e dalla letteratura<sup>52</sup> lo evidenzia e lo consolida. Giganteggia la figura di Elvis Presley, nella cui biografia sono

---

<sup>52</sup> Particolarmente significativi nel periodo sono i film: "Il Selvaggio" (*the Wild One*, 1953) di László Benedek e "Gioventù bruciata" (*the Rebel without a Cause*, 1955) di Nicholas Ray, che affrontano il tema del conflitto generazionale e impongono i miti cinematografici di Marlon Brando e James Dean.

racchiusi gli elementi dell'avvenuta contaminazione tra blues e influenze bianche. All'inizio degli anni '60 e nel volgere di pochissimo tempo, a dispetto di quanto Chuck Berry possa fare per salvare, forma, paternità e messaggio dell'elemento afroamericano, il *rock' an' roll* conosce una diffusione planetaria. Il fenomeno oscuro ma non annulla il successo del blues nei primi anni '50. Blues e *rock' an' roll* diventano elementi di un ponte culturale teso tra platee bianche e nere, che consente loro un attraversamento reciproco malgrado le leggi Jim Crow. Tuttavia, forte di una dimensione molto localizzata negli stati del Sud e di un pregiudizio razziale ancora molto radicato, il blues rimane una forma difensiva, identitaria che pare sottrarsi a una diffusione totalmente massificata. L'esperto di blues Edorado Fassio per quanto ne mitizzi i contorni, descrive i confini di questa "luna fertile del Blues", come il luogo di una sensibilità al blues non ancora esaurita:

La convergenza tra estetiche musicali parallele nere e bianche, R&B e country si delinea in un triangolo coi vertici a Memphis e Nashville nel Tennessee e a Muscle Shoals in Alabama. Memphis è stata la sede delle prime innovazioni nella musica popolare del novecento. Tra le capitali del gospel, della country music e del rhythm and blues, è una nobile cultura del *rock' an' roll* (Fassio, 2006, p. 196).

### *Blues & Folk Revival e "British Invasion"*

Una riscoperta del patrimonio folk americano c'era già stata negli anni '30 al tempo del New Deal americano, un intento sospinto dal desiderio di trovare elementi di coesione e d'identità nazionale, attorno ai quali, potersi stringere e far fronte alla Grande Depressione. Le modificazioni sociali indotte da quel periodo fecero da stimolo alle prime ricerche etnomusicali dei Lomax e prima di loro da Wislow Gordon<sup>53</sup>.

Anche all'inizio degli anni '60 ricerche e spedizioni musicologiche fanno da volano a un nuovo *American Folk Revival*, un movimento che incorpora difesa e preservazione di una memoria con la ricerca di autenticità e purezza della tradizione. L'intento di questo movimento è custodire un sussidio che aiuti a proiettare la società in un futuro migliore. Tuttavia è un *folk revival* diverso da quello che si realizzò tra i due conflitti mondiali. Sebbene insegua il rigore della tradizione inoculato dal folklore, appare meno intriso d'ideologia, più consapevole, agitato dai mutamenti in corso che fanno dell'esperienza del Greenwich Village, a New York, e dei festival di Newport, i coaguli di una diffusa riscoperta. Sostenuto da un rilevante corredo di produzioni discografiche, da un diverso modo di intendere il rapporto con la tradizione diventa disponibile alla rivisitazione un grande patrimonio di *country blues*. Questo interesse si *festivalizza*, viene recuperata una produzione caduta nel dimenticatoio e sono richiamati sulle scene *bluesman* ritenuti ormai scomparsi. Il fermento revivalistico diventa il trampolino per una nuova generazione di *folksinger* bianchi che basano molta della loro produzione sul *country blues* degli anni '30 e '40 e dato praticamente per sepolto. Il movimento *revival* coglie di sorpresa l'industria discografica dominante, si propone senza imbarazzo come antitesi alle tendenze commerciali e contagia analoghe rivisitazioni anche in Europa.

---

<sup>53</sup> Nel 1928 Robert Winslow Gordon inizia, grazie alla sponsorizzazione della Harvard University, una serie di registrazioni sul campo che gli permisero di raccogliere un migliaio di cilindri incisi. Si trattava della prima iniziativa di largo respiro e condotta con criteri scientifici che diventa la base dell'Archive Of American Folk Song presso la Biblioteca del Congresso.

Dave Van Ronk, protagonista indiscusso del Greenwich Village nella sua biografia, si esprime con ironia sulle capacità di interpretare quel momento da parte dell'industria culturale:

Per un po' di tempo però sembrò che fosse possibile. Quelli che mandano avanti l'industria musicale sono sempre alla ricerca di una tendenza. Quando spuntarono i Beatles ci fu un momento di panico: «Cosa sta succedendo? Sono anni che vendiamo Pat Boone, e tutto d'un tratto arrivano questi? Come facciamo a riorganizzare la catena di montaggio?». Spedirono i loro osservatori a setacciare l'Inghilterra dalle Isole Shetland alla Cornovaglia alla ricerca di un inglese qualunque con una chitarra elettrica a tracolla, dopodiché li sentimmo tirare un sospiro di sollievo quando riuscirono a confezionare i Monkees: «Fiuu ce l'abbiamo fatta. Ora possiamo produrre gruppi in serie, impacchettarli grazie a un comodo e affidabile sistema di componenti intercambiabili, pubblicizzarli, se siamo ricchi, ragazzi». Ragionano così e quando Dylan riuscì a sfondare calarono tutti sul Village. Non sapevano nemmeno loro cosa stavano cercando esattamente, e dato che Dylan aveva un'aria strana e quella voce ruvida, erano disposti a prendere in considerazione altre aspiranti star che non corrispondevano ai canoni classici (Van Ronk, 2014, p. 376).

Si è già accennato al Festival di Newport<sup>54</sup>, ma è utile sottolinearne l'importanza. Quest'appuntamento, forte dell'orientamento tradizionalistico impresso da Pete Seeger e da Alan Lomax, conferisce un particolare stimolo alla rinascita del *folk*. Offre a nuove platee il panorama composito della musica popolare in America e legittima il blues come parte integrante della sua cultura. Costruito in chiave eminentemente acustica, annovera ben presto, come parte di questo patrimonio, le intenzioni elettriche dell'*urban blues*, abdica alle medesime intenzioni elettriche di Bob Dylan, capofila di questo movimento. I festival di Newport riescono a riproporre le influenze celtiche della musica irlandese, il *country*, il *bluegrass*, il *country blues* come il cuore di un orientamento musicale alternativo al *main stream* e al prorompere del *rock an' roll*.

Nel 1962 con destinazione Europa, si realizza anche il primo *American Folk Blues Festival*<sup>55</sup>. Questa rassegna dal carattere itinerante, raccoglie tutti i nomi più affermati del blues americano. Nella cornice di accattivanti sceneggiature, si realizza l'incontro del blues con platee di giovani tedeschi, francesi e inglesi che non lo hanno mai sentito prima di allora. L'impatto è fortissimo. In Inghilterra si trasforma nello *skiffle*<sup>56</sup> di Chris Barber e Lonnie Donegan un genere che inzializza il *british blues* di John Mayall e Alexis Korner. Gli artisti che salgono sul carrozzone dell'*American Folk Blues Festival* permetteranno l'incontro del blues con i giovani membri di quelle che saranno le grandi *rock-band* degli anni '70. Questi faranno tesoro dell'ascolto di tutto il blues prodotto tra gli anni '20 e gli anni '50 e trasformeranno quell'incontro nella *Blues Explosion* europea. Eric Burdon degli *Animal*, Mick Jagger e Keith Richard dei *Rolling Stone*, Robert Plant dei *Led Zeppelin*, Eric Clapton dei *Cream*, sono solo alcuni nomi di

---

<sup>54</sup> Il festival di Newport nasce nel 1959 e rappresenta tra il 1962 e il 1965 il punto di riferimento del *folk revival* postbellico.

<sup>55</sup> Sospinto da un più generale interesse per il jazz e la musica afroamericana, l'*American Folk Blues Festival* fu un festival itinerante con cadenza annuale che a più riprese si realizzò a partire dal 1962 per chiudersi nel 1985. Le sue edizioni seminali, quelle che vanno dal 1962 al 1966 furono organizzate grazie al lavoro di due appassionati promoter tedeschi Horst Lippmann e Fritz Frau in collaborazione con Willie Dixon, musicista e produttore americano.

<sup>56</sup> Musica iniziata in UK alla metà degli anni '50 sull'onda del *rock an' roll*. Semplificata, molto ritmata, suonata con strumenti semplici (secchi, assi da bucato) come nel blues, si richiamava al repertorio americano. Aattecchi prima tra i portuali inglesi e poi nelle giovani generazioni di quelle città. Nella città portuale di Liverpool nascono i *Quarry Man*, gruppo *skiffle* gruppo fondato da John Lennon e da cui scaturiranno i Beatles.

una cosmogonia di formazioni inglesi, che a un certo punto muoverà in senso contrario al flusso musicale generato dall'*American Folk Blues Festival* per diventare *British Invasion*. Un fenomeno enorme. I *Beatles* che sbarcano in USA nel 1964, generano un'isteria collettiva paragonabile a quella creata dal *rock' an' roll* di Elvis Presley.

L'industria culturale ha modo di sperimentarsi nel raccordo di tutti i media disponibili: radio, televisioni, giornali, conferendo al fenomeno il carattere di un'espressione culturale globalizzata. Dissimulato sotto il peso di *teen idols* bianchi, il blues è alla base di questa euforia di massa, il nutrimento stilistico fondamentale di una rielaborazione. Questi *white bluesman*, prevalentemente inglesi e americani, si avvicinano al blues con un'impostazione espressiva energica, rispettosa dei loro ispiratori, curiosa del passato, sebbene trasfigurata da contesti culturali diversi da quelli che ancora legano il nero americano al blues. Lo storico del blues Paul Oliver rileva così questo passaggio:

*Roll over Beethoven*. Quando i *Beatles* registrarono questo pezzo, non fu soltanto Beethoven ad essere chiamato in causa, ma soprattutto l'autore del brano, il cantante di rhythm and blues Chuck Berry. Se i *Rolling Stones* suonavano *Confessing the Blues* stavano confessando in realtà l'influenza di Walter Brown e BB King; quando gli *Animals* cantavano di un *Big Boss Man* ovviamente si riferivano a un Jimmi Reed. Il *Blues in the bottle* dei *Lovin' Spoonful* era di Lightnin Hopkins; fu un nero del Mississippi, Bukka white, ad ispirare Bob Dylan la *Fixin' to die Blues*, e fu usando le parole di un certo Gus Cannon, che i *Rooftops Singers* proposero la loro "Walk Right In". La musica pop ha stretto i legami con il blues sempre più, da allora (Oliver, 1986, p. 9).

Questa lista che Paul Oliver stila sul finire degli anni '60, potrebbe essere anche più lunga, ma rende evidente come il successo che innervò l'esplosione del *rock* degli anni '70 molto deve al blues. Facendo un passo indietro si può anche aggiungere che la sua affermazione negli anni '60 cova dal decennio precedente quando la riconoscibile fusione di blues e *country western* nel *rock an' roll* diventa l'urto che travolge steccati culturali ritenuti insormontabili. Si può certamente affermare che tra gli anni '50 e '70 del '900 il blues informa profondamente la musica dell'intero mondo occidentale. Disciolto nella circuitazione dei molti eventi storici del periodo<sup>57</sup>, il blues, pare sollevarsi dall'ambito della sola, distrettualizzata, espressione popolare, per autonomizzarsi e divenire musica globalizzata, un suono distintivo della modernità. Ciò che muove il blues nell'ultimo squarcio del XX secolo e lo porta fino a noi, si muove nel solco di un continuo rimaneggiamento di quanto maturò stilisticamente negli anni '30 e '40 e si affermò negli anni '50.

Da allora, pur nel variare di autori, sonorità, arrangiamenti, proposto in quella o quell'altra intenzione, stilizzato, levigato, variato da geniali apporti individuali, il blues pare giacere in una configurazione difficilmente rivoluzionabile. Il profilo espressivo del blues ascoltato oggi non sembra radicalmente modificato da quello che è andato affermandosi ormai cinquanta orsono. Tuttavia è proposto, nella gran parte dei casi, come produzione uniformata, con i tratti di classicità. Questa agisce quasi come vincolo, oltre che come modello, sulla legittimazione degli esecutori e delle loro produzioni in ogni parte del mondo, il frutto di una selezione operata sulla tradizione. Per questo motivo si ritiene d'interrompere a questo punto l'esame degli elementi storici riguardanti il blues per produrre una considerazione sulla situazione attuale.

---

<sup>57</sup> L'elaborazione del conflitto mondiale e dell'esperienza nucleare, le crisi, indotte dalla Guerra Fredda, la lotta e l'abolizione della segregazione razziale, la guerra in Vietnam, il movimento studentesco americano, Berkley, il maggio francese solo per citarne alcuni tra i più significativi.

Tuttavia prima è necessario fare un cenno allo sviluppo del blues in Italia che germina la sua presenza proprio attorno agli anni '70.

### *Il Blues in Italia*

Una storia del blues in Italia deve essere ancora scritta, al momento vive nella frammentarietà delle informazioni reperibili in rete, negli articoli di riviste dedicate, nella pubblicazione di sporadiche storie locali. Per questa ragione si può solo tentare una volenterosa ricostruzione partendo da elementi di comune riscontro su queste fonti.

Il blues compare per la prima volta in Italia alla fine della seconda guerra mondiale, ma se si esclude l'apparizione di Big Bill Broonzy a Torino che suonerà per truppe americane nel 1945 e che tornerà a Milano nel 1956 a incidere un disco per la Ricordi, la presenza del blues nel nostro paese, fino a oltre la metà degli anni '60 è praticamente nulla. La traduzione, la pubblicazione di qualche libro o poco più. L'interesse per la musica afroamericana non c'è sebbene esista un certo seguito per il Jazz fin dagli anni '20. Una passione arroccata attorno a qualche circolo di appassionati emuli dell'*Hot Club de France* che entrano in clandestinità durante il fascismo per riemergere dopo la caduta di Mussolini. Un interesse per il Jazz molto elitario, mitigato, dopo la fine della guerra, da una qualche forma di inclusione nel canzoniere italiano degli anni '50. E' l'esito del fascino creato dallo *swing* delle grandi orchestre americane, dal virtuosismo di qualche musicista italiano<sup>58</sup>.

Bisogna attendere ancora parecchio perché il blues attecchisca in un modo rilevante. Deve consumarsi il miracolo economico italiano che libera la generazione dei nati attorno alla metà degli anni '50, dalle tragiche necessità della guerra e della ricostruzione. Forte di un'aumentata istruzione, di un migliorato reddito familiare, è la prima che può porre il tema a lungo represso di una "questione giovanile". Generazioni che riescono a imporre la propria sensibilità circa le vicende del mondo. La questione giovanile esordisce con i toni dell'*underground*. L'inquietudine circa la rigida contrapposizione in blocchi, dove la memoria del disastro nucleare di Hiroshima, è stimolata criticamente dalla presenza in Italia del più grande Partito Comunista occidentale. Questo modo di intendere le cose del mondo tuttavia a fatica potrebbe riconoscere l'eversione del Jazz, tanto meno quella del blues. Quest'ultimo è ancora ingabbiato nella chiave esotica, patinata di una *big band* passata da Canzonissima o Studio 1. Più affilata, contagiosa è l'influenza che l'America emana attraverso il fenomeno *beat* che nasce tra la fine degli anni '40 e '50, in piena guerra fredda. Questo movimento, pone in discussione l'*american way of life*, arriva in Italia negli anni '60 e solleva l'attenzione della società con il suo rifiuto di un'idea di futuro già determinato da altri. Il *beatnik* afferma la propria presenza in senso alternativo al sistema. Portare i capelli lunghi è solo il simbolo più evidente di manifestare il proprio dissenso verso guerre, soprusi e razzismo. Non stupisce quindi che la lotta per l'uguaglianza e la desegregazione ingaggiata dai neri d'America e dal movimento per i diritti civili sia particolarmente attrattiva. Le figure di Martin Luther King, Malcom X, John e Robert Kennedy, assumono quasi valenze mitiche, salvifiche. Il loro carisma convoglia l'attenzione di milioni di giovani verso i punti caldi del mondo, su battaglie sociali da ingaggiare senza compromessi, sugli umori musicali che da lì emanano. Nel 1963 a

---

<sup>58</sup> Su tutti la figura di Gorni Kramer (Gorni era il cognome). Pluristrumentista, arrangiatore e produttore, grande amante del Jazz, che firmò brani famosi della canzone popolare italiana in chiave *swing*. Va ricordato anche Lelio Luttazzi che proprio con Gorni Kramer negli anni '50 collaborò all'interpretazione e pubblicazione di celebri standard Jazz.

Washington, al termine della marcia che porta in piazza milioni di persone per chiedere l'abolizione della separazione tra bianchi e neri, sul palco, assieme a Martin Luther King ci sono le cantanti afroamericane Mahalia Jackson e Odetta. Con loro anche Bob Dylan e Joan Baez. Presenze che inscenano la rappresentazione più evidente di una saldatura tra i valori, le aspirazioni, gli intenti di giovani di ogni colore. Su quel palco è come se fossero salite tutte le giovani generazioni del mondo occidentale liberato dal nazismo.

Si canta *We shall overcome* mano nella mano, metafora del dubbio circa la bontà di un mondo diviso in blocchi ideologici, di razza, ma anche della decisione di volerlo cambiare. L'influenza generata da queste e molte altre vicende - americane ed europee - procede per curve, salti e precipitazioni. Diverse sono le configurazioni assunte dal rifiuto dello *status quo*: il capellone, il *beat*, il *provo*, il pacifista, il comunista delle prime formazioni della sinistra extraparlamentare.

In questo quadro di tensione, di desiderio per una costruzione alternativa, s'inserisce curiosità e interesse *anche* per il blues. Ha tutte le caratteristiche di un buon attrezzo per comprendere, interpretare e mutare l'esistente. Nel 1968 Einaudi pubblica per la prima volta il libro di Le Roi Jones, *il Popolo del Blues*, forse il libro più letto sull'argomento. Nello stesso anno si esibisce al Piper di Milano Jimi Hendrix. Non è ritenuto da alcuni un *bluesman* in senso stretto ma molti sono i suoi riferimenti a questa musica. Cresciuto musicalmente in America è l'Inghilterra ad apprezzarne le virtù e rilanciarlo nel mondo. Partecipa al festival di Woodstock nel 1969. Tre giorni di concerto in una piccola cittadina agricola dello stato di New York dove si radunano cinquecentomila giovani e si esibisce il gotha del *rock*. La sua versione dell'inno americano sarà la memorabile *performance* di una radicale denuncia della politica statunitense. Woodstock sedimenta in modo indelebile e cinematografico un'intera pagina musicale americana presso la platea giovanile italiana. Hendrix muore nel 1970, ha meno di trent'anni e allunga l'impressionante lista di lutti precoci nel mondo della musica *rock*. Rivelano il lato fragile, incontrollato e idealistico del movimento giovanile. In quello stesso anno al Vigorelli e al Nazionale di Milano arrivano rispettivamente Muddy Waters e i Canned Heat. Nel 1971 a Bologna c'è James Brown, campione del *funky*, dell'orgoglio nero e di un sogno d'integrazione. Bari è toccata dalla tournée di John Mayall e dal suo *British Blues*. Anche in Italia, a Bergamo, nel 1972 transita l'*American Folk Blues Festival*. Sono già trascorsi dieci anni dalla sua prima edizione europea. Nel 1973 è la volta di B.B. King a Bologna.

Sono solo alcune delle apparizioni più importanti e dei momenti, che nell'arco di un quinquennio, segnano l'avvenuto incontro tra il blues e le platee italiane. Eventi diluibili nella grande ondata *rock* che trascina in Italia tutte le sue espressioni, dal *progressive*, al *metal*, dal *pop* al *southern*. Questo flusso di energia musicale senza precedenti matura, nel tempo, e in una ristretta cerchia di appassionati, una specifica dedizione al blues. Si costituiscono prime *band* interamente dedite a questa musica e con loro le prime esperienze di un blues *made in Italy*. Sono composte da giovani musicisti che arrivano al blues attraverso un accostamento progressivo. Partiti dall'ascolto di Elvis, Beatles, Dylan, Rolling Stones e compagni, arrivano prima di altri a intraprendere un percorso retrospettivo.

C'è la Treves Blues band, del milanese Fabio Treves, che pubblica nel 1975 il suo primo album e anche il romano Roberto Ciotti. Due figure che sono la storia del blues in Italia. Due artisti che quasi si dividono per area geografica e per sensibilità l'attenzione italiana rivolta al blues. Treves a Nord, Ciotti a Sud. Treves è spigoloso, energico, urbano, Ciotti più dolce e solare. Sono i pionieri di un'intera generazione di *bluesman* nostrani che iniziano a trovare stima e credito anche fuori dall'Italia. Questa euforia

libera spazi di approfondimento. I dischi di blues, americani e inglesi, cominciano a diventare di più facile reperibilità, le radio *libere*, iniziano a trasmettere nel 1976, annoverando rubriche dedicate, si traducono, si editano testi importanti relativi al blues, si pubblicano i primi saggi scritti da autori italiani, s'intensifica la pubblicazione di dischi blues a cura di formazioni italiane. Talune di queste aprono le esibizioni di alcuni grandi del blues, altre si avventurano in timidi tour per l'Europa.

Nel 1977 qualcuno lancia delle bottiglie molotov al concerto di Carlos Santana al Vigorelli, provocando per un certo periodo l'embargo dei grandi concerti *rock* in Italia. Malgrado ciò e per nulla intimoriti dalla radicale contestazione milanese, si moltiplicano le occasioni per vedere e sentire nomi importanti di questa musica. Si esibisce Buddy Guy, Junior Wells, Johnny Shines, Taj Mahal, Albert King, Magic Slim, Louis Meyers, Memphis Slim, Jimmi Rogers, Alexis Korner, Paul Jones. Si realizzano i primi Festival italiani interamente dedicati a questa musica. Umbria jazz ha iniziato la sua storia nel 1973 e nell'ambito della sua programmazione ha già ospitato alcuni nomi del blues ma non riesce per intero a soddisfare la specifica richiesta di questa musica. L'esigenza di *festivalizzare*<sup>59</sup> il blues è raccolta per prima dalla città di Pistoia. Nel 1980, e per un'intera settimana, il blues diventa il centro della proposta culturale della città toscana. E' un successo. L'esempio sarà seguito da altre città e paesi d'Italia. Il blues comincia a muovere piccoli ma apprezzabili interessi economici. Quasi a riflettere questa sostanzialità, nel 1982, esordisce in libreria e presso i negozi specializzati, la rivista "Il Blues" di Marino Grandi. E' la prima rivista, tuttora unica, interamente dedicata al blues.

Qualche *bluesman* americano arriva anche a fare dell'Italia, magari solo per pochi anni, la propria residenza e il luogo della propria proposta. Cooper Terry, Jerry Ricks, Andy J. Forest, Sugar Blue, Arthur Miles sono fra questi. Tutti ottimi musicisti di blues, forse meno conosciuti rispetto ad altri colleghi d'oltreoceano, ma di stimabile levatura e sufficientemente carismatici per realizzare i loro progetti con *bluesman* italiani. Figure che sono di stimolo per indicare a qualche *bluesman* italiano la possibilità di trasformare una passione in un'attività professionale. Sono la personificazione di un attecchimento, durevole e specifico. La loro presenza aiuta sul finire degli anni '80 a realizzare il momento più alto di successo e considerazione che il blues abbia mai avuto in Italia fino ad oggi. La grande industria discografica del resto, attraverso autori grandemente apprezzati come Pino Daniele, Alex Britti, Edoardo Bennato, da tempo ne ha proposto lo stilema. In un ambiente quello del blues in cui re, principi e principesse hanno una loro valenza gerarchica, Zuccherò Fornaciari si presenta come il "Re del Blues"<sup>60</sup>. Quest'ultimo arriva a duettare con B.B. King, con John Lee Hooker, Eros Ramazzotti con Tina Turner e Joe Cocker. Collaborazioni che confermano la penetrabilità di mercato delle voci blues, l'acquisizione di un suono e anche una famelica industrializzazione della musica.

---

<sup>59</sup> I processi che legano la musica alla rappresentazione in un *festival* sono parte del grande capitolo che attiene alla particolare dimensione semantica e commerciale assunta dalla musica in questi eventi e che non si vuole toccare estesamente in questa trattazione. Per certo l'approdo del Blues a una fruizione *festivalizzata* indica chiaramente il raggiungimento di uno status di apprezzabile consolidamento che lo fa virare da musica prodotta in contesti popolari e localizzati a un intendimenti spettacolare attraverso le molte sfaccettature che un festival può assumere e che Van Vlasser nella sua riflessione sui festival, inserite nella Enciclopedia della Musica curata da Jean-Jacques Nattiez ci rammenta: «Festival-utopie, festival archivi, festival-memoria, festival-laboratori, festival-domande, festival-turismo, festival-affarismo...dall'utopia allo spettacolo, dalla creazione continua alla clonazione ripetitiva, dai grandi nomi alle nuove scoperte, nel corso del XX secolo i festival sono nel bene e nel male, i luoghi evento dell'interpretazione strumentale e operistica.» (Vlasser, 2005, p.905)

<sup>60</sup> Il "Re del Blues è tornato". Così la casa discografica Universal presenta con un comunicato del 28 aprile 2015 la serie di concerti che terrà Verona nel Settembre del 2016.

Dagli anni '90 la diffusione del blues in Italia tocca il suo punto più alto si stabilizza ma non arretra, si rinchiude nei suoi festival estivi, nell'attività di un certo numero di associazioni, si nasconde nel circuito dei piccoli locali, nella programmazione di *Jam session* dedicate. Il livello musicale del blues in Italia anzi si qualifica superando nei fatti annose e interminabili discussioni sull'esistenza e la bontà stilistica di un blues "italiano". Un'acquisizione importante nell'ambiente del blues è la realizzazione a cura del musicista e *promoter* Lorenz Zadro di un raduno nazionale di *band* e appassionati del genere che da alcuni anni si tiene a Cerea. Oggi il blues pare abbia realizzato in Italia, come in altri paesi europei una *traslocazione culturale*. Si vuole far partire da qui l'avvicinamento agli attori oggetto di questa tesi non prima di una nota conclusiva che incornici gli elementi che scaturiscono da questo esame storico.

### *Blues nel nuovo Millennio: breve considerazione*

Oggi il blues è una forma musicale globalizzata, circola come prodotto culturale al pari di altre forme artistiche nel mercato musicale. Basta entrare in un qualsiasi grande negozio di musica per trovare uno spazio dedicato al blues. In questa forma sembra aver perso molta di quella spinta ideale che lo ha sostenuto al suo nascere.

Processi tutt'altro che astratti sottopongono il valore della musica e quindi anche del blues nei termini di: "musica-come-merce" (Frith, 2005). Il *format* del *talent* alla *X Factor* è solo l'ultima delle esaltazioni. Tuttavia, per quanto sostanzialmente ignorato dai mass media, relegato in una "nicchia" del mercato musicale, il blues sorprende per la tenacia con cui continua a riproporsi come musica dal carattere alternativo, inscindibile dalla sua proposizione dal vivo. Entrati da un decennio nel XXI secolo, il blues pare confermare nell'aspetto, la conservazione di un canone ma anche la capacità di aprirsi a ulteriori e rinnovate vestizioni. Una musica ancora molto innervata dalle sue origini africane, capace di interagire con le versificazioni del *rap*, con campionamenti e tecnologia remix<sup>61</sup>.

In buona sostanza gli elementi di storia allineati danno ragione di una sorprendente capacità di adattamento e plasticità. Finora il blues si è dimostrato una musica *resiliente*, in grado di assorbire gli urti della storia senza rompersi o scomparire. La densa produzione, fissata nelle registrazioni seminali degli anni '20 e '30, di artisti come Willie McTell, Robert Johnson, Charley Patton è sopravvissuta all'amplificazione elettrica di Muddy Waters, di Little Walter e dell'*urban blues* di Chicago degli anni '40 e '50. Gruppi *rock* come Led Zeppelin, Cream e ZZ Top, hanno alzato quel volume imbricandolo nelle inquietudini giovanili degli anni '60 e '70. Oggi il blues si rinnova nelle stilizzazioni di Robert Cray, Robben Ford.

Apparentemente quiescente, forte delle sue molte influenze, sembra avere preservato il suo spirito. Capace, a dispetto di tutte le nostalgie per un inesistente suono blues autentico, sopravvive per inclusioni e sconfinamenti. E' questa perseveranza incorporata nelle pratiche, nelle biografie, nei vissuti che attrae lo sguardo dell'antropologo nel momento in cui la crisi economica di questi anni sta mettendo alla frusta la tenacia di molti, musicisti blues compresi. Motivazione, richiesta di

---

<sup>61</sup> Solo a titolo esemplificativo di questo continuo rimescolamento, si vogliono citare le produzioni di gruppi come i Little Axe che partendo da esperienze *rap* giungono al remix di alcuni brani del repertorio di Leadbelly e depositate alla Libreria del Congresso. Richard Lee Burnside che vivifica nel medesimo modo brani scritti negli anni '30 come *Someday Baby*. Scott Billington e Steve Reynolds che arrivano a remixare registrazioni sul campo fatte da Alan Lomax. Le rivisitazioni del chitarrista Slo Leak e anche le manipolazioni di Ken Ramm e Howard Levy allungano l'evoluzione di una tradizione. Esperimenti, come lo fu far scivolare il collo di una bottiglia rotta sulla tastiera di una chitarra acustica solo per vedere cosa sarebbe successo.

riconoscimento di questa musica, incrociano la chiusura di spazi pubblici e privati della rappresentazione artistica, il ridursi di luoghi della socialità e di investimenti culturali a ogni livello.

Sebbene a una prima osservazione l'ambiente del blues non consegna in forma esplicita aspetti consueti dell'interesse antropologico (filiazione, parentela, residenza) tuttavia, s'intravedono gruppi e individui che mossi dalla pratica del blues, evidenziano elementi di altrettanta utilità. Persone impegnate a scolpire la propria vita *con* questa musica, marcando il loro stare nel tempo, nel corpo sociale e nello spazio. S'ipotizza che questi attori si muovano nella circolazione dei significati veicolati dal blues assieme alle dinamiche del consumo, della comunicazione che lo caratterizzano. Negli spazi moltiplicati, frammentati dalla contemporaneità tutti - anche i più tenaci *bluesman* di casa nostra - sono alle prese con l'individualizzazione delle vite, la rottura delle solidarietà, la solitudine. Queste condizioni li espongono all'avvicinamento, all'incontro nel momento in cui come *performers*, s'interrogano «sullo scopo e sul senso dello spettacolo che realizzano» (Augè, 2014, p.25).

Gli elementi storici che sono stati sinteticamente rappresentati indicano da un lato la particolare capacità del blues di modificarsi, di rispondere a bisogni concreti dei suoi interpreti e di non essere quella sostanza mitica, pura, autentica che l'industria culturale intende far credere. Al contempo è una forma culturale, densa, in grado di nutrire l'azione e la motivazione di chi a questa musica vuole fare riferimento. E' nella consapevolezza di questa dicotomia nell'ambiguità di questa relazione che ci si vuole avvicinare ai *Blues Argonauts*.

## Capitolo 4 - Blues Argonauts: Avvicinamento

Nelle due sezioni precedenti si è dato spazio alla musica e alla storia del blues perché sono due elementi importanti per gli attori che entrano in quest'osservazione. Due elementi, la musica e il blues, che si è ritenuto di dover padroneggiare per aiutare l'indirizzo dell'indagine, incorniciare una prospettiva, legittimare lo sviluppo della riflessione. Della musica si è cercato di dare conto per come sia, al tempo, ponte e transito, veicolo e percorso. Di quanto sia anche il luogo nel quale ritrovare attori ambienti di riferimento. Presidio, spazio sociale invaso dalla musica. Della Storia del blues, in uno sforzo proporzionato a questo lavoro, si è detto del suo esordio, della particolare forma che ha assunto nel tempo. Attraverso vicende, personaggi, luoghi, distribuiti lungo la traccia storica s'è detto della distintività, la riconoscibilità ma anche la varianza del suo suono. Musica e storia, a loro volta, sono elementi che stanno in reciproca correlazione.

E' nella loro intersezione che si realizzano particolari combinazioni, specifici attecchimenti. Queste relazioni offrono gli attori alla possibilità dell'incontro. Accostarsi al loro spazio, farsi riconoscere, stare tra loro, interpretare, "portare ad altri" motivazioni, significati di una pratica tanto esibita ed enunciata, suggerisce la necessità di sostare ancora sul blues uscendo dal solco lineare della storia. Per queste ragioni s'intende procedere, nell'avvicinamento ai *Blues Argonauts*, avvalendosi di una ricognizione che incanali il blues verso una sua decostruzione. Il primo passo è cercare del blues una *definizione*.

### *Blues by definition*

Nella lettura dei tanti testi che hanno come tema il blues, si ha la sensazione che la capacità d'indicazione del termine blues abbia un carattere molteplice, incerto, polisemico. La varietà di definizioni di blues si risolve spesso in una semplificazione, una parzialità, un'omogeneità identificativa. Alla domanda *Cos'è il blues?*, non è infrequente sentirsi rispondere che è la musica dei neri, degli schiavi, del Mississippi. Risposte che nell'antropologo rilasciano la sensazione di forzature, passaggi immaginifici. Un difficile raccordo tra termine e referente. Il blues in verità non è un oggetto facilmente definibile e per dar conto di questa difficoltà si sono presi in esame alcuni testi scritti da storici, divulgatori della materia, antropologi, critici musicali. A tal proposito si sono presi autori stranieri come Alan Lomax, Amiri Baraka, William Ferris, Gils Oakley, Paul Oliver, Roger Stolle, italiani, come Fabrizio Poggi, Vincenzo Martorella, Stefano Isidoro Bianchi accomunati da un medesimo impegno in questo campo. Attraverso i loro lavori s'intende dar conto di questa incertezza nominativa.

### Alan Lomax

*E' senza dubbio il più conosciuto tra gli etnomusicologi e antropologi americani che si sono occupati di blues.*

Alan Lomax, sul finire della sua decennale carriera, pubblica nel 1993 *The Land where the Blues began*. Questo testo pubblicato in Italia nel 2005 con il titolo *La terra del Blues* riassume l'impegno di una vita di ricerche etnomusicali iniziate negli anni '30. Un lavoro la cui lettura ingenera una sensazione di frammentarietà. La scrittura né lineare, né sistematica è tuttavia un'analisi complessa, ricca di fini osservazioni, densa d'incontri, storie, conversazioni, avute da Alan Lomax con grandi *bluesman* del '900.

Il volume contiene preziose considerazioni comparative, i testi di molti blues, la spiegazione di oscuri termini gergali, testimonianze, minute descrizioni, di tecniche, ambienti e disposizioni individuali. Questo studio, avverte l'etnomusicologo Philip Bohlmann, andrebbe associato un necessario inquadramento interpretativo:

I membri della famiglia Lomax non potevano immaginare che la musica folklorica potesse perdere forza o essere vittima di una qualche forma di atrofia, ad esempio a causa della morte degli interpreti tradizionali o perché i suoi repertori passavano di moda. La musica tradizionale esisteva per consentire all'individuo di cogliere l'attimo e lasciare un segno nella storia (Bohlmann, 2006, p. 108).

Tuttavia *The Land where the Blues began* rimane il riflesso scritto di un'enorme attività di ricerca sul campo, realizzata nello scetticismo delle autorità locali e condotta in un ambiente di esplicita, pericolosa, avversione razzista. Per quanto attiene al nostro scopo tuttavia, nonostante la monumentalità del lavoro a fatica si trova una definizione di blues se si esclude un primo richiamo nell'Introduzione:

Il blues è da sempre un modo di essere prima ancora che un tipo di musica. Una volta Leadbelly mi ha detto: «Quando la notte sei sdraiato a letto comunque ti rigiri e stai scomodo allora vuol dire che t'ha preso il blues». Un tempo questo accadeva solo ai neri del profondo Sud degli Stati Uniti; oggi invece succede in tutto il mondo [...] il blues è diventato il genere musicale più familiare a tutto il genere umano perché tutti cominciano a sperimentare la stessa malinconica insoddisfazione che appesantiva i cuori dei neri del delta del Mississippi, la terra in cui è nato il blues: un senso di anomia e alienazione, l'assenza di radici e di antenati; la sensazione di essere merci più che persone; la perdita di amore, famiglia e luogo di origine. Questa sindrome moderna era la norma per i coltivatori di cotone e per i lavoratori stagionali che un secolo fa vivevano al Sud (Lomax, 2005, p.15).

Per Lomax il blues è un *modo di essere* che ha contagiato, per una comune doglianza della vita, *noi* uomini moderni d'occidente e *loro*, coltivatori neri di un secolo addietro. Questa trasposizione pone l'accento sul particolare ruolo di ausilio adattivo del blues, l'esercizio di un'ironia. Il blues per Lomax è un mezzo per resistere, sopportare una condizione di estrema emarginazione e tale da rendere i neri «invulnerabili alle avversità» (*ivi*, p.19). Su questa base l'etnomusicologo esplicita la sua definizione di blues:

Una delle risposte date dai neri alla iniquità della storia è stata la creazione del blues: la prima forma di canzone satirica in inglese, costruita su una sequenza di accordi che ha sedotto il mondo (*ibidem*, p.19).

Questa descrizione lascia trasparire un'incrollabile fiducia nella musica popolare come mezzo di riscatto, come attrezzo dal carattere universale, estendibile, mitico.

### Amiri Baraka (aka Le Roi Jones)

*E' stato poeta, scrittore, critico musicale nero americano, studioso della storia afroamericana, politicamente attivo nel movimento per i diritti civili.*

Sebbene il suo testo più conosciuto *Il Popolo del Blues*, non abbia lo scopo di dare definizioni, ma «giungere ad alcune conclusioni generali su un particolare segmento della società americana» (Baraka, 2007, p.19), Amiri Baraka offre una definizione di

blues come la «forma tipica AAB»<sup>62</sup> (*ivi*, p.14), considerata «classica» (*ivi*, p.83). Questo classicismo è smentito più avanti: «Il blues non è necessariamente in 12<sup>63</sup>; l'insistenza su questa forma è formalismo» (*ibidem*, p.14). Nel procedere della sua definizione Baraka passa dall'aspetto tecnico a una *genealogia*; «Il blues è padre legittimo di tutto il Jazz» (*ivi*, p. 39) e un esordio *temporale*; «Non è possibile dire con esattezza quanto sia vecchio il blues, ma di certo non è antecedente alla venuta dei neri in America» (*ibidem*, p.39). In un modo che può apparire discutibile aggiunge; «Il blues *non è*, né ha *mai* mostrato di essere un fenomeno strettamente sociale» (*ivi*, p.71). Analogamente ad Alan Lomax, Amiri Baraka considera il blues, un fenomeno adattivo, dal carattere individuale:

Se il blues fu un genere musicale che si sviluppò, da una parte a causa dell'adattamento da parte del nero all'America, e dall'altra dalla sua scelta di adottare questa nazione, lo fu anche per la posizione speciale del nero. Infatti non appena riuscì a differenziarsi dallo *shout* e dalla musica religiosa afrocristiana, il blues divenne forse l'espressione più evidente dell'individualità del nero all'interno della sovrastruttura della società americana (*ivi*, p.87).

Per Amiri Baraka il blues è una musica differente dal *ragtime*, dal *dixieland*, dal *Jazz* e diversa da altre forme impropriamente chiamate blues come il *classic blues* degli anni '20. Per lo studioso tutte queste musiche dovrebbero essere considerate solo spettacolo, stilizzazioni dal carattere universalistico, diverse da un precedente, esperienziale, vero "vecchio blues". Questa genesi autonoma del blues è riferibile solamente al nero americano. «Il blues è un'esperienza esclusivamente nera, è l'unica musica prodotta dai neri che non può acquisire un significato generale più ampio di quello che ebbe all'origine» (*ivi*, p.111). La paternità del blues, per Amiri Baraka, sta nella produzione dei *country blues singer* accompagnati da chitarra e *banjo*. Saranno loro a dar vita al *country blues* considerato il più vicino a un autentico blues. La sua visione intende il blues solo se inserito nel procedere evolutivo di un'intera estetica nera. In questo modo il blues si afferma come «atteggiamento» (*ivi*, p.165), un *modo di essere*, che nasce dalle capacità del nero americano. Nell'avvicinarsi alla contemporaneità cerca di definire il blues, procedendo per contrasto dove il vero blues si distingue dal *city blues*, «sorgente della nuova rinascita della musica popolare» (*ivi*, p.229) e dal *rock' an' roll*, definito come un «blues non sofisticato» (*ivi*, p.230).

## Paul Oliver

*E' stato tra i più riconosciuti storici e studiosi di blues di origine inglese.*

Nel 1969 Paul Oliver pubblica *The Story of the Blues*, testo tradotto a più riprese anche in Italia il cui scopo dichiarato è di:

mostrare le forme dell'evoluzione di una moderna musica folk, dal momento in cui, uscita dal mondo circoscritto di una minoranza segregata, divenne l'ispiratrice della musica popolare attraverso la società intera (Oliver, 1986, p. 10).

Il carattere evolutivo delle osservazioni di Oliver non permette di ritrovare una definizione esplicita. Ci si deve muovere nelle pieghe del testo per ricercare elementi in questa direzione. Anche per Paul Oliver tuttavia, il blues appare come un fatto personale sul quale si è andato costruendo un edificio molteplice. A esso ci si deve accostare

---

<sup>62</sup> Due frasi ripetute (AA) e una terza (B) che da significato alle prime due.

<sup>63</sup> Dodici è il numero di battute di un blues nella sua partizione più diffusa.

secondo prospettive diverse per le quali il blues può essere definito secondo caratteristiche attribuibili al modo di suonare, di cantare, di organizzare testi e armonie:

Quindi una delle caratteristiche del blues era quella di essere una fatto personale – i blues singers cantavano quasi sempre per sé stessi – ma c'erano anche gruppi di musicisti che mostravano le stesse caratteristiche nel modo di cantare, nella tecnica strumentale, nella scelta della melodia, del linguaggio, dei testi stessi (*ivi*, p. 35).

Anche per Paul Oliver il blues è una forma individuale, in quanto tale si presenta senza regole precise, continuamente mutevole, diverso per luogo di provenienza. L'assenza di formalità diventa il tratto di una personale libertà espressiva. Non potendo agguantarne la definizione per Paul Oliver il blues diventa la varietà di uno *stato mentale*:

Il blues è (...) uno stato mentale; è un mezzo col quale un uomo può esprimere i suoi sentimenti. Ma è anche divertimento, e se il blue è ciò che ai cantanti di blues interessa cantare, allora Peg Leg Howell e la sua band rappresentarono un nuovo stile in una musica di per sé già così varia (*ivi*, p.52).

## William Ferris

*E' etnomusicologo, sociologo, studioso di musica afroamericana e folklore del Sud degli Stati Uniti.*

William Ferris ha costruito le sue osservazioni con ripetute ricerche sul campo nel Sud degli Stati Uniti. Nel suo testo d'esordio *Blues from the Delta*, scritto nel 1970 rivela la grande capacità di gestire una "osservazione partecipante" (Malinowski, 1922). Entra nella comunità nera di Leland un piccolo paese del Mississippi, facendosi accettare con grande empatia come bianco e come ricercatore. Cosa non semplice per la diffidenza della comunità afroamericana e anche perché alla fine degli anni '60, sussistono i medesimi problemi razziali incontrati dai Lomax tra gli anni '30 e '40. Ferris riesce a darci un quadro vivido di questa comunità realizzato attraverso soggiorni, interviste, registrazioni, corrispondenze. Un rapporto profondo, reciproco, grazie al quale riesce a cogliere definizioni di blues fornite dagli stessi intervistati. Così il *bluesman* Arthur Lee Williams indica il blues come espressione di un'*immanenza*: «Il blues ti sta intorno ogni giorno [...] è uno stato d'animo interiore» (Ferris, 2011, p.8), mentre Jasper Love tratteggia del blues un significato *consolatorio*: «Quei blues provengono dal passato quando la gente doveva inventarsi qualcosa per trovare una consolazione» (*ivi*, p. 49). Oppure il blues è l'espressione espressione di un concreto *disagio sociale* ed economico:

Ecco che cos'è. Uh uhu. Tutti hanno il blues. Se ti svegli alla mattina e non hai un soldo in tasca e non riesci a trovare un tozzo di pane, non hai forse il blues? E magari la tua bambina piange pure! (*ivi*, p. 70).

William Ferris interpreta, conferma queste definizioni, aggiungendo come aspetto irrinunciabile, il ruolo espressivo e *politico* del blues che orienta l'emozione. Il blues esprime le emozioni di un popolo segregato dalla legislazione Jim Crow e attraverso il blues quei cantanti parlano del sogno di "dare una sistemata al paese" (*ivi*, p.25).

## Gils Oakley

*E' stato storico, giornalista e produttore televisivo per la BBC.*

L'inglese Gils Oakley pubblica anni dopo le osservazioni di Paul Oliver e di William Ferris, *The devil's music: a history of the blues*. E' il complemento finale per una serie televisiva da lui curata e trasmessa dalla BBC.

Il testo periodizza per decenni la storia del blues e offre collegamenti suggestivi tra ambienti sociali, musica e musicisti. Ciò che è riferito dagli incontri avvenuti con alcuni *bluesman* del periodo, ha il dichiarato intento di offrire una testimonianza, la più possibile obiettiva, esterna e neutra su cosa sia il blues. Anche Oakley, come Ferris, raccoglie sul campo definizioni enunciate dagli stessi *bluesman*. Booker White<sup>64</sup> lo ritiene un mezzo per dire di un sentimento, di una relazione, altrimenti inesprimibile; «Il blues è sentimento! Puoi scrivere la verità con il blues, però il blues parla sempre di qualcuno che ami o di qualcuno che ti abbandona» (Oakley, 2009, p.55). Henry Townsend<sup>65</sup> invece lo ritiene il dissipatore di uno stress:

Per me ti dirò cos'è veramente: un sollievo dalla pressione. Tutti abbiamo avuto qualcosa in testa di cui non volevamo parlare con nessuno, e pesava troppo finché non riuscivi a dargli un suono, a esprimerti con qualcuno (*ibidem*, p.55).

Pervis Spann<sup>66</sup> ne allarga lo spettro all'intera gamma della dolenzia umana:

Quando uno ti dice che è dura tirare avanti, che si invecchia e che è difficile campare, tu stai a sentire. Quello è il blues. Quando uno ti dice : 'la mia ragazza mi ha lasciato, si è portata via tutto quello che avevo ' quello è il blues. Quando cercano speranza e non riescono a trovarla, quello è il blues (*ibidem*, p.55).

Oakley da queste enunciazioni trae una definizione che si arresta su una caratteristica di ordine estetico, a suo giudizio fondamentale, legata alla versificazione del blues; «Questa è la caratteristica del blues, questo legare insieme dei versi o delle strofe che spesso non hanno nessun rapporto tra loro e che vanno a formare uno schizzo impressionista» (*ivi*, p.71).

## Elijah Wald

*E' musicista, storico della musica, critico musicale, scrittore.*

Per gli scopi della sezione, della copiosa produzione di Elijah Wald, si vuole citare il piccolo ma prezioso testo *The Blues. A very short Introduction* perché ha il pregio di non lasciare inavasa la ricerca di una definizione. Se ne trova subito una nell'Introduzione. Tenta di rispondere alla domanda delle domande: "Cos'è il Blues?" (Wald, 2012, p. VII). Nel farlo, sceglie di farsi largo con i versi di alcuni blues ripresi dai loro esecutori.

Così per Marie Cahill; «il blues è solo un uomo perbene che sta male» (*ibidem*, p.VII). Son House, venuto vent'anni dopo, lo definisce come; «un brivido profondo e doloroso» (*ibidem*, p. VII) mentre per Ida Cox è; «un male del cuore lento e doloroso» (*ivi*, p.VIII). Queste enunciazioni spingono Wald alla sua definizione.

---

<sup>64</sup> Booker T. Washington White (1906-1977) meglio conosciuto come Bukka White è stato uno dei più riconosciuti esponenti del Delta blues.

<sup>65</sup> Henry 'Mule' Townsend (1909-2006) affermato *bluesman* dell'area di S.Louis.

<sup>66</sup> Disc-jockey a Chicago negli anni '70.

Egli riconosce il carattere dolente, espressivo del blues, ma al contempo ne sottolinea la varietà, problematizzando uno stereotipo divenuto universale:

Queste risposte, riecheggiate per anni da altri cantanti, rappresentano tuttora la definizione più ampia del blues: una musica che esprime emozioni universali [...] Tuttavia l'idea che il blues sia in sostanza un grido dell'anima, per quanto consacrata nel tempo, cela qualche problema. Anzitutto, negli Stati Uniti esso ha prodotto accanto a musica tra la più toccante e catartica, anche migliaia di brani comici e ballabili trascinati. La prima musica chiamata blues pare fosse lenta, ma non per questo triste» (*ibidem*, p. VIII).

Wald, nell'intento di tenersi lontano da un'idea chiusa di blues, la forma di un'invariabile melanconia, propone una definizione plurima. Essa è riferibile a una *tecnica*; «il blues è una successione di accordi che consiste di quattro battute sulla tonica, due sulla sottodominante, due sulla tonica, due sulla dominante e due infine sulla tonica» (*ibidem*, p.VIII), a una *tradizione* localizzata nella quale il blues «è un repertorio di tecniche ritmiche e timbriche originatesi in Africa Occidentale» (*ivi*, p. XII), a un'*identità*; «patrimonio del Sud nero» (*ivi*, p. XII), a un *genere*; «categoria di mercato» (*ivi*, p. XIII). Quest'approccio, consapevole della complessità del blues, tuttavia si arrende sull'impossibilità di dare una definizione di blues:

Secondo le circostanze dunque si può definire il blues in termini emotivi, musicali, culturali o commerciali e i risultati a volte coincidono, a volte no. Da anni la parola blues significa cose diverse per persone diverse e nessuna definizione soddisferà mai tutti (*ivi*, p. XIII).

### Roger Stolle

*E' giornalista, conduttore radiofonico, produttore discografico, gestore a Clarksdale di un famoso negozio di dischi e libri dedicati al blues.*

Roger Stolle affermato direttore marketing in un'azienda del Nord degli Stati Uniti, ancora trentenne abbandona la carriera per dedicarsi al blues. Si trasferisce a Sud, a Clarksdale, in seguito a un viaggio fatto da quelle parti nel 1996. Qui nel 2002 apre il *Cat Head* qualcosa di più di un semplice negozio di dischi. Per Roger Stolle una decisione tanto coraggiosa per:

aiutare l'ultima generazione di bluesman che raccoglievano il cotone, che guidavano i muli e suonavano nei juke joint a esalare l'estremo respiro di questa straordinaria tradizione che noi chiamiamo blues del Delta (Stolle, 2012, p.14).

Il *Cat Head* di Stolle, è diventato nel tempo un riferimento per i *bluesman* dell'area di Clarksdale e una tappa obbligata per i turisti in visita ai luoghi del blues. Nel 2011 pubblica un libro dal titolo *The Hidden History of Mississippi Blues*, un piccolo compendio dal carattere antropologico, nel quale sono condensati elementi autobiografici, accanto a riferimenti storici, testimonianze, voci di alcuni protagonisti contemporanei del Delta Blues. Se ne vuole citare il contributo perché è una fotografia piuttosto vivida, aggiornata di quei luoghi, dei quali Stolle tiene a informare che:

La politica sui biocarburanti del Delta del Mississippi ha prodotto nel 2007 un calo del 47 per cento dei terreni coltivati a cotone, con un contemporaneo aumento dei terreni coltivati a mais» (*ibidem*, p.24).

Questa immagine depotenzia subito il connubio storico, mitico, iconico che lega il blues al “campo di cotone”, il legame che Roger Stolle giudica fondamentale nell’origine di questa musica. Venuto a mancare il blues ha perso un elemento di relazione vitale che lo teneva unito alla figura del mezzadro di colore. I campi di cotone in realtà ci sono ancora ma la sua considerazione gli serve forse per dare un’immagine aggiornata, diversa da quella che Alan Lomax solo vent’anni prima descriveva nella *La terra del Blues*:

Oggi viviamo in un mondo di Facebook, MySpace, YouTube, Twitter e l’ultima trovata in tema di siti di social network. Viviamo in un mondo di locali blues che reclutano gruppi rock e di festival zeppi di volti bianchi, sul palco e davanti a esso (*ivi*, p.31).

E’ la visione realista, sconsolata di una perdita. Stolle esplicitamente, ritiene che il blues non solo sia cambiato ma sia anche un’espressione musicale estinta o in via di progressiva sparizione. Questa consapevolezza orienta Stolle a una duplice definizione di blues. La prima come “forma d’arte popolare” caratterizzata da «note malinconiche e testi inquieti» (*ibidem*, p. 31), dotata di una struttura riconoscibile (le dodici misure) fondata su canzoni e musicisti di riferimento. La seconda come *genere musicale* generato da un’eredità, il *dono* di una forma d’arte culturale:

il blues è il lascito della comunità afroamericana al mondo. Non è l’ennesima canzone o melodia orecchiabile. E’ il chiaro prodotto della storia degli africani in America, dalla schiavitù alla mezzadria e oltre. Il blues è la rappresentazione musicale di un’epoca e di un luogo imposti a un popolo unico di provenienze diverse. L’incontro di varie società africane nel duro Sud prima della guerra civile, significò che varie musiche e tradizioni africane finirono per fondersi con influenze e strumentazioni angloamericane. Dopo secoli di lotte e di ricerche inconsce di un luogo, un’evoluzione di arte e musica culminò nella forma tangibile d’arte culturale che chiamiamo blues (*ivi*, p.32).

### Fabrizio Poggi

*E’ musicista, scrittore, cantante, divulgatore del blues. Per il suo impegno è piuttosto nella scena internazionale.*

Degli autori italiani, si vuole iniziare con il riferimento al libro di Fabrizio Poggi *Angeli perduti del Mississippi*. Questo testo meglio di altri si adatta allo scopo, presentandosi nella forma del dizionario. La prefazione appassionata di Ernesto De Pascale, noto musicista, conduttore radiofonico recentemente scomparso, precisa come il lavoro di Poggi inizi con il termine *Alabama* per finire con *Zydeco*, evidenziando come questi due termini delimitino il «territorio della lingua del cuore» (Poggi, 2010, p.4). Il richiamo emotivo per indicare che quanto sta in mezzo tra A e Z «non è un viaggio lungo i percorsi della memoria perché il blues, quello vero, non è mai invecchiato» (*ibidem*, p. 4). Come lecito attendersi, ciò che è richiamato come *vero* e *mai invecchiato*, è definito da Poggi alla lettera B, laddove il blues è:

Uno stile poetico e musicale le cui origini e vanno ricercate tra fine Ottocento e inizio Novecento nel Sud degli Stati Uniti: Il blues è l’unica musica popolare realmente americana essendo nata da una fusione di elementi musicali europei e africani che poteva avvenire solamente in America (*ivi*, p.11).

Una definizione perentoria, sorretta da un insieme di caratteristiche. Il blues è una configurazione la cui composizione nasce da una *derivazione inglese*; «*to have fit of the blues devils*<sup>67</sup>» (*ibidem*, p.11), dalla sua *ballabilità*, la musica che «accompagna danze sensuali degli afroamericani» (*ibidem*, p.11), da una *struttura*; «una strofa di dodici misure in cui si dispongono tre versi quasi sempre composti in prima persona» (*ivi*, p.12), la presenza di *blue notes*<sup>68</sup>. Anche nel caso di Fabrizio Poggi la definizione deve ricorrere a una pluralità di elementi per comporre un tutto. Questa molteplicità nel testo viene esplosa con almeno una dozzina di ulteriori definizioni. Il riferimento a *specifiche* forme di blues. C'è il *folk blues*, del quale afferma: «semplicemente non esiste» (*ivi*, p.97), in effetti, come il *soul* è una pura invenzione dell'industria culturale. C'è il *British Blues*, comparso in Inghilterra a seguito della *Blues Explosion*, il *Piedmont Blues*, della regione degli Appalachi, il *Texas Blues*. Non mancano poi la menzione ai "blues" correlati a una specifica città: il blues di *Memphis, Chicago, Detroit*. Forme localizzate, urbane delle quali vengono indicate; un esordio, un elenco di rappresentanti, una breve descrizione storica e dell'area. Non è dimenticato il *Mississippi o Delta Blues*, definiti come «il luogo dove il blues è cominciato» (*ivi*, p.59), dove «tutto è blues e tutto sembra vivere accompagnato da quella musica» (*ivi*, p.166). A questi poi si aggiunge anche lo *Zydeco* e il *blues della Louisiana*. Insomma, una vera *partogenesi* di blues, per la quale neanche l'apprezzabile tentativo elencatorio di Poggi riesce a offrire una definizione.

### Vincenzo Martorella

*E' critico musicale, storico della musica e direttore editoriale.*

Vincenzo Martorella nel 2009 pubblica un testo dal titolo *Il Blues*. Non è una storia del blues ma l'interessante tentativo di rappresentarlo in una *mappa*. Un insieme di riferimenti collegati tra loro per proporre il blues come guida all'attraversamento di uno spazio modellato su «costellazioni che compongono un unico ipertesto nel quale muoversi a seconda dell'itinerario individuato» (Martorella, 2009, p. X). Martorella delimita temporalmente il campo della sua riflessione tra l'esordio del blues, avvenuto a inizio '900, fino agli anni '30. Egli individua come *costellazioni*, tre grandi aree discorsive sul blues: le origini, lo sviluppo, le figure e forme, assunte dal blues nel periodo considerato.

Diversamente da altri autori, Martorella si arrende alla difficoltà di potere indicare una definizione di blues. E' consapevole che il blues è al contempo: «idea, materia, artefatto, sostanza artistica, comunicazione sociale, stile, invenzione» (*ibidem*, p.X). Su questa base mette sull'avviso circa la presenza di mitizzazioni che circondano il blues; «in quanto genere musicale altamente ritualizzato, e costretto ad una estetica inventata a posteriori, il blues è vittima di una mitologia rischiosa, appannante» (*ibidem*, p.X). Distingue, tra l'America come *luogo di nascita* del blues, l'Africa come *luogo di origine*.

In altre parole lo sforzo di Martorella, particolarmente accurato, cauto, scevro da affermazioni conclusive, dice in modo chiaro dell'*impossibilità* di definire il blues. Forte di studi probanti, ma tuttora inconclusi, afferma; «il blues che conosciamo attraverso i dischi prodotti nell'ultimo mezzo secolo, è un'idea di blues, non il blues» (*ivi*, p. 291). Sebbene il blues possa essere inteso come espressione culturale, esso sgorga da un

---

<sup>67</sup> Avere i diavoli blu.

<sup>68</sup> La blue note è una nota inserita all'interno della scala pentatonica con un tono leggermente più basso, di solito si tratta della terza o della settima che vengono appunto abbassate di un semitono.

passato incerto e si sviluppa secondo connessioni non gerarchizzate: «non è possibile datare la nascita di qualcosa di cui non si è certi di avere compreso la natura più profonda» (*ivi*, p. 292). Per Martorella il blues è una *visione del mondo* che ha assunto la forma di «luogo aperto» (*ivi*, p.293). Il canone in cui è costretto, è piuttosto una reazione alla diversità, la forma inalterata di un continuo contagio. Contigua con altre espressioni culturali. In questa prospettiva il blues, può sopravvivere «solo se è capace di negare sé stesso» (*ibidem*, p.293). Questa prospettiva aperta non rimpiange il passato, né si esprime al futuro, ma colloca il destino del blues nel presente e nella storia, condizione per la quale il blues, dice Martorella: “non finisce mai” (*ibidem*, p. 293).

### Stefano Isidoro Bianchi

*E' giornalista, scrittore, critico musicale. E' il fondatore e direttore della rivista Blow Up.*

Da ultimo si vuole citare il lavoro di Stefano Isidoro Bianchi. Pubblicato nel 2007 con il titolo di *Prewar Folk* che ha per oggetto la musica rurale del Sud degli Stati Uniti, dalla nascita del mercato discografico fino all'inizio della seconda Guerra Mondiale. Nello specifico il testo verte sulla produzione discografica del *country blues* e dell'*hillbilly*, generi, che a giudizio di Bianchi, compongono il *prewar folk*. Si propone il contributo di Isidoro Bianchi al termine di questa breve *review* per il carattere fortemente provocatorio rispetto al *sentire* delle molte storie del blues. Il testo contiene un segno diverso dall'approccio “aperto” di Vincenzo Martorella come anche dalla rassicurante intenzione definitoria di Fabrizio Poggi. Il libro muove dall'assunto iniziale secondo il quale il *country blues* nero - quello considerato *autentico* da Amiri Baraka - e l'*hillbilly* bianco, non sono da considerare generi storicamente distinti, bensì rappresentano un unico bacino espressivo, la cui separazione è il risultato di operazioni imputabili al solo mercato discografico. Su questa non originale ma condivisibile visione, Isidoro Bianchi innesta un concetto piuttosto radicale; «il *prewar folk* è un unico ed enorme serbatoio musicale in cui il colore della pelle contava poco più di zero [...] un metastile musicale in cui le caratteristiche razziali erano indistinguibili e irriducibili e che solo col mercato discografico vennero incanalate in traiettorie nettamente distinte» (Bianchi, 2007, p.8).

Messo in questi termini il blues, che per i più deve la sua forma all'esordio rurale e allo stigma razziale, decade ogni pretesa definitoria. Del blues rimane solo la «proiezione materializzata di un immaginario» (*ivi*, p.9) dove «è il suo *esser registrata* a fare della musica un sinonimo di “mercato” nel momento esatto in cui inizia a esistere come materia riproducibile» (*ibidem*, p.9). Questa posizione non convenzionale, giocata su un filo quasi negazionista, invece di fissare l'esordio del blues nella schiavitù e nella spoliatura culturale di milioni di neri, fa coincidere il suo inizio con la sua *udibilità*, una nascita resa possibile dal vitalismo tecnico e commerciale dei primi decenni del '900.

Per Isidoro Bianchi sono l'artigianalità, l'ingenuità di un esordio mercantile, gli elementi dai quali sgorga; «l'impurità culturale, la sporcizia, la carne, il sangue e l'anima, la contaminazione bastarda nella sua più splendida, primitiva e commovente essenza » (*ivi*, p. 10). Una posizione per la quale la caratterizzazione razziale e acustica del blues serve solo ad assecondare una volontà politica tesa a stabilire la “maggiore negritudine” (*ivi*, p. 29) del *country blues*. Questo modo di esaltarne il mistero, l'esotismo, la purezza afrocentrica definiscono la distanza tra il blues e la produzione commerciale bianca.

Sebbene il discorso di Isidoro Bianchi sia da intendere come sforzo demitizzante, il tentativo circostanziato di decifrare la manipolazione di una forma culturale, tuttavia tende ad appiattirsi sul paradigma economico e avvalorare il primitivismo che ritiene di denunciare. Considerare il blues solo come un genere musicale mediato, oggettivato dalle possibilità tecnologiche d'inizio secolo e caricato *poi* da un'esaltazione mitica

creata dall'industria culturale lo avvicina molto a quanto il sociologo Davide Sparti ritiene dell'assunto primitivista; «il nero suona e basta senza che alcuna forma di cognizione sia implicata» (Sparti, 2007, p. 61). La differenziazione imposta dall'industria discografica, dalla critica musicale, diventa per l'autore, la "mano invisibile" che ha regolato, nel consumo, il più largo e accessibile, le distinzioni razziali presenti nella società d'inizio secolo. Bianchi ritiene ininfluenza il pregiudizio razziale sul piano della sua definizione, al punto che le segmentazioni di genere *race record*, sono diventate solo la fortuna di «moltissimi diseredati senza arte ne parte» (*ivi*, p. 19). Coerentemente con queste premesse Isidoro Bianchi giunge a sostenere, in contrasto con opinioni più diffuse, che il blues non sia neanche un'espressione autonoma dei neri, ma semplicemente l'adozione di una forma *inventata* dall'industria discografica bianca:

Essi non crearono affatto il blues: lo adottarono. Per struttura, testi impostazione vocale il blues non fu un fenomeno creato e formalizzato da loro ma una mera invenzione dell'industria discografica bianca. E non varrebbe rimarcare che i neri non incisero blues perché non avevano tra le mani le redini dell'industria musicale: la loro libertà d'azione era certamente molto limitata ma esistono numerose registrazioni degli anni '00 e '10 e nessuno di essi, fino ai '20, misurò la propria voce nel blues mentre i bianchi lo facevano regolarmente. Eppure la mitologia della sua nascita e della sua essenza *race*, prima acustica e successivamente elettrica, è una delle più solide e resistenti dell'apparato immaginario della musica *popular* del secolo scorso. (Bianchi, 2007, p.33)

Non è questa la sede per un giudizio di merito sulle valutazioni che Isidoro Bianchi fornisce del blues. Ciò che s'intende rilevare è invece che anche per lui, alla fine, la definizione di blues ruota attorno all'idea di uno stato d'animo, di una condizione generalmente malinconica. Questo formato musicale originale al più avrebbe bisogno di una prospettiva descrittiva d'insieme:

Le scansioni cronologiche sono effettive anche se molto lacunose; quello di cui questa visione difetta è però soprattutto una prospettiva storica, economica e socio-culturale adeguata, quindi meno schematica, meno mitologica e più aderente alla realtà, dell'universo musicale *popular* dentro il quale questo "blues nacque e visse a tutti gli effetti" (*ivi*, p. 25).

### *Il Blues. Distinguibile ma non definibile*

Come si è cercato di evidenziare il blues è proposto in modo molteplice. Di volta in volta assume l'aspetto di *canzone satirica*, *sequenza di accordi*, *padre del jazz*, come *l'unica musica prodotta da neri americani*, come *modo di essere* e come un *fatto personale*. Definizioni alle quali, si aggiungono quelle di *mezzo* per esprimere dei sentimenti, *emozione* di un popolo segregato, *sollievo* dalla pressione, forma di *versificazione*, *grido dell'anima*, *repertorio* di tecniche ritmiche, *patrimonio* del Sud nero. Senza tralasciare chi lo propone come *categoria del mercato* musicale, la *musica rurale* del Sud degli Stati Uniti, uno *stile poetico* dell'unica musica popolare realmente americana, un *luogo aperto*, un *formato originale*, una *visione del mondo*. La lista potrebbe continuare ancora e a lungo ma anche questo limitato numero di definizioni da conto – come afferma Vincenzo Martorella – della "complessità frattale dell'argomento" (Martorella, 2009).

Questa elencazione lascia sostanzialmente inesausta la domanda di cosa sia il blues. Sovente sono definizioni che prendono forma in virtù della pluridimensionalità delle analisi, di singole necessità scientifiche, disciplinari, stilistiche. Lavori che sono sviluppati in modo diverso: sistemico, monografico, biografico. I quadri che ne escono

sono necessariamente differenti e quindi diverse sono le definizioni. Cornici che possono risaltare la funzione adattiva, espressiva, individuale, collettiva. Oppure possono soffermarsi sull'autonomia del genere, sulla tecnica esecutiva, la struttura armonica, la forma testuale, enunciativa, poetica, su specifiche tradizioni culturali.

Una poliedricità dalla quale emerge la mancanza di una definizione, ma l'esistenza di una *collezione* di definizioni. Questa evidente difficoltà, come argomentato nella parte storica, trae motivo dallo sviluppo *interno* del blues, dal suo farsi, a partire da una "doppia coscienza", la *two-ness* descritta dallo storico e sociologo William Du Bois: «due anime, due pensieri, due lotte non conciliate, due ideali contrastanti in un corpo scuro, la cui tenace forza soltanto trattiene dall'essere spezzato» (Du Bois, 2010, p.107).

Il richiamo a Du Bois offre un sicuro approdo per intendere la distintività del blues come il frutto di *alterazioni* (della rigidità armonica formale, dell'espressione vocale, della stesura testuale). Continui rimaneggiamenti, raffinati apporti, rinnovate versificazioni, suggestive interpretazioni che conservano nell'ambiguità sonora il tratto della sua intrinseca precarietà. Il blues rimane il derivato storico del *parlar doppio* della condizione di schiavo e di segregato. La modalità con cui il nero, per la necessità di non farsi intendere dal padrone, ma solo da altri schiavi o da altri segregati, sviluppa un codice comunicativo doppio, allusivo. Questa possibilità comunicativa nasce per proteggersi dalle sanzioni, adattarsi, resistere nella condizione di subalternità. Quel modo doppio di parlare diventa anche un modo doppio e sincrono di suonare il blues, di testualizzarlo. Dire due cose nello stesso momento, una manifesta e una latente, suonare due tre corde simultaneamente per produrre contemporaneamente ritmo e melodia, sono aspetti diversi di un medesimo intendimento.

La pluralità di definizioni conferma il blues come un oggetto mobile. Come tale, dopo più di un secolo di vita, giunge a noi, spinto da incessanti modificazioni, tali che la stabilizzazione tentata da pur eleganti rappresentazioni, non da conto di una presa sul fenomeno. Ignorare questa condizione trasforma il blues in un feticcio, un oggetto devozionale, il cui potere sacrale lo proietta oltre la società. Dove più si tenta di afferrarne il significato, più ci si allontana da esso, dove più si discende nella designazione musicale, più ci si astrae.

### *Blues by Imagine. What's wrong in this picture?*

Un artificio utile a evidenziare l'intuitiva *distinguibilità* del blues ma anche la difficoltà di afferrarlo in modo univoco, può essere espressa ricorrendo a delle immagini che lo riguardano. Il blues, da questo punto di vista, possiede un'iconografia vasta, spiazzante. La fotografia, come afferma il fotografo Henri Cartier-Bresson, pur nella specificità del mezzo espressivo, consente di «riconoscere nella realtà un ritmo di superfici, di linee e di valori» (Cartier-Bresson, 2005, p.27). Le immagini relative al blues paiono avere questo potere di condensare geometrie, ritmi, emozioni muovendolo nel tempo.

La fotografia, già molto sviluppata quando il blues irrompe sulla scena tra le due guerre, si accorge molto presto del successo che negli anni '20 ebbero le *blueswoman*. Sebbene siano pochissimi gli scatti per Robert Johnson, rari sono quelli di Lemon Blind Jefferson, unico quello dedicato a Charley Patton. Tuttavia, tanta fotografia è attratta dalla condizione afroamericana. Essa coglie la fine della schiavitù quasi in modo distaccato, documentaristico, ma nel periodo tra le due guerre non pochi fotografi infilano il ponte che congiunge la società americana alle condizioni di povertà in cui versano molti bianchi e la quasi totalità degli afroamericani. Questa sensibilità rende l'occhio fotografico, più attento, morale, politico. Gli scatti iconoclasti di Lewis W. Hine,

Dorothea Lange, Russel Lee, parlano alla libera America dei grandi progressi economici informandola di dolenti mancanze. Gridano, attraverso le immagini, il disagio, l'orrore di condizioni sociali inaccettabili, la richiesta d'intervento e di giustizia. L'attrazione che s'instaura tra blues, condizione afroamericana e fotografia si muove con la progressiva affermazione del blues come espressione culturale. In molti, tra gli anni '50 e '60 renderanno evidente le relazioni contrastate tra *black and white* attraverso nitide immagini in bianco e nero. Paul Shutzer, Gordon Parks, sono solo due esponenti di quella fotografia sociale che raccontano questo conflitto. L'affermarsi del blues come musica della modernità troverà in Dick Waterman il fotografo che più di altri offrirà un'ineguagliata produzione interamente dedicata al blues<sup>69</sup>. Egli immortalava le ultime icone di un blues ancora fortemente radicate nella dimensione rurale del Sud. Testimonia il passaggio del blues a musica di massa. Inaugura una lunga schiera di fotografi dedicati alla *performance*, alle circostanze del blues in ogni parte del mondo.

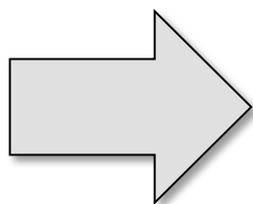
Nell'estrarre dei frammenti da questa massa d'immagini s'ipotizza che ogni foto dedicata al blues contenga o possa evocare la forza di una presenza, di un insieme. La possibilità, come afferma il sociologo Gareth Morgan, che anche un solo frammento possa dare conto dell'intera immagine. Un'*olografia* nella quale:

Tutto si trova contenuto in tutto il resto, come se fossimo in grado di gettare un sasso in uno stagno e di vedere l'intero stagno con tutte le onde, le increspature e le gocce d'acqua generate dall'impatto del sasso *in ogni singola goccia d'acqua così prodottasi* (Morgan, 1992, p. 100).

La scelta è caduta su due foto di Muddy Waters. Immagini che appartengono alla carriera di un *bluesman* unanimemente riconosciuto come una delle figure più importanti del blues moderno. Gli scatti lo colgono in due momenti diversi della sua storia. Immagini della vita artistica di un uomo, la cui musica a fatto da ponte agli eventi che separano i musicisti appartenenti al *Delta blues* d'inizio '900 con quelli che l'hanno caratterizzato a metà degli anni '80. Ogni appassionato di blues potrebbe riconoscerle. La foto della **figura A** coglie il "mezzadro" Mc Kinley Morganfield nella *Stovall Plantation*, siamo al tempo delle registrazioni realizzate da Alan Lomax negli anni '40.



**fig. A**



**fig. B**

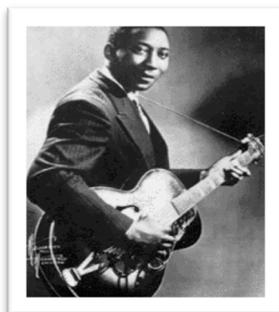
<sup>69</sup> Dick Waterman, fotografo, scrittore, promoter, è artefice del recupero di tanti *bluesman* caduti nell'anonimato tra il periodo della grande depressione e l'inizio della seconda guerra mondiale. Li scova, li porta a conoscenza del giovane pubblico bianco americano del secondo dopoguerra. Si batterà per il riconoscimento dei loro diritti musicali ed è «l'unico membro della Blues Hall of Fame che non sia né musicista né cantante» (Eagle, 2006, p. IV).

Egli imbraccia una chitarra acustica, con ogni probabilità la costosa Martin che si narra, Alan Lomax gli prestò per la sessione. Muddy Waters, è seduto accanto a un dimenticato Son Simms mentre imbraccia un violino. Ciò che la foto mostra è anche l'immagine di due contadini di colore tra i quali, quello di destra, ha circa trent'anni e percepisce un «reddito annuale complessivo, al netto del debito presso lo spaccio, tra i 100 e 300 dollari» (Lomax, 1993, p.355). Entrambi vestono abiti modesti, hanno uno sguardo melanconico e Muddy Waters ha i capelli ancora crespi.

La foto della **figura B** lo ritrae più di quaranta anni dopo, ormai saldo in un consacrato successo mondiale. Imbraccia una chitarra elettrica Fender Telecaster mentre duetta con Mick Jagger e Keith Richards, entrambi dei Rolling Stone. Un periodo nel quale, dopo ripetute cause giudiziarie con le case discografiche Muddy Waters è diventato finalmente padrone della sua musica. La foto per la quale Robert Gordon, che ha redatto una delle più puntuali biografie, si chiede: «Che ne è stato di McKinley Morganfield? Che fine aveva fatto il "famoso suonatore di chitarra di Stovall"» (Gordon, 2005, p. 233). Una domanda legittima perché diversi sono i mutamenti storici che separano questi due istanti. Per quanto le due foto riescano, entrambe, a evocare una totalità del blues sono immagini differenti riferibili a un medesimo fenomeno. Infatti, di questi due *interi*, quale definizione di blues, tra quelle indicate sopra, può obiettivamente rappresentare sia la prima che la seconda immagine? Tutte, ma soprattutto, nessuna! Per convincersene, si può complicare il passaggio dalla foto A alla foto B, inserendo in quell'escursione temporale, altri scatti significativi dell'attività musicale di Muddy Waters.



**Fig. A**



**fig.1**



**fig.2**

La **fig.1** lo riprende a Chicago, agli inizi degli anni '50. Muddy Waters ha lasciato la piantagione, è occupato in lavori diversi, percepisce un reddito annuo che può raggiungere i 1500 dollari annui (oltre a qualche primo ingaggio nei locali), veste in giacca e cravatta, imbraccia una chitarra semiacustica. Si prepara a incidere per la Chess Records. Cerca di proporre la sua musica superando la rumorosità urbana dei locali grazie alle prime forme di elettrificazione, i suoi capelli sono ancora crespi, lo sguardo è sorridente.

La **fig.2**, riprende Waters nel 1963, a Londra durante la storica tournée itinerante dell'*American Folk Blues Festival*. L'evento ospita molti dei più affermati bluesman del periodo tra i quali lo stesso Waters. Sono artisti diversi per inclinazione e provenienza. Muddy Waters ha già conosciuto un certo successo, è già stato in Inghilterra cinque anni prima, nel 1958 in pieno *folk revival*. In quell'occasione il suo suono, elettrico e anticipatore, non aveva entusiasmato. A dispetto della sua musica,

c'era evidentemente un'aspettativa andata delusa, un'interpretazione *diversa* di cosa il pubblico riteneva fosse il blues. Robert Gordon ne riporta il senso attraverso la testimonianza della fotografa Val Wilmer:

Si aspettavano che Muddy fosse un musicista folk, e non si era ancora sentita una chitarra elettrica, non a un volume così alto. Qualche accordo sì, ma non quel modo di suonare così selvaggio (Gordon, 2005, p. 193).

Nella stessa foto Muddy Waters appare con capelli lisci, ben pettinati, ha dei baffetti, una cravatta di seta bianca su una camicia del medesimo colore, è molto compreso nel suo ruolo, esibisce, infilati nel taschino della giacca, un fazzoletto bianco e una penna sebbene non sapesse "né leggere né scrivere tranne il suo nome" (*ivi*, p.385).

La **fig 3** è relativa alla fine degli anni '60. Il blues in quel periodo è messo in ombra dall'avvento del *rock*, vive un momento di calo popolarità. L'immagine ritrae Muddy Waters in una serie di scatti che lo documentano nell'acconciatura dei capelli ritenuta utile per il *look* che accompagna la pubblicazione dell'album *Electric Mud*<sup>70</sup>. Un disco controverso frutto della scelta di Marshall Chess, proprietario della medesima etichetta musicale, di portare il blues vicino al rock psichedelico in gran voga nel periodo e ingraziarsene il pubblico. Questa maldestra operazione maldestra non avrà seguito, ma indica il tentativo di offrire un modo nuovo di intendere, presentare il blues.



fig.3



fig.4



Fig. B

Nella **fig. 4** Muddy Waters è ripreso accanto a Johnny Winter<sup>71</sup>, un chitarrista texano divenuto molto famoso per le sue doti tecniche, per la sua presenza scenica e un'originale interpretazione del *Chicago Blues*. E' uno dei giovani chitarristi bianchi che sul finire degli anni '70 diventano ricche *rockstar* suonando blues. Il fenomeno che fa dire a Robert Gordon: «le rock star si stavano arrampicando sulle spalle dei giganti» (*ivi*, 269). Una situazione per cui i musicisti blues neri, anche i più affermati, ricevono ingaggi inferiori rispetto ai contratti milionari di questi nuovi *bluesman* bianchi. L'immagine è esplicativa del cambiamento assunto da questa musica. Il blues diviene un oggetto transculturale, capace di affermarsi in contesti totalmente differenti, lontani da quelli che lo hanno generato ma dai quali verosimilmente, ne verrà influenzato. Questa

<sup>70</sup> *Electric Mud*, Chess Record, 1968. Nel disco sono contenute altre e bizzarre foto che ritraggono Muddy Waters con una retina da parrucchiere o vestito di una lunga tunica bianca.

<sup>71</sup> Johnny Dawson Winter, nato nel 1944 e scomparso nel 2014, è stato un chitarrista texano, virtuoso della tecnica *slide*, che esordì alla fine degli anni '60 con la collaborazione di Willie Dixon e Little Walter ed ebbe grande successo. Johnny Winter suonò nella band di Muddy per un periodo. Produsse *Hard Again*, considerato una sorta di testamento artistico di Muddy Waters.

successione, pur nello spazio di quattro fotogrammi rende evidente come anche la storia del blues è caratterizzata da salti, elaborazioni diverse del fenomeno. Non un oggetto fermo. La società americana ed europea, sulla soglia degli anni '80, ha incorporato il blues come una delle musiche della modernità, lo suonano bianchi e neri ed è ascoltato da platee di bianchi sparse in tutto il mondo.

La melanconica localizzazione rurale del blues, ancora viva agli inizi degli anni '40 evocata dalla *figura A*, si è trasfigurata in un suono globale, stilisticamente affinato, che la *figura B* rende evidente. Immagini che intendono affermare la grande difficoltà, se non l'impossibilità, di definire il blues attraverso le versificazioni di un mezzadro degli anni '40 pensando di riuscire a dar ragione anche delle *performance* di un professionista dello spettacolo inserito nello *showbiz* mondiale.

### *Il "Vero Blues"*

La difficoltà evidenziata nel definire il blues, contrasta con la diffusa percezione di un fenomeno compatto, denso, trasmesso da un'immagine essenzializzata di tristezza contadina o del «bluesman solitario accompagnato soltanto dalla sua chitarra» (Martorella, 2009, p.172). Questo *solidificarsi* del blues, spesso diventa lo stereotipo che nasconde il suo procedere storico. La sordina applicata alle dinamiche, alle negoziazioni ingaggiate con agenzie politiche, con le istituzioni che l'hanno legittimato.

Questa *entificazione* diventa anche più chiara guardando alle rappresentazioni che di esso vengono date. Spesso, scorrendole, si ha la sensazione di essere posti di fronte a modelli ancorati, immobili. Evocare il blues come la «Musica del Diavolo» (Oakley, 1976) o come genere «inventato dall'industria musicale» (Bianchi, 2007), per quanto siano rappresentazioni di segno opposto, appaiono estremizzazioni che condividono un medesimo vizio oggettivante. Volendo rimanere agli esempi, inspessire in un caso, l'aspetto alcolico, trasgressivo, di *trance* possessiva, o nell'altro, enfatizzarne l'aspetto lucroso, commerciale, di mercato, assume il comune intento di *saturare* l'immagine del fenomeno tale che il blues diviene *indiscutibile* al di fuori di una generalizzazione. Molta della letteratura e dell'etnografia dedicata al blues, soffre di queste esagerazioni. Seppure tante dissertazioni non mentano, ma abbondino di nitide testimonianze, circostanze, documenti, non di meno, tendono a celare un'inevitabile parzialità, l'impossibilità di dire un'ultima parola sul blues. Certamente, per un verso, i processi di valorizzazione di una cultura, la condivisione di codici, significati, simbologie permettono alle persone di preservare una *particolarità* alla quale sentono di appartenere. Queste consentono di non annullare nell'oblio il senso del loro procedere, di confidare nella "magia" della cultura quando permette di «farsi capire gli uni con gli altri» (Fabiatti, 1999, p.147). Per altro verso, l'ipostatizzazione di questi processi, la loro dilatazione, alimenta il rischio culturalista. La tendenza, che anche in tema di blues, diventa il richiamo a una forma "autentica". Non ne rimane indenne la nitida etnografia di Alan Lomax, le cui annotazioni non mancano di ricordare quanto «i mezzadri e le lavandaie divenuti operai a Chicago volevano ancora il vero blues» (Lomax, 2005, p.376). Considerazioni di una perdita verginità del blues nelle quali aleggia l'idea di una lontana purezza ormai depositata in un territorio extra culturale.

Autenticità del blues, indiscutibile, inarrivabile, che il musicista bianco non potrà mai raggiungere a parte «modesti risultati quando tenta di far piangere di poesia la sua chitarra» (*ivi*, 2005, p.309). Anche più esplicito – nell'affermare l'esistenza di un'*autentica* tradizione blues, congelata o svanita nel tempo – è lo storico Paul Oliver.

Il suo indiscutibile contributo fatica a sottrarsi all'insidia culturalista, in virtù della quale, l'esistenza di un vero blues non è più riproducibile se non come *manierismo*<sup>72</sup>:

Nel passato il blues ha mostrato una notevole capacità di sopravvivenza il suo decesso è stato predetto abbastanza spesso ma potrebbe ancora sopravvivere alla competizione del rock an' roll, del Soul e di quello che può seguire. Ma sta mostrando tutti i segni del declino culturale; il predominio di un manierismo formale sul contenuto....Come succede spesso in una forma d'arte che viene portata oltre il suo periodo di maggior espressione e comunicazione (Oliver, 1986, p.182).

Questa è una distonia culturale che Amiri Baraka – da afroamericano – trascina sulla soglia del “nativismo etnografico”<sup>73</sup>. Il vizio che sbarra la porta alla comprensione per l'impossibilità di investire con un giudizio quanto è ascrivibile solo all'esperienza del nero americano. La limitazione ai significati che *altri* potrebbero produrre. L'intenzione di dare visibilità, pregio, riconoscimento, all'estetica afroamericana, di dire quanto è stato negato dalla cultura bianca, porta anche Amiri Baraka verso l'incauta illusorietà di un'originale purezza del Blues:

*Ragtime, dixieland e jazz*, sono tutti termini americani, che vengono nel resto del mondo considerati un'esperienza americana. Ma il termine *blues* viene riferito solamente al nero e alla sua esperienza personale in America. Per quanto ragtime, dixieland traggono tutti origine dal blues, essi fanno riferimento a qualcosa di più vasto. Il blues invece è un'esperienza esclusivamente nera, è l'unica musica prodotta dai neri che non può acquisire un significato generale più ampio di quello che ebbe in origine (Baraka, 2007, p. 111).

Si tratta di visioni ingannatrici che l'indefinibilità del blues avvalorano. Queste deformazioni attraversano tanta parte della scrittura dedicata al blues. L'illusione aggiornata per generazione di scriventi e mossa da un sentimento di emergenza. Il proposito di salvare qualcosa di ritenuto *assolutamente* vero e autentico. In questo gioco di specchi si accorre a ondate al capezzale del blues nell'intento di preservarne l'unicità, per trasformare il blues nell'indiscutibilità di una forma conservata in un tempo aureo da contrapporre a un blues artefatto e invariabilmente contaminato.

Questo modo di rappresentare il blues diventa un improbabile purismo, la convinzione che esista un indefinibile codice sorgente. Roger Stolle risolve questa dissonanza con la distinzione di due ambiti, quello di *genere* e quello di *tradizione*, dove nel primo il blues procede per aggiustamenti, modernizzazioni, attualizzazioni e nel secondo si cristallizza in una lontana memoria, la forma di un blues intoccabile da parte delle nuove generazioni di *bluesmakers*. Il modo di far vivere ciò che si ritiene stia morendo:

Il blues come genere non sta morendo. A preoccuparmi sono gli ultimi, autentici personaggi del blues del Mississippi, genuini come Muddy [...] osservo musicisti più giovani del Mississippi “imparare” il blues grazie a lezioni, libri, video [...] Per anni a venire, terranno in vita la musica e racconteranno pure qualche storia. Le generazioni future si godranno le loro canzoni, sapendo però di essersi allontanate ancora di qualche passo, al pari della loro musica, dalla terra in cui il blues è nato. Oggi il blues è un genere. Un tempo era una musica e una cultura (Stolle, 2012, p.14).

---

<sup>72</sup> Nella sua connotazione negativa, l'atto di ripetere sterilmente, espressioni artistiche altrui alterandone una forma primigena.

<sup>73</sup> L'opinione secondo cui, non è possibile che uno straniero si esprima in maniera competente su «realtà che solo un “nativo” sarebbe invece in grado di cogliere» (Fabiatti, 1999, p.55).

C'è insomma in queste sistemazioni operate sul blues una specie di *tropia* che tende a chiuderlo alla significazione. Il tentativo di deviare il blues verso un tempo inaccessibile dove è preservato e nascosto al procedere del tempo. Ciò che invece ne rimane è solo una *retorica*, un sovraccarico di senso. Questo può essere frutto della «esemplarità» (Portelli, 2004, p.27) che caratterizza la letteratura afroamericana ma anche del modo in cui si fa storiografia. Due condizioni che giustificano il trasporto, l'enfasi, che connota il discorso sul blues. Nello scrivere la storia del blues - non meno di quanto accade per altre storie - ci si affida, infatti, a un'operazione che pone gli eventi in una distanza dal presente.

Se si considerano gli autori presi in esame, ognuno di loro ha cercato di dialogare con il passato, con la storia del blues, creando nella relazione con quest'oggetto, un'*interpretazione*, una specifica piegatura. Se si assume che la storiografia è il «sapere ciò che l'altro tace» (De Certau, 1977, p.3), l'escludere attraverso prove documentarie, reperti, archivi, «*l'oralità e la corporeità dell'altro attraverso la scrittura*» (Borutti, 2005, p. XII), nel caso del blues quest'operazione è particolarmente complicata. Il blues della sua storia lontana spesso ha poco da offrire se non la musica stessa o le tracce della sua versificazione. Se d'altro canto, la storiografia moderna, si avvale di ogni tipo di testimonianza per investire la complessità di un fenomeno, allora anche la pretesa oggettività della storia, come afferma lo storico Andrea Fioravanti, diventa *interpretazione*:

la storia oggettiva quando fuoriesce dalla tabellina, dallo schema di comparazione è un *récit*, un racconto. L'epistemologia storica - che, come tutte le scienze, aspira alla oggettività - quando si scosta dal dato puro e semplice, dalla cronologia, dal reperto archeologico, da tutto ciò che può avere una propria materialità diretta può diventare un *récit*, venendo mediata da una mera interpretazione dei fatti (Fioravanti, 2006, p.81).

Così, nel blues, fenomeno grandemente orale, corporale, le informazioni che compongono la sua *storia* sono stratificate nelle "*storie*" del blues secondo particolari rappresentazioni, nelle quali è implicita un'operazione congiunta di esclusione e comprensione. Ciò che si vuole affermare è che la storiografia del blues va intesa per quello che è; un ordine discorsivo che tende alla coerenza, in virtù dei riscontri che si riesce ad allineare ma nel quale dell'*altro*, colui che è svanito nel tempo, si tende a proporre un particolare racconto, una particolare costruzione. Spesso sono *narrazioni* che annidano un significato politico sostanziale, nascosto, sottostimato, talvolta deliberatamente censurato. In quest'ordine, a titolo esemplificativo, possono essere inquadrati: il *culturalismo nero* di Amiri Baraka, il *radicalismo* delle posizioni assunte dal *Black Power* di Stokely Carmichael, la *critica marxista* operata da Carles e Comolli, gli intendimenti, sottilmente di parte, che portarono Alan Lomax a un conflitto d'interpretazioni sulla natura del blues con i ricercatori di colore della Fisk University. Tutti questi elementi fanno del blues la *creazione di un assente*. Questa connotazione apre una relazione quasi obbligata con il concetto d'*identità*.

## *Blues e Identità*

Molta storiografia sul blues, a dispetto del suo carattere minuzioso, puntiforme, produce un effetto *generalizzante*. Le trattazioni storiche che riguardano il blues sono circostanziate, eleganti, permettono di salire e scendere questa cultura lungo la scala del particolare. Sono nitide nello sforzo di illuminare un fenomeno che è intrinsecamente

sfumato. L'intento di tutta questa scrittura è di dotare il fenomeno blues di una documentazione attendibile. Nondimeno, in modo non sempre dichiarato, non sempre onesto, tende anche a reggere lo schermo che isola il blues dal procedere storico, strapararlo all'oblio, corroborarne l'identità.

Identità e cultura, tuttavia sono termini compatibili solo in reciproca interazione, nella dialettica del loro farsi, dove il primo però aspira "a far passare per reale ciò che invece è finzione" (Remotti, 2010, p. XII). L'identità tende a sovrastare il flusso del tempo, la continua capitolazione di forme ritenute stabili. Sovente il blues, come altre forme di musica popolare, è associato a questo termine. William Ferris ritiene il blues "cuore stesso dell'identità" (Ferris, 2011). Amiri Baraka individua nelle sue prime forme espressive vocali l'elemento di passaggio da un'identità africana a una "afroamericana" (Baraka, 1963). Paul Gilroy fa riferimento a una "identità culturale nera" nella quale il blues diventa manifestazione di un *changing same* dell'identità *black*, un medesimo che cambia; "qualcosa che persiste nonostante gli effetti disgreganti e destabilizzanti della storia" (Gilroy, 2003, p. 13).

Per Alice Olgiati il blues è il filtro esistenziale dalle matrici etniche, dove il *crossroad*, il crocicchio, il luogo dove il *bluesman* vende l'anima al diavolo in cambio dell'abilità a suonare la chitarra, diventa; "motivo reale e metaforico della propria identità" (Olgiati, 2011, p. 391-392). Gianpaolo Chiriaco, con Amiri Baraka, condivide l'esistenza di una "identità afroamericana" (Chiriaco, 2013), forma incorporata nel canto afroamericano. Albert Murray ritiene il blues capace di evocare "l'identità del demone" (Murray, 1999). Mariano De Simone in riferimento all'origine della comunità afroamericana, fa sua la posizione di Charles Silberman, per il quale il blues è il mezzo "del negro di scoprire o la propria identità, o crearsene una" (Silberman, 1974, in DeSimone, 2012, p. 11). Davide Sparti ritiene l'intero corredo espressivo, musicale afroamericano «il contesto all'interno del quale è stato possibile ristabilire relazioni sociali e dunque costruire un'identità» (Sparti, 2010, p. 132). Edoardo Fassio ritiene il blues nato dalle esperienze dirette della popolazione nera; "per antonomasia la voce e l'identità culturale" (Fassio, 2006, p.3).

Questo introdurre il termine identità riferita al blues, contiene il rischio di eccedere nella confidenza al suo utilizzo. Identità è un concetto forte, scomodo, «un termine dal quale è meglio quando possibile tenersi lontani» (Pizzorno, 2007, p. 18).

Un suggerimento di cui s'intende tener conto, per il carattere subdolo del termine, per la sua capacità di cristallizzare un fenomeno nel momento stesso della sua designazione. Come afferma l'antropologo Francesco Remotti, c'è una particolare tendenza ad assumere l'identità di un fenomeno come un'essenza, immutabile:

E anche l'identità "dipende": dipende non solo dal nome, ma da un insieme di atteggiamenti e di scelte (tra cui quella relative alla denominazione). Dipende - potremmo dire - da ciò che vogliamo trattenere di un fenomeno; dipende dal modo in cui intendiamo perimetrarlo, recingerlo, con bordi larghi o più stretti. *L'identità, allora, non inerisce l'essenza di un oggetto; dipende invece dalle nostre decisioni. L'identità è un fatto di decisioni.* E se è un fatto di decisioni occorrerà abbandonare la visione essenzialista e fissità dell'identità (Remotti, 2012, p. 5).

Diversamente da questa idea, è in una prospettiva mobile che si vuole utilizzare questo concetto. Il termine identità, per quanto ingombrante, se pensato nella fluidità del tempo, nel rimaneggiamento operato dai luoghi sui fenomeni, si alleggerisce, si predispone a una maggiore utilità diagnostica, spiega tanta variabilità definitoria. Aiuta ad avvicinare individui che mostrano di volersi *identificare* negli intendimenti, nei

profili proposti dal blues. Condividendo l'assunto di Francesco Remotti, si ritiene che per quanto radicata possa apparire un'identità del blues, questa sia problematica, perché al variare dei periodi storici, è precaria la persistenza delle forme, dei significati, dubbie le definizioni. S'ipotizza che il blues sia un *artefatto*, un *costrutto*, il frutto di scelte diverse, di obblighi, di convenzioni.

Per questa via è lecito ritenere *incerta* l'esistenza stessa del blues come entità, mentre, sebbene mutevole, se ne deve ammettere la costruzione che porta il suo nome. Dubitare dell'esistenza del blues può apparire radicale solo se si confida nel ritenerlo un oggetto dal carattere inamovibile, poggiato su un piedistallo - per di più nascosto - che chiede solo di essere scoperto ed emulato. Si è più propensi a pensare che il blues sia un fenomeno edificato, e come tale, frutto di scelte, disposizioni. Una geniale *invenzione* dalle designazioni plurime.

La prospettiva per la quale il blues sia un fenomeno costruito, diverso da un'oggettualità immutata dai tratti sacrali, un fenomeno fatto di scelte, di decisioni degli attori che ne fanno uso, aiuta nell'avvicinare i soggetti su cui è incentrata questa riflessione. Permette di sottrarre l'osservazione dalla sorpresa di ritrovare in Italia, come altrove, individui che suonano, s'immedesimano, si propongono come *bluesman*. Solleva dallo stupore iniziale, rende plausibile la constatazione di abilità *vicine* pensate in luoghi *distanti*. Appaiono meno surrogate le *performance* prodotte in un qualsiasi bar della periferia milanese rispetto al blues suonato in un *juke joint* di Clarksdale. Diventa forse più evidente come l'adesione a profili lontani, passati, conferisce sostegno ad altri percorsi. Il blues diventa qualcosa di più di un semplice processo imitativo. L'approdo offerto dall'identità intesa come costruzione, aiuta a comprendere il motivo di definizioni plurime del blues. Consente anche di sgombrare il campo dalla possibilità che ci si trovi di fronte a una semplice replicazione.

La sola padronanza di un linguaggio, di uno stile musicale è un'ipotesi cara a molti musicisti ma questa idea tutta musicale nell'esercizio del blues non convince per intero. Per quanto tutte le forme musicali possano essere tecnicamente apprese con il necessario sforzo dedicato alla competenza strumentale, questo non ha il potere di una finalità che si autogiustifica.

L'essersi soffermati sul concetto d'identità intesa come costruzione, permette di riconoscere il carattere *inventato* del blues come afferma lo studioso di blues Stefano Isidoro Bianchi:

I neri non crearono affatto il blues: lo adottarono. Per struttura, testi e impostazione vocale il blues non fu un fenomeno creato e formalizzato da loro ma una mera invenzione dell'industria discografica bianca (Bianchi, 2007, p. 33).

Per quanto non si condiva per intero la radicalità di Isidoro Bianchi, nondimeno è un punto di vista che immerge il blues nella storia, lo sottrae all'illusione oggettuale. Diviene più facile rispondere alla domanda che sempre investe il mondo del blues - in Italia e altrove - è cioè se sia possibile un blues *fuori* dal Delta del Mississippi, suonato da bianchi piuttosto che da neri. La risposta, da quanto esposto sopra porta a dire che *in qualche modo* questo è possibile. Per quanto il blues abbia specifiche attribuzioni spaziali, storiche, emozionali, la sua pratica non è vincolata a un'identità impensabile, marmorea, impenetrabile, impermeabile. Destano quindi curiosità le adesioni fatte *qua* quando discernono sull'esistenza di un autentico blues *là* e della cui esistenza l'antropologo culturale dubita. Le adesioni al blues invece s'ipotizzano legate a *specifiche iscrizioni* di chi sente di interpretarne le valenze.

## *Transizioni*

L'aver problematizzato l'esistenza di un blues definibile, monolitico, di averlo messo in intrigo con un concetto d'*identità costruita*, rende l'oggetto più maneggevole. Tuttavia, per spiegare la sua trasmissibilità nello spazio, la galleggiabilità nel tempo, il passaggio da un sistema culturale a un altro, si possono ipotizzare altre configurazioni. Percorsi, che hanno consentito, transito, adesione a questa forma. E' la constatazione di un'assimilazione del blues *qua* che introduce, avvalorata la presenza di contiguità, approdi, luoghi di scambio.

L'identità per sé non ha corpo se non relativa a un'*alterità*. Queste sono rive di un medesimo mare in continua tensione, il cui equilibrio è regolato da transizioni, flussi reciproci. L'*alterità* è anche la condizione iniziale nella quale il blues si manifesta a chi è fuori dal sistema culturale afroamericano. Si tratta allora di trovare una qualche figura che possa aiutare a comprendere tono, carattere di questo transito senza che il filo interpretativo rimanga appeso per intero al bandolo dell'identità. Occorre variare il cammino su altre possibilità immaginative, altri registri che conservino la fertilità dell'elemento identitario senza appiattirsi su di esso. In questo senso *velo* e *maschera* sono figure che si fanno attrarre per il potenziale riflessivo che propongono. Metafore del lavoro che s'instaura nel dialogo tra differenze, dove si attiva lo scambio di memorie, di pratiche di simbologie. Corredi con i quali ci si *veste* o dai quali si è *investiti*.

### *Transizione 1. Il Velo del Blues*

Una metafora è tale se riesce a penetrare il fenomeno che vuole afferrare e l'idea che il velo possa dar conto di una mediazione tra sé e il mondo, appare appropriata. Coglie il senso di un oggetto che regola l'*intermediarietà* stabilita dall'individuo tra il suo profondo e ciò che lo circonda. Di là dal velo il groviglio della persona, preso nella trama della sua significatività, di qua, lo spazio che la può ospitare. Il velo consente di visualizzare la plasticità, di quanto è modulato nella nostra relazione con l'esterno.

Se si ritiene allora che il blues sia una forma d'arte, si deve riconoscere anche che l'arte ha la capacità di modulare il rapporto tra l'individuo e il suo ambiente. Qualcosa che la avvicina molto alla metafora del velo perché l'arte è un'espressione modellabile sull'individuo e dall'individuo. Quest'accostamento permette di allontanarsi opportunamente dall'identità del blues, dalla posa di chi interpretando il blues voglia essere *identico* a Muddy Waters. Nessuno nell'arte ha quest'aspirazione. Nessuno, nella pittura, nella scultura, nella danza vuole essere *uguale* a qualcun altro, anche se è un maestro. Questo accade anche tra chi suona blues, bianco o nero che sia. L'arte tuttavia, come il velo, è duplice, da un lato poggia su un presupposto di sentimenti, emozioni, sensazioni, che reclamano universalità, adesione incondizionata e dall'altro ammette come condizione esiziale anche il relativismo delle sue forme, la singolarità, la continua interazione con i gusti, le sensibilità. Nella vita, nell'arte nulla è mai fermo. *Tutto e niente*, tengono in equilibrio il suo avanzare, pendoli agli estremi dell'asta che regge l'acrobata sul filo. Continui, aggiustamenti, la tengono sospesa. Quando ci avviciniamo alle forme dell'arte e dunque anche al blues, a chi lo interpreta, non è l'identità «il ramo su cui dovremmo rimanere appollaiati» (Remotti, 2010, p.140), ma la duttilità di vestizioni culturali che i soggetti possono indossare.

Il velo, in questo senso, rappresenta quanto avvolge, interagisce con la persona. Si espone al vento, al muoversi del tempo, rende evidenti i movimenti, ma a fatica si apprezzano contorni definiti. I lineamenti sono solo intuiti. Dietro il velo c'è il dialogo

interiore, innanzi a sé la relazione con l'esterno. Velo come espressione di quanto si frappone tra universo individuale e dimensione pubblica ma che a entrambi appartiene. Il velo non è intendersi come l'espressione sociobiologica del *self*, come insondabili attribuzioni dell'inconscio, ma come capacità di relazione con le risorse del proprio essere. Sensibilità, inclinazioni, sentimenti, coordinati in un repertorio.

Sono molti i veli.

Il velo della *normalità* che è la «non-banalità del meccanismo di adattamento» (Pievani, 2004, p.26). Della *diversità*, che irride i principi della condotta razionale. Della *menzogna*, dell'*ignoranza* che complicano lo stare nel paradigma utilitarista. Dell'*indifferenza* che è la capacità, la necessità, di ridurre la complessità, il caos. Della *cittadinanza* o dell'imbrigliare alterità con la differenza.

Più vicino al tema del blues, William Du Bois, nel suo libro più noto *The Souls of Black Folk*, parla di velo come di una «seconda vista» (Du Bois, 2007, p.9). La condizione riferita al nero americano, generata dallo stigma razziale. L'elemento che indubitabilmente ha sostenuto la genesi del blues. Calato in una visione artistica, l'immagine del velo di Du Bois, può, senza irriverenza, essere credibilmente estesa nel suo significato. La possibilità cioè di intenderne non solo la negazione del sé, l'annullamento in una *doppia coscienza*, dove l'incontro, il vedersi è «sempre attraverso gli occhi dell'altro» (ivi, 2007, p.9), ma anche come la *possibilità accentuata* di una riconoscibilità.

La retina del velo che dispone il dialogo, influenza lo sguardo reciproco, permette di vedere attraverso la rivelazione di un *altro* mondo. E' evidente che quel velo non può trasferire la *linea del colore* indicata da Du Bois a chi, bianco, voglia incontrare il blues, ma esiste pur sempre la decisione di *indossarne* la possibilità.

## *Transizione 2. La Maschera del Blues*

La seconda figura che si ritiene possa contribuire a comprendere l'esito di un passaggio, un'assimilazione, il varco operato dall'alterità del blues è quella della *maschera*. Si presta per tenere a distanza il concetto d'identità senza eliderlo, a imbrigliarne il carattere irrinunciabile. La maschera come afferma Remotti è «un "oggetto" particolarmente vicino al concetto d'identità, pertinente alla problematica dell'identità» (Remotti, 2012, p.97).

Universale, sostituibile, paradossale, la maschera condivide con il velo la capacità di attrarre, investire chi la circonda, disegnare uno sguardo. Se ne discosta per il carattere inspessito, impressionabile, denso dell'esigenza di durabilità nella relazione con il mondo. Questa figurazione simula bene l'identità, l'*entre deux* nel quale vanno a formarsi sia finzioni *originarie*, che *secondarie*. Remotti precisa con il termine di «finzione costitutiva» (ivi, 2012, p.98) il carattere *costruttivo* delle prime e quello *arbitrario*, indiscutibile delle seconde. Se applicata al blues è in questa prima accezione che la maschera può aiutare a decifrare l'immagine propiziatoria di un contagio, il ponte che esso ha stabilito tra mondi lontani. Alcune caratteristiche rendono particolarmente accattivante l'immagine della maschera. La sua *trans-portabilità*, fissità, rappresentatività, materialità, sacralità rendono anche fin troppo facile l'accostamento, la consonanza tra la maschera e finzione identitaria del blues.

Quest'affinità la si può ottenere anche semplicemente alternando immagini di maschere africane con i volti di noti personaggi del blues di ieri e di oggi<sup>74</sup> (fig. 5 e fig. 6).



fig.5



fig.6

Nel dialogo proposto da queste immagini tra volto e maschera c'è l'evocazione di qualcosa di vero, di non più declinabile ma anche il gioco prospettico dell'artificio. Questa tensione tra il potere evocativo della maschera e il volto afroamericano è implicita nella storia del blues. Il blues *nasce* dal mascheramento di un volto, dalla difesa, la protezione, la dissimulazione di un'espressione interiore. La condizione che ha connotato il blues come diaframma, come forma di una particolare opposizione all'attribuzione di un primato biologico, culturale, denigrante. Un modo di guardare alle cose nato dalla scissione tra due universi etici, cromatici nei quali: «il candore adamantino della bianchezza (...) si distacca e distingue dal nero che è oscuro, lugubre e ostile» (Sparti, 2007, p.179).



fig. 7 - Alcuni travestimenti *blackface*

<sup>74</sup> Nella figura 5 i volti di Koko Taylor (1928-2009), Cassandra Wilson (1955) e nella figura 6 quelli di Willie Dixon (1915-1922), Fred Mc Dowell (1904-1972).

Questa valorizzazione di uno stigma risalta dal passato nei volti anneriti degli artisti bianchi *black face*, agghindati di cappelli, guanti, parrucche. Il calco *sovrapposto* per un intento volutamente grottesco (fig.7).

Oppure, nella contemporaneità, è rinvenibile in attribuzioni di carattere inverso, laddove alcuni neri hanno ritenuto di voler *sbiancare* quel volto per assumere un'altra maschera (fig.8). Propositi che dell'oggetto maschera ne inglobano la fissità, l'ironia carnevalesca, l'introspezione, la mimesi teatrale ma anche l'artificiosità di una costruzione culturale escludente.



fig.8 - Michael Jackson ai tempi dei *Jackson Five* e al termine della sua carriera<sup>75</sup>

Se il pregiudizio razziale può essere descritto come l'attribuzione in base alla quale il nero americano non è considerato un individuo ma un *negro*, il blues ha assunto il ruolo d'interfaccia che ha cercato di invertirne il senso. Questa possibilità artistica, trasformativa si è opposta al proposito di *derealizzare* la persona per negarla. La singolarità espressiva del blues può quindi essere efficacemente rappresentata come una maschera interposta nell'aspro confronto ingaggiato con un giudizio escludente.

Questo *attrezzo* dalle qualità transitive è riuscito a mobilitare le energie di una comunità, sottrarla al precipitare di una generalizzazione. Il blues è un mezzo che ha consentito di mantenere un dialogo malgrado l'asprezza dell'altro e una condizione inferiorizzata. In questa prospettiva, da una maschera, è possibile far derivare proprietà di contagio, contatto, incontro con l'altro ed anche aver sublimato in icona i tanti personaggi del blues.

---

<sup>75</sup> La figura 8 è relativa all'evidente cambio cromatico di Michael Jackson del quale appare dubbio l'esito di trattamenti per la cura della vitiligine.

## Una tra molte. La maschera di Sonny Boy Williamson

Analogamente a quanto fatto con Muddy Waters per illustrare l'illusorietà di una definizione, ci si vuole soffermare anche su questa capacità del blues di mimetizzare il suo transito, d'instaurare un dialogo con l'alterità attraverso un suo personaggio e un suo frammento storico paradigmatico.



fig.9 - Mississippi John Hurt, Son House, Lightnin' Hopkins, Sonny Terry e Brownie Mc Ghee, Howlin' Wolf: bluesman tra i più riconoscibili ma anche icone, figure simbolo del Blues

Scelta non facile, sono molti, infatti, i volti del blues che hanno assunto, come quadri a un'esposizione, il connotato mitico della maschera (fig.9). Molti gli episodi grandi e piccoli che delle loro storie possono avere un potere d'indicazione con il contagio di cui il blues è stato, ed è ancora, capace.

La scelta è caduta sulla figura Sonny Boy Williamson II (fig.10), musicista blues tra i più riconosciuti e per taluni, il più importante armonicista di sempre. L'episodio a cui si vuole fare riferimento è contenuto in un breve filmato che lo riprende nel 1963 durante l'esibizione all'*American Folk Blues Festival*. Un evento quest'ultimo, le cui edizioni degli anni '60 sanciscono la definitiva accettazione internazionale del blues. Eventi che propongono di questa musica un ordine della sua memoria, rurale e urbana. L'espressione *elettrica* del blues, contenuta in questi festival, sarà canonizzata per diventare base per lo sviluppo del *British Blues*. Le edizioni dell'*American Folk Blues Festival* s'incaricheranno di consegnare alle giovani generazioni europee del tempo il blues e anche il concetto stesso di *bluesman*.



fig. 10 Sonny Boy Williamson II

Tra il 1962 e il 1970 transiteranno sul palco dell'*American Folk Blues Festival* tutti i musicisti di blues più importanti che influenzeranno tutte le generazioni successive. Le primissime, seminali edizioni di questo festival realizzeranno il contatto con la prima ondata di *rockers* europei, dai Led Zeppelin ai Rolling Stones.

Il blues verrà conosciuto da molti giovani bianchi che non l'hanno mai ascoltato prima dal vivo. L'*American Folk Blues Festival* si propone nella forma di esibizioni itineranti divenute storiche nell'epoca piena del *folk revival*. Una condizione di apertura e di grande disponibilità all'incontro con ogni forma musicale di cui si ricerca e si presume un'autentica radice popolare. Negli anni precedenti a questi festival, singoli esponenti del blues americano sono già stati in Europa ma sono stati travolti dal fenomeno del *rock an' roll* oscurando la paternità afroamericana su questa forma

musicale. Quelle prime esibizioni non hanno permesso al blues l'impatto atteso, sebbene ne abbiano seminato l'interesse. La carovana del festival sbarca come alieni, i volti di una musica ancora sostanzialmente ignota (fig.11). Le prime edizioni dell'*American Blues Folk Festival* sono attentamente concepite per trasferire *qua*, in Europa, quanto è suonato *là*, in una particolare parte dell'America.

Si realizzano ambientazioni per trasmissioni televisive che riproducono improbabili scenari del Sud degli Stati Uniti. Si possono apprezzare cortili, saloon, bar, nei quali ballano e recitano sereni figuranti afroamericani. I concerti si tengono spesso con un pubblico a stretto contatto con gli artisti.

Ricercate scenografie, dal richiamo dadaista, arricchiscono i concerti di fondali, quinte teatrali, si evocano strade, rotaie, grattacieli. Le esibizioni sono introdotte da brevi narrazioni, si arriva perfino ad allestire un'intera *performance* dentro a una stazione ferroviaria<sup>76</sup>. E' in uno di questi concerti, tenutosi a Londra, che si colloca il frammento storico al quale s'intende dar risalto<sup>77</sup>. Quattro minuti e quarantaquattro secondi che illustrano il potere di un volto diventata maschera.



fig. 11 1963, arrivo a Francoforte dei partecipanti all'AFBF



Il grande Memphis Slim con un curioso ciuffo bianco, ha il ruolo di gran cerimoniere della serata. Introduce al pubblico un uomo asciutto alto circa due metri che avanza, leggermente piegato in avanti, il suo passo è lento, dinoccolato. Un applauso lo accompagna nel breve tratto che lo separa dal palco. La presentazione di Memphis Slim è regale: «*The king of harmonica, Sir, Sonny Boy, Williamson..!*». Sulla pedana è già predisposta la band. Il giovane pubblico londinese è assiepato nel piccolo studio televisivo. Per Sonny Boy è la prima partecipazione al festival e per molti di quei giovani è la prima occasione di vederlo, e sentirlo dal vivo, in uno dei primi concerti del *tour*. Sonny Boy veste un abito scuro, elegante.

Giacca, cravatta chiara su camicia scura, indossa una bombetta e ha una valigetta di cuoio in mano. Egli si avvicina al microfono, con la testa leggermente inclinata, ringrazia: «*Thank you very much..!*». Il pubblico sorride. Egli, infatti, ha con sé anche un ombrello, che unitamente a bombetta e valigetta, disegna al giovane pubblico londinese l'immagine del più stereotipato gentiluomo della *City*. Un'immagine che stride con la sua presenza obliqua. L'espressione di Sonny Boy Williamson è statuaria, bocca socchiusa su un viso plastico che risalta di baffetti e pizzetto luciferino. Posa la valigetta ai suoi piedi, sottolinea con un inchino il gesto di spostare l'ombrello dalla mano all'incavo del gomito, si toglie la bombetta. Un'operazione di sottile teatralità accompagnata da una nota scivolata di basso che rende il tutto molto comico. Il pubblico ride divertito, anche la



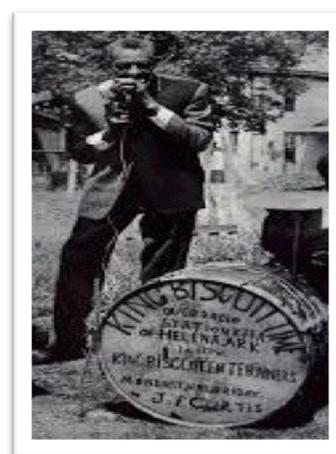
<sup>76</sup> Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=pXyVv9RqbW0>, <https://www.youtube.com/watch?v=h5Ge7mDZQe8>.

<sup>77</sup> Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=3AaFy\\_v0IEw](https://www.youtube.com/watch?v=3AaFy_v0IEw).

band, alle sue spalle, è piacevolmente sorpresa dalla messinscena. Solo a questo punto, quasi sollevato dall'effetto voluto, estrae dal taschino un'armonica e con l'indice sollevato della mano destra presenta il brano. Sono poche le parole d'introduzione: «*This time, ladies and gentleman, has got to be "Keep it to yourself!"*». Tanto gli basta prima di cominciare a suonare nel modo che diventerà leggendario. Il brano è un torbido blues, uno dei tanti, una storia di tradimento coniugale, un segreto che dev'essere assolutamente tenuto nascosto, a tutti, anche alle persone più intime. Il filmato pare volerne interpretare il carattere. Le riprese sostano efficacemente prima sul volto di una ragazza inanellata, dalle unghie ben curate, mentre appoggia la mano sulle spalle di un ragazzo, poi su un paio di giovani ragazze prese in una risata ammiccante.

Molto del senso di questa menzione è racchiuso nei primi istanti di filmato, nell'alone di mistero che Sonny Boy Williamson riesce a trasmettere di sé. Qualcosa che inaugura, precede, la performance. A quel pubblico, ignaro di blues, trasferisce innanzitutto l'incertezza stessa della sua esistenza. Del baronetto, "Sir", *Sonny Boy Williamson*, scuro nel volto e nel vestito, elegante, dai modi signorili, nulla è veramente noto, né il nome e neanche l'età. Quest'uomo decide di prendere a prestito la maschera del *business man* londinese, per distorcerne la figura nella più amorale delle congiunzioni. L'effetto crea differenza, comunicazione, passaggio. Colora il testo di una rappresentazione, diventa leggenda. Sonny Boy Williamson II, il cui vero nome è Rice Miller, invero è una persona catapultata in quella sala da un vissuto quanto mai concreto, intessuto dal lungo viatico artistico iniziato tra le due guerre. Prima di quel concerto a Londra, ha suonato in «ogni possibile *juke joint*, festa paesana, finale di baseball o friggitoria» (Fassio, 2006, p.119). Questa *doppia presenza* avrà un curioso prologo all'*American Folk Blues Festival* dell'anno successivo. In quell'occasione Sonny Boy Williamson II indosserà lo stesso abito indossato per le povere esibizioni al *King Biscuit Time*. Questo abito alterna magistralmente il bianco, il grigio, il nero in modo opposto e simmetrico. Spiccato senso estetico ma anche la coerente presentazione di una scissione, la composizione tra maschera e individuo (fig.12).

fig.12



Per quanto l'immagine cinematografica non sia il «documento assoluto» (Fioravanti, 2006, p.87) che pretende di essere, ciò che colpisce dell'episodio riguardante Sonny Boy Williamson II, è il valore testimoniale della capacità del blues di inscenare, spesso in modo concomitante mito e realtà. La fascinazione del volto, le

movenze, la gestualità, un certo modo di suonare l'armonica s'intrecciano con l'uomo in carne e ossa. Il biologismo di denti caduchi, l'acquosità epatica dello sguardo dicono al pubblico londinese che oltre al mito, sta il corpo di un uomo compromesso da abusi alcolici e che morirà nel volgere di paio d'anni. Questa verità obiettiva è fusa nell'accentuazione della maschera. Molto trapela dal quel volto restituito al tempo da un primo piano insistito. C'è la forza, la densità evocativa di una differenza, la possibilità di transito a un'alterità, sociale e musicale.

### *Punti su una mappa*

In questo passaggio si è cercato di dare ragione da un lato all'indefinibilità dell'oggetto blues, della sua relativa inconsistenza, e per contro, dall'altra, della sua particolare capacità di attrazione, fascinazione. Motivi divergenti che definiscono punti distanti su una mappa. Il velo, la maschera, sono solo metafore di ausilio interpretativo che invitano a un'interrogazione degli attori, stimolano le domande, l'avvicinamento, l'incontro. Di maschera parla l'antropologo Francesco Remotti quando chiarisce la possibilità di ritrovare una *finzione identitaria*. La maschera «aderisce intimamente e si fa fatica a strapparla» (Remotti, 2006, p.103). Maschera come ostacolo all'incontro. Tuttavia l'eccesso di cautela che della maschera voglia trattenere solo l'ostentazione vistosa del tratto identitario, rischia di celare altri possibili significati come quello di veicolo per una differenziazione. Il proposito di sfuggire a un'omologazione anziché esserne preda. Lo studioso Alessio Bertò, in un lavoro dedicato alla rivalutazione della figura della maschera e del travestimento, argomenta così quest'aspetto:

E' importante sottolineare come indossando una maschera ed assumendo un ruolo distinto dal resto della società nelle comunità arcaiche abbia preso il via quel processo di differenziazione che ha caratterizzato la nascita di figure distanti quali quella dello sciamano, del capo tribù o del *medicine man* [...] Una funzione che pare dunque opporsi alla omologabilità tipica e tipologica cui sembra rispondere a fronte della pressione che la cultura massmediatica esercita sulla dinamica di formazione delle singole individualità (Bertò, 2015, p.18).

Questa lettura riferita alla maschera, predispone una distanza sia dalla fissità dell'inganno identitario, sia dalla nozione puramente psicologica, l'apparenza che cela una realtà esclusivamente interna all'individuo. Pur senza ignorare la portata di entrambi gli aspetti, l'idea di maschera include la *scelta* dell'individuo per *quella* maschera. La decisione di appropriarsi di un particolare oggetto culturale per valorizzare la propria partecipazione alla vita con gl'altri. Le riflessioni di questo capitolo hanno cercato una traiettoria da imboccare per avvicinare gli attori lontano dal gorgo dell'identità. Se molto, dello scopo dell'antropologia, si muove attorno al come si *costruiscono* i Noi, come essi agiscono, si sono voluti introdurre attrezzi che depotenzino lo strumento analitico dell'identità. Questo modo trasferisce sul polo dell'alterità, la possibilità di riconoscere la mobilità di processi identitari. In ragione delle proprietà riflessive, immaginative che si correlano al velo, alla maschera, si è potuto far posto all'identità intesa come costruzione.

Le avvertenze, le cautele, nell'uso del concetto d'identità dovrebbero così essere bilanciate anche dalle possibilità comunicative di cui è portatrice. Si propone un avvicinamento ai *Blues Argonauts* nella convinzione che ci sia un'*iscrizione* al blues, la decisione, di partecipare a questa costruzione.

## Capitolo 5 - Blues Argonauts: Posizionamento

Il desiderio di realizzare una tesi che avesse come oggetto il blues, il senso della sua pratica *a thousands miles from home*, lontano dai luoghi "nativi", nasce nello scrivente prima dell'inizio del percorso accademico in antropologia. L'apprezzamento per il blues è maturato sulla scorta di un precoce incontro e sulla scia della frequentazione come musicista del suo ambiente a Milano. Questi elementi hanno incanalato una personale sensibilità nella scelta dell'oggetto e della prospettiva antropologica come ambito disciplinare. Disposizioni che a questo punto si ritiene possano confluire nello studio in *prima persona*.

Come avverte l'antropologo Clifford Geertz, l'esperienza personale può connotarsi di una potenziale bizzarria: «c'è qualcosa di stravagante nel costruire dei testi apparentemente scientifici partendo da esperienze ampiamente biografiche, il che è, dopo tutto, ciò che gli etnografi fanno» (Geertz, 1990, p.17).

Tuttavia l'elemento biografico del ricercatore è difficilmente aggirabile e in questo specifico studio particolarmente insidioso per la duplice connotazione di musicista e di antropologo, di *insider* e di *outsider* al campo d'indagine. Questa pluralità si ritiene non pregiudichi questa impresa interpretativa, anzi, probabilmente la arricchisce. Si assume, infatti, che imbrigliare le ragioni del personale coinvolgimento, della propria soggettività valore aggiunto a questo incontro. Un'opportunità data a chi è parte del contesto per evidenziare meglio le modalità di posizionamento, arricchire la relazione con i soggetti dello studio. Inoltre, in accordo con quanto afferma l'antropologo Roberto Malighetti, aspetti la cui importanza investono la natura stessa dell'antropologia e il suo metodo:

La natura del lavoro di campo non può ignorare che l'esperienza personale dell'antropologo costituisca la fondazione della disciplina e rappresenti l'elemento chiave del metodo. La processualità della costruzione della conoscenza antropologica si sviluppa inevitabilmente in chiave autobiografica e riflessiva (...) in tal senso la soggettività dell'antropologo diventa parte integrante del rapporto con l'altro e dell'esperienza umana che cerca di comprendere (Malighetti, 2004, p.10).

L'aspetto biografico è anche una strategia discorsiva per disporre l'antropologo nella narrazione, renderlo esplicito nel testo, accogliere il lettore nella dimensione emotiva, soggettiva, con il quale l'antropologo ha guardato, vivificato, rappresentato il fatto etnografico. L'intenzione di questo passaggio allora è proseguire in questo lavoro senza tralasciare come marginale, il vissuto dell'osservatore. Come afferma l'antropologo Michael Fischer, si vuole evidenziare la «bifocalità che ha sempre caratterizzato l'approccio antropologico: guardare gli altri attraverso noi e noi attraverso gli altri [...] un duplice processo di personale empatia che scruta gli altri per chiarire i processi del sè » (Fisher, 2005, p. 272). Includere, senza banalizzare, il «duplice processo di personale empatia che scruta gli altri per chiarire i processi del sè» (*idibem*, 2005, p.272).

### *Ben disposto verso la Musica*

Sono nato a Milano più di sessanta anni fa e il blues è una delle musiche che accompagna la mia vita da molto tempo, sebbene da almeno quindici abbia assunto un posto di particolare privilegio. Questo incontro è avvenuto a Milano alla fine degli anni '60, periodo particolarmente euforico e denso di cambiamenti. Le riflessioni contenute

in questa tesi sono nate nel solco di questa confidenza. Se poi la particolarità dei luoghi ha una sua importanza nella genesi di attitudini, inclinazioni, non credo sia stato influente nascere e crescere a Milano nella Bicocca di quel periodo. La vicinanza al blues si è realizzata qui, in un quartiere di periferia, dove stavano Pirelli, Manifattura Tabacchi, Breda. Oggi al posto di quelle aziende esiste un'università. Una differenza apprezzabile solo per via intuitiva, perché è difficile immaginare la Bicocca industriale degli anni '50 e '60, la presenza di una moltitudine di lavoratori, l'attività produttiva d'impianti industriali tra i più grandi d'Italia.

Dove c'è l'ateneo della Bicocca, ieri, migliaia di operai, impiegati, riempivano, svotavano le medesime strade percorse da studenti, professori, personale universitario. Questa massa di persone raggiungeva e abbandonava il luogo di lavoro con ogni mezzo. Di loro potevi distinguere l'appartenenza alle fabbriche per il colore delle tute; bianco per la Pirelli, *beige* per la Manifattura, blu le fabbriche metalmeccaniche. Mi colpiva in quelle tute la grande cintura di cuoio che stringeva la vita. Come scrive l'antropologo Clifford Geertz, era un mondo ordinato, si presentava solido senza ombre, uno schema che «appariva per certi versi ben strutturato e dotato di contorni netti». (Geertz, 1999, p. 27).

Il tempo nel quartiere era scandito dall'alternarsi, di turni, sirene, treni in transito. Questo ritmo stabilizzava l'intera vita della zona. La Pirelli aveva spacci propri, un centro sportivo, un auditorio, un complesso edilizio, la Manifattura Tabacchi una bocciofila, uno spazio ricreativo. La forte presenza del lavoro rassicurava, nessuno, allora, badava alla tossicità contenuta delle emissioni di grandi ciminiere. L'attività di un'umanità salariata invadeva il tempo e lo spazio. Molte le sigarette, i caffè, le precoci correzioni consumate al cambio di turno presso il bar tabaccheria della famiglia Preto<sup>78</sup>.

Le scansioni dell'attività industriale conferivano ordine a un quartiere sezionato da tre viali senza né piazza né centro. Se ne percepiva l'esistenza nell'assenza domenicale, quando era particolarmente forte la sensazione di vivere in un luogo sospeso. Pochi i luoghi d'incontro; la parrocchia, l'oratorio, le sezioni di partito, un paio di cinema di terza visione. Scarsi i collegamenti con il centro della città. In quella realtà, apparentemente immobile, crescevo con la mia generazione.

Alcuni interstizi creati dallo sviluppo abitativo, furono trasformati in giardini pubblici diventando presto luoghi di aggregazione. Nelle stagioni meno fredde, soprattutto in estate diventavano la "foresta" di tante iniziazioni. Panchine, prati, fontanelle disegnavano un formidabile *playground* esperienziale nel quale *fare musica* era una delle attività più diffuse. Parte di un ordine che stava cambiando, una numerosa, scolarizzata, fiduciosa generazione postbellica era ancora poco consapevole di esserne anche l'artefice. Come afferma il sociologo Enzo Colombo, nel richiamarsi all'opera di Victor Turner, si era portatori di spontaneità ma anche di potenziali, alternative, costruzioni culturali:

Dentro a ogni struttura sociale esistono forme di vita che si oppongono alla globalità della struttura, forme di vita che quando agiscono destrutturano i precedenti modi di pensare, di agire e di sentire. Esse creano tempi e spazi di tipo antistrutturale: forme culturali che, riflettendo le contraddizioni prodotte dal sistema e sulle quali il sistema fonda la sua cultura, aprono a possibilità di conflitto e quindi di mutamento mediante il processo e l'esperienza della *performance* (Colombo, 2003, p.24).

---

<sup>78</sup> Il bar, ancora attivo, all'incrocio di Via Emanuelli con Viale Sarca.

La scuola divenne il luogo di sintonie, sogni, attese, per un futuro ancora certo. C'era la fortunata convinzione di abitare la parte "giusta" del mondo. Assistere da vicino alle manifestazioni dell'"autunno caldo", fu un'esperienza che fece toccare con mano il braccio di ferro ingaggiato tra classi. C'era una vicinanza fisica con il conflitto sociale. Senza particolari sforzi interpretativi molti tra noi e me compreso, ci trovammo con loro per reclamare diritti e salari più elevati. La sensazione era di rivendicare l'allentamento di quella cintura di cuoio che tutti portavamo troppo stretta in vita. Da classe *in sé* a classe *per sé*. Una stagione di lotte, inquietudini ma anche di un benessere economico che contribuì a fertilizzare il pensiero.

Durante la scuola secondaria non mancò né tempo, né possibilità per ascoltare i suoni portati da primi, inespliciti, supporti discografici, magari dal caso, uno zio di Pavia al quale piacevano i Beatles. Se il candore adolescenziale non fu particolarmente intaccato dall'assassinio di John Kennedy, dalla morte di Papa Giovanni XXIII, dal timore atomico, diverso fu il fragore per l'assassinio di Martin Luther King, la primavera di Praga, le bombe alla Banca dell'Agricoltura. Dubitammo in molti della certezza battesimale e il rito di passaggio a un'età più matura coincise con una scelta di campo.

Le detonazioni che seguirono: Vietnam, Irlanda del nord, Cile, le tante stragi di casa nostra aprirono varchi impensabili all'ascolto d'inedite colonne sonore. Queste sembravano accordarsi in modo profondo al vissuto individuale e collettivo. A me arrivò il furore profetico di Bob Dylan e l'onda elettrica di Jimi Hendrix.

La musica in quel periodo pareva *superarsi* nella sua valenza sociale. L'irruzione della questione giovanile avvenne per tanti di noi attraverso le immagini, divergenti, dei festival di Woodstock e di Altamont<sup>79</sup>, la partecipazione ai festival del proletariato giovanile organizzati da Re Nudo<sup>80</sup>. Questi eventi permisero una diffusa sintonizzazione sul ribollito sonoro descritto dal musicologo Nicolas Cook:

La musica sotto forma di rhythm 'n' blues e di rock an' roll, giocò un ruolo fondamentale nella creazione di una cultura giovanile degli anni '60, il cosiddetto *youth quake*, "terremoto giovanile", quando per la prima volta *teenagers* europei e americani cominciarono ad adottare uno stile di vita e un sistema di valori deliberatamente contrapposti a quelli dei loro genitori. La musica creava un legame di solidarietà tra i membri della *youth generation*, come essi stessi si definivano, e allo stesso tempo escludeva le generazioni più anziane (Cook, 2005, p.6).

La chitarra divenne uno strumento che si diffuse in modo sorprendente. Gran parte delle famiglie operaie come la mia, raramente possedevano uno strumento o avevano cognizioni musicali. Ne regalarono una anche a me e mentre i miei genitori mi guardavano compiaciuti alle prese con strani ritmi, io cercavo di comprendere una grammatica sconosciuta. S'imparava in parrocchia, ai giardinetti, nessun maestro, l'apprendimento era orale, orizzontale. Ci si consumava in una ginnastica di suoni e parole lontane. Era anche un buon motivo per stare assieme. L'oratorio fino a quel momento era rimasto lo spazio performativo tra i più disponibili. La Chiesa del resto, è sempre stata un veicolo musicale, una rapinatrice di arie. In quel periodo, riformato il rito ambrosiano, piegava alla "messa beat" l'austerità di armonium e organi a canne. Si volevano rinnovare valori e liturgie cristiane, ma soprattutto, riempire chiese sempre

---

<sup>79</sup> Woodstock e Altamont furono due grandi concerti che nel 1969 raccolsero la partecipazione di migliaia di giovani negli Stati Uniti e immortalati da riprese storiche. Se il primo rappresentò valori di condivisione, autorganizzazione e pacifica convivenza nel segno della musica, il secondo degenerò in episodi di grave violenza.

<sup>80</sup> Rivista italiana di controcultura e controinformazione, fondata a Milano nel novembre 1970 da un gruppo di intellettuali tra i quali Andrea Valcarenghi.

più deserte. Imparai quanto potei alla chitarra, mi avvicinai alla lingua inglese, al verso lungo di Allen Ginsberg, alle piegature nere della voce. Il primo *long playng* che comprai fu di Bob Dylan, ma un eccesso di attese me lo rese deludente. Troppo duro, diverso da tanto romanticismo italico nel quale eravamo immersi. Mr. Robert Zimmermann arrivò comunque, ma con gradualità, dopo ascolti ripetuti. M'impegnai in qualche tentativo d'imitazione. Il tempo rese più chiara la combinazione di accordi, accenti, ritmi, che stavano sotto quella voce.

### *Blues: una relazione possibile*

Molti dei primi brani di Dylan erano dei blues e non poche vicende storiche di quel periodo resero più facile il riconoscimento di *quel* suono. La dimensione urbana ha aiutato l'assimilazione di quelle sonorità, ha contribuito a modulare la mia ricerca di un punto coerenza. Presi tra conflitto sociale, istanze di libertà, sviluppo economico, si era generosamente immersi in un ingorgo di forze che urtava ogni tipo di muro, sociale ideologico, razziale. La migrazione di cui eravamo figli, la radicale urbanizzazione, la marginalizzazione di chi proveniva dal Sud, erano non pochi punti di contatto con la narrazione del blues. Mi riconobbi in quella musica.

Le immagini della condizione afroamericana e di ogni altra condizione segregata arrivarono anche prima del suono. Accolte dall'idealizzazione politica, conferirono una solidarietà forte tra le vedute del movimento giovanile e quelle del movimento per i diritti civili afroamericano. Stabilivano un ponte per una relazione culturale *possibile* con il blues. Molta musica del *british blues*, che arrivò dall'Inghilterra in quel periodo, mediò questa possibilità, facilitò l'avvicinamento alla musica afroamericana. Del blues apprezzavo la lateralità, la forza, la marginalità di un suono che ritenevo non compromesso, autentico. Questa musica ci faceva dire "non è commerciale!". Un'ingenuità, un modo per marcare la distanza verso la sdolcinatura sanremese di casa nostra.

Avevo meno di vent'anni quando andai al Vigorelli per assistere al concerto di Muddy Waters, ne rimasi fulminato. Fu l'iniziazione a questa musica. Sebbene da circa un ventennio avesse già prodotto gran parte della sua poetica, non sapevo nulla di quest'uomo all'apice del successo. Ancora meno sapevo delle ricerche dell'antropologo Alan Lomax e del suo particolare ruolo nello scoprire questo musicista, dei suoi studi per portare il blues nel novero delle musiche del '900. Sapevo solo che Muddy Waters, con molta probabilità, non sarebbe mai approdato in uno stadio senza il contributo di riconoscenza attribuitogli dai grandi nomi del rock internazionale che tutti acclamavamo. Al tempo di quel concerto Muddy Waters aveva già sessant'anni. Ricordo che rimasi colpito dal suo suonare seduto, una posizione totalmente diversa dal dinamismo ginnico delle *rockstar*.

Quel concerto mi spinse a vederne altri e cominciai, credo inconsciamente, a introdurre uno spartiacque sempre più netto tra il blues e altre forme musicali. C'era qualcosa che lo distingueva tra ciò che sentivo con trasporto e ciò che stava nella «zona torbida dell'ovvietà» (Adorno, 2002, p. 26). Compresi che la musica aveva un *potere discriminante*. Selezionava l'ascolto in base ai gusti ma c'era anche la capacità di dare volto al sentire di chi ascolta. Nel caso del blues ero propenso a credere che questo contenesse una spigolosità che non tutti erano disposti ad accettare, ma mi pareva che aiutasse a comunicare, che operasse attraverso una sorta di «partecipazione mistica» (Douglas, 1999, p.8).

Il blues forse più di altre forme proponeva una circuitazione di valori, pratiche, sentimenti. Mi pareva che energia, parole, suoni, stile di un altrove, si alleassero *qui*, dietro la porta di casa mia. Dava voce alla mia persona. Le storie di Malcom X, Angela Davis, Stoley Carmichael del resto si erano mescolate nel transito di tante vicende d'impegno e tragico sacrificio politico di casa nostra.

### *Fare, pensare la Musica*

Alla fine degli anni '80 cambiano molto gli scenari che avevano accompagnato la mia gioventù. Gli operai che riempivano le strade della Bicocca si arresero alla globalizzazione, scomparvero dal quartiere ma anche dall'immaginario sociale. Il sociologo Zygmunt Bauman nel cogliere l'esito liquido di quei cambiamenti ne tratteggia la loro conclusione :

Quella parte di storia, ora in procinto di concludersi, potrebbe essere definita, in mancanza di un aggettivo migliore, l'era "hardware" o della modernità pesante: una modernità ossessionata da tutto ciò che è enorme, del tipo "quanto più grande, tanto meglio", o "la dimensione è potere, il volume è successo". Fu quella l'epoca delle macchine pesanti e sempre più ingombranti, delle mura di fabbriche sempre più ampie che fagocitavano sempre più operai, poderose locomotrici e di giganteschi transatlantici (Bauman, 2000, p. 127).

Fine della guerra fredda, crollo di muri, cortine, tutto diventava più fluido. Molto di quanto eravamo abituati a vedere intorno a noi semplicemente stava scomparendo. Il mondo incrementava la sua connessione mentre si preparava alla sua frammentazione. Questa sensazione d'instabilità contribuì ad aumentare la richiesta di essenzialità, intimità, calore, autenticità alla musica che intendevo ascoltare. Tranne qualche rara ubriacatura di *progressive rock*, approfondivo il piacere di ascoltare blues malgrado la sua apparente invarianza. Le mode musicali del *punk*, del *reggae*, con il loro corredo contro-culturale non riuscivano a interessarmi. Probabilmente sublimavo nel blues una migliore capacità smarrirmi senza smettere di appartenere. Non provavo sentimenti analoghi per le altre musiche, per il *pop*, le contaminazioni elettroniche, il *folk-rock*, le intriganti *world music*<sup>81</sup> che invasero lo spazio musicale alla negli anni '80 e '90. Lo stesso *Jazz* che pure apprezzavo, mi pareva diventato incline a un'iperbole stilistica senza costruito.

La costanza, la consuetudine al blues diventò esigenza di approfondimento, una sorta di antidoto alla disillusione, un modo di guardare indietro senza ripiegare sul passato e su se stessi. Non c'erano ricette per riempire il vuoto lasciato da una stagione di grande partecipazione collettiva. La musica blues ma anche quella che oggi va sotto il nome di *Americana*<sup>82</sup>, rappresentava per me un approdo allo smarrimento di riferimenti ideali, un deterrente alla velocità con cui tutto mutava.

Nel 1999 mi laureai in Scienze Politiche, avevo quarantacinque anni, lavoravo da più di venti. Non fu un ritardo ma un esercizio di caparbietà, l'ambizione, il saldo nelle aspirazioni di una famiglia di operai, il desiderio di conoscenza. Il titolo di "dottore" fu un traguardo importante, un aiuto a progredire nella vita, ma soprattutto fornì delle lenti per guardare il mondo, anche quello della musica. Decisi di festeggiare con la più

---

<sup>81</sup> Molto successo della *world music* in Italia è legata alle produzioni di Peter Gabriel con la *Real World Records* da lui fondata nel 1989.

<sup>82</sup> Il termine usato per identificare un genere musicale composito, dal *folk* al *country* ma meno compromesso dal punto di vista commerciale.

classica delle feste di laurea. Organizzai una piccola band con amici e colleghi. Per l'occasione ripresi a suonare la chitarra e l'armonica, strumento blues per eccellenza, il cui uso mi veniva d'istinto fin da giovanissimo. Allestimo una "scaletta" qualche ballata, qualche brano *rock* e naturalmente qualche blues. Cose semplici, "dritte"<sup>83</sup>, alla portata dell'autodidatta qual ero. Un'esperienza interessante, un'emozione sufficiente a comprendere che quella cosa andava ripetuta. La *band* della festa di laurea si sciolse poco dopo ma mi diedi da fare per ricompone un'altra. Il *fare musica* divenne un impegno costante, m'incuriosiva il modo in cui si sviluppava, definiva un mio *spazio creativo*. Questo ambito, se nel pittore è costituito da *atelier*, mostre, colori, pennelli, nella musica è fatto di sale prova, dischi, strumenti, locali. In quella fase rimasi stupito dal particolare modo con cui diverse persone si alternarono nel gruppo. Volendo rimanere all'accostamento con la pittura sembrava di vivere nel quadro di Courbet *La bottega del pittore*, affollato di persone diverse, coinvolte da un medesimo contesto ma non necessariamente focalizzate su un medesimo intento. Capitava che individui, spesso degli sconosciuti, entravano e uscivano dalla *band* dopo neanche un paio di prove. Talvolta abbandonavano senza neanche una telefonata di spiegazione. Questo andirivieni mi turbava. Avevo un'idea del fare musica come di un esercizio di socialità che precludesse a quei comportamenti. Di volta in volta interpretavo questi allontanamenti come un'incompatibilità di carattere, una visione inconciliabile dell'indirizzo musicale, problemi familiari. Scoprii insomma che fare musica era una condizione alquanto diversa da quanto comunemente s'immaginava, che il suo tratto fosse la *precarietà* e non la stabilità offerta da una *band*.

Impiegai quattro anni a realizzare la situazione di un'accettabile continuità con l'aiuto di membri meno volatili. Il segno di questo equilibrio fu il dotarsi di un *nome*. Il nome di una *band* rappresenta un piccolo atto fondativo, un'intenzione progettuale, l'espressione di un senso, un obbligo, se s'intende proporsi pubblicamente. Il nostro fu *Billard Blues Band* perché suonavamo nel bar della famiglia Preto nella sala dove una volta c'era un biliardo. Alla scelta aveva contribuito anche la lettura di *Billard Blues*, un piccolo romanzo di Maxence Fermine la cui lettura imposi a tutti i membri del gruppo. Mi colpì la frase stampata sull'ultima di copertina: «Quando hai la musica in te, non ti serve altro, il blues è un dono dal cielo, qualcosa che ti scorre nelle vene, che ti nutre e ti riempie l'anima» (Fermine, 2004, *retro copertina*).

Un bel pensiero non c'era alcun dubbio, uno dei tanti bei pensieri scritti sul blues. Se ne incontrano molti nella letteratura musicale e c'è del vero in molti di essi. Riflettono una condizione per la quale ci sono elementi emotivi, ineffabili, oscuri, che entrano nelle persone grazie alla musica. Tuttavia, ritengo che queste frasi celino molto del fare la musica, un forma di *eccesso* senza riscontri apparenti nella realtà. Diversamente da Fermine, cominciai a ritenere che *avere la musica* non fosse sufficiente, per farla bisognava anche pensarla.

In particolare maturai la convinzione che *fare musica* è qualcosa di delicato e complesso, un'attività immersa in una *pluralità* di apporti, risorse che si dispongono all'interno di un'attività negoziale. La musica l'hai tu, ma l'hanno anche gli altri, non si può prescindere da un confronto. Fare musica è per molti versi un piacere, un privilegio ma soprattutto una condizione relazionale. E' uno *sforzo collettivo*. Fare musica alla fine chiede di sperimentarsi in una dimensione *pubblica*, davanti a qualcuno. La musica *riempie l'anima* se è orientata, o non è. Questo fare è anche una *consonanza*, un processo, un traguardo non un *dono dal cielo*. Per quanto talento, gusto, stile, è

---

<sup>83</sup> Brani che non presentano particolari difficoltà, semplici da preparare e memorizzare.

impiegato nel fare musica, queste risorse non si attivano fuori da un reticolo di responsabilità, di reciprocità. In gioco c'è la continuità di un sodalizio, di una relazione. Per quanto sporadico possa essere lo stare assieme, in una sala prove o sopra un palco, questo *sentire comune* si avvicina sempre a strati profondi, valoriali delle persone.

Da ultimo quell'esperienza mi maturò nell'idea che fare musica è una *complicità*, uno *stato attivo* nel quale gli aspetti esecutivi, relazionali cercano continuamente l'equilibrio di una *co-produzione*. Questo insieme di aspetti fanno sì che la musica non si realizzi nel vuoto, ma dentro a una rete di rapporti, pensati, processati, coltivati, conclusi. Mi ritrovai a condividere, solo alcuni anni dopo queste prime esperienze, le considerazioni fatte dal musicista David Byrne<sup>84</sup> in suo recente libro:

Ho capito molto lentamente cosa sia la creazione. Pian piano si è fatta strada in me l'idea che il contesto determini in larga parte ciò che è scritto, dipinto, scolpito, cantato o eseguito. Non sembra una grande idea, ma è l'opposto del senso comune, secondo cui la creazione emerge da una intima emozione, dallo sgorgare della passione o del sentimento (Byrne, 2013, p.13).

Verificai in altre parole che la musica ha un forte connotato *fattuale*, un aspetto che la porta verso la dimensione sociale. Riflettei sul fatto che non c'era alcuna *mistica* nel complesso di azioni, fatiche, processi che ingenerano quando sono implicati linguaggi, tecniche, intelligenza, natura dei soggetti coinvolti. Il piacere della musica, quello che *scorre nelle vene* ed evocato da Maxence Fermine, esiste solo se si correla con la capacità, progressiva, reiterata, di imparare a dominare una grammatica, confidare in un senso. Questa condizione è ottenibile in modi diversi, ma è sempre guidata da un forte coinvolgimento personale, da un corredo di valori, un minimo di progettualità. Per me la ricerca di quella condizione stava diventando il motore per approfondire la forma del blues.

### *Stick Around. La scelta di una prospettiva*

Dopo il servizio di leva ho sempre lavorato. Trentanove anni di fila spesi nel settore farmaceutico, in svariati ambiti terapeutici. Un'attività nella quale ho avuto periodi in cui non ho mancato di ricoprire incarichi di responsabilità sebbene non ho mai avuto un particolare interesse a diventare un *manager*. Ero vittima del mio antiautoritarismo, un vizio generazionale. Cresciuto nell'idea che la carriera, la competizione fosse un disvalore, me ne tenevo lontano. Non so se sia stata saggezza o indifferenza, ma qualcosa mi diceva che non ne valeva la pena. Soprattutto verificavo, nella mutazione degli stili manageriali introdotti dalla globalizzazione che la richiesta più importante era una forte destituzione di umanità unita a una sostanziale mancanza di cultura ad esclusione di quella di mercato.

La musica da semplice passatempo, divenne così l'antidoto a un'aridità lavorativa intollerabile. L'impegno con una *band* assumeva il carattere di una particolare forma di relazione sociale. Ero motivato dall'idea di migliorare le mie capacità musicali ma ero anche attratto, riempito da questa relazione, dalle dinamiche, dai vissuti di chi produceva musica. Volevo afferrare e narrare questa esperienza. Una propensione non nuova, ho sempre avuto desiderio di scrivere di musica fin da giovanissimo e in quel momento, nei primi anni del 2000, mi sembrava che quell'interesse chiedesse di essere approfondito. Si trattava di comprendere in quale direzione.

---

<sup>84</sup> Musicista, compositore e produttore discografico statunitense di origine scozzese, fondatore e animatore dei Talking Heads.

La laurea in Scienze Politiche era stata conseguita con un indirizzo Politico Sociale, costruito su una robusta base sociologica. Nel piano di studi avevo dato molta attenzione alle dinamiche di gruppo, al ruolo, al valore di codici, segni, alle loro implicazioni. Rimasi affascinato dagli autori dell'interazionismo simbolico, dalla sociologia di Erving Goffmann, dalla metodologia sociale di Harold Garfinkel, la cibernetica di Gregory Bateson, forte fu il convincimento circa il pensiero di Pierre Bourdieu. La sua rilettura dell'impostazione marxista liberava la differenza sociale dalla sola relazione con la dislocazione di capitali economici per incrociarla magistralmente con la natura, il possesso di capitali simbolici. In un mondo del quale avvertivo il prevalere di un *pensée unique* (Ramonet, 1995), provai una certa infatuazione per il filosofo e neuroscienziato Francisco Varela. Condividevo il suo duplice insegnamento circa l'inesistenza di un'unica verità e il fatto che il mondo non fosse dato, ma il luogo che ognuno contribuiva a costruire. Questo percorso mi diede un'idea molto concreta della libertà, ma anche del *limite* come condizione irrinunciabile della stessa. Mi ero definitivamente allontanato dalle ubriacature ideologiche di cui ero stato vittima e generoso protagonista:

Libertà non è vivere nel mondo quotidiano condizionati dall'ignoranza e dalla confusione; è vivere e agire nel mondo quotidiano in uno stato di realizzazione. Libertà non significa fuga dal mondo; significa piuttosto trasformazione del nostro intero modo di essere, della nostra modalità essere nel corpo, nell'ambito dello stesso mondo vissuto (Varela, 1992, p.274).

Mi convinsi tuttavia che il bagaglio sociologico non fosse sufficiente e neanche adeguato per affrontare un fenomeno totale come la musica. Una convinzione maturata dopo la stesura della mia tesi di laurea in Scienze Politiche<sup>85</sup>. Quell'elaborazione mi aveva portato a confrontarmi con le totalità della medicina e della malattia. Per quanto l'approccio fosse qualitativo, molto basato sulla narrazione, meno sulle sofistiche statistiche, avevo la sensazione che quella prospettiva, per quanto affascinante lavorasse in superficie.

Dopo la laurea mi occupai per qualche anno di marketing farmaceutico e formazione aziendale, un'esperienza che diede maggior ordine al mio modo di fare e analizzare le cose, tuttavia chiesi e ottenni di tornare a lavorare sul campo, a contatto con medici, reparti, ambulatori. Iniziai una prolungata attività nel settore oncologico. Fu in quest'ambito, nel contatto continuo con situazioni estreme, con "la" malattia, che trovai degli spunti di riflessione interessanti sulla musica. L'oncologia era un settore nel quale malattia e dono apparivano particolarmente intrecciati. Ciò che il cancro toglie, irrompendo nel tempo della vita, trovava nel dono del tempo-farmaco, del tempo-medico, del tempo-volontario, un antidoto, una relativa guarigione. Mi sembravano due fenomeni che riecheggiassero nell'esperienza musicale.

Se la malattia entrava nella vita delle persone come *evento*, proponendo all'individuo «una crisi di senso» (Pizza, 2009, p.187), il dono manifestava uno stesso, inatteso carattere, sebbene quel "senso" tendesse, al contrario, a ricomporre. La musica per me conteneva entrambi gli aspetti. Poteva produrre disordine, ma anche rimediare a esso.

Dono, malattia e musica mi apparivano tutti fenomeni reali e astratti al contempo, *inesprimibili* ma caratterizzati da una forte richiesta di narrazione e di interpretazione.

---

<sup>85</sup> *Medico di Medicina Generale: Una Identità in Cantiere* – Mauro Musicco, Relatore: Prof. Luisa Leonini, Università degli Studi di Milano, 1998-1999.

Fenomeni ai quali non si potesse sottrarre all'analisi la parte relazionale, soggettiva dell'individuo. L'esame che sostenni di Antropologia Medica fu l'occasione per intravedere la curiosa analogia che accomunava le critiche mosse dagli antropologi medici alla medicina, caratterizzate da un'«esclusiva considerazione delle dimensioni biofisiche» (Quaranta, 2006, p.X) con quelle che gli etnomusicologi muovevano a quei musicologi che consideravano la musica solo come una «cosa “puramente musicale”» (Cook, 1998, p.X).

Queste critiche indicavano un medesimo vuoto, una medesima miopia. La musica e la malattia eccedevano nella definizione come forma della loro indefinibilità. Una condizione nella quale la prima diventa il frutto di una misteriosa universalità e la seconda si chiude nell'incapacità di recepire, come fa notare l'antropologo medico Giovanni Pizza, una prospettiva interpretativa molteplice:

In correnti influenti della ricerca antropologica contemporanea sui processi di salute e malattia, è stato posto fin dall'inizio dello sviluppo di questo settore di studi, un primo livello di problematizzazione, che ha riguardato proprio la parola “malattia” [...] in inglese, infatti, esistono tre diverse parole per definire la malattia: *illness*, *disease* e *sickness*. Tutti questi termini “significano” la malattia (Pizza, 2009, p. 83).

Posta accanto al dono poi, la musica ha una relazione anche più stretta. Quest'affinità spesso è racchiusa nelle frequenti affermazioni che dicono della musica come di un dono. Riconoscevo nella circolarità di questa similitudine, una comunanza tra i fenomeni, il transito reciproco tra chi suona e chi ascolta, tra chi dona e chi è oggetto di dono. Per entrambi i fenomeni c'era un filo che li conduceva al concetto di libertà. Sebbene del dono, come della musica, sia complicato stabilire inizio e fine dell'azione, pensavo che entrambi i fenomeni contribuissero a far fare alle persone un «un passo in più nella definizione della libertà» (Godbout, 2007, p. 267). Da ultimo, e non meno importante dono, musica, malattia sono fenomeni che abbondano d'inscenazioni, riti, rappresentazioni.

Tutte queste implicazioni mi aiutarono a comprendere che probabilmente la prospettiva sociologica avrebbe sottaciuto la soggettività individuale come possibilità per un avvicinamento più empatico. Quest'angolazione mi avrebbe posizionato in modo distante nel cercare di comprendere il significato, mio e altrui, di fare blues. Ingabbiato il desiderio di avvicinarmi a quanto ritenevo fosse un modo per introdurre nella vita un «accrescimento di senso» (Fabietti, 2005, p.109).

In ragione di queste considerazioni, mi allontanai dall'idea di intraprendere un percorso squisitamente sociologico. Esclusi gli approcci storici, letterari, psicologici. Del blues non ero specificatamente interessato alla sua testualità, sicuramente non alle implicazioni dell'inconscio. Nel 2008 mi confrontai su questi temi con il Prof Colombo, mio relatore di tesi e docente presso il Dipartimento di Sociologia della Statale. Mi consigliò di valutare un indirizzo antropologico. A questo fine sostenni presso la Statale di Milano l'esame di antropologia culturale dal quale trassi utili elementi di orientamento. Quel preliminare contatto con l'approccio interpretativo fu dirimente. Nel 2010, in seguito ad alcuni colloqui orientativi con il Prof. Fabietti e il Prof. Malighetti, decisi di intraprendere il corso di laurea in Antropologia presso l'ateneo della Bicocca. Ero certo di avere imboccato il percorso corretto, il più adatto per quanto avrei voluto realizzare.

L'ambito delle questioni che intendevo indagare mi pareva inserito in un evidente spazio agito, pubblico, ma anche in una rete meno evidente di rituali, credenze, gerarchie, pratiche. Confidavo nell'intento disvelatore dell'antropologia per arrivare a

un confronto con le motivazioni, le mitizzazioni, gli stereotipi che si palesavano nel suonare il blues. Il bagaglio di conoscenza acquisito nel corso, la partecipazione musicale diretta, mi avrebbero aiutato a guardare da “dentro” queste complicazioni. Volevo, per quanto possibile, penetrare la dimensione artistica, estetica del blues intesa come una particolare forma assunta dall’interazione sociale. Mi apprestavo a questo lavoro con l’unica certezza che il blues fosse una forma d’arte ma anche una particolare sistemazione di significati. Mi ritrovavo nelle considerazioni dell’antropologo Marc Augè:

Come sempre, ma oggi più che mai, l’arte funziona all’opposto dell’ideologia che esibisce le proprie evidenze come fossero naturali: essa trasforma la società in questioni, quando non la mette in questione, ritrova il dubbio dietro la certezza, la curiosità dietro la beatitudine alienata. L’artista, come l’antropologo, snida il culturale e l’artificiale sotto la maschera della natura. Ciò non lo rende necessariamente meno solo, né più o meno ottimista, ma lo mantiene in allerta (Augè, 2014, p. 114).

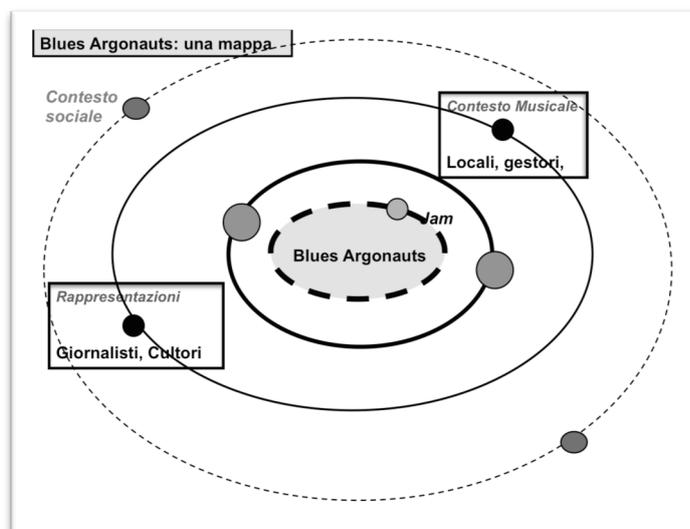


fig 13 Blues Argonauts. Una mappa.

### *Blues Playground*

Il viatico appreso in Statale catalizzò l’inizio del percorso in Antropologia. Questa scelta proiettò la mia vita nello studio. Decisi di non abbandonare l’attività musicale sebbene si sommasse all’impegno familiare e lavorativo. Il percorso era oneroso, ma sembrava sensato che lo sforzo accademico dovesse dialogare con l’esperienza musicale. Poco dopo l’inizio dei corsi gettai le basi per il progetto di tesi al quale diedi il titolo di

*Blues Argonauts*. Cercai di rappresentare da subito su una *mappa* la visione di questo proposito. Il fuoco dell’interesse mi sembrava racchiuso principalmente tra chi suonava il blues, nel loro muoversi dentro di un particolare campo di forze.

Ne venne fuori uno schema iniziale (fig.13), per progettare l’attraversamento di questo spazio, l’avvicinamento, l’incontro con questi attori. Ero attratto dalle storie dei singoli, dalle consuetudini, le ritualità riferibili al blues che cominciavo a riscontrare sul campo.

Ciò che m’incuriosiva era lo spazio d’interazione sociale definito dal blues. Mi apprestavo a incontrare un mondo articolato, un campo nel quale, fuse e confuse, nelle vicende individuali, spostate, o apparentemente lontane da esso, stavano elementi culturali più nascosti. Erano questi elementi a definire lo stare dei soggetti in quella mappa. Ciò che mi sembrava muovere quello spazio aveva l’aspetto di cerchi concentrici non di piramidi. Il mio sguardo si orientava in modo orizzontale.

Mi preparo a ciò che volevo, una lunga osservazione.

## Capitolo 6 - Blues Argonauts: il Campo, l'Incontro

In questo capitolo si vuole riferire dei luoghi, le situazioni che hanno definito il campo dell'osservazione. Un passaggio nel quale, sistemare l'etnografia di questa esperienza, dare forma agli appunti, le foto, le registrazioni, che si sono accumulate nell'attraversamento di questo spazio. L'attenzione si rivolge qui all'ambiente del blues a Milano. Uno sfondo mobile, la ribalta che introduce gli attori, accoglie i primi dialoghi. L'ambito nel quale si evidenziano le forme assunte da questa pratica. Elementi in un arredo che sono apparsi più densi di altri, omogenei, enucleabili, interagenti. Parti di un tutto, mosse dall'azione dei soggetti che le abitano. Configurazioni dense, separabili solo per necessità analitica. Un insieme di oggetti scomposto dal rimando che l'antropologo ha intrattenuto con loro nel doppio ruolo di osservatore e di attore.

L'ambito che racchiude questi profili spesso è chiamata *scena musicale*, termine già utilizzato in questo lavoro che è giunto il momento di precisare.

### Scena

L'uso del termine *scena* o "*scene*" (Straw, 1991), applicato alla dimensione musicale, si è arricchito nel tempo di connotazioni molteplici. Il termine esordisce in ambito giornalistico attorno agli anni '40 con le descrizioni degli ambienti *bohémien* del Jazz, la *way of life*, lo stile di vita, dei suoi musicisti. La valenza accademica del termine "scena" si caratterizza invece negli anni '90 ponendo l'accento, come afferma il sociologo Andy Bennet, sul carattere composito di questa configurazione, nella quale interagiscono musicisti, pubblico e sistemi di supporto all'attività musicale stessa.

The concept of scene has long been used by musicians and music journalists to describe the clusters of musicians, promoters and fans, etc., who grow up around particular genres of music. Typically, this everyday usage of scene has referred to a particular local setting, usually a city or district, where a particular style of music has either originated, or has been appropriated and locally adapted (Bennet, 2004, p.223)<sup>86</sup>.

Nella contemporaneità questa immagine di relativa fissità della scena si è modificata per fare spazio anche a varianti *trans-locali* e *virtuali*. Gli effetti dell'era digitale, della globalizzazione dei prodotti culturali, infatti, hanno indotto lo spostamento, la dematerializzazione, di scene ritenute esclusivamente locali. Questi effetti hanno consentito la trans-locazione di scene particolari nel «contatto regolare con altre scene locali presenti in luoghi distanti» (Peterson, 2004, p.8). Molti processi, taluni dei quali guidati dall'industria musicale, hanno contribuito a de-oggettivare i confini di scene musicali locali, alimentando l'introduzione di estetiche lontane. Nuove collocazioni territoriali che hanno assunto spesso la connotazione di «fenomeni di diaspora» (Slobin, 2002, p. 165). Ampliando questa definizione, l'utilizzo che qui s'intende fare del termine scena è più vicino a quello di "campo". In questo spazio si addensano le preferenze di chi si orienta verso il blues, ma anche, l'universo delle possibilità sociali offerte dalla sua pratica. Questo intendimento intende trattenere la relazione dialettica che viene a crearsi tra la scena in cui si manifesta una pratica musicale e l'*habitus* (Bourdieu, 1979) dei suoi attori. Il riferimento al campo, proposto da

---

<sup>86</sup> Trad.: Il concetto di scena è stato a lungo utilizzato da musicisti e giornalisti musicali per descrivere i gruppi di musicisti, *promoter*, *fans*, ecc..., che si sviluppano intorno a particolari generi musicali. In genere, l'uso corrente del termine scena ha fatto riferimento ad un particolare contesto locale, di solito una città o quartiere, dove un particolare stile di musica è stato sia originato, o è stato appropriato e adattato a livello locale.

Bordieu, attira non solo per potenza teorica, ma anche per il richiamo a ricercare il senso di una pratica nelle sue condizioni osservabili, particolari, possibili di uno spazio sociale. Quest'ordine permette di intendere la scena musicale come una specifica realtà empirica ma chiede anche attenzione alle distinzioni operate da rappresentazioni, simboli, convinzioni. Con quest'approccio mi sono incamminato dentro la scena del blues a Milano. La prima tappa è stata un locale chiamato *Blues House*. Qui ha avuto inizio il percorso di questo studio, qui il primo incontro con i *Blues Argonauts*.

### *Un Buon Punto di Partenza*

La Blues House è un locale che agli inizi degli anni '90 capitalizza il momento di relativo successo internazionale del blues, anche di quello prodotto in Italia. Nel 2008 è ancora tra i più riconosciuti luoghi di riferimento per questa musica<sup>87</sup>, il posto dove ogni musicista blues vorrebbe suonare. Ricavato in uno dei tanti "gusci vuoti" rilasciati dalla dismissione di attività industriali, il locale è molto frequentato, ha una ricca programmazione settimanale di concerti e da qualche tempo, ogni lunedì sera, propone anche una *Jam session* di blues. La "*Jam*", nel mio schema interpretativo, occupa un posto centrale, nella convinzione che questi incontri, siano utili a evidenziare parte delle dinamiche che voglio approfondire. Il loro carattere, pubblico, apparentemente libero, informale, rappresenta una finestra aperta su questo mondo; la porta, attraverso cui discendere il campo dell'osservazione.

### *Primi passi*

Arrivo alla Blues House in una nebbiosa sera di Gennaio. Indugio con l'auto davanti all'ingresso del locale per assicurarmi che sia aperto. L'informazione riguardante queste *Jam* del Lunedì mi è arrivata incerta, con il passaparola. Parcheggio poco distante il locale. A guidarmi verso l'ingresso, posta sopra una piccola porta di entrata, c'è la luminescenza azzurrina di un'insegna al neon. Sono passato altre volte in quella strada, ma mi accorgo solo ora che c'è un *murales* dedicato a B.B.King. Sono un po' emozionato, eccitato dall'eco di narrazioni che favoleggiano mitiche sfide musicali. Un po' impacciato mi sottopongo al rito d'ingresso. Chiedo alla *reception* come funziona la *Jam*. Mi spiegano che per entrare bisogna pagare cinque euro e che l'ingresso offre il diritto a una consumazione. L'addetto aggiunge che se voglio partecipare alla *Jam* devo comunicare nome, cognome, strumento. Devo anche precisare se voglio cantare, suonare o fare entrambe le cose. Pago il dovuto, fornisco le informazioni richieste. Tutto è diligentemente annotato su un foglio. Questo elenco, una volta completato l'ingresso dei partecipanti, sarebbe pervenuto al *band leader* di una *resident band*, il gruppo che avrebbe gestito la *Jam*. Il meccanismo mi sembra semplice, rodato, trasparente. Questo modo, "scritto" di organizzare l'incontro non lo ritroverò più in altri locali. Una cosa mi colpisce subito: l'ora particolarmente tarda in cui iniziano questi incontri. Sono arrivato alle nove ma scopro che la *Jam* non sarebbe iniziata prima delle undici. Siccome sarebbe proseguita per più di due ore, il rientro si presentava severo per chi, come me, doveva

---

<sup>87</sup> Il locale, tuttora in attività, è situato nella periferia Nord di Milano a ridosso delle ex-aree industriali di Breda e Falk, sul confine che divide la città dall'immediata periferia di Sesto S. Giovanni. La Blues House apre i battenti nel 1992, è gestita da Marcello Cotronei che lo caratterizza con un forte orientamento al blues e al *rock-blues*. Sotto la sua direzione il locale ospita esibizione di formazioni storiche del R&B: Animals, Brian Auger, Eric Sardinas, i Nine Below Zero, solo per citarne alcuni. Alla fine del 2008 Marcello Cotronei lascia la direzione del locale. La nuova gestione ridimensiona il suo impegno nel blues, riorienta la programmazione verso il *rock* e il fenomeno nascente delle "*tribute band*". Questo cambio d'indirizzo radicale disorienta la scena del blues milanese che da quel momento si distribuisce su altri locali della città.

lavorare il giorno dopo. C'è qualcosa in quell'orario che non mi spiego. A mio parere un'ora così impegnativa scoraggia, una partecipazione più numerosa, ostacola la presenza dei partecipanti. Non mi sembra un buon modo per favorire gli incassi. Una tale consuetudine può essere legata a una tradizione, all'abitudine, "così è se vi pare!", ma può anche essere il tributo del *bluesman* al fascino della notte, alla sua perdizione lunare. Più semplicemente, può essere la poca lungimiranza dei gestori, oppure la possibilità offerta ai partecipanti di avere il tempo di cenare, riposare e raggiungere il locale con comodo. Tutte le motivazioni mi paiono plausibili. Oggi, dopo averne osservate molte, gestite alcune, credo si possa aggiungere che la *Jam*, non essendo né un corso, né una lezione di musica, incorpora le consuetudini, i confini temporali, di un concerto serale. Come tale la *Jam* trattiene di questo tipo di celebrazione collettiva, il suo carattere *out of order*, l'evento che sta fuori dall'ordinarietà, dal quotidiano.

Quando entro alla Blues House non ho la minima idea di come debba essere fatto un posto "blues". Tuttavia, stando alle immagini che ho potuto vedere dei locali blues più famosi di Chicago, New Orleans, Clarksdale, il luogo mi pare ne abbia tutto l'aspetto. E' ampio, piuttosto buio. Entrando, si è accolti da un lungo banco bar, molto ben fornito, gestito da ragazzi e ragazze dello staff. Tavoli, tavolini, sedie, sono ben disposti nella sala principale e in un'adiacente.

Il palco è ben illuminato, invitante, non particolarmente grande (fig.14). Ci sono delle tende che fanno da fondale, la cornice è costituita da immagini canore, dei diffusori. Dall'alto pendono gloriose memorabilia, chitarre elettriche soprattutto. In alto, al centro di questa cornice la scritta al neon "BLUESHOUSE", dove "BLU" è raccolto



fig.14 Il palco della Blues House di Milano

dentro la silhouette di una casa. E' quello che si dice un bel palco. Sistemati ai tavoli, una ventina di uomini, altri entrano alla spicciolata. Alcuni sembrano conoscersi tra loro. Io invece non conosco nessuno, mi sento a disagio. La situazione sarà simile anche nelle visite successive. Passerà del tempo prima che qualcuno mi rivolga la parola spontaneamente. La fase non è molto appassionante, a fatica metto a fuoco volti, fisionomie. Frequento la *Jam* della Blues House per circa un anno, nei primi sei mesi quasi tutti i lunedì. E' faticoso, ma non vedo altra soluzione per farmi conoscere in tempi brevi. Dopo un paio di volte, capisco che uscendo da casa poco dopo le ventuno e trenta riesco ad arrivare al

locale in modo da iscrivermi tra i primi esecutori, evito così di andare a letto alle due di notte. Non sempre questo mi riesce, perché la numerosità dei partecipanti è imprevedibile. Soprattutto il numero di armonicisti. Averne più di quattro davanti può essere esasperante. La situazione d'iniziale estraneità comincia a mutare dopo qualche, timida, partecipazione alla *Jam*. Le esibizioni consentite sono brevi. Un brano, due al massimo. Tuttavia sono partecipazioni che si rivelano importanti. Qualcuno dei presenti si avvicina per un complimento, un consiglio, piccole interlocuzioni, incentivate dal

riconoscimento, tributato sul palco, a tutti gli occasionali esecutori. C'è sempre un ringraziamento pubblico che la *resident band* conferisce al partecipante.

Il cognome, ma molto più spesso il nome del partecipante, diventa noto alla platea attraverso incitazioni del tipo: “Carlo Mandelli alla chitarra!” “Ringraziamo Mario Monica all’armonica!”, “Grazie Carlo!”, “Vieni Mario ora tocca a Te!”. Esortazioni che nella gran maggioranza dei casi fanno scattare, benevolo, un applauso. In virtù di questa progressiva condizione di ambientamento, riesco a far conoscenza con qualcuno. Esco dall’anonimato più totale. L’ambiente, inizialmente indistinto, comincia a diventare più intellegibile. Noto che la partecipazione rimane per la gran parte, se non esclusivamente maschile, le professioni di coloro con cui riesco a dialogare indicano una provenienza sociale varia sebbene l’ambiente sia molto popolare. L’età media è tra i quaranta, cinquanta anni, pochissimi i giovani. Andando ogni lunedì, mi rendo conto che c’è l’alternarsi di una cerchia di partecipanti. Le persone alla fine sono sempre le stesse.

Anche i brani eseguiti, sia da partecipanti sia dalle *resident band*, mi sembrano gli stessi. Sono suonati in tonalità piene di La, Mi, Do, Sol, raramente si usano semitoni. Tra i brani più eseguiti annoto: *Hoochie Coochie Man* di Willie Dixon, *Mojo Workin’* di Muddy Waters, *The Thrill is gone* di B.B. King e ancora, *Stormy Monday, Kansas City, Sweet Home Chicago*. Questo ripetersi del repertorio mi richiama quanto leggo circa le usanze riscontrate nei locali blues di Chicago dal sociologo David Grazian:

I repertori di queste band locali di Chicago includono tipicamente degli standard di Blues molto conosciuti come anche R&B e *pop hits*; apprezzati come i menzionati “Sweet Home Chicago”, i brani di Muddy Waters “I’m your Hoochie Coochie Man” e “Got my Mojo workin’”, “The Thrill is gone” ed “Every day I have the Blues” di BB King, “Croiss Cut” di Albert King e il perenne “Call it Stormy Monday” (Grazian, 2004, p.37).

Il suono è esclusivamente elettrico. Il riferimento stilistico più esibito è il blues *Chicago-style*. La forma può variare. Uno *shuffle*, uno *slow* o una *rumba blues*. Non mancano i *rock an’roll*, rara l’interpretazione di brani *American Roots*. Nessuno che suoni *Delta blues*. Penso sia dovuto al fatto che è una forma di espressione prevalentemente solitaria, acustica. Sono però deluso, mi sarei aspettato che almeno nella “Casa del blues” qualcuno lo proponesse. Per il periodo che frequento la Blues House, non noto l’uso di chitarre acustiche. I partecipanti sono nella gran parte chitarristi elettrici, seguiti da un discreto numero di bassisti, batteristi, armonicisti. I cantanti sono pochi, rari i pianisti, i sassofonisti. Questa prevalenza di chitarre elettriche, di repertori simili, esprime una riduzione, un’idea limitata di blues più che un’effettiva padronanza. L’ambiente non mi sembra per nulla “diabolico”. Non riscontro particolari eccessi, né l’uso di sostanze proibite. La perdizione umana presente in tanta storia del blues in questi incontri si limita al consumo di qualche birra, rare le consumazioni di superalcolici, qualche sigaretta fumata fuori dal locale. Le *band* che gestiscono le *Jam* sembrano cambiare poco. Posso incontrare la medesima *band*, o i loro musicisti, inseriti in *band* dal nome diverso. La rotazione è bimensile.

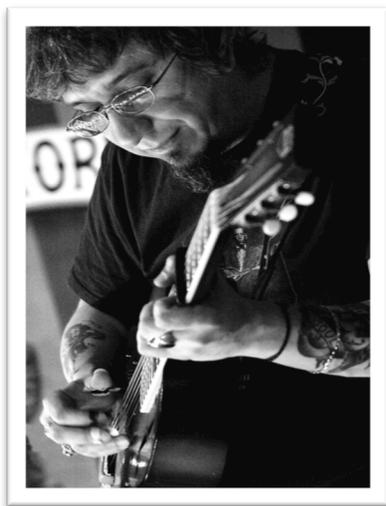
Tutti questi elementi danno la sensazione di un morigerato ripetersi di una consuetudine. Le persone arrivavano alla *Jam*, scelgono, dove situarsi, attendono pazientemente l’inizio. Nell’attesa, consumano qualcosa al bar, fumano una sigaretta, scambiano qualche chiacchiera. Iniziata la *Jam*, aspettano il loro turno, si esibiscono. Dichiarata chiusa la *Jam*, vanno tutti a casa. Una dinamica uguale a sé stessa, in un ambiente nel quale, la relazione interpersonale tra i presenti, mi sembra povera, l’interlocuzione atomizzata, chiusa in piccolissimi gruppi. Gli individui per quanto “vicini”, paiono scollegati tra loro, il volume della musica impedisce di parlare.

L'interazione, per dirla con il sociologo Erving Goffmann, sembra richiamare una «intimità senza calore» (Goffmann, 1969, p.101).

A distanza di mesi dalla prima visita alla Blues House comincio ad annoiarmi. Le *Jam* mi sembrano tutte molto uguali, prevedibili. Sono in crisi, non ho chiaro che cosa poter trarre da un ambiente così silente.

### *Discontinuità, Differenza, Incontro*

Nella primavera del 2009, decido di proporre al mio gruppo, la *Billard Band*, di andare alla Blues House per partecipare a una delle sue *Jam*. Spiego, vincendo qualche perplessità che potrebbe essere una buona occasione per sperimentarci. Il luogo è bello, il palco importante. I miei soci acconsentono attratti dall'idea che potrebbe essere un modo per accreditarci nella programmazione del locale. Francesco "Chicco" Preto, bassista del gruppo, proprietario del bar dove proviamo, suggerisce di non partecipare a una *Jam* qualsiasi, ma a una condotta da un suo amico, tale Massimo De Bernardi (fig.15). Massimo De Bernardi, conosciuto come *Max*, è un chitarrista di ottima levatura che ho già notato in altre *Jam*. Mi ha impressionato il suo modo di suonare, ma anche quello di presentarsi. Sono ancora ignaro della sua capacità di usare indifferentemente l'acustica come l'elettrica, il *dobro* come l'ukulele. Alle *Jam* predilige l'uso di una chitarra elettrica semiacustica. Possiede un battipenna e una tracolla leopardati di grande effetto. Max ha un fraseggio musicale sciolto, preciso, personale. Esibisce la padronanza di tecniche sia *flat* che *fingerpicking*<sup>88</sup>, non fa uso di distorsori o altri effetti. Il controllo, il tocco, il gusto con cui suona sono invidiabili. Canta bene, ha un'ottima pronuncia americana, è più che credibile. Il repertorio è vario, indica la conoscenza di diversi stili. Max è quello che si dice un "musicista completo", al quale, non manca la vitalità del *personaggio*. Sul palco veste di solito con jeans, maglietta scura, maniche corte, calza degli *american boots*.



**fig.15** Massimo De Bernardi

Appariscenti tatuaggi si fanno notare su entrambi gli avanbracci, porta un orecchino, indossa anelli, braccialetti. Le sue mani sono al tempo elastiche e robuste. Il pizzetto, la capigliatura "biondo cenere" fanno da contrasto alla montatura di occhiali da vista dalle lenti color arancione. Questa combinazione di capacità, tecnica, presenza, danno alla persona l'aura del *bluesman* che incute un certo timore reverenziale.

Massimo conosce bene Francesco, perché ha l'abitudine di andare nel suo bar per bere un bicchier di vino, rigorosamente rosso. Gli piace intrattenersi con i frequentatori più abituali. Al bar appare il più comune e socievole degli avventori. Nessuna particolare posa lo indica come il capace *bluesman* della Blues House. E' in una di queste occasioni che Massimo invita Francesco a farsi vedere a una delle sue *Jam*. Così ci presentiamo tutti assieme alla Blues House e occupiamo un tavolino davanti al palco. Non che fossimo qualcuno, ma un po' di esperienza l'avevamo fatta, tuttavia, nonostante l'intercessione di Francesco, quando arriva il nostro turno, siamo presentati in modo vagamente svalutativo: «*Qui stasera c'è anche un gruppo che vuol suonare!*». Quel "anche" mi suona male. Saliamo sul palco piuttosto tesi. In quel momento mi viene da chiedere a Massimo

<sup>88</sup> Rispettivamente, tecniche con, e senza, l'uso di un plettro.

De Bernardi, che invece si appresta a scendere, di restare per suonare con noi. Mi fulmina con una risposta lapidaria: «*Non ci penso neanche!*». Non mi aspetto un rifiuto così categorico. Ci rimango male ma non ho tempo per riflettere. Suoniamo il primo brano in modo maldestro, come peggio non potevamo fare. L'emozione, l'imperizia, ci gioca un brutto scherzo.

Al termine nessun benevolo applauso. Un silenzio pesante. Attacchiamo con il secondo brano, funziona meglio. Tuttavia anche in questo caso sbaglio qualcosa. Impugno l'armonica al contrario, con le note alte a sinistra e le basse a destra invece del contrario. Comprometto l'*intro* dell'esecuzione. Malgrado ciò questa volta l'applauso arriva ma scendiamo tutti convinti di avere fatto una gran magra figura. Penso che ne dobbiamo fare di strada per diventare una banda di blues.

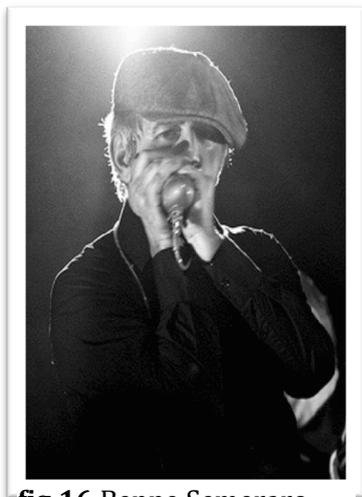


fig.16 Beppe Semeraro

Sono piuttosto abbattuto, il morale non è dei migliori. La situazione non è sfuggita a un altro personaggio presente in sala. Si chiama Beppe Semeraro in arte *Harmonica Slim* (fig.16). Non lo conosco bene ma è uno tra i migliori armonicisti blues italiani. Suona stabilmente con Max ed è nella *resident band* della serata.

Si avvicina, mi dice: «*Non te la prendere, può succedere a tutti le prime volte, l'emozione, l'eccitazione del momento possono far sbagliare l'orientamento dell'armonica.*

*Però canti bene!*». Un giudizio non propriamente entusiasta, ma in parte mi solleva, soprattutto realizzo quanto vado cercando da mesi. Il secco diniego di Max, il mancato applauso, la prostrazione, il sentimento d'inadeguatezza, il sostegno di Beppe rende il luogo, più sociale di quanto mi stavo orientando a credere.

Questo piccolo "incidente" innesca uno spiazzamento, una discontinuità. Mi rendo conto dell'esistenza di regole, premi, sanzioni, differenze, gerarchie fino al quel momento sottostimate. Questo episodio sancisce, primo di una lunga serie, l'incontro, con due *bluesman* che mi aiuteranno sia a *guardare* il blues, che a leggerne l'ambiente.

### *Una, tante Blues House*

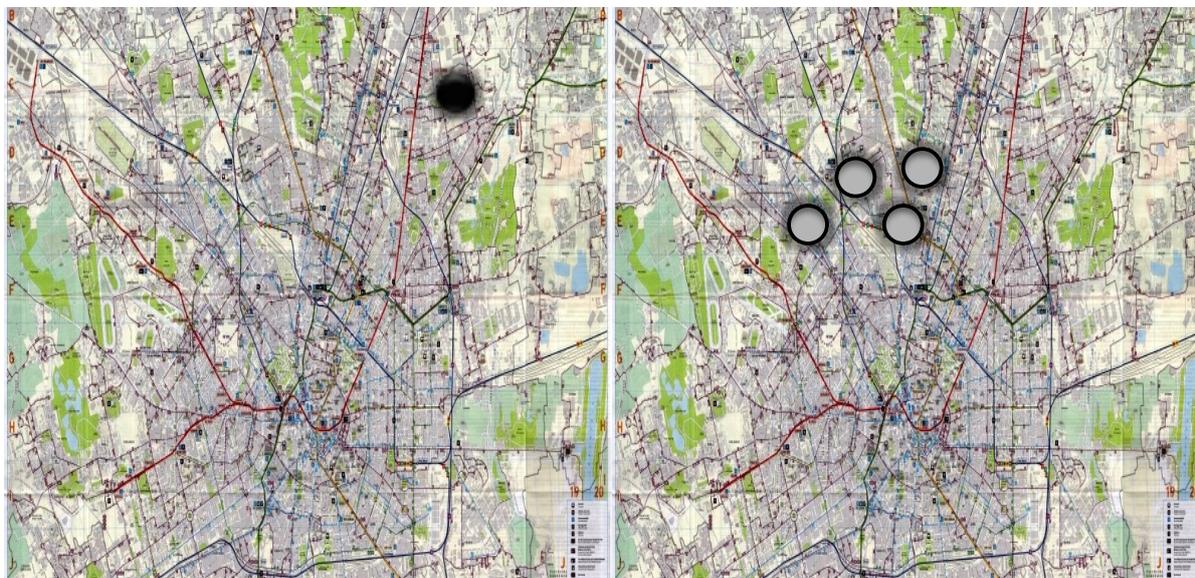
Alla fine del 2008 la Blues House cambia gestione, si allontana dal blues, interrompe la *Jam* del Lunedì. Fino a quel momento a Milano è l'unico locale a offrire un'occasione di quel tipo. Alla fine del 2009, in coincidenza con quella chiusura, le *Jam*, sorprendentemente, si moltiplicano (fig.17). Ne registro almeno quattro nella zona Nord Ovest di Milano. Qualcosa evidentemente sta cambiando. I motivi di un tale incremento non sono chiari. Un aumento così evidente del numero di *Jam* mi sembra una controtendenza, un paradosso nel momento in cui chiudono spazi storici del *rock* e del *Jazz* milanese.

La mia ipotesi è che la crisi economica iniziata nel 2008, se da un lato, ha accentuato i processi di restringimento, mutamento, nell'offerta musicale, dall'altro ha anche stimolato i gestori dei locali a cercare altre vie per incrementare un ridotto flusso di presenze.

## ***Jam Session* a Milano nel 2008 e nel 2009.**

A sinistra: la *Blues House*

A destra: *Fermento Art&Pub*, *Alterege Cafè*, *Gran Canyon*, *Casa di Alex*



**fig.17** Le *Jam* a Milano nel 2008 e nel 2009.

Infatti, pur resistendo l'abitudine all'uscita del sabato sera, sono poche le persone che vanno nei locali nei giorni infrasettimanali. Dal Lunedì al Giovedì, molti locali sono quasi deserti. Le consumazioni languono. I proprietari di locali cercano di reagire a questa situazione, s'ingegnano per garantire la sopravvivenza delle loro attività. Chi non intende *alcolizzare* la propria clientela, s'inventa svariate tipologie d'incontro. Si organizzano serate a tema, degustazioni, feste di compleanno, addii al celibato, *halloween* e consimili. E' evidente l'introduzione massificata dell'*happy hour* come dilatazione dell'ora dell'aperitivo, il prolungamento della giornata lavorativa. Questa sorta di cena a prezzo contenuto diventa il ponte verso il proseguimento di una serata fuori di casa. Per chi confida in un'attività musicale dal vivo, si pone il problema di come impiegare risorse già scarse per proseguire nella programmazione di *concertini*<sup>89</sup>. Fuori dal grande circuito la musica da sola fatica a reggere la sua capacità di aggregazione. Alcuni locali approfittano della situazione per richiedere alle *band*, in cambio della possibilità di suonare, di garantire un numero certo di presenze nel locale. I musicisti diventano dei "*buttadentro*".

In questo clima la *Jam* di blues s'inserisce tra le forme pensate per tenere vivo un locale. Questo genere di appuntamento assume di questa musica, la capacità potenziale

<sup>89</sup> La denominazione data da SIAE agli eventi in piccoli ambienti, che costringono i proprietari di locali al pagamento di tasse dedicate con una rendicontazione a mezzo di *borderò*.

di esercitare una certa fidelizzazione, di economizzare sui compensi<sup>90</sup>, di periodizzare gli incontri. La numerosità dei partecipanti alla scena del blues milanese, per quanto contenuta, ha il vantaggio di avere un *seguito* di persone relativamente stabile, in rete, dotato di reddito.



**fig.18** Il *Gran Canyon*, Viale Certosa, Milano



**fig.19** Il *Fermento Art & Pub*, Via Ugoni, Milano



**fig. 20** L'*Alterego Cafè*, Via Astesani, Milano



**fig.21** *Revolution* a Uboldo, Varese

Per chi si occupa d'intrattenimento la *Jam* rappresenta un buon motivo di richiamo. Per i "*Jammari*" diventa la possibilità di distribuire il proprio desiderio di suonare su più serate durante la settimana, l'opportunità di sfogare la propria passione, condividere un ambiente più largo di musicisti, magari formare una *band*, essere a conoscenza di possibili ingaggi, date. Così a Milano, sul finire del 2009, ci sono *Jam* al *Gran Canyon* di Viale Certosa (fig.18), al *Fermento Art&Pub* di Via Ugoni (fig.19), all'*Alterego Cafè* di via Astesani (fig.20). Anche al *Revolution* di Uboldo (fig. 21), un paese in provincia di Varese ma di fatto nel primo hinterland nord-milanese. Verso la fine dell'anno a questi quattro locali privati, si aggiunge la Casa di Alex, l'unico spazio che

<sup>90</sup> Se il compenso per una serata-concerto, al netto di rimborsi spese, per il blues può variare tra i 50 e i 120 euro, a componente, il compenso per una *Jam* in genere si attesta a meno di 50 euro.

appartiene a una cooperativa sociale. Questo luogo svolge attività di carattere culturale nel quartiere di PratoCentenaro a Milano e dal 2007 organizza stabilmente concerti di blues. Propone delle *Jam* a ingresso libero a fronte del pagamento di tessera associativa. Inaugura la formula del “concerto + *Jam*”, un modo di organizzare il blues che sarà copiato anche da altri.

Ciò che differenzia tutte queste *Jam* da quelle tenute alla Blues House è che questa gestiva in prima persona la loro organizzazione, mentre ora uno o più *referenti* di una *Jam*, spesso dei musicisti, s’incaricano *per il locale* di tenerne la programmazione<sup>91</sup>.

Il riscontro di presenze sembra positivo. Per quanto qualche locale dopo un certo periodo di tempo rinunci alla *Jam* c’è sempre un altro luogo pronto a riaprirlo. Per farmi un’idea del fenomeno provo a frequentarle tutte e un fatto appare chiaro; adesso i frequentatori dell’unica *Jam* che si teneva alla Blues House possono trovare un’occasione simile in quasi tutte le sere della settimana. Il Lunedì al Revolution di Uboldo, al Martedì al Gran Canyon, il Mercoledì all’Alterego, il Giovedì al Fermento.

Aumenta il nomadismo, la mobilità notturna dei partecipanti che si dirigono verso questi incontri. Questa condizione m’ispira l’analogia con l’*argonauta*, un accostamento che trovo calzante. Come eroi di Giasone queste persone si muovono alla ricerca del “vello d’oro” del blues. Invitati da mezzi di comunicazione diversi, essi accorrono alla chiamata, da ogni parte della città. La forma che promuove l’evento è varia. Può essere la locandina scritta a pennarello appesa sulla porta del locale, il passaparola, uno stampato. Fin verso il 2009, l’informazione arriva anche tramite MySpace, un mezzo oggi totalmente abbandonato in favore di Facebook. Pelia, il re di Iolco, assume le sembianze del gestore e anche araldo della *Jam*. Solo il numero dei partecipanti è incoerente. Se la narrazione mitologica parla di cinquanta eroi, la presenza media a tutte queste *Jam* non supera la ventina di presenti. In qualche caso partecipo a *Jam* con una decina di persone.

La numerosità dell’offerta sta scindendo la platea dei destinatari. La partecipazione sembra anche polarizzarsi su alcuni referenti. Quest’attrazione è dettata dall’amicizia e dal carattere più o meno aperto dell’incontro che questi referenti riescono a imprimere. Nell’accedere a queste nuove *Jam* noto che il pubblico della Blues House, in massima parte, si è eclissato, sparito. Ne parlo con alcuni musicisti che a lungo hanno frequentato la Blues House, secondo loro per molti di quei frequentatori c’era un legame specifico, affettivo, consuetudinario, con quel luogo. Un legame che evidentemente non si è ricostruito altrove. Qualche partecipante che ho incontrato alla Blues House lo ritrovo ancora ma sono molti di più quelli che non conosco. Le *band* mi sembrano rinnovate, c’è una maggiore un’alternanza nelle formazioni. Rimangono invariate molte figure chiave della scena. Musicisti blues che disegnano la parte alta di una ideale gerarchia della scena. A questo insieme di figure appartengono tutti quei musicisti che suonano due tre volte a settimana, in città e fuori, nelle situazioni più disperate, dal locale al *private party*.

Devo aggiornare i miei contatti, tuttavia mi muovo con maggiore disinvoltura nel perimetro definito da questi appuntamenti. Due elementi caratterizzano in mio procedere in questo periodo. La prima è la decisione di prendere alcune lezioni di chitarra. L’altra è lo stabilirsi di una certa affinità con alcuni partecipanti alle *Jam* che sto frequentando. Due situazioni che viaggiano in parallelo, che approfondiscono il carattere della mia presenza sul campo, informano il mio punto di vista.

---

<sup>91</sup> Nel periodo indicato le *Jam* del *Fermento* e *Alterego* sono gestite da Lucio Omar Falco, al *Gran Canyon* da Roberto Berli, al *Revolution* di Uboldo da Tiziano Red Rooster, alla *Casa di Alex* da Marcus Tondo e Alberto Bregoli.

## *A Blues Magister*

La scarsa *performance* che avevamo prodotto alla Blues House mi spinge a perfezionarmi. Prendere delle lezioni di chitarra è un desiderio che covavo da qualche tempo, ma non avevo trovato ancora nessuno che mi avesse convinto. Individuo questa figura in Mauro Ferrarese, un bravo chitarrista blues. Mi aveva molto colpito la sua apertura di un concerto di Fabio Treves. So che impartisce lezioni, ma scopro che si è trasferito a Bolzano. La scelta ricade allora su Massimo De Bernardi, del quale vengo a sapere la disponibilità come maestro. Massimo da qualche tempo, ha lasciato il suo lavoro per dedicarsi a tempo pieno alla musica.

Abita in Bicocca, il luogo mi è familiare. Dopo l' "incidente" alla Blues House ho avuto modo di avvicinare Massimo in altre occasioni. Il suo carattere è sempre un po' ruvido, ma abbiamo modo di vederci al bar di Francesco Preto e alla lunga, il rapporto personale è diventato molto più cordiale. In ragione di questa confidenza, gli telefono per chiedere se può darmi delle lezioni. Accetta molto volentieri. Sono venticinque euro all'ora. Massimo mi riceve a casa sua, piccola, accogliente. La moglie lavora, sua figlia è a scuola. Ciò che vedo - o forse ricerco - sono gli *american boots* che indossa ai concerti quelli con la punta in pelle di colore verde. Sono diligentemente allineati nella stanza da letto. Ci sistemiamo nel salotto, dove stanno in bella mostra, chitarre, amplificatori e altri strumenti a corda.

Sono venuto con la mia Segall<sup>92</sup> mentre Max prepara la sua Gibson J45. Mi chiede di imbracciare la chitarra. Osserva e dice: «*Vedo che impugni il manico anche con il pollice, non fai come i chitarristi classici. E' già un buon punto di partenza!*».

L'ora trascorre cercando di insegnarmi primi rudimenti di *fingerpicking*. Insiste su un brano di Mississippi John Hurt, *My creole belle*, a suo giudizio semplicissimo. In effetti sono *solo tre accordi*, ma per me è un supplizio. Non riesco a coordinare il movimento del pollice con le altre dita. La didattica si basa sull'osservazione del suo modo di suonare, cui segue l'invito a replicarne i passaggi. Non ci sono testi, né manuali, né diteggiature scritte, nulla che possa competere con questa formazione *one-to-one*.

Non esita a invitarmi, se lo ritengo utile, a registrare o fotografare durante la lezione. Mi mostra più volte accordi, posizioni che lui esegue con una scioltezza disarmante. Io ho qualche seria difficoltà nel cercare di ripeterli. Mi chiede di seguire con attenzione, ma il risultato è deludente. E' solo la prima ora di lezione, lui sta già perdendo la pazienza, io la fiducia. Prendo lezioni per circa quattro mesi, quasi tutte le settimane. La frequentazione di Max si rivela comunque importante, non tanto per la mia abilità chitarristica, che rimane pressoché immutata, quanto per pratici consigli di ogni tipo, riesce anche vendermi anche un ukulele. Soprattutto m'introduce a una migliore comprensione del blues, del suo ambiente milanese. Scopro di sapere poco dell'uno e dell'altro. Egli possiede oltre alla competenza tecnica anche una notevole conoscenza storica. Mi fa vedere la sua ricca discoteca ma anche una altrettanto qualificata biblioteca. Molti testi sono in lingua originale, accumulati in più di vent'anni d'interesse specifico. Gli faccio molte domande, sono interessato a capire come mai una musica tanto distante si sia radicata in Italia, Max si mostra un po' riluttante.

In quel momento non è ancora andato negli Stati Uniti, un paese verso il quale stranamente non prova alcuna particolare attrazione. Il suo giudizio dell'America è pessimo, ma lo è anche di tanti *bluesman* afroamericani che ha avuto modo di incontrare. «*Nel corso degli ultimi venti anni sono rimasto molto deluso dai musicisti afroamericani [...] ho collaborato, incontrato, ascoltato, parlato con tanti di loro e per me*

---

<sup>92</sup> La marca di una chitarra canadese

nato a Niguarda da una famiglia proletaria, è inconcepibile che un afroamericano non sappia nulla della sua storia [...] Io non è che so moltissimo della mia storia ma per quanto non sia molto acculturato so da dove vengo, so di appartenere a un certo contesto sociale [...] e visto che secondo me la loro storia è più importante della mia, è inconcepibile che non sappiano nulla del loro passato». Max contrariamente a quanto pensassi, è poco interessato alla dimensione elettrica del blues. Il riferimento che predilige è il genere *prewar*. Un genere sviluppatosi tra le due guerre che incorpora blues ma anche altre musiche di origine afroamericana. Il suo modo di suonare è straordinariamente vicino a quell'intenzione, ne riproduce la tecnica adattandolo alla sua sensibilità. Le sue considerazioni mi appaiono vere, incorporate alla persona, non il frutto di una conoscenza libresco. Il suo interesse per il blues nasce da una grande ammirazione per quei musicisti che per *talento individuale* hanno ideato quella "cosa" che chiamiamo blues, sottraendosi a una condizione di totale sottomissione. «Sono stato colpito da quelli come Sam Chatmon<sup>93</sup> che avevano un talento in più, in grado di tirare fuori musiche testi senza che sapessero né leggere né scrivere in condizioni sociali disperanti [...] questo è l'autentico talento popolare e il genio [...] gente certo indirizzata nel momento in cui dovevano registrare ma il blues è un'espressione spontanea a cui noi poi abbiamo dato delle interpretazioni!». C'è molto di vero in quello che afferma. La storia della musica nera americana ha molti "fondatori" di generi specifici, padri generatori del discorso blues. Musicisti dotati di grande talento diventati per questo riferimenti imprescindibili, canonici. Nel blues, Jimmy Reed, Robert Johnson, Muddy Waters, Willie Dixon, sono stati tra questi. Lo stesso si potrebbe dire di Ray Charles per il *soul* o di James Brown per il *funky*. Come Max, penso che da questi talenti siano stati oggetto di una continua interpretazione. Diversamente da Max ritengo che c'è anche una ricca presenza di autori, esecutori che pur avendo talento, non hanno mai fondato alcun genere specifico ma hanno comunque contribuito al suo sviluppo. Personaggi che non hanno sofferto per intero lo stigma razziale ma che hanno comunque innovato, arricchito il blues portandolo a contatto con altri generi. T-Bone Walker ha avvicinato il blues al Jazz, Clarence Gatemouth Brown alla *country music*, Johnny Guitar Watson al *soul*, Albert Collins al *rock*, ma si potrebbe citarne molti altri. Interpretazioni che non dipendono solo dal talento e da una condizione di frustrazione.

L'incontro con Max avviene in un momento nel quale fa parte della *band* che accompagna il *tour* di Sugar Blue, un armonicista afroamericano, diventato famoso presso il grande pubblico con il *riff* di armonica contenuto nel brano *Miss You* dei Rolling Stone. Una fama che per Max, oscura il fatto che sia uno dei più apprezzati armonicisti di Chicago, oltre che membro dell'ultima formazione di Willie Dixon. Questa collaborazione mi spinge a chiedergli che cosa ha compreso dei neri nel loro rapporto con il blues. E' un argomento che lo scalda particolarmente. Ripropone la sua idea di talento come elemento generatore del blues. «Ci sono stati dei neri che avevano un talento che usciva dalla norma, istintivo, naturale e che il contesto sociale ha fatto emergere, li ha aiutati a sollevarsi [...] ritengo cioè che ci siano neri che sanno suonare, cantare, il blues e altri che sono solo dei farlocchi!». Il termine "farlocco" mi fa sorridere, non è dispregiativo, lo usa in modo alquanto ironico e bonario.

Probabilmente cerca di dirmi che il blues non deve essere preso per buono solo per il fatto di essere prodotto da neri. Gli racconto che sono andato al concerto di Sugar Blue alla Blues House, che mi sono avvicinato a lui prima dell'esibizione e gli ho chiesto

---

<sup>93</sup>Sam Chatmon è stato un Delta bluesman attivo negli anni tra le due guerre in Mississippi. Mezzadro, leader dei *Mississippi Sheiks*, fratellastro di Charlie Patton, polistrumentista ha incarnato un blues aperto a tutte le sue forme rurali: ballate, walzer, *rags*, ecc..

di autografare la mia vecchia copia de il *Popolo del Blues*. Una gloriosa edizione Einaudi, nella quale Amiri Baraka si firma ancora Lee Roi Jones. La cosa lo fa molto ridere. Di Sugar Blue, Max pensa ogni bene. Lo ritiene un grande armonicista, di livello ineguagliabile, una brava persona, ma per quanto riguarda la sua consapevolezza di nero è categorico. «*A Sugar Blue credo interessi soprattutto essere pagato da chi lo ingaggia, mangiare, bere birra, il resto mah!... Non saprei. Chissà se lo conosce Lee Roi Jones?!*».

Le lezioni di chitarra proseguono, ma sono diventate per lo più delle occasioni di dialogo. Mi racconta della difficoltà di costruire una professione musicale in Italia, che la qualità non paga, ma anche della sua determinazione nel volerci provare. Tra le tante cose Max esprime, in modo piuttosto colorito, il suo disagio nel suonare alle *Jam*: «*Se devo essere sincero arrivato al terzo brano ne ho già piene le scatole!*». Adesso che lo conosco meglio credo di comprenderne il motivo. La *Jam* per lui è l'occasione per guadagnare qualcosa, farsi conoscere, stare con gli amici, ma nella quale non si sente rappresentato. Dopo alcuni mesi decido di interrompere le lezioni. Il mio modo di suonare è progredito poco, quel tanto che basta per desiderare di proseguire da solo. Quasi a voler segnalare un arrivederci, Max mi regala un CD di Lithin' Hopkins, un caposcuola del blues che non ho mai ascoltato con attenzione. E' un gesto da amico, inatteso. Sono gratificato, mi commuove. Nel darmelo dice: «*Questo è uno tra i primi dischi che ho comperato, quando ho cominciato a suonare, in vinile naturalmente! Lithin' Hopkins è uno tra gli autori più importanti secondo me!*». M'invita ad ascoltarlo, a meditarne la tecnica.

E' un incoraggiamento a proseguire, un incitamento a non fermarmi, a non rimanere preda delle forme eleganti, leziose del blues contemporaneo. Mi consiglia di tornare indietro nel tempo. «*Cerca di cogliere quel suono, quel modo di suonare. So che è difficile ascoltare oggi quella musica. Le chitarre sembrano scordate, il suono è sporco, datato, ma la radice è lì!*». E' un bel disco. Ascolterò altre produzioni di Lithin' Hopkins, ma soprattutto credo che come ogni dono, sia stato un segno per sostanziare l'incontro, riconoscere un transito, benedire un'iniziazione.

## Affinità

Il viatico avuto con le lezioni apprese da Max mi danno un po' di sicurezza. Sono di stimolo a proseguire nella partecipazione alle *Jam*. Ora mi muovo nella convinzione che si sia esaurita una fase di ambientamento sul campo. Alle *Jam*, mi propongo spesso all'armonica, mi relaziono stabilmente con qualche assiduo frequentatore, non mi è difficile intavolare qualche breve chiacchierata. Noto che taluni suonano volentieri con me. In particolare mi trovo a legare con due bravi musicisti. Sono Marco Re, un bassista e Alberto Bregoli, un chitarrista. Suonano assieme in un gruppo che si chiama *Bread Butter & Blues*. Arrivando a una *Jam* c'è un piacere reciproco a incontrarci. Giacché queste *Jam* avvengono per *cooptazione* e non per chiamata scritta, come avveniva alla Blues House, spesso mi propongo con loro. Cerchiamo di accedere *assieme* sul palco. Quest'affinità mi allontana dal mio vecchio gruppo. Il livello musicale che esprimono queste nuove conoscenze è quanto desideravo. Mi accorgo che diventa sempre più pesante dedicare tempo al vecchio gruppo, a prove che non sortiscono il cambio di passo cui aspiro.

Nella primavera del 2010, Claudio Barbonetti, un amico che è anche presidente della Lega Tumori di Sondrio. Vuole organizzare un concerto a sostegno dell'associazione. Gli propongo di fare concerto di blues, una cosa diversa dal solito.

Accetta l'idea. L'avvenimento si terrà in piazza Garibaldi, la più importante di Sondrio. Aspetto non meno importante, l'occasione si presenta anche ben retribuita. Per un impegno così importante non posso presentarmi con il mio vecchio gruppo, è inadeguato. Mi faccio coraggio e telefono a Marco Re. Gli chiedo se non fosse interessato a partecipare con la sua band a questo evento. Loro hanno già un cantante, io mi limiterei a suonare l'armonica, fare qualche coro. Marco accetta, ne sono molto lusingato. Sei ore di macchina, tra andare e tornare ma ne vale la pena. Ci aspetta un palco di dieci metri per cinque e un *service* di prim'ordine. Il pubblico mostra di aver gradito la *performance*. L'esperienza soddisfa tutti. In seguito a questa collaborazione, Marco e Alberto mi chiedono se intendo far parte del loro gruppo. Accetto, chiuderò l'esperienza con la *Billard*.

Alberto Bregoli lavora come tecnico presso una grande compagnia petrolifera. E' il più addentro nella scena e nel blues. In quel momento è coinvolto con altri due gruppi. Ha vent'anni meno di me, colpisce l'energia che dedica a tutti. Mi chiedo dove trovi il tempo. Suona con grande riferimento a eroi della sua generazione come Steve Ray Vaughan, Robben Ford, indiscussi esponenti del blues contemporaneo. Sono riferimenti di difficile interpretazione. Alberto tuttavia non si mostra chiuso al blues più classico e a molto altro ancora della tradizione afroamericana. Marco Re lavora in proprio, possiede una piccola impresa che si occupa d'impianti di condizionamento. Proviene da esperienze di *progressive rock* molto lontane dal blues. Si è diplomato al DAMS di Bologna, con una tesi su Monteverdi. Gli piace molto suonare *Jazz* ma da qualche tempo ha sentito l'esigenza di un avvicinamento al blues al punto di formare questa *band*. Della musica ne intende soprattutto l'aspetto armonico. Lucio Lorenzini, il batterista, ha più di sessanta anni, si è sempre occupato di export-import di elettrodomestici ma al momento è disoccupato.

Ha fatto esperienze diverse, dal *beat* al *rock*. Ha una predilezione per Gino Vannelli, non propriamente un *blues singer*, ma non ha preclusioni. Gli piacciono le voci, le melodie ma anche il suono forte del *rock-blues*. E' arrivato a scrivere, produrre dei brani suoi che vende su internet che non mi sembrano molto blues. E' molto interessato a fare delle serate. Suonerò a lungo con i *Bread Butter & Blues*, diventando anche il *front man* della band. L'esperienza con questo nuovo gruppo è ricca d'implicazioni, la loro competenza tecnica sposta verso l'alto il mio rapporto con la musica suonata. Ciò che trovo interessante è che pur partendo da *background* così distanti, persone così diverse, a un certo punto, confluiscono in un assieme di blues.

### *La Scena blues. Un intreccio complesso*

La frequentazione, la partecipazione alle *Jam*, la conoscenza di molti altri esponenti del blues milanese, l'incontro con Massimo De Bernardi, con Beppe Semeraro, conclude, la mia fase di ambientazione nella scena del blues come antropologo. Era quello che mi ero proposto. Ci sono voluti quasi tre anni, un tempo nel quale, oltre alla formazione accademica, ho cercato di affinare il mio progetto di tesi. Questa fase coincide anche con l'inclusione, come musicista, in questa scena. Questa disposizione divide il mio sguardo. Sono scisso tra il guardar *da fuori* dell'antropologo e il vivere *da dentro*, da *bluesman*, l'intreccio complesso, che il campo mi propone.

L'osservazione è tirata da più parti. L'attenzione etnografica è sovrastata dalla molteplicità delle sollecitazioni. La mappa che ho raffigurato ammette molte correlazioni. Ci sono quelle proposte dal rapporto tra il blues e il suo "pubblico", quelle con i proprietari dei locali, quelle introdotte dalle molte figure che ruotano attorno alla

produzione musicale: giornalisti, negozianti di dischi, tecnici di registrazione, fotografi, *filmmaker*, associazioni, gruppi, organizzatori di festival. La scena è affollata.

L'idea d'interrogare, tessere un dialogo, con tutti questi soggetti si rivela sensata per un approccio generalizzato, ma si rivela troppo ambiziosa, dispersiva, soprattutto, avverto la sensazione che tutti questi elementi si presentano solo in certe condizioni.

Benché molti attori e componeneti siano significativamente presenti in questo contesto, molte di queste si palesano, solo nel momento in cui i *Blues Argonauts* esplicitano una certa dinamica del loro agire. E' solo quando si muovono nel perseguire un progetto, un percorso conclamato, individuale o collettivo, che le parti di questa costellazione si attivano. E' in base alle scelte, le azioni decise prevalentemente dai musicisti che queste si dispongono come ostacoli da superare, opportunità da cogliere, risorse da impiegare. Questa considerazione orienta in modo diverso la mia presenza sul campo. Decido di concentrarmi solo sugli elementi che a mio giudizio, configurano la "scena base" in cui si muovono i *Blues Argonauts*. I suoi pezzi fondamentali, gli insiemi che propiziano l'attivazione di tutte le altre parti. Questa scelta mi aiuta a non disperdere le forze, a precisare l'osservazione. Limito la mia frequentazione solo a determinate *Jam* in certi luoghi, seguo con maggiore attenzione l'attività di taluni *bluesman*.

Lo considero il passaggio necessario per preparare una condizione partecipe, reciproca con i *Blues Argonauts*. Il modo per selezionare le *voci* che intendo ascoltare, gestire la confidenza conquistata sul campo, imbrigliare lo scetticismo, la diffidenza, il sospetto, tradurre elementi del loro agire. Questa strategia mi permette conciliare la mia presenza come *antropologo* con quella di *attore*, di mediare la dissociazione tra appartenente alla scena, con quella di osservatore. la maggiore chiarezza sul ruolo da tenere sul campo dirige la mia attenzione sulla comprensione di alcune configurazioni chiave: la *Jam*, la *band*, la *performance* di blues.

### *La Jam di blues*

Per le motivazioni che ho cercato di richiamare, non c'è dubbio che la proliferazione del numero di *Jam* a Milano, fosse da correlare all'interesse di taluni locali per incrementare le presenze nei loro spazi. Una ragione sottaciuta, il *fuori campo*, della loro moltiplicazione. Tuttavia questa motivazione se presa come unica, annulla nel funzionalismo le ragioni della loro attivazione, disperde il senso di comunità che sono in grado di promuovere. Questa sovra-determinazione eclissa il contributo dei soggetti. Imputare solo alla ragione economica l'incremento registrato da questa forma d'incontro, non spiega a sufficienza la sua affermazione. La loro moltiplicazione invece di incuriosire, oscura la forma sociale che sottende.

### *Perché una Jam?*

Perché questa forma d'incontro è aumentata? Perché una *Jam* di blues e non altre? Le risposte che riesco a dare convergono sulla difficoltà, se non l'impossibilità, di realizzare *Jam* con *altre* musiche che non siano il blues.

Il *rock*, nelle sue plurime accezioni, la musica italiana, ogni altra espressione musicale popolare contemporanea, si presentano, o troppo vaste, tali da impedire tra i partecipanti una condivisione fruibile, o troppo strette, per garantire un seguito apprezzabile. Il blues invece, sembra contenere la caratteristica di consentire la rapida

intesa sui brani, è scevro, ad esempio, delle complicazioni che possono insorgere dalla necessità di utilizzare strumenti indispensabili ad altre musiche<sup>94</sup>.

La stessa musica Jazz, che molto ha utilizzato la *Jam* nella sua storia e che ancora si riscontra come evento, mostra un evidente limite nella competenza strumentale che devono possedere i partecipanti. Credo che per questo il Jazz si condanna a un'espressione dal carattere elitario. Per contro, va anche aggiunto quasi all'estremo di un ideale *continuum*, che difficilmente può esistere una *Jam* priva di alcun indirizzo. L'osservazione, offre, infatti, il riscontro di locali che arrivano a proporre *Jam* "a palco libero". L'offerta di una ribalta disponibile sulla quale, si afferma, chiunque possa salire e suonare ciò che vuole.

Quello che riscontro in questo modo di organizzare una *Jam* è che questa forma nasce e si spegne spesso nello spazio di poche settimane. Il disegno intemerato di chi proponendo la disponibilità "libera" di un palco, ritiene di poter attrarre gente nei locali. Questa proposta presume nelle persone un *naturale* desiderio di partecipazione. Molto più pragmaticamente si tratta spesso dell'inconfessato proposito di qualche gestore per evitare compensi alle band e tributi alla SIAE. Forme di questo tipo possono per qualche tempo intercettare il narcisismo, l'edonismo di qualcuno, ma non predispongono ad alcuna forma duratura di coinvolgimento. I limiti di una proposta che s'infrangono sulla constatazione che un palco non è mai un ambito libero, ma sempre uno spazio *conteso*.

La *Jam di blues* contiene invece caratteristiche di evento *possibile*, ma anche *accessibile*. Il musicista Winton Marsalis descrive così questa proprietà:

Ho suonato in ogni tipo di contesto, dal Pooh's Pub al City park, da un antico anfiteatro romano alla Sydney Opera House, e con chiunque, da BB King a Itzhak Perlman, da Sonny Rollins a Willie Nelson, da Stevie Wonder al prodigioso chitarrista di flamenco Paco del Lucia. Erano esecuzioni di cui non si disponeva di tempo per le prove, né di musica organizzata in modo formale. In tali circostanze quale genere di canzoni possono suonare assieme musicisti tanto diversi? Che cosa può accomunarli tutti? Il blues. E' come se il blues fosse nato per darci un pretesto per suonare l'uno con l'altro, per comprenderci l'un l'altro. Quando siete in dubbio cercate il blues: è a vostra disposizione (Marsalis, 2010, p.54).

Questa capacità di *accomunare*, conferisce alla *Jam di blues* la ragione alla sua esistenza. Roberto Oggioni, chitarrista milanese, che per anni ha condotto le *Jam* della Blues House, da questo punto di vista, si esprime con cinica chiarezza. «*Sai, chiunque sappia suonare tre accordi alla chitarra o riesca a far qualcosa su una scala pentatonica può suonare il blues. Questa è una musica con una bassa soglia di entrata*».

E' una considerazione che correttamente coglie l'aspetto che rende *accessibile* una *Jam di blues*, ma ne semplifica eccessivamente l'adesione. La partecipazione a una *Jam*, nasconde una configurazione più articolata, qualcosa che si diversifica da una semplice «riunione informale di musicisti» (Arrigoni, 2010, p.101).

## *Anatomia di una Jam*

Come si è visto, nel 2009 le *Jam di blues* a Milano si moltiplicano in ragione di intuibili motivazioni commerciali. Tuttavia a un'osservazione attenta la *Jam* si presenta anche come una *rappresentazione* collettiva. In questa *messa in scena*, seppure è evidente il condizionamento di carattere esterno, gli attori dispongono questi spazi adattandoli alle

---

<sup>94</sup> Si pensi alla necessaria presenza di un pianoforte, di trombe, sassofoni, per poter dar vita a una *Jam di Jazz*, di violini, fisarmoniche, ghironde per musiche anglo-scoto irlandesi, occitane e così via.

loro significazioni. La *Jam* è un ambiente *costruito*, abitato dai partecipanti, dove il blues diventa il segno di un incontro sociale. Tra gli elementi proposti da una *Jam*, due, di carattere preliminare sono fondativi. In primo luogo la sua *convocazione*. L'atto deciso, immaginato, costruito, inserito in una temporalità da un soggetto *legittimato*<sup>95</sup> (fig. 22).



fig.22 Locandina di convocazione



fig.23 La sala-concerto del Fermento

In secondo luogo la *designazione* del luogo al quale è trasferita questa legittimazione (fig. 23). Aspetti dei quali realizzo l'importanza, quando due locali l'*Alterego Cafè* e il *Fermento Art&Pub* iniziano la programmazione di una *Jam*. Entrambi i locali affidano l'organizzazione di una *Jam* a un medesimo *referente*, Lucio Omar Falco, un apprezzato bassista che da anni suona blues. Malgrado questa medesima conduzione, dopo pochi mesi l'*Alterego Cafè* chiude la *Jam*, mentre il *Fermento Art&Pub*, ancora oggi continua a programmarla. Le ragioni di una storia così dissimile la vedo ripetersi altre volte. Scostamenti da imputarsi molto spesso al mancato rispetto di alcuni elementi preliminari, all'asimmetria che si realizza tra le condizioni minime per una rappresentazione in uno specifico spazio. L'*Alterego Cafè*, con le sue lucine azzurrognole da *club privé*, l'arredo *kitsch*, ingombrante, eccessivo, poco funzionale, la cattiva ospitalità dei musicisti, i prezzi alti delle consumazioni, la mancanza di un palco, di un impianto voci, lo scarso compenso agli organizzatori, demotiva, allontana la partecipazione. C'è come una violazione di regole inaugurali che contraddicono il senso dell'incontro. Il luogo svela ai convenuti la scarsa vocazione di uno spazio a ospitare una *Jam* di blues per rivelare il solo interesse a dirottare degli avventori in un locale.

Convocazione, legittimazione, di un luogo, diventano variabili interagenti che da sole possono influenzare *ab initio* la durabilità<sup>96</sup> di una *Jam*. Questo insieme di aspetti

<sup>95</sup> Nel caso particolare, in termini di *legittimazione*, il partecipante trae dalla locandina due informazioni: a) che la *Jam* è convocata presso la Cascina Grande di Rozzano, un luogo autorevole, dove si realizza annualmente un Festival di Blues; b) che a condurla sarà la *Berlini Blues Band* di cui fanno parte musicisti noti e apprezzati nella scena locale.

<sup>96</sup> La *Jam* è soggetta per vari motivi a una durata. E' un evento dal carattere *precario*. Alcuni tra i locali visitati durante l'osservazione che organizzavano *Jam* oggi non la propongono più. Altri continuano a farlo, altri magari stanno decidendo di farlo, altri ancora che avevano smesso potrebbero riprendere.

devono essere attentamente monitorati per ospitare un incontro che non è solo intrattenimento. Un momento nel quale i partecipanti, consci del loro non essere solo consumatori si vogliono percepire come attori del loro convivere.



**fig. 24** Fermento1: Referente Jam con la band.



**fig. 25** Fermento2: Referente Jam con la band.

Dentro quest'insieme di tempi, di spazi legittimati, si muove la concreta gestione di una Jam. In questo perimetro si sviluppa l'azione del referente della Jam e della resident band (fig.24) e (fig.25). Su di loro ricade la responsabilità di gestirla. Come ministri di una liturgia la loro interpreta, in qualche caso modifica, le regole che configurano una formula tripartita di *avvio, sviluppo, chiusura* di una Jam.



**fig.26** Cooptazione, posizionamento.



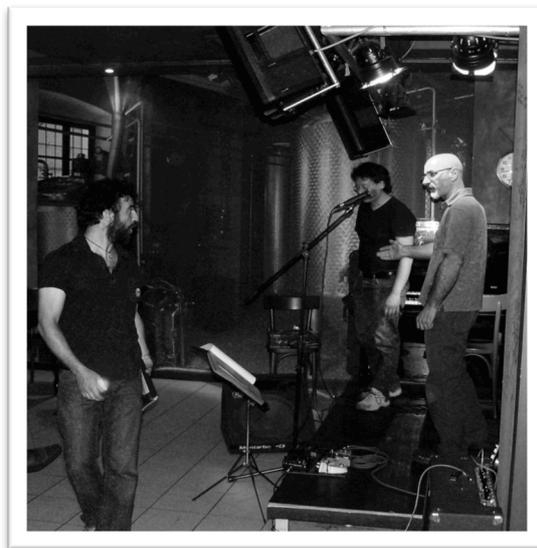
**fig.27** Riconoscimento, gratificazione.

A loro è affidato il compito di interagire con i partecipanti, integrarli nella rappresentazione, accoglierne l'espressione, risolvere le complicazioni di varia natura che possono compromettere la partecipazione. «La Jam non si deve fermare!». «La Jam è riuscita!». «E' stata una buona Jam!». Sono frasi che ricorrono spesso tra partecipanti e referente.

Tra ribalta, palco, platea, la *Jam* è un succedersi di cooptazioni, movimenti, sguardi (fig.26), gratificazioni, applausi (fig.27), ma anche di slabbrature, conflitti. Sono soprattutto questi ultimi a evidenziare la *Jam* come ambiente *normato*. E' piuttosto frequente, infatti, l'osservazione di partecipanti che forzano, a discapito di altri, il loro ingresso sul palco, che prolungano la loro presenza, che allungano, volutamente, la *performance*, che si esibiscono in un numero superiore ai "canonici" due pezzi, che non intendono unirsi a quello o a quell'altro partecipante.



**fig.28** Gerarchie, chi è dentro chi fuori.



**fig. 29** Alterazione, conflitto

Piccole, grandi alterazioni indicano la violazione di regole tacite, rivelano la presenza di sottaciute stratificazioni, di valori, capacità, gerarchie (fig.28). Talvolta il conflitto, l'esclusione, si esprime platealmente (fig.29), mentre altre volte la partecipazione si trasforma in una tacita rinuncia. Arrivare a una *Jam* per lasciarla senza suonare è sempre un momento depressivo, uno smacco, una tensione partecipativa non risolta, un mancato riconoscimento. Questo insieme di esortazioni, inviti, norme, convenzioni, negoziazioni, avviene all'interno di una medesima base espressiva rappresentata dal blues. Il quadro convenzionale di stili, brani, intenzioni, è attentamente presidiato, non può essere facilmente violato, pena l'esclusione.

Ne ho la conferma una sera che al Fermento sale sul palco un uomo sulla quarantina che chiede di partecipare alla *Jam*. Si presenta con un lungo soprabito scuro, porta con sé una chitarra acustica, classica, corde in budello, non elettrificata. Questa dotazione costringe Lucio Falco, referente della *Jam*, a una complicata operazione di equalizzazione per consentire partecipazione e suono dello strumento. Costui chiede anche di poter suonare seduto su un palco già molto piccolo. Questa preparazione interrompe lungamente la *Jam*. Quando finalmente tutto è pronto il signore si mette a cantare "I'm easy", un brano interpretato da Keith Carradine nel film *Nashville* di Robert Altman. Una canzone sdolcinata, totalmente fuori contesto e anche mal interpretata.

Noto che nessuno dei membri della *resident band* lo accompagna e anche che al termine del brano non gli viene concessa una seconda esecuzione. Il tizio è cortesemente invitato a farsi da parte per consentire l'ingresso di altro partecipante. La configurazione iniziale del palco è rapidamente ripristinata. Osservo l'incauto ospite mentre lascia piuttosto seccato il locale nella totale indifferenza dei presenti.

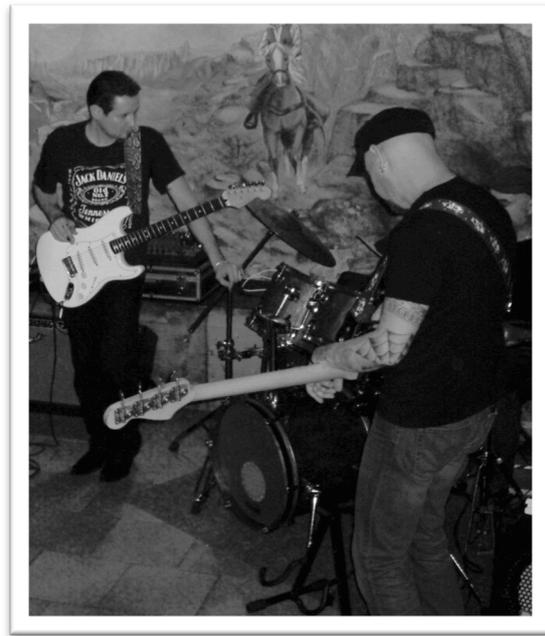
Credo che questo partecipante, suo malgrado, abbia ingenuamente sfidato, ma anche evidenziato, la presenza di regole, convenzioni presenti in una *Jam* di blues.

Episodi come questo non sono la norma, ma io stesso ne faccio esperienza una sera che mi presento con un ukulele. Sebbene ci sia la disponibilità di Lucio Falco a invitarmi sul palco, la mia partecipazione è abilmente boicottata da un balletto di cooptazioni alternative al punto che devo desistere. Non credo sia il frutto di una malevole intenzione, ma il piccolo strumento acustico evidentemente non è stato ritenuto congruo alla rappresentazione. E' capitato addirittura che, sempre al Fermento, Roberto Maresca un poliedrico musicista non solo di blues definisce "fascista" Lucio Falco per avergli impedito di interpretare un brano dei Rolling Stones. Lo trovo curioso, considerato che il gruppo inglese è stato un grande serbatoio di blues. Roberto Maresca a seguito dell'episodio non si farà più vedere alle *Jam* del Fermento.

Sono episodi-limite che rivelano la presenza di una combinazione di aspetti concernenti la *Jam*, la cui dinamica va appresa, conosciuta, rispettata. Repertorio, stile, dotazione strumentale, diventano codici attivati i quali è possibile l'apporto soggettivo degli individui. La *Jam* è una forma che è condivisa in spazi sia centrali sia periferici, dentro e fuori la ribalta. La componente affettiva tra i partecipanti è direzionata, graduata, indicativa di un'inclusione.

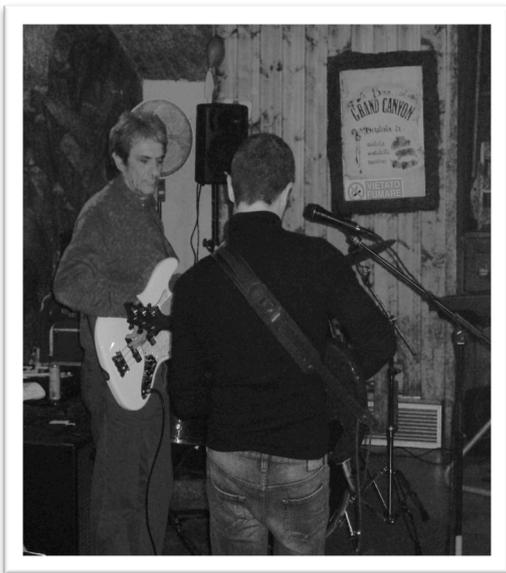


**fig.30** Affettività



**fig.31** Indecisione

I grandi abbracci, le pacche, i saluti calorosi, non sono solo la spontanea segnalazione di un incontro tra partecipanti, ma configurano anche il valore di un accredito, un'attestazione d'autorità, l'appartenenza a un'*élite*, la segnalazione ai convenuti di complicità, accordi (fig.30). Ci possono essere anche indecisioni nella conduzione, brevi interruzioni che devono essere rapidamente ricomposte (fig.31).



**fig.32** Interpretazione



**fig.33** Apprendimento

Si possono creare situazioni di mutua interpretazione tra sconosciuti, preludio di un'affinità o di un'incompatibilità (fig.32). C'è l'aspetto iniziatico di un apprendimento (fig.33).

La *Jam* sembra insomma affermare, la sua natura variabile, complessa, problematica, nella quale, l'affermata libertà di accesso è solo un equivoco. Per quanto si sviluppi in modo cadenzato, prevedibile, la *Jam* si solleva dal doverla considerare la più ripetitiva delle consuetudini.

Sebbene assuma le sembianze di una *routine* la *Jam* è un *rito* e con ciò afferma il carattere pienamente sociale del blues. La particolare architettura di un *legame* sociale che gli attori intendono stabilire pubblicamente. Come afferma l'antropologo Roy Rappaport:

L'attenzione alla forma del rito non deve far perdere di vista la natura fondamentale di ciò che il rito fa. Enunciando, accettando e conferendo carattere morale alle convenzioni, il rito contiene in sé non solo una rappresentazione simbolica del contratto sociale, ma lo stesso tacito contratto sociale. Come tale, il rito che stabilisce e collega i confini tra sistemi pubblici e processi privati, costituisce l'atto sociale fondamentale (Rappaport, 2002, p.200).

Questa relazione tra persone si muove nell'ambiguità creata da stimoli di natura opposta; mercantile e ideale, funzionale ed espressiva, individuale e collettiva. Da un lato c'è l'intento di riempire un locale, soddisfare un'esigenza d'intrattenimento, dall'altro quello di riempire uno spazio sociale d'incontro, mediato dal blues.

### *Cosa esprime una Jam?*

Molti mesi dopo avere interrotto le mie lezioni di chitarra ho modo di ritrovare Massimo De Bernardi. Gli chiedo un incontro. Massimo, nel tempo in cui ci siamo persi di vista, ha fatto molte cose. Ha abbandonato la dimensione elettrica per proseguire con un suo progetto esclusivamente acustico. Con la brava cantante Veronica Sbergia, ha fondato un gruppo che si chiama *Red Wine Serenaders*. Ha pubblicato un paio di dischi

molto ben recensiti, sta avendo un grande riscontro a livello nazionale e internazionale. Questo impegno lo porta a disdegnare la partecipazione alle *Jam* per concentrarsi interamente al suo progetto. Guarda da lontano questi appuntamenti. E' a conoscenza del fatto che le *Jam* si siano moltiplicate ed è consapevole che questo non sia avvenuto per una volontà filantropica dei gestori dei locali. Gli chiedo un'opinione. Massimo è molto radicale: «*Non trovo sbagliato il concetto di ritrovo tra musicisti, ma quello che sta marcendo è il fatto che lo devi fare con questo tipo di gestori e con questo tipo di atmosfera [...] i partecipanti a queste Jam è evidente che sono persone che non suonano mai assieme, fanno gli stessi pezzi, sono approssimativi [...] per me le Jam dovrebbero essere luoghi solo per musicisti!*». Il suo scetticismo mi fa riflettere sul diverso modo in cui si può porre chi ha fatto del blues la sua professione e chi ne ha solo una forte passione. Prospettive che possono essere discordi. Se da un lato concordo con l'avversione di Max a questa moltiplicazione di *Jam* quando riducono lo spazio dei concerti, quando diventano un'abile artificio per non remunerare adeguatamente i musicisti, dall'altro rimango convinto che siano incontri che alimentano una particolare forma di socialità.

Chiedo un'opinione anche a Beppe Semeraro. In questi anni abbiamo avuto modo di incontrarci spesso, sono ricambiato nella stima che ho per lui. Gli domando cosa, a suo giudizio, esprime una *Jam*. A differenza di Max la sua opinione è meno rigida: «*La Jam è una formula sociale [...] non è che appartenga al blues, piuttosto che al Jazz. [...] è la culla di tante cose, per il principiante è l'occasione di esordire, provare, cominciare, per i più esperti un'occasione per verificarsi [...] è l'espressione di una comunità vera e propria, che ha la necessità di suonare per sopravvivere, anche mentalmente [...] una comunità che ha la necessità di sfogare, scambiare, incontrarsi* ». Anche Beppe ritiene che la *Jam* abbia un carattere distintivo, comunitario, ma concorda con Max nel rilevarne limiti, debolezze. Le sue considerazioni si spostano dalla *Jam* al senso di suonare il blues, per certi versi il suo significato ultimo.

Nel farlo si allunga in un paragone con le *Jam* di Jazz. «*Vedi tra le Jam che facevano a Maxwell Street<sup>97</sup> e quelle che facciamo noi la differenza è che là il livello era molto alto, così che la possibilità di riuscita di una Jam lo era altrettanto [...] le Jam fatte da noi, soprattutto negli ultimi tempi, vedono la partecipazione di gente che non ha capito bene lo spirito [...] magari sale qualche chitarrista rock che vira da quella intenzione per farsi vedere, [...] ma in questo modo ne cambia l'equilibrio [...] c'è un concetto malinteso di democrazia secondo me, non tutti dovrebbero salire sul palco, le Jam si sono allargate un po' troppo si perde il senso che avrebbero dovuto avere [...] cosa che non succede nelle Jam di Jazz, non salirà mai un rokkettaro [...] la comunità Jazz da questo punto di vista è molto unita, più coesa [...] il loro linguaggio impedirà a un chitarrista rock di avvicinarsi al palco, non si presenterà neanche*». Le sue argomentazioni non mi convincono per intero, ho assistito a qualche *Jam* di Jazz, ne condivido il carattere esclusivo, ma non ho riscontrato alcun calore comunitario. Gli chiedo allora se il blues non sia una musica più profana del Jazz, se il suo carattere non sia facilmente equivocabile, trasceso.

Beppe non ha dubbi: «*Il blues è sicuramente più profano. Sicuramente! Pensa solo a come l'industria ha cercato di separarlo, dal gospel, dallo spiritual. Una discussione durata anni [...] gli stessi bluesman sono arrivati ad auto dividersi [...] però alla fine queste separazioni definiscono solo dei prodotti*». Trovo il paragone con il Jazz piuttosto interessante, una musica in cui la progressiva affermazione di forme sempre più

---

<sup>97</sup> Maxwell Street era la strada che ospitava il mercato all'aperto di Chicago. Fondato da immigrati Ebrei dell'Est Europa nel 1870, è stato un luogo bizzarro di scambi e commerci di ogni tipo. Chiuso nel 1994 per far posto a un campus universitario, è stato il luogo nel quale si ritrovavano molti musicisti Blues provenienti da tutta la città.

stilizzate, se da un lato, la proteggono da contaminazioni, che non siano le sue, dall'altro la svuota. Sebbene una *Jam* di Jazz mostri tratti di un'intesa esclusiva, il suo esercizio si appiattisce sulla sola forma suonata. Il blues nel confronto appare una pratica di segno inverso. Sebbene non sia immune da stilizzazioni, abbellimenti, rimane una musica elastica, espressiva, fisica. La sua significazione è aperta. La sua pratica richiede, ma anche consente, ai suoi esecutori una capacità immaginativa che abbraccia l'individuo di là della forma suonata. Non è infrequente che una *Jam* si trasformi in una festa di compleanno, che possa essere utilizzata per un'iniziativa benefica, che possa ricordare la scomparsa di un membro della cerchia, che possa accogliere l'arrivo in Italia di qualche *bluesman* americano. Nella *Jam* si condensa un forte senso di appartenenza che coinvolge la vita stessa degli attori, professionisti e no. La *Jam*, sebbene possa impoverire, banalizzare il blues, lo riempie di una pratica, ripresenta un linguaggio, ne evoca il mito. Tuttavia la *Jam* di blues distorce, illude, sul fatto che la padronanza di "tre accordi" possa apparire facilmente accessibile, ma nel farlo, consente di accedere al beneficio di una comunanza che appaga il bisogno di legame sociale, protegge dalle minacce di un suo disfacimento.

### *La Band*

Se la *Jam* di blues appare distintamente come un rito, come uno spazio normato da regole, consuetudini, nel quale l'attore è impegnato in vario modo in una dinamica di mutuo riconoscimento, questa rimane anche uno spazio permeabile, ospitale, accessibile alla partecipazione.

Mantiene cioè l'aspetto di un ambito comunitario, inclusivo, dove a chiunque è rivolto l'invito a farne parte. La *band* per contro è un ambito più intimo, chiuso. Il consorzio musicale che nasce, si modella attorno ad affinità individuali più marcate, intime, sottili. Un luogo nel quale il blues sembra agire come elemento di orientamento, progettazione, elaborazione, ma anche come il solco nel quale poter confidare per esprimere compiutamente tratti del proprio essere, valenze, capacità, convinzioni profonde. Il blues in una *band* è invocato come il costrutto attorno al quale disporre identità, scelte condivise, finalità, energie, risorse. Le dinamiche di una *band* non sono facilmente percepibili all'esterno, gli accessi sono discreti, impervi. Essa rilascia in un pubblico o nella cerchia di un'immediata confidenza, amici, parenti, il frutto della sua azione. L'esito del suo fare diventa il *concerto*, lo *show*, forme comunicate, progettate.

### *Elementi di una Blues Band*

Nell'aprile del 2009 a margine di una *Jam* che si tiene al Gran Canyon di Milano, ho l'occasione di scambiare due chiacchiere fuori del locale con tre riconosciuti *bluesman* della scena milanese. Sono Leo Ghiringhelli, Tiziano "Red Rooster" Galli e Marcus Tondo. Parliamo delle "solite" cose: delle *Jam* aumentate, della scarsa partecipazione, del costo delle consumazioni, dei compensi sempre più risicati alle *band*. I tre sono coetanei, hanno circa quarant'anni. Dei tre solo Tiziano ha fatto della musica la sua professione, Leo è un tassista, Marcus un fotografo di moda. Tutti e tre sono molto impegnati in più di un progetto musicale. Ho già avuto modo di ascoltarli, sono degli ottimi *bluesmaker*.

Dei tre, Marcus Tondo, suona l'armonica. Da armonicista, gli chiedo qualche informazione sull'uso della "cromatica", uno strumento molto più complesso della armonica diatonica e anche molto più costoso. Considerando che ne ho appena comprata una in Do, spendendo circa cento euro, gli chiedo se, come ho fatto con le diatoniche, devo comprare anche tutte le altre tonalità. Mi risponde che sì, se non tutte

andrebbero comprate almeno altre due o tre tonalità, quelle più utilizzate. Aggiunge: «*Del resto, se vuoi suonare!*». Malgrado ci siamo incontrati ad altre *Jam* il tono dell'affermazione non è tra i più amichevoli. Non ci faccio caso, nel tempo ho imparato a gestire queste situazioni di sottaciuta superiorità. Credo che voglia comunque dirmi che proporsi in pubblico con una *band*, significa anche attrezzarsi per farlo. La sua battuta mi offre lo spunto per fare loro una domanda diretta su *come* si costruisce una *band*. Mi risponde Leo Ghiringhelli, il tono è più amichevole: «*Beh!...Ormai dovresti saperlo, si parte dalla conoscenza del proprio strumento e già lì, le cose non sono semplici, poi si tratta di mettersi assieme con delle persone che intendono andare per la stessa strada, e anche questo non è come dirlo! Poi si deve mettere giù un repertorio, i famosi "venti brani" fatti come si deve. Quando hai fatto questo, sei solo a metà dell'opera perché devi sbatterti per trovare i locali!*».

Le affermazioni di Marcus e Leo definiscono in estrema sintesi caratteristiche, scopo, intenzione di variabili che compongono una sorta di *valore-soglia*, superato il quale è possibile rilevare la presenza di un'entità chiamata *band*.

Non è un corredo attribuibile solo alle *band* di blues. Questa dotazione accomuna anche gruppi che interpretano musiche diverse. Tuttavia, il fatto che a esprimersi siano musicisti prevalente orientati al blues illustra bene i passi che sostanziano anche la costituzione di questo particolare sodalizio. La decisione di suonare in pubblico, la competenza nel mediare strumentalmente il proprio indirizzo, la compatibilità tra i soggetti, la comune visione tra i membri, l'allestimento di un progetto sono le parti minime che definiscono una *band*. Questa combinazione di elementi non sempre segue una precisa linea di sviluppo. Ci possono essere formazioni che nascono nello spazio di un incontro o svilupparsi nel tempo di una lunga frequentazione, possono essere modulabili per necessità. La partecipazione a una *band* può coesistere con altre esperienze.

Ritrovo nelle affermazioni di Leo e di Marcus, quanto sto vivendo con i *Bread Butter & Blues*. Rifletto sul fatto che le dinamiche di una *band* non sono dissimili da quanto accade in ogni altro gruppo sociale quando è chiamato a un'azione cooperativa, sebbene, la dimensione artistica, estetica, performativa accentui, gli aspetti affermativi, carismatici, corporali, espressivi. Mi rendo però conto che avvicinare una *band* di blues in termini di una generica interazione sociale, quella che si realizza in qualsiasi *equipe* (Goffman, 1969, p.95) complica enormemente il mio scopo.

La mia attenzione si focalizza allora sul tipo di condivisione che i membri di una *band* intendono stabilire avendo il blues come elemento guida di un processo aggregativo. Anche operando questa selezione l'osservazione non si semplifica, ma almeno mi avvicina al soggetto, mi predispone a un confronto con gli attori nell'ipotesi che una *band* di blues, a Milano come altrove, sia un luogo privilegiato di accordi per una costruzione culturale. Lo spazio nel quale, una finzione, ben congegnata, chiamata blues, incorpora credenze, interpretazioni, sentimenti profondi degli attori.

### *La Blues Band. Un'alchimia*

Verso la fine del 2010, approfitto del mio recente inserimento nella *band* di Marco Re e Alberto Bregoli, per provare a comprendere, *con loro*, il motivo di questa intenzione. Decido di invitarli a pranzo casa mia, un'occasione per conoscerci meglio, scambiare qualche opinione sul da farsi, un *interplay*.

Questo termine imparo essere molto utilizzato tra le *band*, traducibile come *influenza reciproca, mutua interazione*. Originariamente impiegato per definire gli spazi che intercorrono nel dialogo tra esecutori nel corso di un'improvvisazione musicale, viene utilizzato anche per designare tutto quanto è espresso tra i membri di una *band*, al di fuori della sola pratica musicale. Questa *pausa* sta tra l'atto propriamente suonato e quello parlato, dialogato, concettualizzato dai membri di un *ensemble*.

Nell'*interplay* ricadono le riflessioni collettive, le controversie, le gratificazioni, gli apprezzamenti, le progettazioni, lo scambio di consigli, di materiali scritti, suonati, ripresi di una *band*. Il modo più consueto di riferirsi all'*interplay* è quello che si conduce in modo diretto, personale, *face-to-face*, ma le possibilità digitali (mail, siti, *social*) hanno esteso questa pratica anche all'interazione remota tra i membri di una *band*.

Nel caso specifico, l'incontro con Marco e Alberto, diventa un *interplay* che assume il carattere benefico di una confidenza. Sono incuriositi, ma il fatto che accettino di buon grado mi pare che sia un elemento di sostanza preliminare al mio interesse. C'è in quest'adesione, già una parte di quel tacito accordo cooperativo che regge una *band*, la conferma di un'affinità, stima, desiderio d'incontro.

Questo elemento implicito d'intesa tra persone, mi spinge a intavolare con loro una discussione sul blues. Li provo con una considerazione iperbolica. Affermo che *per me* il blues ha dei valori da esprimere che stanno oltre la musica, sono questi a designare il mio interesse a partecipare a una *band* di blues. Marco è di parere diverso. «*I valori di cui parli, io li distinguo dall'aspetto musicale, ci sono dei valori umani, non politici [...] i valori ci hanno messo millenni a sedimentare, il fatto una sola musica li possa rappresentare non mi convince, se la musica ha un ruolo saranno tante le musiche che li possono rappresentare [...] Perché mi piace il blues? Il blues mi piace perché è fisico [...] ma sono soprattutto attratto dalla sua armonia [...] strutture armoniche che sono rimaste inalterate nei secoli [...] il fascino del blues per me sta in questa sua cadenza perpetua*».

Interviene anche Alberto. «*Il blues credo parli più allo stomaco che al cervello [...] prova a chiedere a chi suona blues in Italia quanti sono quelli che sanno quello che stanno cantando e dicendo? C'è comunque un messaggio che arriva [...] a volte però può essere addirittura meglio ignorare ciò che afferma un testo di Blues! I testi talvolta sono talmente ermetici, collegati alla vita che non ti ci ritrovi [...] a me è arrivato indipendentemente dal testo, come necessità personale [...] ho trovato che fosse la musica più adatta per un mio sfogo!*».

Questo scambio di battute è solo una piccola scheggia di un discorso interminabile, il frammento di una discussione che tuttavia contiene *una scelta* come l'elemento essenziale che organizza in una *band* le disposizioni individuali. Discriminare un suono tra molti è l'atto che imbriglia la fascinazione, il rapimento stilistico generato dal blues. Tuttavia una scelta, per quanto trattenga il suo aspetto razionale, concettuale, è molto spesso una credenza. Nel caso di Marco si potrebbe, infatti, opporre che i valori per quanto sedimentati da pratiche secolari non lo sono mai in assoluto, non necessariamente uguali in ogni luogo. Si potrebbe anche obiettare che la musica è assolutamente in grado di rappresentare dei valori.

La musica può travisare, equivocare, ingigantire, ma non c'è dubbio che un qualsiasi inno nazionale racchiuda tanta significazione di valori condivisi. Così il blues non è solo una scelta dentro *gamma* di suoni ma è anche un discriminare tra *interpretazioni* del blues. Questa selezione dentro una selezione regola un «personale posto in tale gamma» (Byrne, 2013, p.184). Il blues perde così i contorni del solo gioco estetico per diventare una forma da condividere.

Non dissimile nella forma, sebbene diversa nella sostanza, è la posizione di Alberto che del blues ne percepisce soprattutto l'emozionalità. Quest'orientamento molto diffuso non esclude una scelta tra una gamma ma ne accentua il carattere personale. Per Alberto il blues è il veicolo di un *proprio* racconto, la possibilità, il desiderio di esporlo ad altri. «*Il blues non è una musica da aggregazione, è un fatto personale anche se magari è bello vivere assieme, ballarlo assieme, [...] parla sempre di storie personali!*».

Una dicotomia e anche un'implicita *parzialità*. Questo dialogo tra scelte diverse espresse dai membri sormonta la "dotazione minima" di una *band* affermata da Leo Ghiringhelli e Marcus Tondo. Questa combinazione di profonde, selezionate, aspirazioni individuali, sottrae l'adesione a una *band* di blues come il frutto della sola competenza strumentale. La *band* di blues è una combinazione di visioni graduate, sottoposte a verifica, a coinvolgimenti difformi, nella quale non tutti nel blues si avvalgono della storia afroamericana. Marco non ha dubbi. «*La cultura afroamericana e quindi non solo il blues si è diffusa perché aveva qualcosa in sé che non era strettamente afroamericano, altrimenti non si sarebbe diffusa [...] il blues è qualche cosa di umano! [...] Io non ho i "blue devil" come i bluesman perché non fanno parte del mio modo di vivere posso avere un "mal di vivere" come Montale che è qualcosa che con le parole ci giri intorno ma non ci arrivi mai*».

Controversie, rotture, dissapori, accordi, affinità, convergenze, avvengono sulla base di dinamiche discorsive, interpretazioni che attraversano la componente suonata e fanno di una *band* un'*alchimia*, un luogo trasformativo. Il dispositivo che integra un intreccio complesso di singole narrazioni sul blues. La natura di questo insieme di pratiche e di discorsi, può però essere talmente contraddittorio da essere incompatibile.

Spiega la durata spesso effimera di una *band* ma anche, nel caso contrario, la più riuscita delle convergenze. La *band* appare come la stabilizzazione relativa di rapporti individuali selezionati non riferibili a un'essenza politica, etica del blues. In altre parole non è obbligatorio suonare blues pensando alla condizione afroamericana che l'ha visto nascere.

Questa condizione consente tante, apparentemente incomprensibili, contraddizioni. Non sorprende, infatti, se il sentimento di appartenenza al blues in taluni si correla, nel rappresentarsi contro l'intolleranza razziale, la discriminazione di genere, le ingiustizie sociali, ma non deve destare meraviglia se tra altri apprezzati *bluesman* non ci sia pudore nello schierarsi con atteggiamenti xenofobi, sessisti o socialmente indifferenti.

Il senso di appartenenza al blues in una *band* si avvale non tanto del discorso storico, etico, politico del blues quanto del rimaneggiamento di affermazioni ricorrenti, di stereotipi, di pregiudizi estetici. Questo modo di interloquire fa assomigliare il discorso a un parlare *sul* blues e non *di* blues. L'ospitalità discorsiva, spesso oppositiva, offerta dalla vastità dei riferimenti proposti dal blues che può adattarsi a differenti realtà individuali che decidono di percorrere un tratto di strada comune.

Così, Fabrizio Poggi, uno tra i più apprezzati *bluesman* italiani può dirmi: «*In Mississippi alla fine di un concerto mi è capitato che una donna nera di ottanta anni si avvicina e mi dice: "Hey man! You touch my hearth", tu mi hai toccato il cuore, non sapeva che ero italiano, quell'episodio mi fece piangere perché in qualche modo mi diede il diritto di suonare il blues*», mentre Alex Usai, tra i più sofisticati chitarristi del genere, può legittimamente affermare: «*Per me il blues è solo un linguaggio che si è propagato nel corso degli anni, una sonorità nata dall'incontro con l'afroamericano che ha dato origine a Britney Spears come a Micheal Jackson*».

Queste affermazioni sono solo un esempio delle molte dicotomie che permettono ai soggetti di distribuirsi, fronteggiarsi, incontrarsi nel blues. Questo spazio inclusivo stabilizza un'appartenenza. Si possono trovare i fautori del suono acustico, come luogo di memoria, verità, autenticità, ma anche coloro che, per un sentimento analogo, del suono elettrico, apprezzano il minimo dispendio di note, rifuggono, da ginniche esibizioni strumentali, o ancora, chi del blues predilige il rispetto per il testo, la profondità dell'interpretazione, piuttosto che la pulizia dell'esecuzione. Il blues è un territorio vasto che permette di collocare la propria presenza. Questa posizione su una mappa discorsiva è spesso regolata dalla distanza che separa una generazione con il momento in cui il blues è comparso in Italia. Non è infrequente notare che quanto più anziano è il *bluesman* italiano tanto più ne risalta la parte valoriale, politica, etica, mentre tra i più giovani prevale il carattere emulativo, esecutivo, tecnico.

Questa osservazione riflette una diversa condizione storica di accesso al blues. Max De Bernardi che di quelle prime generazioni ha fatto parte dice: «*Quando ho cominciato a suonare non sapevo neanche chi fosse Muddy Waters o il Reverendo Gary Davis ho avuto la fortuna di trovare un disco alla fiera di Senigallia che mi dato una visione, che ha fatto sentire qualcosa in una ragazzino dei quattordici anni della metà degli anni '70 [...] il disco era di Jorma Kaukonen lo barattai per due dischi dei miei*».

La scarsa disponibilità di dischi, libri, filmati, concerti, all'inizio degli anni '70, ha reso il rapporto con il blues di quelle generazioni più immaginato, caldo, valoriale, mentre la attuale disponibilità di materiale tecnico, testi, dischi, diteggiature, permette, via via che ci sia avvicina alla contemporaneità, alle nuove generazioni, un atteggiamento più informato, più disincantato, estetico.

Ci sono locuzioni di facile riscontro che sottolineano questa dislocazione temporale come: «*Suonare alla vecchia!*». «*Fare un blues alla vecchia!*». «*Dai facciamo un blues alla vecchia!*». Queste affermazioni riflettono la richiesta di accordarsi con una visione passata del blues. Nello specifico un modo per segnalare lo spartiacque che esiste tra un modo di suonare più incline alla tradizione, alla testimonianza, al calore, alla verità del blues. Affermazioni che intendono differenziare un modo di suonare aggiornato, modernizzato, stilisticamente pulito, asettico, da un approccio più caldo, veritiero.

La *band* messa all'interno di queste dinamiche diventa il luogo privilegiato di un'elaborazione nella quale affinare, regolare, stimolare lo sviluppo di un'alchimia interindividuale. L'indirizzo collettivo *espone* una propria interpretazione del blues.

La *band* di blues è una *convinzione collettiva*, dislocata, distribuita in una scena.

Così, in quella milanese, il blues *prewar* di Massimo De Bernardi (dei *Red Wine Serenaders*), diviene l'argine acustico, molteplice, autentico, del blues. Questa espressione coesiste con lo spazio definito dal *rock an' roll* di Roberto Oggioni (dei *Rokkodrilli*), ambito rivendicato come parte inalienabile del blues. Una scena nella quale trovano posto i rifacimenti filologici, strumentalmente rigorosi dell'*urban blues* di Chicago proposti da Lorenzo Albai (dei *Jesus on a tortilla*), accanto alla fisicità elettrica di Alex Chierichetti (dei *Vipers*), la misura canonica, reverenziale, asciutta, rigorosa di Max Prandi e trascendenza di Fabrizio Poggi (dei *Chicken Mambo*).

Questa lista potrebbe continuare a lungo ma emerge il carattere interpretativo dell'individuo in una *band*. Il blues si presta come cornice, continuamente rimaneggiata. Il suo connubio tra incertezze e labili solidità riflette la varietà della vita stessa. La *band* è un'entità collettiva che sfida l'oblio cercando di oggettivare un percorso, una particolare convinzione sul blues. La sua storicità vive del riconoscimento che gli viene tributato da un interlocutore, sia esso il grande media o il pubblico raccolto di un

piccolo *bar*. Poco importa la fama di cui gode quella *band*, importa un'intenzione vitale veicolata dal blues. L'atto di "caricare ventimila euro di strumentazione su un'auto che ne vale diecimila, percorrere spesso centinaia di chilometri, per arrivare in un locale nel tardo pomeriggio, montare lo show, suonare, smontare, tornare a casa dopo le due di notte, per realizzare un compenso di cinquanta euro a testa" è una descrizione molto spiritosa, sintetica ma anche molto veritiera dell'azione sviluppata da una *band* di blues.

Rappresenta la fisicità di una pratica, testimonia di quanta energia deve sorreggere il momento espressivo dichiarato da una *band*.

## *La Performance*

La *performance* l'elemento di presenza viva che offre il senso di tutto questo sforzo è il tratto che nella forma aperta, rituale, della *Jam* o in un concerto porta all'ultimo quadro della scena. L'esibizione pubblica dei blues *performer* è la manifestazione più evidente che coglie l'atto di interpretare il blues. Il momento cantato, suonato, è la condizione più intima ma anche la più esposta all'osservazione. Da essa si possono trarre indicazioni circa il modo di intendere il blues. Il momento che evidenzia la personale disposizione a transitare nel suo discorso.

L'atto stesso di salire su un palco prelude a questo passaggio. Nel porsi davanti a un pubblico il *performer* sa di solcare una frontiera, di lasciarsi alle spalle l'ambito della propria stanza, della sala prove, di un confortevole anonimato. Egli accede a uno spazio rischioso. Questa incognita nasce dal potenziale disaccordo con l'*attesa* di blues presente nell'*audience*. L'incertezza è ancora più forte se l'*audience* è composta da altri musicisti blues come in una *Jam* o se si è alla presenza di un pubblico competente come in un festival. Sul palco è in gioco la verità perché la ribalta è il luogo centrale della finzione ma anche della sua credibilità.

Ciò che allora interessa far rilevare in quest'ambito è il modo, gli strumenti, la volontà dispiegata da un *bluesman* nel momento in cui veste l'abito del blues, ne interpreta la valenza, cerca senso e consenso. La *performance*, da questo punto di vista, è il momento di totale incorporazione di un progetto e di una scelta. La condizione nella quale l'attore non sembra più divisibile tra la sua parte in commedia e la sua interiorità. L'esibizione di blues, colta nell'interezza dell'esecuzione, armonizzata in una *band*, alloggiata in un concerto, in uno *show*, presenta l'attore e il blues come un *unicum*.

Tuttavia la *performance* è anche una forma di comunicazione con l'ambiente circostante e con chi è presente. Come tale espone all'osservazione, il contesto esecutivo, i segni, i simboli che possono regolare l'accordo tra le motivazioni interne al soggetto, le esigenze, i presupposti di un'esibizione di blues.

## *Performance: solo passione per il blues?*

Tra il 2012 e il 2013, con Alberto Bregoli, ho modo collaborare alla realizzazione della programmazione musicale della Casa di Alex. Questo luogo, già citato a proposito delle *Jam*, è l'emanazione di una cooperativa immobiliare legata prima al PCI ora al PD, uno spazio che si differenzia in modo importante dal semplice locale privato. La Casa di Alex è stata, fin verso gli anni '70, una sala da ballo, una "balera" di liscio, dove andavano molti operai del quartiere. In seguito, dopo varie vicissitudini, ha assunto la connotazione più ampia di spazio sociale e ricreativo. Al suo interno si organizzano corsi di vario tipo, rivolti a diverse tipologie sociali: giovani, anziani, donne, stranieri. Ha mantenuto la sua grande sala da ballo nella quale è stato sistemato un palco spazioso con le attrezzature necessarie per la musica dal vivo. Possiede un *foyer* che accoglie i

visitatori e un piccolo bar che fanno somigliare la Casa di Alex più a una sala teatrale che a un semplice luogo ricreativo. L'accesso alle sue attività soggiace al pagamento di una piccola quota associativa. Il luogo, per questa sua natura di spazio culturale, politico, aggregativo, non riserva alla musica il solo ruolo d'intrattenimento ma spesso è incrociata con iniziative di solidarietà organizzate al suo interno. Le proposte musicali sono inserite in rassegne opportunamente promosse.

Dal 2007, il blues, assieme al *rock*, è il cuore della sua proposta musicale. Solo di blues si fanno circa trenta concerti l'anno che coinvolgono formazioni di diversa levatura ma sempre molto valide. L'atteggiamento della direzione è quello del rispetto per musicisti di ogni livello. Compensa degnamente le prestazioni per le quali, unica nel panorama, rilascia anche regolare fattura. Un impegno molto apprezzato dalla comunità blues di Milano.

La Casa di Alex rappresenta un palco sul quale si prova un particolare piacere a salire e dove tutti vogliono fare bella figura. Questo indirizzo ha fatto in modo che questo spazio non si annulli nella sola convivialità. Un luogo ideale per concentrarmi sull'aspetto performativo del blues osservando i non pochi *Blues Argonauts* che si alternano su quel palco. Questa frequentazione mi fa conoscere Roberto Medolago e Rinaldo Trionfini, che della Casa di Alex sono i responsabili. Sono loro ad aver creduto in una programmazione di blues. Gli chiedo cosa li ha motivati in questa direzione ma anche cosa hanno capito di questi *bluesman* nostrani. Rinaldo mi dice: «Guarda io di blues capisco poco! Non sono un folle appassionato di blues, questa musica non mi fa gelare il sangue nelle vene, però vedo che tutti, da Max De Bernardi a Beppe Semeraro fino all'ultimo di questi bluesman lo fanno per passione [...] quando c'è un gruppo che viene qui a suonare noi ci troviamo con la sala piena di altri musicisti che vengono per fare una Jam [...] questo può essere solo la passione che li spinge a farsi una suonatina». Per Roberto è una passione dal carattere profondo: «Io aggiungerei che questa gente è innamorata del blues, io vedo gente come Juke Ingala, Lucio Falco, che hanno lasciato un'attività lavorativa per avere scritto sulla loro carta d'identità "musicista", gente che quando è sul palco si vede che amano questa musica perché non è facile stare sul palco».

Il termine "passione" ricorre spesso in molte delle conversazioni realizzate per questo lavoro. Ancor più utilizzato quando ci si avvicina alla *performance*, al momento che determina l'esercizio di questa pratica. Sento spesso dire: "Suona blues con (per) passione", "Canta blues con (per) passione", "Il blues è una passione!". Avere passione per qualcosa non è una specifica caratteristica del blues ma incuriosisce che il suo utilizzo costituisca una sorta di limite oltre il quale ogni spiegazione diventa superflua. Per quanto non se possa ignorare il potere, l'uso del termine "passione", induce a credere che gli individui si muovano dentro a una determinata forma culturale senza alcun calcolo, né programmazione razionale, come se nella fattispecie il blues, si limitasse a operare un rapimento ineffabile, lasciando che poi tutte le sue manifestazioni siano solo una conseguenza.

L'osservazione di molte *performance* di blues alla Casa di Alex mi porta a ritenere che questo modo di leggere l'adesione al blues possa essere in parte problematizzato. La *performance* di blues è tutt'altro che un'irrazionale manifestazione passionale. Piuttosto, è la *gestione* di una manifestazione interiore. Per verificare questa mia lettura mi faccio aiutare da Davide Miglio, un bravo fotografo, che ha sviluppato una particolare attenzione alla *performance* musicale. Questa abilità lo accredita tra i fotografi ufficiali del Blue Note, uno tra i più importanti locali del Jazz in Italia. Davide è anche un profondo conoscitore di tanta musica americana. Da poco tempo si è avvicinato al blues. Quest'ambito musicale ha stimolato la sua fotografia al punto di dedicare molto anche a

questo tipo di *performance*. La sua capacità, ma anche la sua relativa ingenuità sul blues, rendono il suo sguardo di grande utilità. Gli chiedo cosa vede quando fotografa una *performance* di blues: «Per me sono individuabili almeno quattro aree in una *performance* di blues; la voce, il ritmo, gli strumenti, l'abbigliamento [...] un insieme che definisce una rappresentazione sorretta da una simbologia forte, più forte di quella riscontrabile in altre musiche [...] c'è meno moda nel blues rispetto al punk ad esempio [...] la moda passa mentre il blues lo trovo durevole [...] nel confronto con altre musiche, il punk, il rock, penso che se l'abbigliamento in quel caso sia funzionale a farsi accettare da un gruppo, a darsi una identità, nel blues mi pare invece che l'abbigliamento voglia far intendere che "sono" quella musica [...] cercano di essere se stessi non una caricatura, non si truccano da bluesman [...] fa ridere vedere oggi uno con la cresta da punk, nel blues trovo invece che l'abbigliamento non sia esibito non c'è una forzatura, sono naturali, sono veri [...] mi sembra che cercano di dirci ci siamo, siamo vivi!». Concordo con lui.

La *performance* di blues possiede una sua architettura, il che supera l'idea di un'esibizione frutto di una non meglio precisata "passione". Lo sguardo fotografico di Davide riesce attraverso le sue immagini a incanalarne una composizione<sup>98</sup>. Condivido le partizioni che Davide ha individuato nella *performancene* consente di argomentarne i singoli aspetti.

### Il Ritmo (fig 34).

Il tempo, il *beat*, del blues rompe il silenzio secondo una scansione distinguibile: dodici misure, tre versi, tre accordi. Questa scansione lo differenzia dal rumore, da altre scansioni. Ciò che deve argomentare il *performer* di blues è che quella disposizione ritmica è diventata parte della *sua* memoria e parte del genere che sta interpretando, quasi che il senso del blues è *dentro* ma anche *fuori* dalla musica stessa.

Il disegno ritmico riesce, se la distintività di quella memoria, l'origine lontana aliena del blues, trova un accordo con l'individuo sulla ribalta. La traccia di questa



**fig. 34** Il Ritmo

memoria sta fuori dalla stessa esposizione musicale, spesso assume il connotato di un accordo realizzato *prima* di iniziare un brano: "In che tonalità lo facciamo?", "Entriamo tutti sulla quarta?", "Parte prima il basso?". Molto indicativo è il: "One, Two! You know what, to do!"<sup>99</sup>, esclamato da Junior Wells al giovane John Mayall prima di esibirsi in una delle più belle versioni di *Messing with the Kid*<sup>100</sup>. Il ritmo è sintonizzarsi su una comune conoscenza che precede il passo di una *performance*, il codice che attiva (o che intende attivare) il legame con l'*audience*. Senza l'ambiguità di una sincope, l'*off-beat* destabilizza una dominante, non ci sarà il *groove*<sup>101</sup> del blues e neanche la sua riconoscibilità narrativa.

<sup>98</sup> Le fotografie utilizzate qui, su gentile concessione di Davide Miglio, sono state scattate alla casa di Alex e fanno parte della sua mostra intitolata *A Good Job*, dedicata per intero alla *performance* musicale di artisti blues italiani.

<sup>99</sup> Uno, Due, tu sai quello che devi fare!.

<sup>100</sup> Visibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=oGsORkjQOuw>

<sup>101</sup> Solco, scanalatura.

### La Rappresentazione, l'abbigliamento (fig.35)

L'abito, il vestito, l'accorgimento scenico, sono elementi immediatamente percepibili. Spostano immediatamente l'interprete in una situazione pubblica, il palco di un *pub*, di un teatro, la piazza di un paese. Indossata la camicia nera stirata, calzati gli stivaletti, infilato il cappello, si è usciti dal salotto o dalla cucina di casa propria per entrare in un'altra dimensione.



**fig.35** la Rappresenatazione

Il blues bisogna averlo *dentro* dicono tanti *bluesman*, ma per segnalarlo bisogna portarlo anche *addosso*. Chi fa blues, chi sta su un palco capisce che questa musica un po' deve essere indossata. Una *performance* di blues, come una *pièce* teatrale, deve essere *inscenata*. Questa deve essere esposta alle persone, alla comunità che in quel momento ti ascolta. L'importanza di affidarsi a concreti elementi simbolici sta nel comunicare la conoscenza di un contesto stilistico. Nelle più riuscite combinazioni, afferma il grado della sua assimilazione. Abiti, cappelli, giacche, anelli, scarpe, barbe, basette, *soul patch*<sup>102</sup>, spille, tatuaggi, sostengono una memoria interiorizzata.

### Gli Strumenti (fig.36) (fig.37).

Nella *performance*, lo strumento musicale è l'elemento sonoro che media, circonda, definisce, organizza un linguaggio. Oggetti custoditi con cura, da taluni con attenzione maniacale, da altri esibiti nella loro lotta tra legno e sudore. Lo strumento più utilizzato nella scena blues è certamente la chitarra elettrica. Con basso (elettrico) e batteria è la più consueta delle configurazioni di una *band*. Tuttavia le configurazioni possono variare e non mancano le occasioni per veder utilizzati anche altri dispositivi che precisano tono, carattere della mediazione strumentale. Così il pianoforte, il contrabbasso, sarà l'occasione per segnalare la padronanza del *ragtime*, dello *swing*, l'organo *Hammond* per dire di una chiesa, una trascendenza, il *washboard*, insieme ad oggetti della tradizione, indica una particolare inclinazione rurale del blues.

Tuttavia, indipendentemente dall' "aggeggiamento" utilizzato in quella particolare *performance*, l'uso dello strumento deve mostrare l'acquisizione di un lungo tirocinio, la faticosa confidenza, la varianza nel gestire brani spesso molto simili, l'avvenuta emulazione di maestri veri e immaginari. E' un lungo processo trasformativo, educativo, quello che porta il *bluesman* a padroneggiare gli strumenti che lo legittimano nella *performance*. L'agilità nel disporre di risposte coerenti alle sollecitazioni provenienti dall'ambiente, dalla *band*, devono essere ammessi dallo strumento, da un canone interpretativo. Anche nel caso della padronanza strumentale siamo di fronte a un'attività *incorporata* apparentemente naturale perché l'esecuzione di un blues pretende un corpo che *amplifichi* la possibilità dello strumento non la passività di uno strumento amplificato.

<sup>102</sup> La "pezza dell'anima", un termine in voga presso alcuni jazzisti, per indicare baffi e pizzetti di varia foggia.



**fig.36** Gli strumenti 1



**fig.37** Gli Strumenti 2

Il Canto (fig.38) (fig.39).

La voce è forse l'elemento che incamicia tutti gli altri aspetti evidenziati. Disposto il ritmo, altezza, timbro di *quel* blues, definita configurazione, ruolo degli strumenti, è la voce a irrompere nello spazio. La voce nel blues non è solo musica e non è solo parola, ma il loro mutuo sostegno. Suono e affermazione devono essere complici di un continuo rimando. Questa fusione perviene da una sapienza che non si trova in alcun libro di musica. La voce nel momento della *performance*, deve realizzare quanto può della distanza che separa il *performer* "nostrano" dai suoi riferimenti stilistici, dagli autori che cerca di emulare. Per quanto il blues possa essere riproducibile il canto deve dare dimostrazione del proprio contatto con quella memoria, affermare un risultato delle *proprie* prolungate esperienze, degli errori, delle frequenti delusioni.



**fig.38** Il Canto 1



**fig.39** Il Canto 2

### *Jam, Band, Performance. Un cerchio significante*

Sebbene la scansione sostenuta dalle sue immagini di Davide Miglio, sia solo *una* della scomposizione operabile di fronte a una *performance* di blues, regge bene l'ipotesi che il blues non sia una semplice passione ma il racconto di una personale *interpretazione*. Il modo di intendere, e far intendere, un'appartenenza, l'invito ad avvicinarsi a un mondo chiamato blues, l'atto di calarsi in un *altro*-mondo per dire "ora sono qui!".

La *performance* con la *Jam* e la *band*, sono gli elementi che con più evidenza si sono manifestati nell'osservazione, oggetti che nel loro dispiegarsi stanno al centro della scena blues a Milano, e verosimilmente anche in altre, analoghe, realtà italiane.

Questi elementi si caratterizzano come le *unità elementari* di un quadro più complesso. Nel darne conto, si sono volutamente esclusi altri elementi che possono complicare questo schema. Si pensi, avendo il blues come elemento di indirizzo, alle modificazioni, l'arricchimento di questa configurazione volendo inserire gli aspetti di progettazione discografica (indipendente e non), di festivalizzazione, di una propria scrittura.

*Jam, band, performance* sono entità basilari, dense, che innervano l'intera scena. Le entità nelle quali con più evidenza si muove la costruzione del blues. Gli oggetti che definiscono questa particolare interazione sociale.

Nel cerchio rappresentato da questi approdi si muovono i *Blues Argonauts*. Qui si addensano le loro convinzioni, le loro significazioni. Lo spazio nel quale far posto alle loro *Voci*.

## Capitolo 7 – Blues Argonauts: Voci

Questa parte del lavoro accoglie le voci di alcuni *Blues Argonauts* incontrati sul campo, conversazioni che conducono a quanto questi attori dicono del blues, della scena che animano e che occupano. Le loro considerazioni vivificano questo spazio, lo arricchiscono di ciò che motiva la loro scelta, i tanti aspetti che caratterizzano quest'adesione. Questi dialoghi si presentano come un groviglio di significazioni, abbracciano in modo esteso il loro rapporto con il blues, innervano la tripartizione della scena blues costituita da *Jam*, *band* e *performance*. Queste voci investono la relazione degli attori con il blues come discorso e come azione. L'invito che è stato rivolto loro è mostrarsi, non mettersi in mostra.

Il risultato di questi incontri è anche la testimonianza dell'esperienza di comprensione dialogica vissuta dall'antropologo. Lo sforzo di sentire, guardare *con* altro un fenomeno che li coinvolge e li determina. L'intento di non arrestarsi sul *loro* sentire e il *loro* guardare.

Questo proposito conteneva, come potenziale ostacolo alla comprensione, il fatto che l'osservatore appartenesse alla scena. Da questo punto di vista la realizzazione di questi dialoghi ha significato *risolvere* la scissione tra la doppia figura dell'antropologo e dell'attore musicista. Gli incontri, dai quali scaturiscono queste voci, sono avvenuti nella dichiarata affermazione dell'intenzione scientifica di chi ha condotto i dialoghi, la condivisione con gli attori delle intenzioni di questo lavoro. La raccolta di queste conversazioni è avvenuta nella gran parte dei casi, dentro le abitazioni degli intervistati o in quella dell'antropologo, in ogni caso in luoghi appartati, scelti di comune accordo.

Si è cercato di prestare attenzione al *momento* e al *modo* in cui richiedere un incontro. Questa cura si ritiene abbia creato una dimensione intima, ravvicinata del colloquio, lontano da distrazioni, palchi, suoni, sale prove. Questa scelta ha teso a realizzare, per attore e antropologo, una comune motivazione. Il tentativo di mettere a *distanza* il blues, di trattenerne il riferimento in uno spazio di reciproca interazione, calorosa, empatica nella quale si percepisse la frontiera sulla quale sarebbe avvenuta l'interrogazione, l'orizzonte sul quale sistemare le posizioni di chi guarda al blues e la sua scena, come oggetto d'indagine, come costruzione culturale e chi ne interpreta il costruito. La linea intorno alla quale realizzare il confronto.

### *Voci. Note di metodo*

#### Tempi

Le interviste sono state realizzate dopo una lunga *fase di ambientamento* nella scena blues milanese. Questa è iniziata alla fine del 2009 ed è terminata nel 2014. Solo alla fine di quest'avvenuta familiarizzazione si è ritenuto che ci fossero le condizioni per procedere a incontri personalizzati. Questa scelta ha permesso le migliori condizioni di confidenza con gli interlocutori, di competenza sui contenuti trattati, di agilità interpretativa del contesto. Le conversazioni che seguono sono il frutto di questi incontri realizzati tra la fine del 2014 e l'inizio del 2015.

#### Le Domande

Sebbene, per ottenere un dialogo aperto, in linea con i propositi disciplinari, si sia evitato l'utilizzo di un'intervista rigidamente strutturata, gli incontri si sono tuttavia avvalsi di un *cluster* di domande specifiche, tese ad affrontare aspetti ritenuti utili alla ricerca (Tabella 1). La preventiva stesura di questo grappolo di domande si è resa

necessaria per evitare il rischio di un'eccessiva dispersione nel colloquio, garantire, per quanto possibile, coerenza e omogeneità. Il numero, contenuto, degli interrogativi principali (5-6 domande-base) è il frutto di una selezione di *temi* maturati nella fase di ambientazione. Attorno a queste domande si sono sviluppate le conversazioni, lasciando tuttavia l'interlocutore libero di muoversi intorno a esse. Si è ritenuto inoltre, nonostante la somministrazione di domande simili, di riportare per intero le interviste. Non si sono volute accorpate le risposte per tema perché, come prevedibile, ogni colloquio ha avuto un suo particolare sviluppo. I quesiti, infatti, sono stati posti senza che questi diventassero vincoli alla conversazione.

**Tab. 1.** *Griglia*-base delle domande cui si è fatto riferimento in corso d'intervista.

Domanda	Tema	Temi connessi
Come e quando è entrata la musica nella tua vita?	Accesso	Biografia, storia, memoria.
Come e quando è entrato il blues nella tua vita?	Accesso	Biografia, disposizione, memoria.
Qual è la tua definizione di blues?	Senso	Credenze, interpretazioni, identità.
Come pensi di avere risolto la distanza che separa il tuo blues da quello prodotto in America?	Senso	Emulazione, interpretazione, produzione.
Jam di blues: cosa ne pensi?	Senso	Fruizione, pratiche, condivisione.
Scena blues: cosa ne pensi?	Senso	Fruizione, pratiche, festivalizzazione, riconoscimento.

Nota: Per ragioni che verranno esplicitate più avanti, non per tutti gli intervistati sono state riportate le risposte riguardanti le domande sull'*accesso* alla musica e al blues.

#### Modalità e luogo d'intervista

Tutti i soggetti coinvolti sono stati preventivamente informati sullo scopo dell'incontro. L'invito a partecipare è stato richiesto di persona, attraverso *mail* o la *chat* di Facebook. Ogni intervista, dove possibile, è stata preceduta da un incontro preliminare, in occasione di un concerto o di una *Jam* per confermare l'intento dell'incontro, motivarne la presenza. Prima di ogni intervista o in fase d'invito, è stata mostrata loro la liberatoria riportata in appendice (1). Il documento è stato approntato dall'Università Milano Bicocca, a firma del Prof. Malighetti e ha certificato la realizzazione di una ricerca denominata *Blues Argonauts*.

Prima di ogni incontro è stata richiesta agli interlocutori la disponibilità di un tempo congruo da dedicare all'incontro. Questo tempo si è rivelato essere mediamente di un'ora e mezza, in molti casi più di due ore. Gli incontri sono avvenuti singolarmente, *face to face*. Solo in cinque casi con un massimo di due soggetti. E' stata cortesemente rifiutata la possibilità d'incontro attraverso l'utilizzo di *modalità remote* (*skipe*, *mail* o altro mezzo telematico). E' stata anche esclusa la possibilità di un incontro prima, durante o dopo un concerto o una *Jam*. Il luogo è sempre stato deciso dal soggetto, compatibilmente con i suoi impegni. A tutti, preventivamente, è stato richiesto, come condizione minima per la buona riuscita dell'incontro, di realizzare la conversazione in luogo non rumoroso, confortevole, nel quale non essere disturbati. Si è richiesta inoltre, prima di ogni incontro, la disponibilità alla registrazione del dialogo. I luoghi sono stati per la gran parte le abitazioni degli intervistati e dell'antropologo.

### Numero delle interviste

Le interviste inserite in questo capitolo sono diciannove (19) per un totale di ventitré (23) persone coinvolte, delle quali diciannove (19) sono musicisti blues. Esse riflettono solo in minima parte il numero di conversazioni avute sul campo per tutto il tempo dell'osservazione. Il numero contenuto degli intervistati si ritiene comunque congruo, qualitativamente idoneo alla rappresentazione. La popolazione è quasi esclusivamente maschile. Tutte le interviste sono state raccolte in un file dedicato, suddiviso per data di creazione, eventualmente consultabile su richiesta e consegnato al relatore.

### Note identificative, modello della testualizzazione

Per ogni intervista è indicato: *nome* e *cognome* dell'intervistato, *anno di nascita*, *data*, *luogo* della rilevazione. Qualora l'intervistato sia un *musicista professionista*, viene indicato con una lettera "P". Nella trascrizione dei dialoghi laddove gli intervistati presenti sono *due* è stata inserita tra parentesi l'*iniziale* del nome. Ad esempio, Veronica Sbergia e Max De Bernardi, vengono indicati, rispettivamente, come (V) e (M).

Nella trascrizione dell'intervista ci si è avvalsi per le domande, i commenti del ricercatore, del **grassetto corsivo**, mentre per le risposte, i commenti dell'attore, del «*corsivo semplice*». In qualche caso si è resa necessaria una breve nota introduttiva ai dialoghi, mentre ogni intervista è preceduta da un inquadramento dell'intervistato e del contesto nel quale è avvenuto il colloquio. Le risposte sono state opportunamente filtrate da commenti personali relativi a membri della scena blues laddove ritenuti ininfluenti al fine della ricerca.

### *Blues Argonauts. Disegno di una Costellazione*

Le voci che seguono appartengono a un gruppo ristretto di *Blues Argonauts*, interpretabili come le stelle di un'ideale, più ampia e variegata *costellazione* di attori che animano la scena-blues in Italia. La presentazione dei dialoghi, come desumibile dalla Tabella 2 segue una progressione anagrafica, introducendo i contributi a partire dai più giovani *Blues Argonauts* coinvolti. La scelta di dare evidenza a disposizioni diverse degli attori nei confronti del blues in relazione all'età.

Le "voci" di questa costellazione sono precedute da un'introduzione, affidata alle considerazioni di Marino Grandi, Davide Grandi e Sergio Israel. Marino Grandi è stato coinvolto in qualità di profondo conoscitore del blues, di giornalista, scrittore e direttore della rivista "il Blues". Davide Grandi, figlio di Marino Grandi, è stato coinvolto in qualità di *promoter* musicale, di cofondatore della neonata agenzia di servizi legati al blues *A-Z Blues*, oltre che membro direttivo dell'associazione *Blues Made in Italy*.

A questa introduzione appartiene anche, il contributo di Sergio Israel, proprietario dello storico locale *le Scimmie* di Milano. Tre voci che definiscono le *note di un perimetro*, una cornice alle interviste successive. Alle loro considerazioni è affidato il compito di richiamare il contesto della scena nel quale sono immersi gli attori denominati *Blues Argonauts*.

Non tutte le voci raccolte saranno introdotte in ordine anagrafico ma si è ritenuto di affidare ai dialoghi avuti con Emiliano Tanzi, Tarcisio Galli, Luca e Valter Salvaderi, il compito di rappresentare l'esistenza di *punti caldi* dentro i quali spesso affonda la mappa del discorso sul blues in Italia. Zone opache, dense dello spazio discorsivo sul blues che rappresentano in questa rassegna i *poli della costellazione* attorno ai quali si addensano convinzioni, credenze, controversie ricorrenti.

Dicotomie, nodi, antinomie, che di volta in volta sembrano disporsi su un *continuum* che lega il blues per un verso a una visione più disincantata, tecnica, strumentale, e nell'altro, una più appassionata, emozionale.

**Tab. 2.** Nome, Cognome, anno di nascita, età, status dell'intervistato.

<b>Nome Cognome</b>	<b>Anno nascita</b>	<b>età</b>	<b>Status</b>
<b>Sergio Israel</b>	1942	74	<b>Proprietario di Locale</b>
<b>Marino Grandi</b>	1942	74	<b>Critico musicale, Giornalista</b>
<b>Valter Salvaderi</b>	1948	68	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Carlo Montorfano</b>	1951	65	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Angelo Leadbelly Rossi</b>	1953	63	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Luigi Sozzani</b>	1955	61	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Lucio Falco</b>	1957	59	<b>Musicista Professionista</b>
<b>Tarciso Galli</b>	1958	58	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Alessandro Cuomo</b>	1959	57	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Beppe Semeraro</b>	1959	57	<b>Musicista Professionista</b>
<b>Danny De Stefani</b>	1961	55	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Max De Bernardi</b>	1964	52	<b>Musicista Professionista</b>
<b>Marco Limido</b>	1964	52	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Max Prandi</b>	1965	51	<b>Musicista Professionista</b>
<b>Gerry Gey</b>	1968	48	<b>Musicista Professionista</b>
<b>Luca Loppo Tonani</b>	1968	48	<b>Musicista Professionista</b>
<b>Davide Grandi</b>	1970	46	<b>Promoter</b>
<b>Leo Ghiringhelli</b>	1970	46	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Luca Salvaderi</b>	1975	41	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Veronica Sbergia</b>	1977	39	<b>Musicista Professionista</b>
<b>Emiliano Tanzi</b>	1979	37	<b>Musicista, Tecnico Suono</b>
<b>Alex Usai</b>	1983	33	<b>Musicista Non Professionista</b>
<b>Lorenzo Albai</b>	1988	28	<b>Musicista Non Professionista</b>

A partire da questa doppia introduzione, sul *perimetro* e sui *poli* che caratterizzano la scena del blues, si fanno strada le voci successive. La coda di questa costellazione di dialoghi è affidata ai contributi di Max De Bernardi, Veronica Sbergia e Beppe Semeraro che sono stati in qualche modo gli *informatori* di quest'osservazione. Le persone che a più riprese sono state una costante fonte d'informazione e di confronto. Le loro considerazioni in questa costellazione hanno rappresentato per l'antropologo un *punto di equilibrio* e di particolare consapevolezza che chiude l'intera costellazione.

## Note sul perimetro:

*Marino Grandi, Davide Grandi e Sergio Israel.*

---

### **Marino Grandi (1942) e Davide Grandi (1970)**

*7 Ottobre 2014, casa di Marino Grandi, Milano.*

L'incontro con Marino Grandi è stato un appuntamento lungamente rincorso per l'importanza che la sua figura riveste nella scena del blues in Italia. Fondatore nel 1982 della rivista "il Blues", unica rivista italiana di blues, è anche traduttore, giornalista, critico musicale, consulente artistico. Marino Grandi per questo suo pluridecennale impegno nel blues è unanimemente riconosciuto come un'autorità sul tema. L'incontro avviene per intercessione del figlio, Davide, apprezzato astrofisico, ma anche molto impegnato a vario titolo nel mondo del blues. Marino Grandi è una persona schiva, discreta, ma allo stesso tempo socievole, disponibile. Egli ha accettato di buon grado la richiesta di questo incontro. Mi accoglie nella sua casa di Milano con la moglie Luciana che ha condiviso tanta storia della rivista e del blues. Ci accomodiamo nel salotto attornati da una quantità spropositata di dischi, CD, pubblicazioni, ordinatamente stipate in ogni dove. Sono impressionato da tanto materiale che sembra invocare spazio e collocazione. Davide non è ancora arrivato, ci raggiungerà nel corso del colloquio...

### **Marino, in che modo il blues è arrivato in Italia?**

(MG): «Qualcosa si comincia a muovere negli anni '60 sulla scia del British Blues Revival [...] fino alla fine degli anni '50 dischi di blues da noi non se ne vedono almeno fino a quando la Durium, che distribuiva i dischi della Chess, non portò il blues di Chicago, qualcosa di mai sentito prima in Italia [...] questi dischi hanno rappresentato molto, hanno buttato il sasso nello stagno, lì è cominciato l'interesse per il blues in Italia un interesse per il blues non poteva nascere ascoltando gente come Big Bill Broonzy [...] questi sono arrivati solo alla fine degli anni '60 erano nomi di cui non si sapeva niente [...] è sull'onda del rock an' roll che i ragazzi si sono resi conto che avevano già ascoltato quella musica da Elvis Presley [...] il rock an' roll era la musica più vicina alla loro sensibilità, solo dopo, nasce l'interesse per il blues prebellico [...] il lavoro fatto da quella generazione è stato quello di tornare indietro nel tempo, lì è nato un primo interesse per la musica acustica. E' nella rivoluzione hippy e rock che nasce l'interesse verso il blues [...] un ragazzo che avesse ascoltato Blind Lemon Jefferson lo avrebbe buttato dalla finestra [...] quelle prime scoperte portarono a pensare che non esiste solo Sanremo [...] Jimi Hendrix aiutò questo passaggio di conoscenze. Hendrix non lo si può rinchiudere solo nel personaggio [...] qualcuno dice: "se lo ha fatto Jimi Hendrix allora non è più blues". Ma chi l'ha detto? Il blues non lo puoi arginare dilaga fuori da questi confini».

### **Dopo tanto ascolto, hai maturato una tua definizione di blues?**

(MG): «Il blues è un genere che ha generato il rock an' roll, è un suo figlio [...] ma non ho un genere di blues che preferisco ad un altro [...] ho una maggiore simpatia per il blues del Delta quello mi entra più nell'anima [...] mi piacciono anche i bluesman neri dell'est anche se li trovo più leziosi [...] stando molto a contatto con i bianchi li ha resi più vulnerabili al tecnicismo a detrimento dell'anima blues che invece è presente nel Delta blues qualcosa che ritengo vivo ancora oggi [...] il Chicago blues è piuttosto cristallizzato, ormai è diventato un blues per turisti! [...] B.B. King ad esempio non lo ascolto più da tempo, un suo concerto non mi dà più niente [...] quando ascolto il blues voglio un'emozione se la musica non mi emoziona non mi interessa».

***Il blues appare come un genere distintivo. Secondo Te, in base a quale criterio?***

(MG): «Il luogo di provenienza, il Mississippi è ancora una fucina [...] per me il luogo è ancora importante perché è legato alle condizioni di vita [...] nel Mississippi le condizioni sono diverse da Chicago o S. Francisco [...] il Mississippi è un mondo a sé stante un mondo dimenticato ancora oggi, vedi gente nelle baracche come cinquant'anni fa, vedi che ci sono cose che si sono fermate [...] quella gente è ancora là che aspetta il lavoro come tanti anni fa [...] c'è sempre qualcosa di nascosto, di mascherato nella realtà americana. A Clarksdale c'è stato un convegno di registi americani che venivano da tutti gli Stati Uniti e dissero: "ma noi questi posti non li vediamo mai per televisione", questo ti dà il senso del potere mediatico in America».

***Amiri Baraka diceva che il blues lo possono suonare e cantare tutti a patto che non lo si distacchi da un'intera estetica afroamericana, cosa ne pensi?***

(MG): «Qualcosa del blues è penetrato anche da noi, qualcosa è stato assorbito anche dai musicisti italiani però non siamo ancora arrivati a essere effettivamente la copia carbone dei neri, ma carbone solo perché è nera! Concordo con quanto dice Amiri Baraka...In America ci sono musicisti orientati verso il blues e musicisti imparentati verso il blues, sono due cose diverse [...] nei loro festival trovi gruppi che sono orientati verso il blues ma presentati come se tutto fosse blues originale. Spesso nei festival si trovano le stesse persone se questi generano quattrini».

(DG): «Non sono d'accordo secondo me è giusto che un festival che vuole proporre un certo tipo di musica guardi anche alla cassetta se certe proposte funzionano e permettono al festival di vivere, se parallelamente, vengono presentati degli emergenti a cui dare spazio. Allora può avere senso, perché allargando il pubblico del blues, porto tante persone e magari tra queste persone alcune si avvicinano al blues».

***Il blues per Voi ha ancora qualche elemento contro culturale?***

(DG): «No, non vedo il blues come un elemento di contro cultura o almeno non lo è più, in America l'hip hop, il rap è più contro culturale [...] se i musicisti lo vedessero come un momento di opposizione avrebbero una maggiore capacità di aggregarsi [...] se il blues fosse una contro cultura il musicista si organizzerebbe [...] perché il musicista suona e prende sempre i soldi in nero? Perché il locale paga sempre in nero? Il musicista blues non avrà mai una pensione. Perché non si coalizzano, costruendo un sindacato di musicisti di blues [...] una contro cultura dovrebbe costruire uno status migliore cosa che non vedo, i musicisti blues in primis dovrebbero associarsi, collaborare, dare vita a un movimento [...] se vuoi essere contro la cultura dominante ma sei solo non fai contro cultura, fai il pazzo!».

***E allora cosa rappresenta il blues per questi musicisti?***

(DG): «E' una droga mentale, un modo per esprimersi perché siamo persone sociali [...] un posto per dire le sue cose [...] è un riscatto, non tutti hanno avuto modo di studiare, si riscattano dalle loro condizioni partecipando a una forma d'arte, un'occasione per esprimersi».

(MG): «Il blues parte dai bassifondi è cresciuto lì sebbene con il passare del tempo ha perso le sue radici [...] era partito con un'idea di essere una musica diversa, di rottura, adesso faccio blues perché incarna emotivamente quello che hai dentro, ma questa spinta ideale si è diluita è diventata una moda. "Facciamo blues? Vabbè...". Mi sembra che manchino le spinte determinanti che negli anni '70 hanno fatto nascere questo interesse per il blues».

***Com'è la situazione del blues in America?***

(DG): «Il blues è sopravvissuto nel Mississippi grazie ai bianchi. Quelli che portano avanti il tutto sono bianchi [...] il blues sembra che si evolva verso altre strade. Ci sono dei giovani che stanno facendo bene, il problema non è dei bianchi o dei neri è un problema di chi suona».

(MG): *«Il movimento che ruota attorno alla Fat Possum, ai Mississippi All Star di Memphis è portato avanti da musicisti bianchi e neri ma i bianchi hanno in mano l'industria discografica».*

(DG): *«Se guardi ai primi dieci chitarristi di blues di sempre, due sono neri gli altri bianchi, se non era per i bianchi sarebbe rimasta una musica per pochi [...] gli americani avevano bisogno di storia, per questo il blues è stato raccolto, ma sono i bianchi che lo hanno ricercato».*

**La rivista "il Blues" è un'idea nata negli anni '80, da quel momento a oggi cosa potete dirmi?**

(MG): *«La rivista è un'idea a cui hanno partecipato Fabio Treves, Guido Toffoletti e molti altri, ed è nata perché la stampa che andava per la maggiore dedicava poco spazio al blues allora abbiamo detto perché non facciamo noi una rivista magari durerà poco però siamo andati avanti trenta anni [...] parlammo per primi del blues italiano malgrado che pochissimi musicisti blues si siano mai abbonati alla rivista [...] c'è mancato il sostegno da parte loro mentre noi abbiamo sempre riservato uno spazio alla produzione italiana. Grazie a noi i primi gruppi italiani sono andati al Chicago Blues Festival [...] abbiamo avuto un premio dalla Blues Foundation nel 2009, un gran riconoscimento! Hanno definito la rivista "un atto d'amore" verso la musica».*

**Coreani, danesi, sembra che tutti facciano blues?**

(DG): *«Sì ogni paese d'Europa ha una sua scena blues, la Francia con il suo nazionalismo fa in modo che i suoi musicisti si aggregino molto di più, hanno un'associazione nata dal Festival Blues sur Seine da cui è nato France Union e ogni anno c'è un centinaio di gruppi che si iscrivono a questa associazione che ha come obiettivo promuovere il blues francese [...] se facessimo una cosa del genere in Italia i primi a non iscriversi sarebbero i festival e i musicisti italiani E' una questione di cultura ».*

**Molta dell'identità di chi fa blues in Italia la si può osservare nelle Jam? Cosa ne pensate?**

(DG): *«Le Jam dal nostro punto di vista, del "Blues made in Italy", hanno un punto di forza nel fare incontrare le persone avvicinarle al blues e un punto di debolezza nel fatto che sembra un'attività onanistica, godono suonando ed è finita lì [...] cosa diversa è il concerto, uno spettacolo, una cosa più completa dove gli artisti si esprimono compiutamente senza fretta. Il pubblico, l'ascoltatore, è il fruitore [...] in un concerto non si parla "sopra" un'artista mentre nella Jam accade un po' quello che accade nelle conversazioni tra persone, non si ascolta».*

**Il blues italiano è una finzione?**

(MG): *«No, c'è sempre un fondo di verità la finzione è parziale, si può introdurre ma l'anima secondo me è puntata sulla realtà ci saranno delle cornici di finzione ma la fotografia è quella».*

**Dagli anni '60 alla contemporaneità vedete delle differenze nella rappresentazione di queste verità?**

(MG): *«I musicisti italiani, non hanno aperto ancora nessuna porta perché stanno bussando in maniera non adeguata [...] vorrebbero portare qualcosa di nuovo ma non riescono, la porta è ancora chiusa».*

(DG): *« Però ci mettono sangue e sudore! ».*

(MG): *«Questo non lo discuto però...».*

(DG): *«Credo che nonostante tutto sono cresciuti, sicuramente non hanno una strada facile ma nel blues, a differenza del rock, c'è ancora sangue e sudore e gli va riconosciuto un po' di più attenzione».*

---

## **Sergio Israel (1942)**

*10 Giugno 2014, ristorante delle "Scimmie", Milano.*

L'incontro con Sergio Israel avviene grazie all'intercessione di un'amica, i miei tentativi precedenti d'incontrarlo erano andati a vuoto. Sergio ha fatto parte del gruppo che nel 1977 con Mauro Rostagno aprì il Macondo, nella "Milano bene" che sta vicino al Corriere della Sera. Macondo è stato un luogo anticipatore dei centri sociali che sarebbero venuti molti anni dopo. Il locale venne chiuso in modo truffaldino per una questione di droga.

Uscito da quella vicenda, Sergio Israel apre le Scimmie nei primi anni '80, un locale sui Navigli che è diventato un pezzo di storia del Jazz, del blues e della musica dal vivo a Milano. Probabilmente il luogo più importante della *movida* milanese per due decenni. Anche le Scimmie è un locale che è stato investito dalle problematiche indotte dalla crisi economica del 2008.

Sergio in questa introduzione ha il ruolo del gestore "cattivo". Riassume, suo malgrado, i tratti dell'incomprensione, dell'incapacità dei gestori di locali di relazionarsi con i musicisti, della mancanza di quella attenzione imprenditoriale che andrebbe dedicata alla musica. In molti dei dialoghi il nome di Sergio Israel viene fatto senza remore. Del resto conserverò a lungo il ricordo di una sera, dopo aver suonato con la *band* alle Scimmie, che Sergio allinea sul tavolo, alla presenza della ragazza del bar, gli scontrini delle birre ordinate al banco e quelle ordinate al tavolo. La scarsità dei secondi, decretò il nostro mancato compenso. Tuttavia sarebbe ingeneroso non riconoscere l'impegno di una vita a tenere aperto un locale aperto a tutti, non elitario, senza essere banale, a metterci la faccia. Sergio Israel, persona affabile, non fa mistero di avere visto tempi migliori della musica dal vivo. Mi riceve nella calura estiva mentre è seduto nel bel ristorante annesso al locale davanti a un piatto di pasta. Mi accoglie guardingo, mentre è in compagnia di un amico giornalista che sta preparando un libro sulla canzone d'autore a Milano e della collaboratrice che lo aiuta nella stesura della programmazione del locale. In quel momento non so ancora che di lì a qualche mese le Scimmie avrebbe chiuso i battenti. Troppe le difficoltà, le complicazioni urbanistiche sui Navigli, le mutazioni intervenute nel consumo culturale della città, assente il sostegno delle istituzioni. Sono state molte controversie pubbliche ingaggiate da Sergio Israel con il Comune di Milano per ottenere attenzione ai problemi dei locali senza avere risposte. Sono le due passate e Sergio deve ancora mangiare, mi chiede gentilmente di pazientare...

### ***Sergio Israel come sta la musica dal vivo?***

*«La musica dal vivo sta vivendo un momento di crisi. Malgrado si ritenga che la musica risponda a un bisogno di socialità inestinguibile mentre si deve constatare che questo linguaggio è stato brutalmente soppiantato dal linguaggio tecnologico [...] un cambiamento iperepocale perché sono tante epoche che si succedono a una velocità spaventosa [...] per la mia generazione un cambiamento che ci ha colti completamente impreparati [...] oggi con internet possiamo solo accedere senza influenzare il processo, siamo assenti. E' questo passaggio che crea la crisi del "live", anche di blues!».*

### ***Quali sono le difficoltà?***

*«La mancanza di sostegno ai circuiti musicali, cosa che non pensavo fino a qualche tempo fa, ritenendo che un locale privato non debba avere bisogno di sostegno pubblico [...] i musicisti chiedono compensi indipendentemente dalle contingenze di mercato. Una volta le compensavamo meglio, oggi questo è molto più difficile, non ci si rende conto che sono spariti i punti di riproduzione musicale [...] oggi, forse, sono solo 4 o 5 i locali che fanno*

*musica dal vivo tutti i giorni [...] la crisi economica ha influenzato una condizione già difficile [...] sono sei sette anni che non tiro più su una lira e ce li devo mettere ».*

***Perché proponi musica dal vivo se ci perdi?***

*«Perché sono un musicologo, un musicista [...] in qualche modo chi organizza è chi avrebbe voluto essere musicista. Il Capolinea è nato da un musicista. Così ci perdo soldi perché ci credo, perché ho passione in una professione che non c'è, come non c'è quella del musicista».*

***Jazz e blues che differenze riscontri?***

*«Qui alle Scimmie, il Jazz ha conosciuto un'operazione storica nel senso che è stato sdoganato come musica popolare fruibile fuori dai circuiti elitari del Santa Tecla, del Jamaica. Abbiamo mixato tra esigenze alte e medio-popolari [...] qui sono venuti i pubblici del centro di Milano assieme ai ragazzi di Baggio e del Gratosoglio, qui si sono incontrati padri e figli, siamo stati sempre molto propositivi: cabaret, performance, lirica, con pubblici totalmente diversi [...] abbiamo molto contaminato fino agli '90 poi la routine ha prevalso [...] Io venivo dall'esperienza del Macondo che è del 1977. Ci sarebbe bisogno di un Macondo!».*

***Del pubblico del blues hai colto qualche specificità?***

*«Il nostro rapporto con il blues è stato ondivago però ho notato una passione diversa, una passione che li coinvolge in modo totale, cioè per loro al di fuori del blues non c'è niente [...] un tratto saliente è la sua componente popolare a differenza del Jazz molto più aristocratica, il blues è il proletariato della musica e si lega alle sue origini, il suo pubblico si riconosce in questo tratto, il jazz è più supponente».*

***Hai notato qualche differenza tra gli appartenenti all'area del blues?***

*«Come tra i jazzisti anche nel blues c'è chi ritiene che ci sia un blues vero e tutto il resto è impuro, ma il bluesman non ha la supponenza del jazzista, però è totalizzante, la sua visione delle cose è limitata [...] la passione è un sentimento limitato, pensa alla passione per una donna, è un sentimento che esclude tutte le altre, la passione è un sentimento prepotente ».*

***Poli in una costellazione di significati:***

***Tarcisio Galli, Emiliano Tanzi, Luca, Valter Salvaderi.***

Com'è stato anticipato i colloqui con Tarcisio Galli, Emiliano Tanzi, Luca e Valter Salvaderi, fanno da cornice ulteriore ai dialoghi successivi. Essi introducono visioni discordanti, oppostive sulla natura del blues. Questo genere di opposizioni sono state riscontrate spesso sul campo.

Tra queste, una contrapposizione piuttosto frequente, e presente in questa conversazione, è quella che divide chi vede il blues come fonte di emozione e chi lo ritiene un linguaggio musicale.

Queste due visioni si fronteggiano nel dialogo tra il "cuore puro" di Tarcisio e la "freddezza" di emiliano, musicista e tecnico del suono. Dicotomie che vivono spesso rapidi cambi di fronte, molteplici varianti e delle quali il dialogo tra Tarcisio ed Emiliano è solo un esempio. A questo confronto farà seguito quello con Valter e Luca Salvaderi che verticalizza la presenza di queste visioni discordanti nella relazione tra generazioni, in questo caso tra padre e figlio.

---

**Tarcisio Galli (1958), Emiliano Tanzi (1979) (P).**

*Settembre 2014, studio di Emiliano Tanzi, Paderno Dugnano, Milano.*

Conosco Tarcisio Galli da un paio d'anni, lavora come elettricista dell'ospedale di Niguarda, è un bravo armonicista, un raro competente di armoniche. La sua dedizione al blues l'ha portato a organizzare, in perfetta solitudine, un piccolo festival che si tiene ogni estate nel centro di Limbiate, dove abita. Suona in una banda di blues ed è riuscito a organizzare a scopo benefico dei piccoli concerti anche dentro l'ospedale di Niguarda.

Tarcisio è una persona semplice, sincera, da qualche tempo affetta da un'invalidante forma di miopia per la quale non può più utilizzare l'auto. Questo non gli impedisce di raggiungere, con qualunque mezzo, luoghi d'incontro dove fare blues. Emiliano Tanzi è un giovane musicista, ma anche un valente tecnico del suono. Ha deciso di fare di quest'attività la sua professione e con Tarcisio condivide spesso l'organizzazione di qualche evento musicale. Hanno età e concezioni diverse del blues. L'interesse a incontrarli è quello di farli esprimere su questa distanza di posizioni. L'incontro avviene nella sala-studio di Emiliano, un guazzabuglio di casse, cavi, mixer, computer. Una gran confusione. Gli spazi stretti ma Emiliano, malgrado la mole, si aggira con incredibile agilità...

**Com'è entrata la musica nella vostra vita?**

(E): *«Per caso, un amico con la chitarra io che mi diletta di tastiere, qualche lezione e via! Poi è venuta la scuola di tecnico audio, così la musica l'ho sempre ascoltata, suonata, riparata!».*

(T): *«Uscito dal collegio, che era un lager. A diciotto anni ho fatto le mie prime esperienze rock e progressive rock».*

**Invece il blues com'è arrivato?**

(E): *«Il blues l'ho studiato con dei maestri. Mi chiesero cosa volevo imparare, io gli dissi che volevo fare rock e loro mi dissero di cominciare dal blues perché i giri armonici vengono da lì».*

(T): *«Nel 1978 già mi diletta con l'armonica, il blues è arrivato attraverso il rock ed è stata una passione [...] è stata una cosa strana, ho cominciato a studiarne la storia, prendevo appunti, compravo dischi».*

**Mi date una vostra definizione di blues?**

(T): *«Lo ascolti, ti entra nel corpo, lo suono, esce e quello che esce è blues! Questa è la mia definizione [...] mi faccio trasportare dalle emozioni come un soffio dell'anima».*

(E): *«Per me è una struttura musicale [...] se hai qualcosa da dire vien fuori una bella musica se non hai niente da dire viene fuori una porcheria».*

(T): *«Se lo vedi in maniera tecnica il blues ti dissocia, se lo vivi in maniera emozionale ti dissocia meno, io non sono nero, ma a me piace non c'è niente di più bello!».*

(E): *«Trovo che i bluesman siano più o meno tutti manieristi, copiano, anche se si sente che alcuni sono nati nel posto sbagliato».*

**Come vedete quelli delle Jam?**

(T): *«La musica è diventato un prodotto, un mezzo per gestire del locale per portare gente mentre i ragazzi che fanno blues lo fanno perché gli piace, non perché si guadagna. La musica è un'arte che va condivisa».*

**Che significato date al blues?**

(T): *«Il blues è l'anima della gente, le donne, l'allegria, la sofferenza, è la vita [...] io quando suono blues sto bene per una settimana».*

(E): *«per me è diverso, il blues è un veicolo per esprimere quello che sento [...] suonare, e sentirsi suonare, aiuta a mettere ordine, è un linguaggio».*

---

## **Luca Salvaderi (1975), Valter Salvaderi (1948)**

14 Novembre 2014, casa di Valter Salvaderi, Milano.

Ho conosciuto Valter Salvaderi e Luca Salvaderi, alle *Jam* del Fermento. Valter si è imposto subito alla mia attenzione per la sua esuberanza. Incarna molto, del *rocker* e del *bluesman*, il suo aspetto *maudit*. Malgrado l'età fuma in continuazione. È di una socialità immediata, istintiva, contagiosa, canta in modo appassionato. Valter è anche un provetto pittore fa delle riproduzioni interessanti di quadri d'autore. Con Luca suo figlio, che suona la chitarra, hanno una *band*. Entrambi mi accolgono nella mansarda che sta sopra il loro appartamento nella periferia milanese di Baggio. Sono due generazioni a confronto. Tra quadri, chitarre, un bicchiere di whisky, delle merendine "fiesta", ha inizio il nostro incontro...

### **Quando avete capito che la musica era importante per Voi?**

(V): «Era il 1964, c'era il fascino dei capelli lunghi, dei Beatles, io sono sempre stato un po' ribelle e la musica italiana non era molto interessante [...] ha contribuito anche uno zio che suonava il sax nella banda di Gornj Kramer e poi mio padre, cantava molto bene».

(L): «La mia infanzia musicale la devo a lui. Ascoltava cassette di ogni tipo, musica popolare greca, Kat Stevens, fado portoghese. Papà le suonava con gli amici. Non erano propriamente delle musiche per bambini [...] una volta capitò in casa una Fender Stratocaster bianca che picchiai con una libidine totale».

### **Ricordate un momento in cui il blues è entrato nelle vostre preferenze?**

(L): «Il blues non è stata una scoperta, l'ho sempre ascoltato, più che altro è entrato come una impostazione musicale».

(V): «Ascoltavo i Rolling Stones ma non sapevo che era blues. Solo dopo ho saputo che avevano incontrato Muddy Waters. Ma chi lo sapeva? [...] il blues l'ho scoperto nel 1992 quando sono andato a New York, entro in un negozio, compro delle cassette di Robert Johnson senza neanche sapere chi fosse. Mi ha folgorato perché suonava come me, non era il "fenomeno" del rock».

### **Schiavismo, campi di cotone, colore della pelle, blues Vi dicono qualcosa?**

(V): «Avevo uno zio che era andato a vivere a Parigi nel 1958, quando andammo a trovarlo vidi il primo negro, non ne avevo mai visti prima. In Italia non c'erano».

### **Avete una definizione di blues?**

(L): «Una definizione l'ho maturata in relazione al colore della pelle. Ci sono tanti bianchi che fanno blues ma non è roba nostra. Loro hanno un "mood" diverso, uno spirito diverso, non avrai mai il modo che hanno loro [...] puoi riproporlo».

(V): «Per fare blues devi essere nero, noi non siamo stati schiavi [...] per me il blues è come andare in bagno, ti deve venire naturale!».

### **Cosa spinge a suonare blues?**

(L): «Un gusto musicale, poi tu ci infili, una scelta [...] è un genere abbordabile il problema è che ci vuoi infilare tante cose che possono aumentare solo all'aumentare delle tue competenze [...] vedo un rifare, rifacendosi a una fila di nomi che non finiscono mai».

### **Il blues per Voi è legato a un luogo di provenienza?**

(L): «Se si parla di blues i confini ci sono, quello che noi proponiamo sono arricchimenti, stravolgimenti con dentro tanta tecnica [...] da noi la gente si scalda all'assolo di chitarra perché non capisce quello che ascolta, la lingua è un ostacolo».

(V): «Sono sempre stai i bianchi a cambiare, quando il jazz era negro era un'altra cosa, poi sono arrivati i "fenomeni" [...] quando morirà BB King avremo solo dei riproduttori di blues».

## I "Giovani leoni"<sup>103</sup>:

### *Lorenzo Albai, Alex Usai*

Lorenzo Albai e Alex Usai sono i più giovani tra i *Blues Argonauts* entrati in questa costellazione di dialoghi. Come si è già avuto modo di dire, la quota di giovani che frequentano la scena blues è quantitativamente poca, ma non inesistente. Sono di fatto i più distanti dal momento in cui è comparso il blues in Italia. Soprattutto i più distanti da quel contesto culturale. Il loro avvicinamento al blues è avvenuto per disposizione personale, perché filtrato in famiglia, per la grande disponibilità di supporti; libri, dischi, corsi, internet. In ragione della loro età non è chiaro se possano essere considerati i più soggetti alla mitologia del blues o i più guardinghi. Di sicuro, dal vivo, hanno visto poco, o niente, degli ultimi rappresentanti del blues tradizionale. La mediazione è avvenuta attraverso filmati, internet. Di sicuro questa loro "passione" per il blues è relativamente marginale rispetto ai loro coetanei. Nondimeno appaiono particolarmente tenaci nella loro adesione, forti dall'appartenere a generazioni più disincantate, tecnicamente disciplinate, meno influenzate dalle grandi narrazioni ideologiche di fine '900.

Il rapporto tra giovani e il blues potrebbe da solo rappresentare il tema di uno studio ulteriore come anche la relazione tra le donne e il blues. Le donne, infatti, per diversi motivi non sono praticamente entrate in quest'osservazione.

---

### **Lorenzo Albai (1988)**

*7 Febbraio 2015, aula del Politecnico Sede della Bovisa, Milano.*

Lorenzo Albai, abita a Gallarate, è il *leader* di una band che si chiama *Jesus on a Tortillas*. E' un architetto e anche un giovane ricercatore universitario presso il Politecnico di Milano, per questo motivo mi da appuntamento in un'aula della sede del Politecnico alla Bovisa. L'incontro si svolge alla cattedra mentre un gran numero di studenti si affollano attorno a dei modellini di architetture. Sembriamo due "capoclasse". Un laureando in antropologia di sessantuno anni e un giovane ricercatore di architettura, che si apprestano a parlare di blues. La situazione è altamente ironica. L'aria dottorale di Lorenzo conferitagli da due grandi occhiali neri, un accenno di baffi e una spiccata "erre moscia" completano il quadro. Lorenzo l'ho conosciuto attraverso Tarcisio Galli, suona l'armonica e l'interesse che mi spinge a incontrarlo è legato al fatto che con il suo gruppo ha scelto l'*urban style* di Muddy Waters e consimili come cifra della propria proposta...

#### **Lorenzo mi pare che tu abbia hai fatto una scelta precisa di blues?**

*«Quando ho iniziato a suonare nel 2010 ero vicino alla sinistra, andavo alle manifestazioni, mi piaceva De Andrè, la scelta del blues di quel determinato periodo è stata graduale, adesso è definitiva, ha portato frutti [...] prima ero influenzato da quello che ascoltavo alle Jam ascoltavo quello che c'era in giro [...] una scelta dettata dallo strumento, l'armonica mi fa spaziare meno rispetto alla chitarra. E' l'armonica che mi ha portato al periodo d'oro del blues».*

#### **Sembra una scelta filologica, quasi concettuale?**

*«Ho un approccio schematico, affronto il blues come lo studio universitario, non ho un approccio romantico al blues [...] sarà per come sono stato educato, sono ambizioso, ho affrettato l'apprendimento, lezioni dia armonica ma nulla di lineare».*

---

<sup>103</sup> *Four Young Lions* (quattro giovani leoni) è il nome del sodalizio musicale composto da: Gabriele Scaratti, Alex Chierichetti, Simone Nannicini e lo stesso Alex Usai, tutti giovani chitarristi del blues milanese.

**Hai maturato una definizione di blues?**

«Queste cose del blues non le sento tanto mie, mi reputo una persona fortunata, ho potuto studiare, sono benestante. Il modo di stare con il pubblico il fraseggio sono le cose che più mi definiscono, ho una lettura universitaria».

**Con questo tuo fare "metodico" quale sguardo hai alla storia del blues?**

«C'è una parte che è fisica che mi dà piacere nel blues, che non so spiegare, una sensazione che non mi dà il rock blues».

**Potresti dirmi un autore di rock blues e uno di blues?**

«Steve Ray Vaughan per il rock blues, Muddy Waters e Little Walter per il blues [...] se uno vuole vivere nell'ambiente musicale deve fare determinate scelte».

**Questa consapevolezza cosa ha prodotto?**

«Ieri eravamo a Caravaggio dove abbiamo suonato ben sapendo che probabilmente non conoscevano neanche un brano di quelli che abbiamo fatto però siamo andati avanti fino all'una, saranno stati i volumi, il fatto che nessuno della band prevalessse sull'altro, la gestione degli assoli, non so».

**Trovi che ci sia un eccesso di narcisismo nel blues?**

«Penso che la maggior parte dei musicisti viene dal rock, dal progressive che era il genere più ascoltato e che hanno un referenzialità che cozza un po' con il blues».

**E com'è il blues? Ha un'identità?**

«Per me è bella è sepolta, quella che faccio è un'operazione culturale, offro uno spettacolo godibile non una protesta, mi sento un artigiano non un'artista [...] è come fare bene una sedia come la facevano i miei nonni, io ti faccio quel tipo di sedia che non ha bisogno di modifiche [...] mi autoblocco ma è una scelta, non mi sento uno che può aggiungere qualcosa di più!».

**Il blues è una sostanza, un'entità, come la sedia di cui parli?**

«Fare blues in un certo modo sì! Ci sono tante persone che citano il blues ma poi non c'è niente c'è pochissimo solo una rimembranza».

**Il "blues non morirà mai", il "blues o ce l'hai o non ce l'hai", sono frasi che si sentono.**

**Cosa ne pensi?**

«Frase fatte, non aiutano, cosa vogliono dire? L'hip hop adesso è vivo probabilmente morirà come tutte le cose».

**Il blues sembra resistere!**

«In Italia il rock blues ha sostituito il blues, la gente non lo sa ma gli piace di più il rock-blues. C'è sempre questo travisare».

**Su cosa si riflette il blues allora, sul mito?**

«Il blues è uno spunto per investire sul personale e poco sull'ascolto, in questa società il blues non può che essere un surrogato di quello che era, io sono un prodotto della globalizzazione, suono blues grazie a internet posso accedere a tutto se no sarei più simile alle persone che mi circondano [...] faccio la musica che facevano settanta anni fa come la facevano allora grazie a internet e posso scoprirlo sempre, non devo immaginare niente, prima non era così».

**Con l'emozione del blues come la mettiamo? Marino Grandi la considera l'elemento discriminante per definire la bontà di un blues?**

«Non vorrei essere nei panni di chi dovrebbe essere giudicato».

**Cosa vuoi dire?**

«Mi scioccherebbe l'idea di essere giudicato in una scena musicale da un'unica persona semplicemente per il fatto di destare un'emozione o meno, è un po' riduttivo, posso essere indipendente da quel giudizio».

### ***I Juke Joint, la discriminazione razziale, la sofferenza del blues dove li mettiamo?***

«Il bello è questo, tutto si riversa in una rappresentazione, gli va bene il sottofondo non l'ascolto».

#### ***Una finta?***

«Sì! E la qualità è bassa! Boh...non so!».

#### ***Che genere di umanità vedi nel blues?***

«Abbiamo un problema grosso, abbiamo un gap generazionale, ho ventisei anni ho un vissuto diverso, esigenze diverse, con la scena non mi unisce praticamente nulla, non ci sono ragazzi che fanno questa musica, ci confrontiamo sempre con gente che ha vent'anni più di noi [...] al Bloom ci hanno ignorato nella prima edizione del Young Blues festival, il secondo anno ci premiano come miglior gruppo, la volta dopo neanche ci invitano, non li capisco [...] bon basta! Non ho più tempo mi ha fatto molto piacere incontrarti, adesso ho capito chi sei!».

---

### ***Alex Usai (1983) (P)***

27 Gennaio 2015, casa mia, Milano.

Alessandro Usai l'ho conosciuto alle Jam del Fermento e si è imposto immediatamente all'attenzione per essere un chitarrista dal tasso tecnico molto elevato. Questo ragazzo disponibile, di grande ironia, con una personalità spiccata, positiva non indulge a stranezze e a mitologie del blues. Alex ha pubblicato recentemente il suo primo disco, la copertina è dedicata al padre. Il suo curriculum è di tutto rispetto: un percorso formale di studi musicali, diversi premi, la partecipazione a festival importanti. Suona indifferentemente sia blues che jazz, è stato partner con i Dik Dik, è molto apprezzato dal chitarrista Jazz Franco Cerri, che lo ha voluto con lui in una recente tournée, si è esibito al Blue Note di Milano, insegna musica. E' un talento e fare il musicista è il suo lavoro. L'interesse a incontrare Alex, tuttavia, non riguarda solo la sua capacità tecnica ma soprattutto il suo giudizio non proprio allineato sul blues e sulla sua scena...

#### ***Com'è andata con la musica, con il blues?***

«Papà ascoltava tantissima musica, dai Beach Boys ai Deep Purple, il blues è parte di quella musica. Crescendo distingui i colori [...] ho capito che c'era qualcosa che accomunava BB King, Muddy Waters, Rolling Stones [...] Elvis per me è stato un fenomeno, un mito sì, ma non credo che gli interessasse molto della gente, della sofferenza, della verità [...] poi c'è stato Hendrix una bomba!».

#### ***Sei andato indietro per capire il blues?***

«Certo! Più indietro di Muddy Waters, il blues c'era già prima, c'erano i jazzisti anni '20».

#### ***Hai una tua definizione di blues?***

«Più vado avanti più è difficile incasellare, si perde una visione globale [...] il blues è un linguaggio ma anche un evento culturale, tutta la musica del '900 è basata sul blues [...] nel jazz c'è blues più che in Muddy Waters [...] l'approccio alla musica è diverso, tanti bluesman come Muddy Waters hanno un cuore grande come una casa, ma sono rimasti fermi, io sono per l'evoluzione».

#### ***Se dovessi spiegare il blues a un altro?***

«Didatticamente cerco di stare sulla storia, schiavi, africani, corallità, religiosità, circolarità della musica, improvvisazione, testualità [...] ma il blues poi rimane fermo, ha un vocabolario ristretto, rimane sulla pentatonica, è limitato, si limita».

### **Anche adesso? Oggi?**

«Questo aspetto infantile, sì, lo vedo anche adesso, vedo anche uno stereotipo sulla sofferenza, per me negli anni '30 le cose sono cambiate».

### **Una sera dopo un concerto alla Casa di Alex te andasti dicendo "che senso ha fare ancora Hoochie Coochie Man", mi spieghi quell'episodio?**

«Ascolto musica da venticinque anni ho un mio quadro generale, quando vado nei luoghi che fanno blues mi aspetto un atteggiamento innovativo, consapevole, bisogna studiare, devi trovare una tua interpretazione, devo sentire che ci hai passato le notti, mentre invece vedo solo gente che fa tre accordi senza nulla da dire, se fai musica fai arte e devi fare l'artista, devi fare qualcosa di tuo».

### **E' qualcosa che ha che fare con una tua esigenza di riconoscimento o il fatto che non potrai mai essere Muddy Waters?**

«Rimani distante da Muddy Waters se lo vuoi fare come Muddy Waters, non è roba nostra, abbiamo radici diverse e a questa cosa della globalizzazione io non ci credo [...] se vuoi fare Hoochie Coochie Man come Muddy Waters sei perdente in partenza, perdente come comunicatore».

### **Ci arrivi con lo studio?**

«Per me è una strada per la contaminazione [...] la mia cultura deve prendere quel materiale farlo proprio poi ridarlo agli altri, se no mi ascolto Muddy Waters [...] molti autori hanno rotto una consuetudine afroamericana rifacendo la roba dei neri ma con una sensibilità nuova [...] Van Gogh non faceva Millet anche se si rifaceva a Millet [...] devo studiare perché la gente riconosca qualcosa di me».

### **E' questo il motivo per fare blues?**

«Siamo tutti un po' narcisi però devo creare qualcosa, io quella parte non la vedo [...] il musicista deve avere un ruolo educativo, devo trasmettere la mia sincerità, alla gente deve arrivare che ci sto provando [...] non può arrivare da chi non ha nulla da fare e per il quale suonare gli ricorda quando stava nelle cantine!».

### **Il blues esprime un "Noi"?**

«Sarebbe bello, ma non credo sia così».

### **La musica fa ancora incontrare le persone?**

«Sì ha ancora questa forza solo che è aumentata la velocità ed è difficile essere compresi, siamo troppo nevrotici [...] nel blues non abbiamo niente da dire se avessimo consapevolezza di quello che cantiamo non ci butteremmo via per trenta euro [...] non posso accettare che mi si tratti come un dopolavorista».

### **Spiegati meglio**

«La musica va studiata, devi essere impeccabile, se costruisci ponti i ponti non devono crollare, se crollano non dovrebbero più darti la possibilità di costruire altri ponti».

### **Una questione d'identità?**

«La mia identità è quella del musicista, punto! Mio padre mi ha educato ad ascoltare la musica, ad avere dedizione, questo per me è blues! [...] mi sento un pesce fuor d'acqua, io ho la mia identità suonando. Domani suonerò con Franco Cerri e sarò in modalità jazz [...] la gente che va al Fermento per trenta euro è perché non ne ha bisogno io invece ne faccio una professione anche se la professione del musicista è finita, se le cose non cambiano mi troverò un lavoro».

### La Costellazione...al centro:

*Leo Ghiringhelli, Luca "Loppo" Tonani, Gerry Gey, Max Prandi, Danny De Stefani, Alessandro Cuomo, Marco Limido, Lucio Omar Falco, Luigi Sozzani.*

Il grappolo d'interviste che segue, è apparso come un ideale "centro" nella costellazione dei *Blues Argonauts* inseriti in questo lavoro. Questo gruppo di musicisti, interpreti del blues milanese copre un'età che va dai quarant'anni alla soglia dei sessanta. In termini anagrafici rappresentano la componente più rappresentata tra i *Blues Argonauts*. Nati tra gli anni '50 e '70, si distribuiscono tra diversi contesti culturali di provenienza. Attori contraddistinti da una prolungata militanza nel blues. Nella testualizzazione delle loro considerazioni, diversamente dalle precedenti, si è ritenuto di non riportare le risposte riguardanti il modo con il quale hanno avuto accesso alla musica e al blues. Per quanto significative e comunque disponibili si è ritenuto che le risposte su questo argomento fossero segnate da una certa similitudine al punto di poterle sintetizzare. Si può infatti affermare sulla scorta delle risposte, che nella gran parte dei casi l'accesso al blues sia avvenuto *successivamente* l'accesso alla musica. Questo incontro è avvenuto in famiglia (padri, madri, fratelli, zii) o con l'ondata *rock* degli anni '60, '70. Il *rock*, inglese e americano, è stato per molti di loro lo stimolo a un interesse successivo. Angelo Leadbelly qui lo chiama "percorso a ritroso". In questo tragitto alcuni *autori* bianchi riconducibili al blues hanno esercitato un fascino particolare (Eric Clapton, John Mayall, Rolling Stones, Steve Ray Vaughan). Sono loro che hanno permesso di scoprire le icone nere del blues (Robert Johnson, Muddy Waters, B.B.King). Questi autori hanno guidato nel tempo l'espressione di tanti *Blues Argonauts* in ragione di personali approfondimenti. A questo modo di accedere al blues vanno anche aggiunti casuali stimoli nell'età infantile spesso creati da un *particolare oggetto* (una chitarra, un palco, un'asta cromata, un abito). Questo insieme di sollecitazioni ha definito l'accesso alla musica e al blues come *evento* diventato poi anche *racconto* di quell'evento.

Questa narrazione del blues sembra sia stata facilitata da relazioni primarie, da una particolare *espressione collettiva* avvenuta nel contesto cui hanno appartenuto, in qualche caso da oggetti particolari. I dialoghi che seguono, si concentrano quindi non sul loro accesso al blues ma sulle definizioni, gli aspetti interpretativi, sociali, valoriali che i soggetti esprimono nei confronti del blues.

---

### **Leo Ghiringhelli (1970)**

*24 Febbraio 2015, casa mia, Milano*

L'incontro avviene a casa mia. Leo arriva puntuale dopo cena. Sono reduce da un'influenza, sono ancora febbricitante ma non ho rimandato l'incontro, non posso rinunciare potrei trovare difficoltà a riaggiornarlo. Leo è un chitarrista molto apprezzato sulla scena, suona piuttosto spesso, bene e in più di un progetto. Proviene dalla periferia di Milano come la gran parte dei *Blues Argonauts* ma è qualcosa che sottolinea con orgoglio. E' una persona disponibile, lineare, dotato di solidi principi trasmessi dalla famiglia. Ha fatto diversi lavori e da poco è diventato taxista. Leo ha una evidente influenza *rock* ma è stato anche allievo di Max De Bernardi, che ha incontrato grazie al fratello in circostanze curiose. E' lui ad averlo introdotto al blues, una scoperta e una definitiva inversione di tendenza...

***Ti sei mai chiesto perché non sei più uscito da questa musica?***

«Perché mi ha dato nuovi stimoli mi ha permesso di fare le prime tournée, ma il passaggio definitivo al blues è stato graduale ci sono voluti almeno un paio d'anni».

***Com'era la situazione a Milano negli anni '90?***

«C'era una moltitudine di locali, Scimmie, Grillo Parlante, Tangram, El Paso Saloon, sui Navigli c'erano almeno quattro o cinque locali che facevano musica dal vivo [...] guadagnavo quasi di più che facendo il fattorino, per un momento ho pensato di farne una professione».

***Perché non l'hai fatto?***

«Mio padre era molto severo voleva dire rompere gli equilibri familiari [...] e poi vedevo la fatica degli altri, la fame, [...] io non sono figlio di Briatore ma non è mai stato un problema per la mia famiglia mettere insieme pranzo e cena [...] vedevo il blues da un'altra angolatura».

***Hai una definizione di blues?***

«Una musica accattivante che entra nel cuore».

***Rispetto a Sanremo, X Factor, come lo vedi?***

«Quelle sono solo operazioni commerciali, per fare quattrini [...] qualcuno dice che il blues è una musica per "sfigati", ma qual è la musica dei fighi? L'house music? La musica elettronica? Perché per me è quella lì la musica degli sfigati, quella che ascoltano tutti ».

***Cosa distingue il blues secondo Te?***

«Già il fatto che puoi improvvisare la rende una musica versatile».

***C'è un'aspirazione a suonare il blues dei neri o non ci si riesce mai? Come hai risolto questa distanza?***

«Non credo di averla mai risolta, loro suonano in quel modo perché i suoni erano quelli, gli anni erano quelli, i sistemi di registrazione erano quelli [...] io ascolto i brani che mi interessano fino alla nausea».

***Il blues è un palla al centro del campo con dei giocatori più o meno distanti da esso o è qualcosa che non sta mai fermo?***

«Più blues o meno blues? Per me il blues è un'espressione artistica ma anche una cosa per la quale si trovavano la sera a ballare, a ubriacarsi, a donne, la musica era un modo come un altro per abbassare le barriere inibitrici [...] per me la musica è qualcosa che accomuna, poi c'è chi lo interpreta in modo arcaico perché la vedono così ma non è che Muddy Waters, Ronnie Earl, Robben Ford non sono blues!».

***Jam, come le vedi?***

«Dovrebbero essere un motivo per dare la possibilità a chi non ha una band di esprimersi, però adesso si sono moltiplicate la gente non può spendere dieci euro e tornare nello stesso posto per vedere le stesse facce».

***La tua musica è riconosciuta?***

«No, una volta andavi nei locali con il tuo demo lo lasciavi e dopo che lo aveva ascoltato, se gli andava, si fissava la data, adesso ti danno la data che è "gratis", in base a quanta gente porti, poi vediamo! Qualcuno l'ho mandato a quel paese».

***Non sarà mica il proprietario delle "Scimmie"?***

«Non faccio nomi!».

***Il blues ti aiuta a interpretare il mondo?***

«Non credo, adesso faccio il taxista sono più libero quando arriverà il bel tempo però credo che mi porterò la chitarra e nei tempi morti mi metterò a suonarla!».

---

## **Luca “Loppo” Tonani (1968) (P)**

*2 Febbraio 2015, casa mia, Milano.*

Ho conosciuto Luca alle *Jam* ma ne ho approfondito il carattere in occasione di un concerto benefico presso l'Unità Spinale dell'ospedale di Niguarda. Una delle cose organizzate da Tarcisio. Anche Luca aveva aderito ed è stata l'occasione per apprezzarne la disponibilità umana. Luca non fa mistero della sua collocazione a sinistra come peraltro molti dei soggetti coinvolti. Il tratto politico di *sinistra* è frequente sulla scena blues milanese, spesso interpretato nella sua dimensione solidaristica. Come altri *Blues Argonauts* anche Luca è un amante del tatuaggio vistoso. Suona il basso in una postura tipica, riconoscibile, con Leo Ghiringhelli fanno parte della *band* che accompagna Andy J. Forrest quando è in Europa, un *bluesman* americano di ottimo livello. Il nostro incontro avviene dopo che nell'estate è stato in tournée con Jerry Portnoy uno dei mitici armonici di Muddy Waters. Luca è un bassista “rotondo” che esprime una particolare versatilità e attaccamento al blues...

### ***Luca che idea hai del blues?***

*«Non sono un cantante, ma un bassista e mi sono concentrato sullo strumento, ho capito che non basta fare quel giro di note per essere un bassista di blues ma il discorso è lungo, andrebbe visto da più punti di vista [...] non sono solo le dodici misure, dodici sono solo le più facili da registrare».*

### ***Come cerchi avvicinarti a una musica nata così lontano?***

*«Ho accompagnato tanta gente che fa blues in America e noi non abbiamo nulla da invidiare [...] il blues come genere poi è transitato da là a qua, ma i loro vissuti certo sono inarrivabili per uno che è nato in una traversa di via Meda».*

### ***Milano può compensare quella mancanza?***

*«La metropoli aiuta perché ti schiaccia e la musica è una bella valvola di sfogo».*

### ***Come vedi la situazione del blues a Milano?***

*«Brutta, sono cambiati i gestori dei locali, a Milano sui Navigli potevi suonare tutte le sere [...] molto è colpa nostra, non c'è unione, siamo un po' noiosi».*

### ***Appiattiti, scontati?***

*«Sì c'è un po' un pensiero unico, tu li conosci bene, gente che ha aperto delle vie ma non puoi andargli sempre dietro, ognuno deve metterci del suo [...] l'unico che può fare la musica di Muddy Waters è Muddy Waters, ma tu nel seguirlo non ci hai messo niente, il blues come il Jazz non sono musiche fini a sé stesse».*

### ***Riconoscimenti?***

*«Per me fare blues è un lavoro e il periodo non è tra i più fortunati, noi musicisti da bar non abbiamo un gran riconoscimento».*

### ***Dove trovi la forza per andare avanti?***

*«Io la trovo perché sono un musicista nell'anima».*

### ***Che senso ha riproporre “Hoochie Coochie Man” oggi?***

*«Secondo me il senso è che c'è la comodità di una cosa già fatta che non devo provare, poi ci sono le persone che vogliono vedere chi la fa meglio, poi c'è il principiante, poi c'è che sono degli standard come nel jazz, i motivi sono molti per riproporre quel brano».*

### ***“Tribute band”, come giudichi il fenomeno?***

*«Anche noi siamo delle tribute band! Quella imitativa al massimo per me è una follia! Copiano e basta è come se io mettessi in piedi un'azienda di scarpe e la chiamassi Adidas! Diamine, trova qualcosa in più!».*

**Le cover di blues hanno qualcosa in più?**

«Hanno qualcosa in più perché lì c'è uno spazio».

**Come giudichi la scena del blues a Milano?**

«C'è qualcuno che scimmiotta ma l'ho vista crescere ».

**Pensi che sia ancora vivo il blues?**

«Sì, anche se il periodo dei pantaloni corti e delle Cadillac è morto, siamo nel 2015, poi c'è qualcuno che vuol fare il puro, ci sta anche lui!».

**Il blues non è riconosciuto e banalizzato?**

«Sì, si è banalizzato ha perso piglio quell'idea, ma non perché non è suonato bene ma perché i tempi vanno avanti, se vuoi tornare alla chitarra acustica e al piede battuto per terra io trovo che siamo poco credibili non puoi suonare scordato come facevano loro! »

**E allora?**

«Devi cambiare modificarti, tentare cose nuove, unendo stili modi diversi, persone diverse, devi fare spettacolo, devi dare delle cose alla gente, magari fare lo scemo, la gente non si accontenta più».

---

**Gerry Gey (1968) (P)**

15 Gennaio 2015, casa di Gerry, Cesano Maderno (Monza Brianza).

Quando arrivo a casa di Gerry mi chiede di accompagnarlo a scuola di suo figlio, deve portare la quota della mensa scolastica, abbiamo modo di fare due chiacchiere preliminari. Vuole sapere cosa m'interessa e mi racconta anche un po' della sua vita dei suoi molti lavori; grafico, calciatore professionista, *rocker*, cantante, chitarrista. Gerry è un "magnifico quarantenne", capelli lunghi, berretto con visiera, giubbotto di pelle, stivaletti, jeans sbiancati. Una divisa. Anche Gerry l'ho conosciuto all'iniziativa di Tarcisio al Niguarda. E' aperto, apparentemente disordinato. Fa della musica la sua attività principale suonando, cantando, componendo. Sulla scena blues è arrivato da poco, è considerato piuttosto "rock". Gerry è un interprete, il suo strumento è la voce, da lì nasce la sua convinzione di essere nel blues. Il mio interesse è proprio nel suo essere arrivato "dopo", in modo trasversale...

**Come pensi di interpretare il blues?**

«Mi viene spontaneo perché non è una musica strutturalmente complicata, anche se, quello che mi arriva ad esempio da T-Bone Walker io non potrò mai riprodurlo, posso percepire quello che voglio capire di lui, posso capire una sua canzone in un modo diverso da come l'ha concepita lui [...] quando io lo interpreto cercherò di trasmetterlo come io l'ho assorbito, sapendo che se ascoltiamo T-Bone Walker in dieci capiremo dieci cose diverse».

**Ognuno ha una sua comprensione del blues allora qual è quello vero?**

«Credo che se andassi a parlare con BB King e gli facessimo ascoltare un brano che non è blues mi direbbe: "E' roba tua? La senti? Allora è blues!"».

**Dammi una definizione?**

«Io di blues capisco ancora poco sono arrivato tra gli ultimi ma mi trovo mio agio mi piace [...] mi dicono che canto con il cuore, che sono gradevole, probabilmente questo è il blues, un'emozione [...] certe volte piango quando canto blues mi capita solo con questa musica [...] come tu canti e suoni tu vivi la vita, i neri cantavano quello che vivevano, io canto quello che vivo [...] nel blues moderno voglio ascoltare il sangue per me questo è vero blues».

### **Puoi farmi un esempio di blues del sangue?**

«T-Bone Walker, Robert Johnson».

### **Però questi erano già piuttosto evoluti non erano propriamente sanguigni...**

«Ho un po' di problemi con i nomi, Buddy Guy, Keb Mo possono andare bene?».

### **Guardando a questi grandi del blues come vedi la situazione da noi?**

«Tra quelli che ho conosciuto io, sono veramente pochi quelli che hanno capito quello vero».

### **Cioè?**

«Quando ascolto un chitarrista che mostra solo sé stesso, il blues non è "sentite quanto sono bravo". Potrebbe dirmi "il blues è evoluzione!" ma allora guarda che la musica l'hanno fatta tutta!».

### **La Jam è un momento particolare della scena blues, non pensi?**

«E' un momento di aggregazione tra musicisti, peccato che non riescano ad aggregarsi veramente, ma si mettano solo in mostra [...] tanti vengono per chiedere una serata [...] ho visto Jam con quaranta persone fuori e tre persone dentro, io a certa gente non gli farei aprire neanche la custodia. Poi ti dicono "Ciao Fratello!"».

### **Ti aspettavi dei valori diversi?**

«Tutti parlano di blues poi c'è quello che parla del collega. Sono sicuro che se oggi suonassi l'armonica come Sonny Boy Williamson mi direbbero non sai suonare! [...] il blues è uno stile di vita».

### **E quale sarebbe questo stile di vita?**

«Quando partecipo alle Jam non ho per forza necessità di suonare magari basta anche solo incontrare gli amici, ascoltare gli altri [...] probabilmente non ne capisco molto di blues ma forse sono più blues di tanti altri...».

---

## **Max Prandi (1965) (P)**

20 Gennaio 2015, casa mia, Milano.

Max Prandi è un personaggio molto noto nella scena del blues a Milano. Il blues è la sua professione. Ha molte collaborazioni alle spalle, la realizzazione di qualche disco, la partecipazione a numerosi festival, un'intensa attività live, la capacità di muoversi tra la *performance* in gruppo e anche nel ruolo che predilige del *one man band*. Musicalmente nasce negli anni '90 al tempo dei Blues Brothers. Suona il basso, la chitarra, le percussioni, l'armonica. Per i suoi spostamenti artistici predilige un furgoncino nel quale può dormire in caso di trasferte lontane. E' una persona gradevole, intelligente, affabile e tuttavia è anche umorale, sfuggente. Per questo motivo affido la richiesta di un incontro a Beppe Semeraro, che gli è amico e lo conosce da molto tempo. Hanno suonato assieme più di una volta. Quando prendo contatto è già a conoscenza dello scopo della chiamata, aderisce ben volentieri, mi chiede solo qualche giorno di pazienza, ha suonato parecchio e deve recuperare del sonno perduto. Max incarna molto dello spirito del *bluesman*. Quando arriva, entra nella stanza individua subito la mia chitarra acustica e per l'intero dialogo accennerà dei riff...di blues.

### **Max, qual è il tuo blues?**

«Mah, il blues è fatto di tante cose, per suonare blues uno deve avere diverse cose, innanzitutto il tipo di vita se no è una finta [...] il blues non è un vestito che ti metti addosso ma che non metti sempre o lo metti solo quando ti vede la gente [...] adesso il blues è "vintage"».

**Cosa vuol dire?**

«Sai quelli che vogliono fare il blues degli anni '50, si vestono come allora, quello lo chiamano il "vero vintage", una moda».

**E invece il blues?**

«E' quello a cui non si può mentire, poche persone lo vivono in maniera onesta».

**Quali sono i tuoi riferimenti?**

«Io torno sempre ai maestri [...] se dipingi torni a Michelangelo, Caravaggio, Van Gogh, però al di là dei maestri deve esserci un'onestà di fondo, poi, uno può andare fuori a suonare».

**Perché cosa hai visto in chi fa blues?**

«Prendi le Jam sale gente che ha voglia di suonare e va bene, però vorrei un po' di rispetto per la musica [...] è come invitare qualcuno a cena e poi non sai cucinare, vorrei vedere un po' più di amore per questa musica [...] il blues ha un pregio e un difetto, il pregio è quello che avvicinarsi è facile, il difetto è che sono tre accordi non ti puoi nascondere».

**Fuori da Milano la situazione è simile?**

«Fuori Milano ho trovato luoghi con più energia, ci sono regioni più blues, Milano è più fredda [...] nelle provincie c'è più amore, la gente si stringe di più attorno alle sue passioni [...] l'amore per quello che fai vuol dire che ci vai dentro, t'informi, non puoi suonare il blues se non sai niente!».

**Se non sanno, come fanno a far riferimento al blues?**

«La gente va in giro a suonare per sfogarsi, però se vai in un ristorante italiano all'estero e la cucina è scadente non mettere fuori che servi cucina italiana, almeno due spaghetti al sugo li devi saper fare!».

**Sarà che il blues è molto mitico?**

«I miti vengono creati a posteriori».

**Potrebbe sparire il blues?**

«Io spero di no! Bisogna essere fortunati che qualcuno lo riproponga con onestà ricordando da dove viene».

**E' una possibilità che ammetti?**

«Sì, però è sempre sopravvissuto anche se non mai stato tanto a galla».

**Com'era Milano negli anni '80?**

«C'erano locali come il Capolinea, le Scimmie, il Grillo Parlante, il Riverside, c'erano diversi locali dove potevi fare blues».

**Gli eventi però anche oggi non mancano?**

«I tanti eventi che passano su Facebook mi sembrano solo fuffa! I locali sfruttano la voglia di suonare, non pagano, la crisi ha avuto il suo impatto».

**Ti senti svalutato?**

«Sì, adesso vado alle Canarie dieci giorni per vedere di aprire un discorso, però il mio ruolo è fare il musicista non l'operatore».

---

**Marco Limido (1964)**

2 Marzo 2015, casa di Marco, Arluno (Milano).

Quando il chitarrista blues Marco Limido ha accettato l'incontro, ne sono stato felice. Marco è un "nome" nel blues anzi, "i" Limido sono un nome, perché bisognerebbe parlarne al plurale, contemplare anche Franco, il fratello valente armonicista. La storia di Marco è un'esperienza di successo. Egli incarna il periodo di maggiore affermazione in Italia del blues portato avanti dalla generazione immediatamente successiva a quella

di Fabio Treves. Va ribadito che quando si parla di “successo”, di “affermazione” del blues si deve sempre essere cauti. Il blues in Italia (ma non solo), anche quando è ricco di riconoscimenti, è sempre una musica periferica, poco prodotta, poco remunerativa. Tuttavia le esperienze fatte da Marco Limido con gli americani Cooper Terry, Arthur Miles, nei cartelloni di grandi festival europei del blues, con la *band* di famiglia, i Family Style, sono riuscite a portare il blues dentro a radio e televisioni in modo meno marginale del solito. Marco non è una voce più importante delle altre tra quelle inserite qui tuttavia è particolarmente autorevole. La persona è alla mano, ironica, furba, concreta. Una voce ascoltata, stimata nella scena blues ma anche fuori dal coro. Il blues per quanto importante non l’ha mai distolto dal suo lavoro di ottico ed è nella casa sopra il negozio nel centro del paese che mi riceve. Mi guarda dal balcone mentre mi aggiro sperduto per Arluno, mi chiama e mi fa cenno di salire...

### **Marco come suoni il blues?**

*«Oggi ho una formazione con la quale ho abbandonato il blues tradizionale [...] dopo tanti anni sono arrivato alla conclusione che mi piace la musica e il blues è lo strumento principale per arrivare alla musica [...] non puoi arrivare alla cosa più grande, la musica, senza sceglierti un genere».*

### **Se dovessi spiegare il blues a qualcuno?**

*«Faccio prima a suonarglielo! [...] spiegare una cosa a uno che non prova che non lo sente credo sia impossibile».*

### **Però c’è una montagna di libri che lo spiegano...**

*«Io, faccio fatica [...] se uno è sull’onda bastano due parole, ci si capisce, ma a uno che non ha mai preso una sbronza come fai a spiegargli cosa si prova a essere ubriachi?».*

### **Da fuori sembra chiaro: i neri, il crocicchio, il Mississippi, la musica del diavolo, come hai fatto a fare tua una musica tanto caratterizzata?**

*«Ho suonato con Cooper Terry uno che conosceva John Lee Hooker e ho notato che questa gente non se la mena tanto con le definizioni perché le storie servono ad attrarre la gente [...] loro che lo sanno dicono che cantavano perché non avevano molto da contare [...] i popoli che non avevano niente hanno dovuto dare il massimo in quello che avevano la loro spiritualità. Per questo il blues è una musica profonda».*

### **Una profondità inarrivabile...**

*«Questo è l’approccio del musicista, bisogna avere un ideale, un punto di riferimento. Certo, non potrò mai essere come Muddy Waters».*

### **Il blues in Italia è un’aspirazione?**

*«Può darsi, però l’Italia è un paese tagliato fuori. Ho suonato recentemente con Willie Nile, Beh! Questi hanno una concezione diversa, questi ascoltano, noi no [...] prova a dire che fai blues, ti rispondono: Chi? Zucchero? Non ci siamo».*

### **Cos’è il blues: Passione, studio, solidarietà?**

*«Grossi personaggi come Treves e compagnia sono arrivati con un certo movimento. Credo volessero uscire da qualcosa, si aggrappavano a qualcosa, sono stati attratti da quello che dici tu: i neri, le leggende. Poi sono arrivati i Blues Brothers, quindi penso che l’attrazione sia stata simbolica prima che musicale. Parlando coi neri non sembra sia andata così però è bello avere una leggenda forte, dei sogni. Se hai una realtà, una certezza la storia finisce subito. Se il tavolo è quadrato lo vedo, ma fammi fantasticare un po’!».*

### **Allora è tutta finzione?**

*«No, diciamo c’è una certa esasperazione. Ci sono persone che si attaccano alla sofferenza, altre che si attaccano alla melodia. Parlando con Cooper Terry mi spiegava che i bluesman*

*erano dei privilegiati, invitati alle feste, avevano un vestito, erano a rischio perché erano tra i pochi ad avere due soldi in tasca».*

**La provincia ti ha aiutato fare blues?**

*«Ho notato che in provincia il blues è più sentito, forse perché c'è più legame».*

**Nelle Jam noto che c'è molto Chicago blues?**

*«Sì ma è arrivato dopo, Milano l'ho bazzicata poco ai tempi ero spesso in Belgio, Olanda avevamo il nostro giro là».*

**Avere una band cosa vuol dire...?**

*«Avere un progetto, se no finisci per fare cover e basta»*

**Ma il blues ha, vissuto di cover...**

*«Sì, anche se fa parte della musica, la cover ci sta, che non diventi però il progetto. Puoi fare il pezzo di un altro ma a tuo modo».*

**Ti guadagni da vivere con il blues?**

*«No, faccio l'ottico [...] si arriva a un punto in cui o vuoi far musica o vuoi far soldi. Se vuoi fare blues e vuoi anche fare i soldi hai sbagliato strada è un'utopia [...] Se vuoi fare i soldi non puoi vendere le castagne devi mettere su un'industria di castagne!».*

**Qualcuno che fa questa scelta c'è. Quali le motivazioni secondo Te?**

*«Di gente che fa soldi con la musica ce n'è, si chiamano: orchestrali. E' un lavoro, hanno un reddito. Se fai le cover dei Rolling Stones sei come un imbianchino, allora ti do un tanto all'ora! Tanti musicisti fanno musica senza pensare che è un lavoro».*

**Una scelta avventata?**

*«No non è una scelta avventata, però per fare una scelta artistica devo sapere quello che mi può dare, se voglio i soldi mi attrezzo per fare il turnista».*

**Si dice: "il blues ce l'hai o non ce l'hai"**

*«Per me è la musica che ce l'hai o non ce l'hai [...] il fado non è più stupido del blues».*

**E di chi dice: "quello è più blues"?**

*«Se uno è appassionato di strumento a un certo punto ci si ferma, c'è un punto di arrivo. Quello che invece va oltre la conoscenza di un genere, allora lì non finisci mai!».*

---

## **Danny De Stefani (1961)**

*17 Febbraio 2015, casa di Danny, Parabiago (Milano).*

Incontro Danny De Stefani nel pomeriggio. Nella mattinata ho fatto visita ad Angelo Leadbelly Rossi a Cardano al Campo. Ho tagliato in diagonale l'abitatissima provincia a Nord di Milano. Per arrivare a Parabiago quasi mi perdo. Danny abita in una casa nascosta al vialone che porta alla città. Mi accoglie in pantofole dopo una giornata di lavoro, mi offre un caffè. L'aspetto è alquanto diverso dall'abbigliamento, stivaletti, jeans, pantalone scuro, giubbotto, che indossa nei concerti. Un bel contrasto. E' gioviale, pacioso, un aspetto che però il palco trasforma tra i chitarristi più solidi e apprezzati. Danny è curioso, ma anche sospettoso, vuole capire. Sembra che voglia dirmi: "Cosa vuoi da me?". Anche in questo caso ho chiesto a Beppe, che ha suonato con lui la settimana prima, se poteva annunciarmi. Danny però alla fine mi riconosce, ho partecipato a molte delle *Jam* che ha tenuto dalle mie parti. E' in momento di grazia, ultimamente Fabrizio Poggi lo richiede per sostituire il suo chitarrista abituale. Si è appena sposato con una giovane maestra. La signora prosegue con le sue attività domestiche, mentre noi ci trasferiamo in una stanza in compagnia di due gatti, due chitarre elettriche stese sul letto, un amplificatore e una pedaliera da effetti...

### **Del blues si danno molte definizioni, ne hai una Tua?**

«Ho fatto mia quello che disse Muddy Waters “finchè ci sarà sofferenza ci sarà il blues”. Il blues è un sentimento [...] come soffrivano loro possiamo soffrire anche noi e non è detto che il blues sia solo sofferenza [...] tutti abbiamo sentimenti però ci sono persone che suonano o che vorrebbero suonare blues, ma questa roba qua, non ce l'hanno».

**Allora è vero: “il blues ce l’hai o non ce l’hai!”...**

«Purtroppo sì, anche se magari soffrono però nel suonare non ci sono [...] magari lo sentono in modo diverso [...] c’è gente che non suona e si sente che ce l’ha, altri che danno l’impressione di non avere niente».

### **Delle Jam cosa mi dici, ci sono sempre state?**

«No, c’erano Jam nel senso che se andavi a vedere qualcuno e ti conoscevano magari salivi sul palco, adesso, anche se non sai suonare sali, forse è giusto così però preferivo quel modo iniziale dove ci si mescolava e si cercava qualcosa. Se sali solo per fare Caldonia io non lo capisco mi piace creare un po’ di tensione di stimolazione reciproca allora mi diverto anch’io [...] però dico: andate alle Jam! Li nascono le band, il problema è che adesso si fanno per non pagare i musicisti».

### **Tanti anni di blues, è lealtà?**

«Non sono leale al blues suono quello che mi piace [...] chi lo fa di mestiere deve fare certi passaggi: il disco, il “challenge”, a me non interessa, comunque è un percorso mai finito [...] devo trovare la chiave delle cose se trovo la fessura poi mi faccio largo, adesso mi piace un certo funky, mi piace anche in acustico ma sono un po’ indietro».

### **Può scomparire il blues?**

«No, non credo. Può ridursi a una nicchia, come peraltro è, ma non credo che scomparirà. Adesso lo ripudiano in America perché gli da rimanescenze di povertà, sono attratti dall’hip hop che è il blues moderno».

### **La musica ti aiuta a stare nel mondo?**

«No, è un’emozione, puoi usare il blues per dire qualcosa [...] Sto male se non suono, se non mi compro qualcosa che mi aiuta [...] quando ho cominciato non sapevo neanche cosa dicevano quelle canzoni, anche se quando l’ho saputo non le capivo!».

### **C’è un “noi” nella scena del blues?**

«C’è il noi che suoniamo e il noi di quei pochi che ti vengono a sentire, gli appassionati, quelli che interpretano il tuo linguaggio».

---

## **Alessandro Cuomo (1959)**

8 Dicembre 2014, circolo cooperativo Mitropa, Pieve Emanuele (Milano)

Alessandro Cuomo mi da un appuntamento nel primo pomeriggio all’ingresso del paese. Pieve Emanuele è un paese della bassa, a Sud di Milano. Parcheggio e mi aggiro un po’ sperso, l’impressione generale è abbastanza desolante. Alessandro arriva puntuale e mi accompagna al Mitropa un capannone enorme adibito a circolo cooperativo. Un bar, tavolini occupati da uomini che giocano a carte, un grande spazio adibito a balera, un palco sul fondo. Qui Alessandro tiene la programmazione musicale del “liscio”. Entrando, un uomo adibito alle pulizie ci accompagna a un tavolino che Alessandro aveva chiesto di preparare per l’incontro. Inizia così un dialogo ricco, con uno tra i chitarristi che più ho imparato ad apprezzare nella scena del blues milanese. Anche

Alessandro l’ho conosciuto all’iniziativa benefica del Niguarda, è una persona aperta, alla quale il termine “sociale” sembra calzare più di altri, una persona che s’interroga, analizza, ragiona, ha sempre “uno e più progetti”. In passato è stato tra gli artefici d’iniziative di pregio nel mondo del rock giovanile come Scorribande e nel suo

modo di suonare c'è ancora molto di quell'approccio. Ha organizzato il primo blues festival di Rozzano, è stato il chitarrista del gruppo di Gerry Gey. Insieme hanno fatto un disco interessante, tiene una Jam tra le più seguite a Milano, suona in più di una band.

Il tempo in questo momento ha perso il lavoro ed è in mobilità. Nel momento in cui ci sediamo al tavolino, non posso sapere che Alessandro diventerà un amico, che m'insegnerà molto, con cui faremo molte cose assieme, che mi inviterà a presentare la quinta edizione del Rozzano Blues festival...

***Tu non sei nato a Pieve Emanuele?***

*«No, mio padre era maresciallo dell'aeronautica abitavo a Milano in via Lomellina a undici anni ci siamo trasferiti a Pieve [...] qui mi sono sentito più libero ho conosciuto tutte le "razze", cioè volevo dire, tutte le realtà regionali! [...] a Milano la realtà era più segregata a Pieve mi sentivo un padrone del mondo, non è stato un trauma il trasferimento [...] qui ho conosciuto calabresi, siciliani, napoletani, vivevo una condizione che per qualcuno poteva trasformarsi in razzismo, c'era qualcosa che la legava al blues dei neri».*

***Questi "neri", come li vedi?***

*«Quando sono arrivato qui non li vedevo perché non c'erano li abbiamo cominciati a vedere quando cominciavano a scappare dalle guerre».*

***Un nero del blues immaginato?***

*«Forse sì, non saprei».*

***Beh! Ma il blues?***

*«Il blues non ha riferimento con queste cose qua».*

***Definiscimi il blues allora?***

*«I bianchi comandavano i neri obbedivano, quando Kennedy ha aperto nuove opportunità ai neri, lo hanno fatto fuori, il razzismo c'è ancora in America la è la quotidianità [...] io penso che i neri hanno delle frequenze musicali diverse dalle nostre, che noi abbiamo apprezzato e delle quali i neri non sono gelosi, orgogliosi di averle messe a disposizione [...] i neri vanno orgogliosi del fatto che si suona la sua musica. Il blues esula dal razzismo la storia è una cosa il DNA un'altra».*

***Parlami del tuo modo di suonare il blues? Quando è successo?***

*«Probabilmente abbiamo tutti qualcosa dentro, il problema è tirarlo fuori [...] la domanda base che mi sono fatto è: io non canto suono, la chitarra è la mia voce, se vado su un palco e arriva il tuo momento, perché arriva quel momento, devo trasmetterti qualcosa».*

***Il blues ci riesce?***

*«Sì, perché il blues è questo [...] ti dice vuoi cantare o vuoi fare il pupazzetto?».*

***Il blues è anche una dimensione collettiva?***

*«Il percorso è sempre personale, ti mette a disposizione un bagaglio ma sei sempre tu a metterti in gioco [...] uno si trova nell'ambiente o se lo crea l'ambiente [...] il blues non è creare un team e giocarsela, il blues è aprire un team e portare dentro. I neri ci hanno dato questo, i bianchi hanno sempre detto creiamo lo staff e vendiamo, i neri non avevano nulla da vendere o cantiamo o moriamo! [...] qui a Pieve sto facendo un'esperienza con gli anziani che mi stanno insegnando che esiste un aspetto aggregativo ancora forte una cosa che stiamo perdendo, che dobbiamo difendere. Noi siamo persone che devono vivere in comunità se no ci schiantiamo!».*

***Sono aspetti che vedi anche nella scena blues?***

*«No, questo è un percorso mio, non voglio perdere il contatto con questo mondo».*

### **Il blues ti aiuta? Ti da sicurezza, protezione?**

«Perché a te il blues da tranquillità? Non c'è una risposta! Come fa a darti sicurezza un baricentro di tre note? Il bello è: ti do tre note, trova tu la tua dimensione su queste tre note [...] E' diverso dire: questo è lo spartito suonalo! [...] quando vedi un chitarrista che dice: il blues sono solo tre note, beh! Io dico, questo non ha capito nulla ma te lo tieni per te perché magari deve ancora trovare il suo percorso [...] nel blues il nero ti dice: ti do questa nota, il bianco te la legge, io però leggo la nota e la contestualizzo in base alle conoscenze che ho quindi non c'è mai fine [...] il blues è emozionale, ti arriva».

### **Sono stato alla Jam di Rozzano ma di blues ne ho sentito poco? La sua purezza? L'autenticità?**

«Il blues era puro poi ha avuto le sue evoluzioni [...] questa domanda si pone quando vuoi rendere vendibile una situazione [...] quando prendi il blues puro quello delle origini e dici: che schifo! Allora capisci perché alcuni bluesman hanno fatto il blues in sedici battute invece che in dodici. Vuoi la purezza o vuoi il disco? [...] Guarda Robben Ford, quanto c'è di blues in lui? Il fraseggio? B.B. King è lirico con una nota, ma ti da un'emozione, Robben Ford con tremila note! [...] siamo figli di figli, abbiamo rubato tutti ».

### **Da Pieve Emanuele come vedi Milano?**

«Milano è sempre stata un tritatutto, oggi ti vuole tritare senza pagarti, vedi Sergio Israel delle Scimmie».

### **Della Jam cosa mi puoi dire?**

«La Jam nasce nei locali dopo i concerti, dove i musicisti si ritrovavano per divertirsi, comunque fuori dallo stereotipo, degli emarginati, questo è l'indirizzo della jam: musica, aggregazione, comunicazione».

### **Tu come la interpreti?**

«Quando ho cominciato a fare le Jam, la prima domanda che mi sono posto è: se la metto sotto il profilo musicale, la gente viene solo a esibirsi, se invece la metto sotto il profilo della aggregazione potrebbe funzionare perché aggregazione vuol dire socialità, apertura, invito [...] nelle Jam il rischio è di fare solo musica invece bisogna ragionare sul piano aggregativo non mi importa se non sei capace a suonare, ti do una mano, se proprio sei incapace alla fine ci facciamo una risata [...] poi c'è il rapporto con il gestore, tu musicista sei a casa sua, il palco e il bar devono essere la stessa cosa. Se io sono bravo e simpatico ho vinto, ma se tu sei bravo e simpatico al bar abbiamo vinto in due».

### **Questo è il vero significato della Jam?**

«No, paradossalmente il vero significato della Jam è quando la Jam è finita, la jam in sé è un concerto, la vera jam è dopo, quando ci si trova e si comincia a parlare [...] lì avviene la comunicazione è il "parlare" di musica che fa da collante».

### **Dei Festival cosa pensi?**

«Posso dirti dell'esperienza di Rozzano. Penso che in un festival ci siano dei passaggi: la prima edizione è l'entusiasmo, la seconda la conferma, la terza l'esplosione, da qui devi ragionare in modo aperto, ai contributi, alle associazioni, alle contaminazioni».

### **Della festivalizzazione del blues puoi dirmi qualcosa?**

«I festival sono contenitori nei quali decidi dove, come, quando [...] devi ragionare sull'ospitalità non sul business [...] a Rozzano abbiamo ragionato sul disagio, la periferia, marginalità [...] devi realizzare un luogo in cui stai bene, se il blues nasce dal disagio e tu vivi in quei disagi nel bene o nel male lasci qualche traccia in chi ti ascolta, c'è tanta gente vuota in giro...».

---

## **Lucio Omar falco (1957) (P)**

*19 Gennaio 2015, casa mia, Milano.*

L'incontro con Lucio Omar Falco è tra quelli a lungo richiesto e atteso. Lucio ha dovuto comprendere prima che la mia è un'intenzione seria e autentica di conoscenza. Evidentemente sono riuscito a dimostrarglielo. Lo conosco come musicista da quattro anni ma a onor del vero è come se lo avessi sempre conosciuto. Siamo quasi coetanei proveniamo dalla stessa zona di Milano, amici comuni, comuni esperienze. E' servito a farci intendere. Tre figli, un matrimonio alle spalle, una vita da taxista, la scelta di dedicarsi per intero alla musica Lucio l'ha scritto sulla pelle. Il suo curriculum di bassista è grande quanto i suoi trentacinque anni di musica. Ha suonato con tanti, impegnato su fronti diversi: il blues, il jazz, il jazz *manouche*, il funky. Il carattere di Lucio non è dei più facili, sulfureo, scontroso, tagliente nei giudizi, alterabile, scostante, talvolta molto intollerante. E' stato a lungo il referente delle Jam al Fermento, dove ho approfondito la sua conoscenza. Con me è stato sempre molto disponibile ma i pareri sono largamente discordi. Viene a casa mia, si aggira nella stanza come un gatto in cerca di un luogo protetto e poi si siede con me alla scrivania quasi come vinto. Sembra dirmi: Mi hai preso, e adesso chiedimi...

### **Lucio mi daresti una tua definizione di blues?**

*«Il blues è una musica che si può esprimere in maniera semplice, è strutturata in maniera semplice. Quando c'è il virtuosismo non c'è più blues perché il blues è l'espressione di uno stato d'animo che devi concretizzare in maniera semplice [...] portato dai neri, non richiede grandi conoscenze formalizzate però richiede quell'altra "roba" che nella musica, come nella pittura, è più importante: lo stato d'animo che devi esprimere in un determinato luogo e in determinato tempo [...] BB King, Albert King hanno inventato quel modo di suonare il blues elettrico perché erano naturalmente portati a esprimerlo in quel modo».*

### **Ne parliamo al presente ma il blues c'è ancora?**

*«Il blues c'è ancora e ci sarà sempre, non morirà fin quando ci sarà l'uomo, senza l'uomo non potrà esistere».*

### **Che cosa lo distingue da altri generi?**

*«Io suono sempre con il blues, ho l'incazzatura dentro che esprimo sempre con il blues [...] io metto giù una sequenza di dieci accordi che magari a te non sembrano blues ma io li eseguo come blues, per me il blues è esclusivamente uno stato d'animo, perché tu riconosci delle differenze nel blues?».*

### **Sì, certo...**

*«Beh, perché ci sono delle differenze di stato d'animo, di situazioni, storia, contesti, è lì che stanno le differenze [...] ma malgrado le differenze stiamo facendo la stessa roba perché il blues è uno stato d'animo, non è un vestito che ti togli [...] trovo che tutte le espressioni popolari, dal fado al samba, hanno dentro tanto blues, anche nel "liscio" anche lì c'è il blues perché serviva a ballare a far dimenticare i dolori della guerra [...] anche in Mozart! Se uno compone così dimmi se non è blues quello!!».*

### **Del blues che facciamo noi cosa pensi?**

*«Da musicista e fruitore, suonare blues non è fare a pappagallo "Everyday I have the Blues" sono capaci tutti, solo gli insensibili non sarebbero capaci [...] ma siccome tutti hanno qualcosa dentro, nel blues conta come lo interpreti, lì si vede se il blues ce l'hai o no».*

**Con un po' di impegno si può rifare B.B. King ma lo stato d'animo di Muddy Waters no, è così?**

«Guarda quelli che vedo io non sanno neanche dove sta di casa il blues, intanto il blues si canta perché non avevano neanche i soldi per la chitarra. Nel blues nasce prima lo stato d'animo».

**Allora cosa esprimono quelli che fanno blues qui nella scena che conosciamo?**

«Niente! Perché se non hai una sofferenza vera non puoi esprimere niente, io avrei preferito non avere il blues, avrei preferito essere un ingegnere nucleare, insegnare all'università e poi andare in pensione! Ma chi ha avuto problemi come me, se non hai vissuto non puoi fare il blues, puoi fare il pappagallo [...] ognuno poi pensa di essere il più bravo del mondo».

**Tutti abbiamo bisogno di essere riconosciuti, non ti pare?**

«Suono da trentacinque anni e qualcuno mi chiede perché non hai fatto questo o quell'altro, ho molti riconoscimenti, ma a Milano se hai un progetto dove lo porti? Dove vai? In Italia non c'è una realtà del blues».

**Dai l'impressione di essere aperto su alcune cose e chiuso altre in modo contraddittorio...**

«Sono rigido come musicista ma aperto come persona, se non capisci la musica blues come stato d'animo e non come genere non riconosci tutto il blues che c'è nel jazz [...] Per ascoltare musica, e tu lo sai, bisogna ascoltare con mentalità aperta non bisogna avere pregiudizi, ignoranza chi suona nei localini suona con ignoranza».

**Le tue jam al Fermento però erano piuttosto indirizzate, non erano propriamente aperte...**

«Sapevo che avevo a che fare con gente che intende il blues in quel modo e basta».

**Quale modo?**

«Se viene su uno che dice facciamo uno shuffle e io non posso dirgli facciamo Miles Davis! Se conosce il blues 1°, 4°, 5° io non posso andare al di là del suo schema, se vai a Chicago invece non sai cosa ti può succedere, non ti dicono neanche la tonalità, qui mi devo adeguare...».

**Cosa mi dici della simbologia del blues?**

«In altri generi non c'è n'è bisogno, il jazzista è più sicuro, credo che l'individuo dovrebbe essere sempre sé stesso e non vestirsi della domenica, il cappello da cow-boy, gli stivaletti...fai ridere! Lo spettacolo? Ma lo spettacolo sei tu! [...] io non vivo di gloria ma di cose concrete e con pochi soldi [...] quelli degli stivaletti, degli anelli mi fanno pena a prescindere dalla musica [...] in America, a Chicago ho verificato che i neri fanno blues come una fissa ma sono sé stessi, sono limitati, fanno solo quello, però sono sé stessi! Interpretano il mondo attraverso il blues, hanno un obiettivo chiaro gli altri non esistono [...] A Chicago di blues c'è ancora poco perché cantato e suonato da bianchi, è contaminato perché hanno studiato troppo il nero invece la pensa solo così...».

---

## **Luigi Sozzani (1955)**

10 Novembre 2015, bar del centro sportivo di Arcore, Arcore (Monza Brianza).

Luigi Sozzani è una delle conoscenze più recenti che ho maturato nell'ambiente. Il contatto è avvenuto tramite Alessandro Cuomo con il quale suona stabilmente il basso da un paio di anni. Luigi ha una lunga militanza nella musica ma solo da cinque sei anni si è avvicinato al blues. L'interesse a incontrarlo sta un po' in questo ingresso tardivo, ma sono anche attratto dalla sua la figura. Luigi trasmette un'idea di ordine, meticolosità, concretezza unita a una grande versatilità, umanità e pazienza. In una

*band* è il genere di compagno che molti vorrebbero, è preciso, professionale, capace, competente, disponibile, scanzonato, stimolante, determinato. E' andato da poco in pensione e malgrado l'età è incurante delle fatiche, degli spostamenti, del palco e della sala. Ha perso di recente la moglie, la persona che amava. Questa confessione mi ha commosso. Me lo dice solo in seguito alla notizia di una diagnosi di tumore a un amico, diversamente sono certo che non sarei mai venuto a saperlo. Sarà anche per questo che Luigi infonde, serenità, sicurezza, il senso per la vita è in ogni sua espressione.

La musica occupa molto del suo tempo. Il 2015 dice "è un anno da incorniciare ho fatto cinquanta concerti", un bel record. Ha suonato praticamente tutte le settimane. In questo momento oltre che con Alessandro Cuomo è impegnato con un giovane *bluesman* Gabriele Scaratti, con il quale sta per incidere un disco.

E' una bella giornata di sole malgrado novembre, ci accomodiamo nel giardino del bar del Centro sportivo di Arcore, ...

### ***Così il blues è entrato nella tua vita solo cinque anni fa?***

«Sì! Ho trovato gusto a suonare il blues, e il basso nel blues, senza virtuosismi senza una nota di più di quello che serve. Devi trasmettere un ritmo, un qualcosa, le scale non ci stanno [...] il blues è qualcosa che fa bene alla mia anima e agli altri [...] sto facendo qualcosa di buono per il mondo!».

### ***Una definizione di blues?***

«Senz'altro non è una musica triste, anche se il termine trae in inganno [...] è una tristezza che è vita, non è un lamento cantautorale [...] una musica che non ci appartiene ma che abbiamo capito, anche se non credo sia possibile cantare come Muddy Waters».

### ***Però dici che passata?***

«Sì! Questa musica è passata!».

### ***In che modo?***

«Guarda sono andato a suonare in Svizzera in un paese sperduto e mi ritrovo in un locale strapieno di gente che ci ha seguito, ma credo lo avrebbe fatto anche con altre bande di blues [...] il blues trasmette qualcosa d'immediato senza essere una canzonetta [...] crea situazioni non preparate, è una musica che s'improvvisa, non improvvisata. Un concerto di blues è una festa e alla fine dici ho fatto qualcosa di bello e di buono...».

### ***In questo spazio aperto c'è anche qualche purista del blues?***

«Lo rispettiamo ma l'integralismo toglie alla musica la sua capacità di contaminarsi guarda i Weather Report, Miles Davis, qualcuno dice che non è jazz, chisseneffrega! [...] certi giovani dicono di Robert Johnson che era una schifezza ma era la musica del suo tempo».

### ***Però nel blues sembra che ci sia un'area "indiscutibile"...***

«Non puoi suonare Crossroad come lo suonava Robert Johnson [...] John Mayer interpreta "Everyday I have the blues" come un ragazzo di trent'otto anni, va bene così! Il purismo è becero lo vedi anche fuori dalla musica, che poi i musicisti come Eric Clapton facciano i soldi lo sappiamo...».

### ***Il blues ti è arrivato e la musica italiano no, perché?***

«Penso che la musica italiana non sia mai arrivata ai livelli americani, si autofinanziano, da noi chi esce dal clichè ha dovuto penare».

### ***Come vedi la situazione del blues?***

«Devi fare molta fatica però ci si riesce, bisogna allargare gli orizzonti bisogna guardare ai locali che non ti chiedono di portare gente, a Milano non vedo crescita, non sono ottimista ma si può fare».

### ***Le Jam? L'associazionismo? I festival?***

«I festival sì sono importanti, sono delle vetrine, ma ci sono le lobby, manca coraggio verso i giovani, mancano gli sponsor la professionalità [...] le Jam sono un business, pagano meno i musicisti, sono una routine, un modo per riempire i locali, però sono utili perché il palco aperto è un'assurdità, senza indirizzo è un casino [...] funzionano se c'è partecipazione, vai in scena e in scena ci sei tu».

### ***La scia lunga:***

#### ***Carlo Montorfano, Angelo Leadbelly Rossi***

Non esiste un motivo specifico per introdurre un'ulteriore suddivisione delle interviste se non l'età degli ultimi due intervistati. La loro confidenza con il blues, li colloca più vicini al suo esordio in Italia e desta interesse. Carlo Montorfano e Angelo Leadbelly Rossi sono due *pionieri*, esponenti della prima ora del blues. Quasi coetanei di Fabio Treves, hanno incontrato, accolto, ascoltato, condiviso il blues in un determinato clima culturale che li ha segnati. Una connotazione esclusiva in sé.

Attori che incorporano, tra i tratti del loro vivere, l'ascolto di mezzo secolo di rock, di blues e affini. Della loro generazione sono stati testimoni, ma anche protagonisti di un momento di grande generosità, di apertura, coraggio e di altrettanta avventatezza. Attori che sembrano combinare, nella contemporaneità, sentimenti contrastati, di resa, delusione con forme pudiche d'impegno, di tradizione, di cauto rinnovamento. Carlo e Angelo sono ancora in attività. Bassista il primo, chitarrista e cantante il secondo, sono soprattutto un esempio di durabilità, di perseveranza, di lealtà a un genere. Collocati all'estremo opposto dei "giovani leoni", non rappresentano una condizione rara nel mondo musicale, ma certamente testimoniale della lunga presenza del blues in Italia. Persone che non ignorano le nuove forme di comunicazione sociale ma dalle quali si tengono prudentemente alla larga. La diffidenza di chi apprezza nella musica, come nella vita, forme di relazione più calde, meno virtuali.

---

### **Carlo Montorfano (1951)**

*10 Febbraio 2015, bar di Viale Forze Armate, Milano.*

Carlo Montorfano, detto "Carlone" per l'altezza e la stazza, è un'altra delle conoscenze maturate al Fermento. E' un bassista molto centrato sul blues, essenziale, di pochi fronzoli, ma di grande precisione. Ha un bel suono, è agile sullo strumento senza moine, il fraseggio è vario, non artificioso. Carlo è affabile, di origine veneta, ma molto milanesizzato. La musica riempie molto della sua vita. Gli chiedo dove potrebbe essere comodo incontrarci, mi suggerisce un bar di Viale Forze Armate, il vialone che porta a Baggio. Quando arrivo è già in strada, posizionato in una stazione di servizio accanto al bar. Accosto e mi dice di parcheggiare, gli dico che forse non posso, che bisognerebbe chiedere il permesso al gestore. Mi risponde sorridendo: «Non ti preoccupare qui il capo sono io, dai scendi che poi ci facciamo un aperitivo!». Lo seguo...

**E allora Carlo questo blues cos'è?**

«Come faccio a spiegarti, il blues è come aprire la tua anima, è trasmettere le tue emozioni alle persone che ti sono vicine, quando tocco una nota non la tocco solo per me ma la tocco anche per te [...] io ti parlo con il blues, certe volte mi riesce certe volte no».

**Una musica lontana dalla nostra cultura?**

«Ovviamente quando studi un brano cerchi di essere il più fedele possibile, cerchi di immedesimarti nella atmosfera, nell'intenzione [...] ci deve essere una fase imitativa se no non ci siamo [...] dopo si suona con degli elementi che anche loro sono dentro a questa cosa [...] noi non apparteniamo a quella cultura, si fa fatica a entrare in questo meccanismo ma poi il blues italiano esiste?»

**Lo chiedo a Te, esiste?**

«Noi abbiamo contribuito, abbracciando questa gente, abbiamo condiviso le loro canzoni, le loro proteste. E' stata una cosa grande! [...] loro ci hanno dato tanto ma noi lo abbiamo anche tanto valorizzato se no il blues rimaneva là e se volevi ascoltarlo dovevi andare là [...] certo poi come al solito il bianco fa tutti i suoi movimenti perché c'era la sostanza».

**Se ti ha dato tanto, cosa ti è servito il blues?**

«A me prima di tutto piace suonare, c'è la passione, nel blues c'è il jazz, lo swing e di conseguenza ti mette alla prova, per me musicista è stata una buona scuola ».

**Tu hai fatto anche tanto "liscio", che differenza trovi con il blues?**

«Il liscio lo suonavo per soldi, ma alla sera ascoltavo Hendrix, il liscio era un lavoro [...] il liscio mi ha insegnato tanto , walzer, polka, mazurka, non è un ambiente elementare, lì devi andare [...] il liscio ha una canzone , una struttura, il blues è più libero, ogni elemento può esprimersi [...] è nato come canto libero per questi qua che dovevano raccogliere cotone».

**Che giudizio dai della scena blues a Milano?**

«C'è tanta voglia di suonare [...] ci sono persone che tentano di entrare nello spirito ma hanno l'idea giusta e altri che invece di suonare sono lì per fare una marchetta».

**Professionisti e "dopolavoristi"?**

«Sono due categorie di musicisti, ma il blues è viverlo sulla pelle se non lo suoni mai, io devo parlare con il mio basso, sono cinquanta, quaranta, trenta, venti euro? Niente io vado».

**Milano e il blues?**

«Milano è un gran Milan, è proprio vero, perché a Milano la cultura non è mai mancata [...] se volevi conoscere, qui non mancava niente [...] Ci sono state persone importanti che hanno dato lustro alla scena: Giorgio Vanni del Capolinea, Sergio Israel delle Scimmie e del Macondo, persone che hanno fatto arrivare gente che nessuno conosceva [...] alla sera andavamo al Capolinea e potevi parlarci con Chet Baker, con Jerry Mulligan, ho potuto conoscere Lionel Hampton, Larry Nocella, potevi vedere gli artisti entrare nel blues!».

**Adesso la musica è nel computer?**

«Sì! Adesso è nel computer!».

**E cosa ha significato?**

«Che quelli che suonavano gli è venuta ancora più la voglia».

**Il blues è morto?**

«No, il blues non è morto».

**Non morirà mai?**

«Assolutamente! Magari non si chiamerà più blues. Io lo vedo come un dono, se ci tolgono anche il dono di poter cantare, qui è un casino!».

### **Delle Jam che ne pensi?**

«Prima di tutto la possibilità di vedere diversi musicisti, di confrontarsi, accomunarsi».

### **Però le Jam non sono così democratiche?**

«Io dico che se uno è salito sul palco vuol dire che qualcosa sa suonare, anche se non sa suonare, io chi sono per giudicare? Non sono niente! [...] c'è da dire che quando sei un gradino un po' più su ti senti un po' un boss magari ti capita uno un po' indietro allora c'è il ragionamento umanitario, però c'è anche il ragionamento di dire: "ma vai a quel paese!"».

---

### **Angelo "Leadbelly" Rossi (1953)**

17 Febbraio 2015, casa di Angelo, Cardano al Campo, Varese.

Angelo "Leadbelly" Rossi ha nel nome il programma del suo blues. Questo appellativo di Huddie William Ledbetter, trattiene il carattere solitario, scontroso, arcaico, memore della condizione afroamericana. Angelo mantiene questo profilo inalterato da anni. Proviene da una lunga familiarizzazione con il *rock*, da una prolungata esperienza di DJ, quando Led Zeppelin, Allman Brothers, ma anche i Bee Gees dei primordi, erano ancora sconosciuti, prima di essere i più richiesti. Chitarrista autodidatta, ma soprattutto interprete, incarna le arie più intime, difficili e acustiche del blues, senza essere preda d'indulgenze mitiche. Mi riceve nella sua casa di Cardano al Campo tra Varese e Milano, una villetta a ridosso dell'autostrada dei Laghi. Un cane, un giardino, una stanza dove sono sempre pronte chitarre, microfoni, amplificatori. Una persona immediata, cordiale, energica, sobria, dal giudizio meditato, sempre rispettoso dell'altro ma anche sincero di giudizi senza diplomazie. Ci sistemiamo in cucina, un caffè, una sigaretta. Al termine del colloquio, un blues suonato assieme. Si era ricordato che avrei portato con me un paio di armoniche...

### **Il tuo modo di suonare è molto incline a un certo blues delle origini, come hai risolto la distanza tra "qui" e "là"?**

«Per un mio bisogno fisico. Per condividere quella musica ho fatto un lavoro su me stesso tralasciando il fatto tecnico della chitarra, la chitarra è diventata un supporto per la voce, io amo cantare, la chitarra è un ausilio per la voce non il contrario. Nel blues il primo strumento è la voce [...] ho lavorato sull'emozione su quello che traspariva dalla musica, dopo quarant'anni sono un asino alla chitarra non me ne sono mai interessato, io volevo emozionarmi, volevo capire dentro, questa è la base del mio percorso [...] sono anche andato là in Mississippi ma se vai e sei un coglione, torni che sei un coglione lo stesso! Tu devi andare con qualcosa di tuo».

### **Il blues è ancora vivo in America?**

«Secondo me sì, qualche giovane lo porta avanti, però c'è anche il "rap", il consumismo e tanta povertà [...] magari ti dicono che non lo ascoltano più poi a casa hanno il disco dello zio, del nonno [...] bianchi e neri è ancora come cento anni fa [...] quando vai in un bar per neri ti rendi conto cosa vuol dire per un marocchino quando entra in un bar da noi».

### **Hai lavorato sulla voce sapendo che la nostra può essere solo un'aspirazione quella di cantare blues come loro?**

«Certo ma è il percorso che è bello! [...] una volta dopo un concerto mi avvicina una signora di colore che affermava di essere stata l'infermiera di John Lee Hooker e mi dice: "mi hai fatto sentire a casa", mi sono detto: allora il percorso è quello giusto!».

### **Hai una tua definizione di blues, adesso?**

«Per me rimane una musica assolutamente personale, che puoi condividere ma personale [...] il blues è la vita!».

### **Questo motiva la tua lealtà al blues?**

«Sì! [...] se Salvini mi chiedesse di andare a suonare però io non ci andrei, il blues lì non ci starebbe [...] comunque non sono un “talebano” del blues, ho suonato anche altri generi, con il tempo ho imparato a scegliere».

### **Come giudichi la salute della musica e del blues?**

«La situazione è negativa, o il locale è vuoto o suoni per gente che non è interessata alla musica, il blues è uguale! [...] il blues è sempre emarginato, evoca lo schiavismo, preferiscono far vedere che sgozzano la gente, i bambini che muoiono, ma di blues niente, perché non è cambiato niente! Il bianco è ancora bianco [...] Però il blues mette a posto le cose lui, se non sei sinceramente legato a un percorso di conoscenza il blues ti fa fuori [...] io non suono per i cinquanta o i cento euro, mi immergo in quello che suono al di là di quello che la gente possa pensare».

### **Il blues è stato mediato molto dai vissuti del rock allora cosa abbiamo quando parliamo di blues?**

«Uno ha bisogno di trovare qualcosa in cui credere, soprattutto i giovani, hai bisogno di qualcosa a cui aggrapparti. Per me è stata la salvezza, mi ritrovavo! [...] Qualcuno mi dice: “sei proprio un bluesman!”, beh...io mi ritraggo!».

### **Si sente dire “quello è più blues di un altro”, cosa ne pensi?**

«Noi prendiamo sempre esempi che vengono da “là”, l’abbiamo acquisito con la conoscenza, i libri, un percorso e in base a quello fai un confronto [...] se vuoi amare il blues ti devi avvicinare il più possibile anche se non ci arriverai mai, però con il rispetto ti puoi avvicinare [...] c’è n’è tanti che dicono “facciamo blues” e “patim e patom” fanno blues ma quello lì però è karaoke!».

### **Anche i grandi copiavano...**

«Sì, ma devi fare qualcosa di te stesso, perché il blues parla di te, devi uscire dalla cover [...] il blues è la musica più facile da suonare ma la più difficile da sentire, devi togliere non mettere, devi lavorare su te stesso. Puoi suonare da trent’anni senza dare niente [...] il blues è parlare dire qualcosa della tua vita».

### **Quali sono gli autori che apprezzi?**

«Tutti quelli tra le due guerre e tanti altri, Robben Ford non mi dice niente perché mi porta lontano, da me».

### **Delle Jam cosa pensi?**

«E’ una masturbazione continua [...] era il ritrovarsi nei giorni in cui non si suona, adesso è pieno di sfigati che non suonano che devi staccargli la spina per tenerli giù [...] il blues è condivisione ma vanno educati ».

### **Valori nel blues? Ti aiuta a interpretare il mondo?**

«Il blues aiuta a capire la tolleranza, la violenza, io sono di educazione cattolica...però qui il discorso si fa grande [...] non credo ci sia consapevolezza dei valori del blues [...] poi c’è chi è trascendente e chi fa le prediche ».

**Il blues è un lavoro?** «Io ho una grande stima per chi lavora con il blues, io ho fatto un’altra scelta, più meditata [...] siamo quattro gatti che ce la cantiamo e ce la suoniamo [...] comunque tanta gente suona il blues ma non lo sente, il blues è elastico, aleggiasse! C’è il blues “là” e il blues “qua”, ma se non hai il fuoco dentro... ».

## Punto di equilibrio:

### *Max De Bernardi, Veronica Sbergia, Beppe Semeraro*

Le voci di Tarcisio Galli, Emiliano Tanzi, Luca e Valter Salvaderi, che hanno esordito in questa raccolta di voci, hanno introdotto l'animosità di visioni contrastate, oppostive che legano i *Blues Argonauts* all'oggetto blues. Esse sono servite a rappresentare polarità comuni presenti nel discorso sul blues. Semplificano l'idea che taluni hanno di blues come espressione emozionata mentre per altri è soprattutto un linguaggio, un genere, una struttura musicale. Dentro queste polarità, questi filamenti identitari sono scivolati i dialoghi successivi. In questo intreccio, questa matassa di significazioni, questa tensione tra posizioni diverse sono apparse come elementi di equilibrio i dialoghi avuti con Max De Bernardi, Veronica Sbergia e Beppe Semeraro.

Queste ultime testimonianze riprendono quelle polarità per chiudere la riflessione sull'agire, il confidare, il credere nel blues, senza tuttavia esasperarne il senso. Dichiarazioni che esprimono la capacità di trattenerlo come attrezzo utile, che impregna, sostiene, ordina la vita.

---

### **Max De Bernardi (1964) (P), Veronica Sbergia (1977) (P)**

*12 Gennaio 2015, casa di Max e Veronica, Milano.*

Questa conversazione avviene circa tre anni dopo il nostro ultimo incontro avvenuto nel Marzo del 2011. Molte cose sono cambiate a cominciare dalla casa. Dal piccolo monolocale mansardato in Bovisa, Max e Veronica mi ricevono in una graziosa villetta bifamiliare, con piccolo giardino. E' in una zona più centrale di Milano. Niente di hollywoodiano s'intende, ma è il segno di una maggiore sicurezza economica, di un incremento di stabilità. Sono riusciti a rendere il loro progetto artistico credibile sul piano professionale. Li ritrovo reduci dagli Stati Uniti. Hanno ormai contatti stabili con Inghilterra, Svizzera, Francia. Hanno realizzato un nuovo CD, incidendo materiale proprio. Il loro compenso forse non è lievitato verticalmente ma immagino sia aumentato, insieme al numero di date. Sono obiettivi non facili da raggiungere per nessuno. E' proprio in virtù del loro viaggio in America che gli chiedo un incontro.

Vorrei parlare pochissimo e ascoltare molto. Max mi accoglie con il suo solito sorriso sardonico, ha una lezione verso le diciassette, mi fa capire di contenere i tempi. Abbiamo davanti un paio d'ore, c'è n'è d'avanzo. Veronica è immersa nel suo iPad ascoltando brani dell'*Incredible String Band*. M'informano che stanno per ripartire per il Sud degli USA, destinazione North Carolina, è terra di Appalachi. Veronica è taciturna, Max è un fiume in piena, lucido, rabbioso direi. Credo in relazione a un secondo *challenge* organizzato dalla *Blues Foundation* che non è andato come doveva oppure è solo stanchezza su come vanno le cose...

#### **Com'è andata in America?**

(M): «E' un po' complessa [...] musicalmente bene dall'altra no [...] suddividerei l'audience, in una più "pippaiola" e in una meno "pippaiola", come peraltro abbiamo anche noi, [...] quella più pippaiola, quella che se la mena con i dischi, le etichette non ha una grandissima aspettativa su di te, deve capire, se è il caso venirti ad ascoltare perché pensano che non ci siano delle persone al difuori dall'America che riescano in modo convincente a fare la musica pseudo-loro, perché non è loro. E questi sono bianchi!. Perché ai neri non gliene frega di niente e di nessuno, non si fanno menate, hanno i loro problemi, non hanno la cultura del libro [...] i bianchi sono quelli del libro e della tua "resa" [...]

*l'America è un mondo difficile dove fare breccia [...] come italiano ti porti un marchio involontario quello di provenire da questo paese [...] c'è la riluttanza ad ammettere che ci siano realtà interessanti anche in Italia [...] alla fine me ne sono fatto una ragione, io so cosa so fare, se ti va bene, bene! [...] non faccio il paladino del blues italiano!».*

(V): *«Una sera discutevamo sul fatto che noi italiani siamo un po' marchiati [...] tra il gruppo italiano in tour in Inghilterra e il gruppo Americano in tour in Inghilterra... ».*

(M): *«...e sconosciuti tutti e due! Se devono provare, provano il coglione qualunque proveniente dagli USA [...] non sono tutti così ma è la regola [...] nessuno inventa più niente, l'unica formula di cui essere fieri è riuscire a proporre una qualità musicale buona con un tocco di "pop" nel senso di essere apprezzati anche da una casalinga!».*

### **Sempre blues prewar?**

(M): *«Sì, ma non ho mai detto di avere una band di blues acustico ho sempre detto di avere una band di musica acustica, con una forte radice nel blues [...] un brano di quel periodo lo filtriamo per un ascolto nel 2015, una versione diversa da quella che si ascoltava in quel periodo [...] a me interessa che il pubblico pagante la recepisca in maniera divertente, positiva, che piaccia a chi dice il blues "è tutto uguale!" e anche al ragazzo di vent'anni [...] il blues che interessa a me si suonava a Memphis ma adesso non c'è ombra di questa musica».*

### **Finiti gli innovatori?**

(M): *«Il blues è diventato un puro esercizio di stile [...] tra gli afroamericani può avere anche delle implicazioni tradizionali, folkloristiche, popolari ma n-o-n è p-i-ù la loro cultura [...] forse Alvin Youngblood, Corey Harris, fanno qualcosa, giovani neri che hanno studiato, non sono dei tamarri del Mississippi, gente che ha cognizione di causa, questi non sono i neri del ghetto ma collezionisti».*

### **Il blues è diventato una roba per bianchi?**

(M): *«Dal punto di vista folklorico, tradizionale, delle radici regionali, il blues è finito!».*

### **E allora una definizione oggi di blues?**

(M): *«Per me il blues significa tutto e niente! [...] non penso che esistano i "bluesman", un termine inventato, un appellativo che anche all'epoca serviva a vendere dischi perché lo ripeterò fino alla noia quei musicisti non suonavano solo blues, gli facevano incidere solo blues, perché andava e veniva venduto [...] da qui nasce la ripetizione estrema dei brani [...] a Robert Johnson i discografici fecero incidere cinque versioni della sua "Kind hearted woman" che servì come modello per altri blues [...] "blues" e "bluesman" sono termini venuti fuori perché vendono [...] la leggenda, gli scritti sono venuti dopo, redatti da bianchi che sono serviti ad alimentare un certo tipo di mitologia, perché alla fine li dovevi vendere sti libri, in ogni caso se c'è qualcuno di veramente innovativo lo dobbiamo cercare quando è nato non adesso, adesso ci sono gli esercizi di stile».*

### **Qual è allora il senso che riempie la vita di taluni nel fare blues?**

(M): *«Io non sono nato solo con il blues, sono nato con Reverend Gary Davis, Blind Blake, cioè autori che stanno da un'altra parte musicalmente e intellettualmente, non sono nato con Robert Johnson [...] per Gary Davis la parola blues non esisteva neanche più, per Blind Blake il blues era solo una parte del suo repertorio, era un musicista da ballo, in una Chicago dove c'era già il jazz di Louis Armstrong, la sua concezione non era della piantagione, del Delta blues e di tutta la pippa [...] suonava per quelli che ballavano per vendere i suoi dischi, punto!».*

### **E allora il movimento blues in Italia?**

(M): «Non voglio parlare di cose che non mi appartengono, posso dire quello che faccio io e poi, quale movimento blues? Io vedo una marea di band che mettono il nome blues nel loro nome e poi ci trovi da Steve Ray Vaughan ai Blues Brothers, questo i più colti, poi ci sono quelli che spacciano rock di terza categoria per blues di prima categoria».

**Ci sono almeno sei eventi questa settimana a Milano che propongono blues, cosa ne pensate?**

(V): «Abbiamo dei riscontri che il progetto dei Red Wine Serenaders ha prodotto una certa sensibilità per una musica che non è solo blues, che è stata di ispirazione ad altri musicisti per produrre altro, in questo senso un movimento c'è, solo che si sceglie la "cover band" perché è la cosa più facile, abbiamo un grosso problema culturale in questo paese [...] se dovessi dire andiamo ad ascoltare qualcosa a Milano direi preferisco stare a casa a guardarmi un film».

**Quando sentite frasi del tipo "il blues o ce l'hai dentro oppure no" come reagite?»**

(V): «Una risata vi seppellirà, noo?».

(M): «Penso sia vero, ma potresti avere dentro anche tanta fuffa!!».

(V): «Non penso che se ce l'hai dentro, si tratta di capire il linguaggio che stai interpretando!».

(M): «Alla fine non puoi fare altro che riprodurre un linguaggio e poi cos'è? Il fatto che sei nato povero in quartiere di merda allora hai il blues?».

**Più o meno, sembrerebbe di sì!...**

(M): «Io ho sentito dei ricchi che suonavano, bene il blues, che avevano sensibilità [...] che poi io sia nato dove tu sai e che abbia scoperto tra rapine e spacciatori Gary Davis è un fatto che per me è solo CULO! E' dipeso da me stesso se casualmente ho incrociato un genere di cose che mi è piaciuto [...] che mi ha affascinato, che ho compreso [...] per me quello che contava era la musica e i musicisti, non il genere [...] a me del bluesman, delle uniformi, dei vestiti, non interessa nulla [...] Charlie Patton era vestito da anni '30 perché erano i suoi tempi, e comunque Charlie Patton non sarà riproducibile da altri né da me medesimo [...] la definizione di blues quindi non ha molto senso, sono mitologie, noi riproduciamo quelle cose lì in Italia nel 2015 con le nostre origini».

**La crisi economica avrà un ruolo?**

(V): «La cosa sarà spietata con la crisi lavora chi è capace».

**Vi trovo bene, vi vedo molto positivi?**

(M): «Ne abbiamo fatto la nostra professione e quindi siamo molto concreti, non credo cioè che sia sbagliato parlare di compensi perché se il blues ce l'hai dentro e devi pagare le bollette della luce, il blues salta fuori a forma di euro! I bohemian sono capaci di farlo tutti [...] la mitologia va bene ma in America non è cambiato niente, i bianchi stanno da una parte e i neri stanno da un'altra».

---

### **Beppe Semeraro (1959) (P)**

30 Gennaio 2015, casa mia, Milano.

Con Beppe, a differenza di Max e Veronica, in questi anni non ci siamo mai persi di vista, abbiamo suonato assieme in più di un'occasione, per me è stato un onore e una sicurezza, ma soprattutto abbiamo avuto occasione di dialogare a lungo sul blues.

E' nata un'amicizia che parte dalla grande stima che ho di lui. Forse non è neanche la sua capacità di suonare l'armonica quello che più mi sorprende di Beppe, ma la sua capacità di intessere relazioni sane con le persone, di non lasciarsi andare a forme né alte né basse di narcisismo, di essere curioso, ironico, profondo, resiliente.

Ha perso il lavoro come tanti di questi tempi. Padre di due figlie, licenziato da un giorno con l'altro. Malgrado ciò ha immediatamente rivoltato il problema, accogliendo la sventura come l'occasione per realizzare quello che forse ha sempre desiderato; "guadagnarsi la vita" suonando il blues. Come dice spesso lui: "Questa non è letteratura, è vita!". La cosa gli sta riuscendo proponendosi prevalentemente in Svizzera, un paese, che come fanno molti *bluesman* non è facile da frequentare ma che retribuisce i musicisti in modo onorevole. Mi raggiunge a casa per una delle tante chiacchierate, il luogo per lui è diventato familiare, siamo davanti al computer e guardiamo qualche filmato di *youtube* alla ricerca di qualche *bluesman* sconosciuto. La prendo larga...

### **Ti piace la contaminazione nel blues?**

«Mi piace la contaminazione non mi piace la dilatazione se no facciamo a meno di tutte le definizioni, bisogna fare un po' d'ordine nelle persone che non hanno bisogno di capire quando qualcosa appartiene al blues [...] E' blues o non lo è? Qualcosa c'è, gli appartiene quando c'è quello spirito, e certe volte non c'è [...] c'è un gran proliferare di "blues band" che però con il blues non hanno molto a che fare. Lo fanno per ricerca personale? Per arricchirsi? Però alla fine se stiri stiri anche un colore, il blue, diventa azzurro, celeste ma non è più blue, non è più blues, avrà dentro gli ingredienti, però più contaminati, più sfuma».

### **Allora dammi una definizione?**

«Io non ce l'ho».

### **Prova!**

«Non mi sono mai preoccupato di averne una l'ho sempre suonata quella roba lì, cercando di metterci dentro il mio che veniva dall'ascolto di maestri del blues, so soltanto che potevo agire dentro quel recinto [...] è come il calcio, si gioca in un campo, con delle regole. Come la nostra vita che è piena di regole, alcune fondamentali. Non è che ti muovi nella confusione assoluta [...] Giorgio Gaber diceva una cosa agghiacciante "la democrazia è nemica della qualità" allora vai alle Jam e per essere democratico suonano tutti e questo "tutti" si trasforma in una assoluta mancanza di qualità [...] questa storia della democrazia non va bene, in musica non funziona, il blues è uno stilema [...] io non sono un purista mi piacciono un sacco di cose, anche la bossa nova! Ma devi decidere cosa vuoi vedere, come nella fotografia [...] nel blues conta la profondità del suono che riesci ad esprimere, devi togliere non allargare».

### **Come hai avvicinato il tuo blues ai luoghi in cui è nato?**

«Con i luoghi ho cercato di sfrondare la mitologia, la letteratura, scoprendo che nella vita di tutti i giorni ci sono cose che sono qua e cose che sono là, talvolta identiche [...] il Ticino non è il Mississippi però se vai farti due passi sugli argini vedi che nel modo di vivere ci sono dei punti di contatto, il feeling che può generare [...] se riesci ad isolare quelle cose le puoi catturare e lavorare su quei punti di contatto».

### **Scusa ma penso che sia tutta una finta...**

«Quello che facciamo noi?».

### **Sì!**

«No, noi siamo solo pieni di letteratura moltiplicata a mille».

### **Compensazioni?**

«Noi viviamo nel desiderio di essere là, è come se lavorassimo sulla somiglianza, sui punti di contatto».

### **Non siamo identici allora?**

«No, assolutamente, guai sentirsi identici, solo punti di contatto, devi sempre sapere che non sei là. Il blues non è solo un linguaggio è una condizione diffusa, chi non si è mai sentito vessato, maltrattato, guarda come siamo conciati adesso [...] è importante capire

*che se tu frantumi uno specchio in mille parti quel pezzetto che raccogli ti fa da specchio come lo specchio intero [...] per cui di fondo noi siamo qua, siamo il pezzetto dello specchio, loro sono lo specchio intero ma di fondo quello che l'uomo sente in particolari condizioni sempre uomo è [...] sfruttamento, abbandono, non realizzazione, identità, sono problemi che abbiamo tutti, allora chi ha capacità e voglia di confrontarsi è facile che venga raggiunto dal blues ».*

***Ne parli come se il blues fosse una realtà scontata, diffusa, ci specchiamo, elaboriamo poi lo specchio rimane lì immutabile...***

*«Sì, quello è il nucleo, la cosa interessante del blues».*

***Il blues non ha invece proprietà mobili?***

*«Forse minore, ricordi Battiato: "cerco un centro di gravità permanente", il blues ha questa caratteristica di essere nucleo, centro di gravità, ma non voglio fare letteratura».*

***Il blues lo puoi toccare?***

*«Sì, ha l'aspetto di sostanza assoluta perché quando c'è ti fa venire caldo, ti fa sudare, sorridere, ma non è statico è quel "non cambia" che ci serve, soprattutto adesso che cambia tutto velocemente [...] meno male che c'è qualcosa che si evolve ma non a mille chilometri al secondo!».*

***Una nazione dalle frontiere precise o regno dai confini sfumati?***

*«Una nazione con i confini. Sono un talebano? Un po' sì vero?».*

***Come la Cina della muraglia cinese?***

*«No, come S. Marino, molto più piccola! Come il Granducato di Seborga».*

***Non sembri così aperto come sembri far credere***

*«No, non sono così elastico, ma è un atto di volontà, non voglio diventare elastico, voglio stare nel recinto, l'importante è essere consapevoli di avere scelto il recinto per indagarlo bene [...] nella vita non puoi sperimentare tutto, faccio poco però, devi sapere, che riduci volontariamente».*

## ***Punti della costellazione***

Se la metafora della *costellazione* è pertinente, le voci, le significazioni che sono entrate in quest'osservazione rappresentano solo alcuni dei suoi punti. Esse appartengono, infatti, a un'intera galassia di attori per i quali il blues è un elemento che muove ed è parte delle loro vite. Tuttavia, ciò che si è cercato di far emergere, si presta a qualche considerazione riepilogativa a partire dall'introduzione affidata a Marino Grandi e Davide Grandi.

Le loro considerazioni hanno riproposto le modalità storiche dell'esordio del blues in Italia, dicono di una sua presenza significativa, ancorché distrettuale, nel nostro paese. Questo sedimento si è andato costruendo attorno ad associazioni, festival, rassegne. Una confidenza della quale Marino Grandi ne avverte il carattere controverso, replicativo. Il blues che lui vede, e con lui molti altri profondi conoscitori di blues, è una forma culturale autentica esposta all'erosione, alle modificazioni operate dalla storia, all'insidia totalizzante dove *"tutto è blues!"*. Tuttavia, del blues, ribadisce la sua persistenza nella capacità ancora viva di generare interesse, aggregazione, spinta ideale.

A loro Sergio Israel, come agente, nel mercato della musica dal vivo, aggiunge il carattere periferico, popolare del blues. Della scena blues a Milano, ne conferma la durevolezza ma anche la difficoltà di proposizione, la precarietà. Le loro considerazioni assumono la valenza di tasselli di cui è composta la ribalta e sulla quale si muovono gli attori. Il loro contributo ci fa intravedere come la concreta pratica del blues, di qui e di là dall'oceano, perda la sua aura mitica per essere riconfigurata su un piano più concreto, meno immaginativo. Questa visione per quanto appassionata è distante

dall'idea stereotipata del *bluesman* in preda ai suoi demoni. Questa immagine è stata creata dall'industria culturale di cui spesso si avvale come un'accattivante entità misteriosa, come *clichè*, come un esercizio stilistico. Nondimeno è innegabile che questa sostanzialità influenzi il riferimento al blues dei *Blues Argonauts*. I dialoghi che si sono succeduti danno conto delle soglie, gli accessi che hanno permesso l'avvicinamento al blues. Questo ingresso appare casuale ma anche realisticamente correlato a elementi generazionali, di disponibilità mediatica, di contesto storico nel quale è avvenuto.

I primi dialoghi si sono prestati a inquadrare antinomie rilevabili nel *discorso blues* come assi di una narrazione che circola nella scena. Dimensioni oppostive, mutevoli, controverse, intrecciate. Esse dispongono il blues come un elemento che *oscilla* dentro al suo stesso discorso: blues come linguaggio musicale vs espressione profonda, come genere dei neri vs appropriazione dei bianchi, come tecnica musicale vs emozione, replicabile vs interpretabile, localizzato vs globalizzato, vero vs falso.

Queste contrapposizioni percorrono in vario modo tutte le voci presentate, confluiscono in rivoli di discorsività, in una nuvola di significati. In queste voci, i pensieri, le considerazioni, le definizioni, riferibili al blues, i giudizi sulla sua scena, sembrano fili di zucchero filato intorno al suo bastone. Appaiono viscosi, intrecciati, interagiscono si elidono, si attorcigliano in una densità che cerca di afferrare il suo senso. Quest'ordine controverso sembra svanire nell'atto di performare, suonare, cantare il blues.

Nei soggetti più giovani caratterizzati da una consuetudine maggiore a un mondo frammentato, iperconnesso, nel quale l'offerta musicale è di facile reperimento, sembra di cogliere l'avvicinamento al blues come frutto di una scelta disincantata tra linguaggi musicali diversi. Le loro affermazioni sembrano volersi porre al riparo dell'ombra mitizzante del blues. Questo atteggiamento sembra affievolirsi nelle dichiarazioni dei soggetti più anziani a vantaggio di un'interpretazione più emozionale, appassionata, memore della genesi storica del blues. Tutte queste voci testimoniano comunque un'adesione al blues forte, ostinata, dialettica, contorta. Una disposizione vera e autentica nella misura in cui genera azione. Un *con-fidare* nel blues che destituisce il suo *suonare* come un semplice intrattenimento da *bar*.

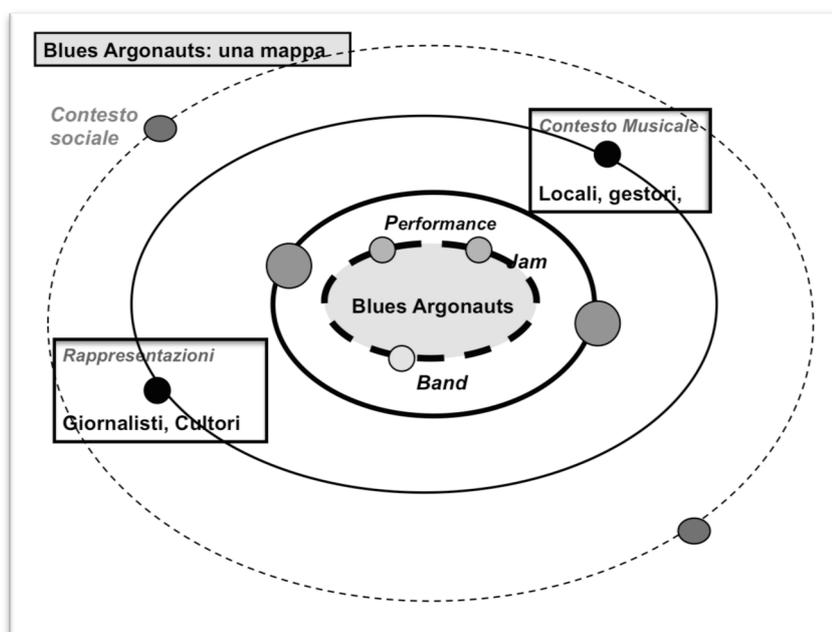
Affiora in questi dialoghi anche il tema della differente relazione, con la musica e con il blues, quando questa è influenzata dallo status di *musicista*, quando il blues si divide tra essere un fatto culturale e/o un veicolo di sussistenza. "Guadagnarsi il pane con il blues" influenza grandemente l'azione, lo sguardo, la richiesta di riconoscimento. Anche per questo, al fondo di queste voci, sono state poste quelle Max De Bernardi, Veronica Sbergia e Beppe Semeraro. Esse offrono punti di un instabile equilibrio nel distribuirsi di questo *vociare* e fanno da ideale ponte alle conclusioni di questo studio.

## CONCLUSIONI

Le voci dei *Blues Argonauts* sono emerse al termine di una lunga osservazione. La progressiva conoscenza dei soggetti, delle pratiche, degli ambienti del blues a Milano le predispongono a una traduzione, l'atto che chiude il percorso.

Questo studio si è avvalso *ab initio* di un disegno preventivo, una geometria piana nella quale l'attraversamento di cerchi concentrici di significato avrebbe condotto l'antropologo sul luogo dell'incontro con i *Blues Argonauts*, attori sociali ritenuti i destinatari di un'interrogazione e posti al *centro* di orbite in progressivo restringimento. Questa configurazione ha aiutato a definire il cammino per comprendere il senso dell'adesione di taluni a questa musica in un contesto lontano dai luoghi "nativi" del blues. Indagare le modalità di appropriazione, interpretazione, rielaborazione di questa espressione musicale, le relazioni che governavano questo legame erano gli scopi dello studio. Obiettivi resi ancor più attrattivi per la particolare mitizzazione di cui il blues è oggetto, per il suo connotato di *musica altra*, per il suo rilevante apporto simbolico. Quest'intento ha preteso una prospettiva nella quale calare l'osservazione.

Il richiamo iniziale alle condizioni della contemporaneità ha definito lo scenario che introduce il medesimo contesto culturale nel quale coabitano antropologo e attore sociale. Su questa visione ampia si è imbastito l'ordito largo, immaginativo del campo. Questo sguardo, nel procedere dell'osservazione, ha permesso di discendere configurazioni più definite, nascoste. Gli stessi attori sono stati precisati nella loro prevalente condizione di musicisti. Si sono individuati anelli di significato, modelli, sempre più adesi all'oggetto. Questa mappa ha incoraggiato il proposito secondo cui per avvicinarsi all'*Altro* della scena blues bastava seguire il filo di progressivi gradi di comprensione. Un cammino nel quale il cartello "*Voi siete qui*" avrebbe evitato il rischio di perdersi. Le conclusioni di questo studio partono da questo lineare profilare di spazi. Un inganno, trasformato dalla concreta *esperienza* di questo percorso.



### *Blues Argonauts. Attori che fanno il blues.*

Tra gli elementi che hanno preso corpo all'interno del percorso delineato, è che i *Blues Argonauts* sono prevalentemente dei *musicisti*. Condizione da intendersi nella sua connotazione più ampia. Soggetti che pur non essendo tutti professionisti e pur non avendo un percorso formale di studi sono tutti specialisti di questa musica.

Inizialmente si era ipotizzato di considerare tra i *Blues Argonauts* anche individui appartenenti al *pubblico* del blues (l'appassionato, l'ascoltatore, il promoter) ritenendo che ci fossero in questa connotazione elementi utili allo studio. Tuttavia, il ruolo di musicista, di "suonatore di blues" è quella che *in itinere* si è imposta come la figura chiave del campo. La sua *azionalità* è apparsa come l'aspetto decisivo per le implicazioni con gli scopi dell'osservazione. La prevalenza dell'attore-musicista si presenta come evidenza dell'osservazione e come il risultato di una scelta.

La decisione di orientarsi sui musicisti è maturata solo nel corso del lavoro in ragione del fatto che il *pubblico*, oltre a essere relativamente dimensionato è spesso composto di *altri* musicisti. Ciò che si è potuto rilevare inoltre, è che il pubblico del blues tende a distribuirsi tra coloro che Theodor Adorno definirebbe in un caso, "ascoltatori emotivi" e in un altro, "buoni ascoltatori", "consumatori di cultura", "ascoltatori risentiti" (Adorno 1962). Questo pubblico si distribuisce per un verso, tra coloro che nell'intrattenimento musicale ricercano una fonte di dissipazione delle ansie giornaliere, individui poco o per nulla interessati al blues e coloro che, per altro verso, hanno un'idea competente ma in qualche modo *redatta* del blues, più incline a rifletterne un'immagine statica, preconcetta. Per quanto possano essere auspicabili osservazioni che precisino il ruolo del pubblico italiano nella sua relazione con il blues, qui il pubblico s'è rivelato incerto sulla sua utilizzazione.

In altre parole questo studio ha individuato nei musicisti di blues il suo oggetto in coerenza con l'assunto che *suonare il blues* fosse la condizione più adatta per comprendere la scena del blues a Milano. Questa condizione conferisce agli attori la capacità di maneggiare lo spazio discorsivo del blues, sorreggere, muoversi nelle sue figure.

### *Musica e Blues*

Precisate le attribuzioni degli attori, due oggetti, la musica e il blues, non potevano essere ignorati nella mappa orientativa del percorso. Questi elementi hanno chiesto di essere approfonditi perché a questi era rivolto l'interesse dei soggetti. Per loro, fare, pensare la musica e il blues era la pratica che immetteva senso, ordine alla loro azione. La musica e il blues tuttavia non sono oggetti facilmente aggredibili. Si è resa necessaria una loro rielaborazione per conservarli nella mappa di avvicinamento agli attori.

La musica è stata ripercorsa attraverso gli approcci teorici più rilevanti che l'hanno configurata come oggetto sociale. Queste prospettive l'hanno sollevata dalla sua pretesa intraducibilità e hanno permesso di poter affermare anche in questo studio che *si può parlare* di musica come *mondo dell'arte*, come un luogo di significati che si presta all'interpretazione senza soggiacere al vincolo ineffabile del suono o a un suo linguaggio intrinseco.

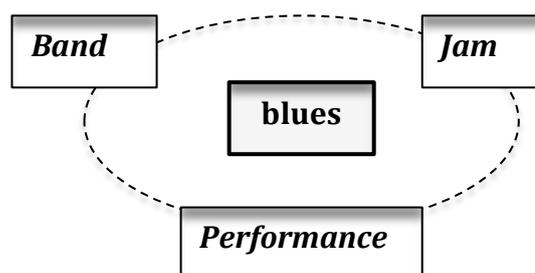
Il blues, come elemento ancor più centrale all'analisi, è stato oggetto di un intenso esame storico al fine di preparare gli incontri, cogliere *sul campo* quanto d'importante questa musica riveste nell'interazione di significati *con* e *tra* gli attori.

Questo esame ha potuto decostruire un'immagine artefatta del blues, quella creata dall'industria culturale che assecondando i suoi fini attribuisce a un ipotetico *vero blues* il ruolo di entità, pietra di paragone con cui tutti gli attori debbono riferirsi. Il profilo sostanzialista del blues, nel quale tradizione, memoria, autenticità di un'espressione popolare precipitano come *clichè*.

La problematizzazione di questa concezione ha cercato di evidenziare come il blues sia una *parola* il cui uso può connotare al contempo un'espressione culturale storicamente determinata, distinguibile, personale ma anche la dialettica degli apporti, i rimaneggiamenti, le scansioni stilistiche che rendono il blues, un oggetto difficilmente definibile. Si è cercato, con le metafore del *velo* che affascina, della *maschera* che impressiona, di spiegare la capacità del blues di contagiare anche attori appartenenti a contesti musicali lontani, di transitare come modello culturale, di realizzare sentimenti di appartenenza a dispetto del suo carattere ibrido.

In questa prospettiva il blues è emerso nella mappa come il riferimento cardine che determina l'azione degli attori, configura la scena, ne organizza le forme. L'aspetto eminentemente etnografico di questo studio ha permesso di rilevare come la scena blues milanese sia caratterizzata dalla presenza di un campo elementare d'interazione costituito da *Jam*, *band* e *performance*.

Queste parti costituiscono una configurazione di forme dense, correlate, precarie, mobili, nella quale circolano i significati attribuibili al blues. Nel rimando operativo tra queste figure gli attori scambiano, confrontano, le loro attribuzioni, progettano, affinano la loro espressione e la loro competenza. Ciò che l'osservazione, i dialoghi hanno permesso di evidenziare è che all'interno di questo spazio il blues funge da catalizzatore di un'interazione *autentica* tra gli attori. Questa capacità influenza le dinamiche che regolano la formazione di gruppi, gerarchie, la realizzazione, la partecipazione ad eventi, rassegne, festival.



### *La mappa. Una concreta illusione*

Lo sforzo di allestire una mappa, si è rivelato utile per realizzare questo percorso. Essa ha indirizzato il lavoro etnografico, la diagnosi di luoghi, configurazioni, dinamiche. Ha permesso anche d'individuare i retroscena, gli accessi alla ribalta su cui gli attori si muovono, precisarne l'interrogazione.

Questo tratto dell'esperienza, nell'intento di portare ad "altri" elementi di conoscenza sociale, realizza parte delle conclusioni di questo lavoro. Le descrizioni di come funziona una *Jam*, come opera una *band*, cosa esprime una *performance* di blues, pur nella loro parzialità, contestabilità, sono già un contributo che allarga la comprensione di questo fenomeno sociale. Tuttavia questo non è il solo esito dello studio.

Paradossalmente, nell'intreccio delle ipotesi, la complessità del contesto, la ricchezza dei dialoghi, è il *venir meno* di questa mappa che predispone la proposta di una conclusione più ampia.

Questa emerge sulla frontiera tra le disposizioni, le prospettive, la soggettività con la quale l'*antropologo* è entrato sul campo e le disposizioni, le soggettività dei propri interlocutori. Su questa linea si sono sistemate significazioni molteplici, stratificate, difettose che hanno rivelato come il sistema di riferimento offerto dal blues, a dispetto del suo carattere redatto, mitizzato, non pregiudica la personale costruzione che i *Blues Argonauts* fanno del blues. Soggetti che sono consapevoli di non potere, né voler imitare nessuno. Cercando, al più, una credibile emulazione. Individui che ritengono il blues semplicemente il modello più adatto per le loro esigenze espressive. Certamente il meno indicato per un'affermazione professionale, ma anche il più consono per realizzare un modo di stare con gli altri senza che si debba necessariamente imbarcare anche un particolare *surplus* di valori legati alle vicende afroamericane. Il blues non sembra neanche una pratica semplice cui si possa accedere come a un rifugio. I suoi *tre accordi* sono una sfida costante alla credibilità di questa pratica, il riflesso dell'incertezza della vita stessa.

Tuttavia la visione piana, preordinata, ben definita, composta di punti da raggiungere, ipotesi da confermare, è stata disarticolata dalla molteplicità degli scostamenti. E' da questi slittamenti che trapela una conclusione più avvincente.

### *La mappa. Una rete per farfalle, un cono rovesciato.*

L'osservazione degli ambienti, l'annotazione etnografica, le registrazioni, le foto, i dialoghi con i *Blues Argonauts* hanno permesso solo in parte la comprensione di una scena, dei significati attribuiti al blues dagli attori. Ciò cui sicuramente contribuisce questo lavoro è precisare l'*interpretazione* di un fenomeno culturale in conformità all'accordo temporaneo sulle significazioni che attori e antropologo hanno attribuito al blues.

Questa interpretazione ritiene che il carattere *costruito* del blues riunisca in un unico orizzonte chi suona il blues *là* a Chicago con chi lo suona *qui* a Milano, come membri di una cerchia di attori diversamente dislocata ma impegnata in un medesimo fatto, in uno stesso fare, in una medesima finzione. Questo si ritiene possa essere l'elemento di una più pregnante conclusione. La comune attribuzione del blues come *invenzione* culturale rivela il desiderio ma anche la concreta appartenenza a una medesima identità *narrativa* del blues. Questa comune narrazione fallisce nel poter riunire in un unico contesto culturale Milano e Chicago, l'Italia e il Mississippi, ma permette ai *Blues Argonauts* di costruire un percorso che in ragione di espressività e di utilità diverse, ammette il blues come elemento costitutivo delle *loro* vite.

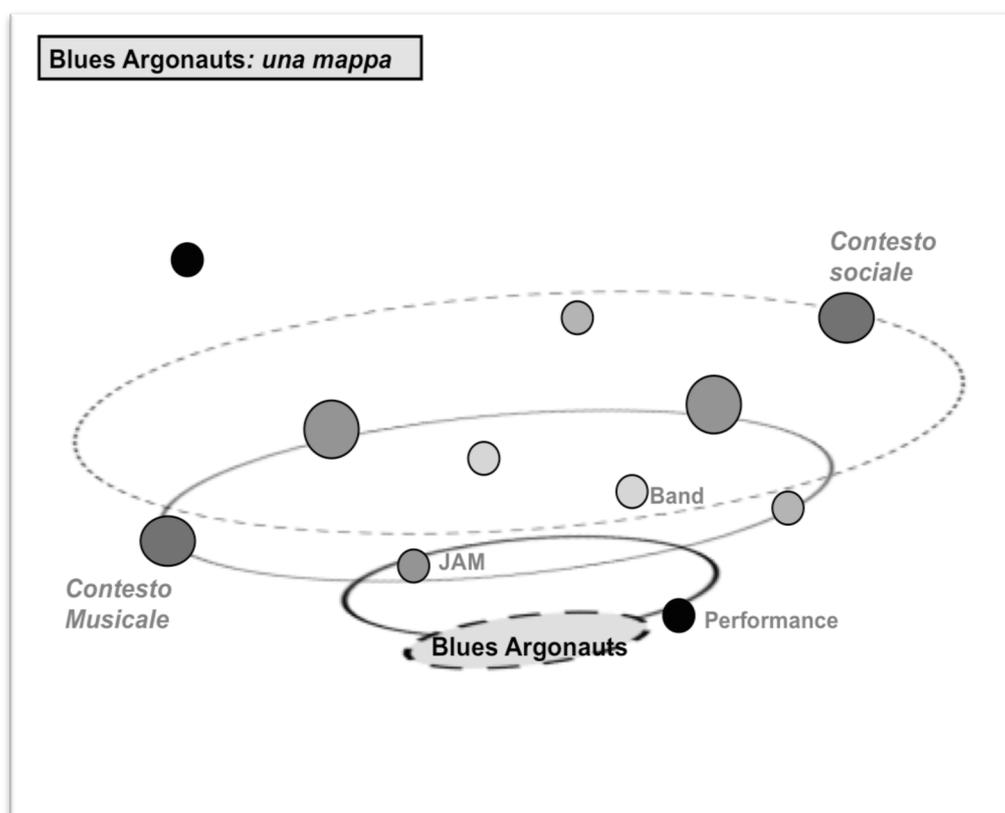
Il carattere costruito di quest'adesione al blues non lo rende meno autentico. Anzi, propone dei *Blues Argonauts* un forte connotato *adozionale*, il sentimento che si sviluppa nell'accoglienza di una creatura (musicale) che non hanno generato ma che trattano come fosse loro. Questa coesistenza di orizzonti permette di intendere il blues, la sua scena, non come l'effetto di una supposta capacità totalizzante della musica e neanche come il semplice transito di un fenomeno musicale globalizzato.

La comunanza di un discorso, d'identità narrativa sul blues è possibile in virtù non solo di una paragonabile competenza strumentale con i *bluesmen* americani ma soprattutto dall'esercizio di una comune, ampia, dilatata costruzione.

Così l'incontro tra antropologo e attore sociale nello spazio piano, circoscritto di una mappa si è alterato per assumere la forma di un cono rovesciato, una retina di farfalle dalla quale tutto può sfuggire. Nel fluire delle possibilità interpretative allora c'è ancora qualcosa nell'interessamento al blues di attori chiamati *Blues Argonauts* che affiora come il "punctum" dello "studium" (Barthes, 1980).

Il particolare della fotografia, la nota isolata di un armonico che chiude il brano, racchiuso dall'intenzione dell'antropologo di non estrarre alcun diamante dalla realtà sociale, di non riempire nessuno spazio incolmabile tra declinazioni opposte di una medesima intraducibilità.

Piuttosto si è trattato di aggiungere un cerchio ad altri cerchi, un anello nella sfida interpretativa tra chi afferma: «*Per me il blues significa tutto e niente!*» e chi asserisce: «*Bisogna fare un po' d'ordine nelle persone che non hanno bisogno di capire quando qualcosa appartiene al blues!*»<sup>104</sup>. L'antropologo anche in questo studio ha cercato di collocare la sua azione scientifica nell'ascolto dell'altro per ampliare il discorso. Perché, per dirla con Roland Barthes, egli «non sa che farsene dell'ineffabile: deve parlare la "vita" se vuole trasformarla» (Barthes, 1994, p.194). E' l'affinamento nella comprensione di un fenomeno culturale che conclude il suo lavoro. Proprio come nel *turning around*<sup>105</sup> di un blues. Come un girare, attorno.



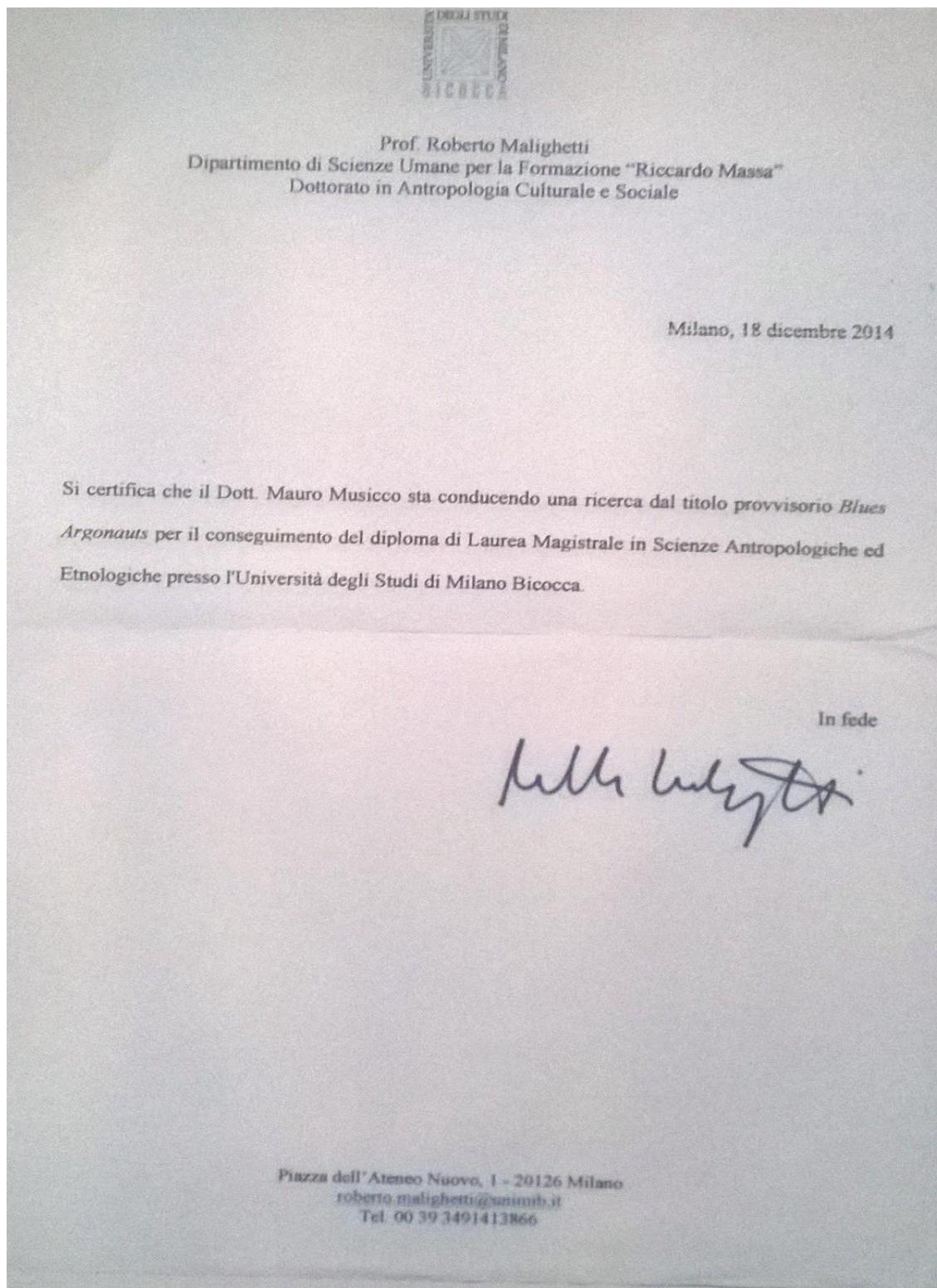
<sup>104</sup> Rispettivamente: Max De Bernardi 12 Gennaio 2015 e Beppe Semeraro 30 Gennaio 2015 (data on file).

<sup>105</sup> Il *turning around* è una particolare figura armonica che serve a chiudere un blues o alternativamente, *ad libitum* per chiudere una strofa e aprirne un'altra.

## Appendice

1.

Liberatoria a firma Prof. Malighetti dell'Università di Milano Bicocca, datata 18 dicembre 2014, che certifica la conduzione di una ricerca dal titolo *Blues Argonauts*.



## Bibliografia

Adorno, Theodor  
1962/2002

*Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* – Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.  
Trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica* – Giulio Einaudi Editore, Torino.

Allen, William Francis  
1867/2004

*Slave Songs of United States* – Simpson, New York.  
Trad. it. *Slave Songs of United States* – EPOS Soc. Ed., Palermo.

Appadurai, Arjun  
1996/2001

*Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalisation* – University of Minnesota Press, Minneapolis.  
Trad. It. *Modernità in polvere* – Meltemi, Roma.

Aptheker, Herbert  
1951

*The Negro People in America* – Citadel Press Book, New York.

Arrigoni, Arrigo  
2010

*Jazz foto di gruppo* – il Saggiatore, Milano.

Augè, Marc  
1992/2009

*Non-lieux* – Editions du Seuil, Paris.  
Trad. It. *Non Luoghi* – Elèuthera, Milano.

Augè Marc; Colleyn, Jean-Paul  
2004/2006

*L'antropologie* – Presses Universitaires de France, Paris.  
Trad. It. *L'Antropologia del mondo contemporaneo* – Elèuthera, Milano.

Baldwin, James  
1965

*Many thousands gone, in Notes of native Son* – Corgi, London.

Baldwin, James; Margaret, Mead  
1971/1973

*A rap on Race* – Lippincott, New York.  
Trad. It. *Dibattito sulla razza* – Rizzoli, Milano.

- Baraka, Amiri (aka LeRoi Jones)  
1963/2007 *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music that Developed from it* – W. Morrow & C., New York.  
2007 Trad.It *Il popolo del Blues* – Shake Edizioni, Milano  
Prefazione in: *Ragtime, Jazz & dintorni* di Gildo De Stefano – Sugarco, Milano.
- Barbetta, Pietro; Capararo Michele; Pievani Telmo  
2004 *Sotto il velo della normalità* – Meltemi, Roma.
- Barthes, Roland  
1957/1994 *Mythologies* – Editions du Seuil, Paris.  
Trad.it. *Miti d'oggi* – Einaudi, Torino.  
1980/2003 *La chambre claire* - Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, Paris.  
Trad.it *La camera chiara* – Einaudi, Torino.
- Bauman, Zygmunt  
2000/2000 *Liquid Modernity* – Polity Press, Cambridge.  
Trad. It. *Modernità Liquida* – Editori laterza, Bari.  
2001/2002 *The Individualized Society* – Polity Press, Cambridge.  
Trad It. *La società individualizzata* – il Mulino, Bologna.
- Becker, Howard  
1982/2004 *Art Worlds* – University of California Press, Berkley and Los Angeles.  
Trad. It. *I mondi dell'Arte* – il Mulino, Bologna.
- Benjamin, Walter  
1955/1966 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzier-barkeit* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.  
Trad. It. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Einaudi, Torino.
- Bennet, Andy  
2004 *Consolidating the music scenes perspective* - Poetics 32, p. 223–234, Elsevier, UK.
- Bertò, Alessio  
2015 *Per un elogio della maschera* - in intexto, Porto Alegre, UFRGS, n.33, p.15-27 majo/agosto.
- Bianchi, Stefano Isidoro  
2007 *Prewar Folk* – TUTTLE Ed., Camucia (AR).

- Blacking, John  
1973/1986  
*How musical is man?* – University of Washington press, Seattle-London.  
Trad .It. *Come è musicale l'uomo?* – Ricordi e LIM Ed., Lucca.
- Bohman, Philip  
2002/2006  
*World Music. A very Short Introduction*- Oxford. University Press, NY. Trad. It. *World Music* – EDT, Torino.
- Bordieu, Pierre  
1972/2003  
*Equisse d'une théorie de la pratique* – Editions du Seuil, Paris.  
Trad.it *Per una teoria della pratica* – Cortina Editore, Milano.
- 1979/1983  
*La Distinction* – Les Editions de minuit, Paris.  
Trad.it. *La Distinzione* – il Mulino, Bologna.
- 1994/1995  
*Raisons Pratiques. Sur la théorie de l'action* – Editions de Seuil, Paris.  
Trad.it *Ragioni Pratiche* – il Mulino, Bologna
- Borutti, Silvana  
2003/2005  
«*Finzione e costruzione sociale dell'oggetto in Antropologia*» di Francis Affergan *et al.* (a cura di), *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie* - Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris  
Trad. It. *Figure dell'Umano* – Meltemi, Roma
- Borutti, Silvana; Fabietti, Ugo  
2005  
*Scrivere l'Assente*  
Introduzione a De Certau, Michel, *La Scrittura dell'Altro* – Cortina Edit., Milano.
- Boschetti, Anna  
2003  
*La rivoluzione simbolica di Pierre Bordieu* – I libri di Reset , Marsilio, Venezia.
- Byrne, David  
2012/2013  
*How Music Works* – McSweeney's ed., San Francisco.  
Trad.It. *Come Funziona la Musica* – Bompiani, Milano.
- Canclini, Nèstor García  
1990/1998  
*Culturas Híbridas. Estrategias par entrar y salir de la modernidad* - Editorial Grijalbo, Mexico.  
*Culture Ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità* – Guerini, Milano.

- Carles, Philippe; Comolli, Jean-Louis  
1971/1973 *Free Jazz/Black Power* – Editions Champ Libre, Paris.  
Trad.It. *Free Jazz Black Power* – Einaudi, Torino.
- Cartier-Bresson, Henri  
1996/2005 *L'imaginaire d'après nature* – Editions Fata Morgana,  
Montpellier.  
Trad.it *L'immaginario dal vero* – Abscondida, Milano.
- Cerchiari, Luca  
2004 Prefazione in *Slave Songs of United States* – L'EPOS,  
Palermo.
- Chambers, Iain  
2012 *Mediterraneo Blues* – Bollati Boringhieri, Torino.
- Chiriaco, Gianpaolo  
2013 *La polvere e le ossa. Voce, memoria, corpo, identità,  
nella cultura musicale afroamericana* – in «Gli Spazi  
della musica», vol.2, n° 2, p. 62-80, Università Studi,  
Torino.
- Clifford, James  
1988/1999 *The predicament of Culture Twentieth-Century  
Ethnography, Literature, and Art* – Harvard  
University Press, Cambridge, London.  
Trad. It. *I frutti puri impazziscono* – Bollati  
Boringhieri, Torino.
- Clifford, James; Marcus, George  
1986/2005 *Writing Culture: Poetics and Politics of Ethnography* (a  
cura di) Clifford James e Marcus George – University  
of California Press, Berkley.  
Trad.It. *Scrivere le culture* – Meltemi Editore, Roma.
- Colombo, Enzo; Navarini, Gianmarco  
1999/2003 *Confini dentro la Città* – Ed. Angelo Guerini, Milano.
- Cook, Nicholas  
1998/2005 *Music. A very Short Introduction* – Oxford University  
Press, NY.  
Trad. It. *Musica. Una breve introduzione* – EDT,  
Torino.
- D'Eramo, Marco  
2004 *Via dal Vento* – Manifestolibri, Roma.

- De Certau, Michel  
1975/1977  
*L'Écriture de l'histoire* - Gallimard, Paris.  
Trad.it *La scrittura della storia* – Pensiero Scientifico, Roma.
- 1990/2010  
*L'invention du quotidien* – Edition Gallimard, Paris.  
Trad.It. *L'invenzione del quotidiano* – Edizioni Lavoro, Roma.
- 2005  
*La Scrittura dell'Altro* (a cura di) Borutti, Silvana–Cortina Edit., Milano.
- De Luna, Giovanni  
2013  
*Una politica senza Religione* – Einaudi, Torino.
- De Simone, Mariano  
2004  
2012  
*Benvenuti in America* – L'Epos, Palermo.  
*Blues! Afroamericani: da schiavi a emarginati* – Arcana, Roma.
- De Stefano, Gildo  
2007  
2014  
*Ragtime, Jazz e dintorni* – Sugarco, Milano.  
*Una storia sociale del Jazz* – Mimesis, Milano-Udine.
- Douglas, Mary  
1996/1999  
*Thought Styles* – Thousands Oaks, London.  
Trad. It. *Questioni di Gusto* – il Mulino, Bologna.
- Du Bois, William  
1903/2007  
2010  
*The Souls of Black Folk* - A. C. McClurg & Co., Chicago  
Trad. It. *Le anime del popolo nero* – Casa Ed. Le Lettere, Firenze.  
*Sulla linea del colore* - Il Mulino, Bologna.
- Eagle, Chip  
2006  
*Dick Watermann Roots'n'Blues* – Mattioli, Fidenza.
- Epstein, Dena J.  
1977/2003  
*Sinful tunes and spirituals* – University of Illinois, Chicago.
- Evans-Pritchard Edward  
1976/2002  
*Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande* - Oxford University Press, London.  
Trad.it. *Stregoneria, Oracoli e magia tra gli Azande* – Cortina, Milano.

- Fabietti, Ugo  
1999/2005  
*Antropologia Culturale. L'esperienza e l'interpretazione* – Laterza, Bari.
- Fabietti, Ugo; Malighetti, Roberto; Matera, Vincenzo  
2002  
*Dal tribale al globale* – Paravia Bruno Mondadori Ed. , Torino.
- Fassio, Edoardo  
2006  
*Blues* – Laterza, Bari.
- Fermine, Maxence  
2003/2004  
*Billard Blues* – Ediction Albin Michel, Paris.  
Trad. It. *Billard Blues* – RCS Libri, Milano.
- Ferris, William  
1978/2011  
*Blues from the Delta* – Anchor Press, New York.  
Trad. It. *Il Blues del Delta* – Postmedia, Milano.
- Fioravanti, Andrea  
2006  
*La storia senza storia* – Morlacchi Ed., Universuty Press, Perugia.
- Fischer, Michael  
1986/2005  
*Etnicità e arti postmoderne della memoria*, in J.Clifford, G.E. Marcus (a Cura di)  
Trad. It *Scrivere le culture . Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma.
- Fredrickson, George  
2002/2005  
*Racism: A short History* – Princeton University Press, Princeton, (NJ).  
Trad. It. *Breve storia del Razzismo* – Donzelli, Roma.
- Geertz, Clifford  
1973/1998  
*The Interpretation of Culture* – Basic Books Inc., New York.  
Trad It. *Interpretazione di culture* – il Mulino, Bologna.
- 1977/1988  
*Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology* – Basic Books , New York.,  
Trad. It. *Antropologia Interpretativa* – il Mulino, Bologna.
- 1988/1990  
*Works and Lives. The Anthropologist like Author* – University Press, Standford.  
Trad.it *Opere e vite* – il Mulino, Bologna.
- 1999  
*Mondo Globale, mondi locali* – il Mulino, Bologna.

- Gilroy, Paul  
1993/2003  
*The Black Atlantic. Modernity and double Consciousness* – Verso, London-New York.  
Trad.It. *The Black Atlantic identità nera tra Modernità e doppia coscienza* – Meltemi, Roma.
- Goffmann, Erving  
1959/1969  
2001  
*The presentation of Self in Everydaylife* – Garden City, New York.  
Trad. It *La vita quotidiana come rappresentazione* – il Mulino, Bologna.  
*Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, collana «Modernità e società» - Armando Editore, Roma.
- Gordon, Robert  
2002/2005  
*Can't be satisfied. The life an Times of Muddy Waters* – Brown and Company, New York.  
Trad. It. *Hoochie Coochie Man. La vita e i tempi di Muddy Waters*, Arcana Libri, Roma.
- Graves, Tom  
2008/2011  
*Crossroads. The life and afterlife of blues legend Robert Johnson* – Rhthym Oil Publications, Memphis.  
Trad.it. *Robert Johnson. Crossroads, Il blues, il mito* – Shake Ed., Milano.
- Grazian, David  
2004  
*The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene* Vanderbilt University Press, Nashville.
- Kubik, Gerhard  
1999/2007  
*Africa and the Blues*  
University Press of Mississippi, Jackson (MS).  
Trad.It. *L'Africa e il Blues* – Fogli Volanti Ed., Subiaco, Roma.
- Hannarez, Ulf  
1996/2001  
*Translational Connections. Culture, People, Places* – Routledge, London-New York.  
Trad. It. *La Diversità Culturale* – il Mulino, Bologna.
- Hedbigge, Dick  
1979/1997  
*Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, London.  
Trad.it. *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale* – Costa & Nolan, Genova.

- Herskovits, Melville  
1941  
*The Myth of the Negro past* – Beacon Press, Boston.
- Jones, Maldwyn  
1983/2005  
*The Limits of Liberty American History* – Oxford.  
University Press, Oxford.  
Trad. It. *Storia degli Stati Uniti d'America* – Bompiani,  
Milano.
- Lomax, Alan  
1993/2005  
*The Land wher the Blues Began* – Pantheon Books,  
New York.  
Trad.it. *La terra del Blues* – il Saggiatore, Milano.
- Magrini, Tullia  
2002  
*Universi sonori* – Einaudi, Torino.
- Malighetti, Roberto  
2004  
*Il Quilombo di Frechal* – Cortina Editore, Milano.
- Malinowski, Bronislaw  
1922/2004  
*Argonauts of the Western Pacific*. - Routledge & Kegan  
Paul, London.  
Trad.It. *Argonauti del Pacifico Occidentale* – Bollati  
Boringhieri, Torino.
- Marini, Silvano  
*missed*  
*Il colore del blues? Black & White* - Luna Nera,  
Ranfusina, Varzi (PV).
- Martorella, Vincenzo  
2009  
*Il Blues* – Einaudi, Torino.
- Merriam, Alan  
1964/2007  
*The Anthropology of Music* – Northwestern University  
Press, Evanston.  
Trad. It. *Antropologia della Musica* – Sellerio,  
Palermo.
- Monge, Luigi  
2008  
2010  
*Robert Johnson* – Arcana, Roma.  
*Howlin Wolf* – Arcana, Roma.
- Murray, Albert  
1976/1999  
*Stomping the blues* – Mc Graw Hill, Milano.  
Trad.It. *Ballando il Blues* – Clueb, Bologna.

- Nardone, Jennifer  
2003  
*Roomful of Blues: Jukejoint and the cultural landscape of the Mississippi Delta*, in « Perspective in vernacular Architecture», Vol. 9, *Constructing Image, Identity, and Place* – Knoxville, University of Tennessee. A.K. Hoagland and K.A. Breisch (Eds.).
- Oakley, Giles  
1976/2009  
*The Devil's Music* - Perseus Books Group, Philadelphia.  
Trad.It. *Blues, la musica del diavolo* – Shake Ed., Milano.
- Odum, Howard W.  
1911  
*Folk song and folk-poetry as found in the secular of southern negroes* in «*The Journal of American Folklore*» vol.XXIV, n. 93.
- Olgiati, Alice  
2011  
*Il Delta Blues e le sue origini africane* – in «*Altre Modernità, I raccomandati*», n. 9/11/2011- 11/2011, p. 390-392, Università degli studi di Milano-Facoltà Lettere e Filosofia, Milano.
- Oliver, Paul  
1969/1986  
1969.  
*The Story of the Blues* -Barrie & Jenkins, London.  
Trad. It. *La Grande storia del Blues* – Anthropos, Roma.
- Peabody, Charles  
1903  
Notes on Negro Music, in «*The Journal of American Folklore*» vol.XXVI, n. 62.
- Peterson, Richard; Bennet Andy  
2004  
*Music Scenes* – Vanderbilt University Press, Nashville.
- Pizza, Giovanni  
2005/2009  
*Antropologia medica* – Carocci, Roma.
- Pizzorno, Alessandro  
2007  
*Il Velo della diversità* – Feltrinelli, Milano
- Poggi, Fabrizio  
2010  
*Angeli Perduti del Mississippi* – Meridiano Zero, Padova.
- Polhemus, Ted; Pacoda Pierfrancesco  
2009  
*La rivolta dello stile* – Alet, Padova.

- Portelli, Alessandro  
2004 *Canoni Americani* – Donzelli, Roma.
- Quaranta, Ivo  
2006 *Antropologia medica* – Cortina Editore, Milano.
- Ramonet, Ignacio  
1995 *La Pensée Unique* – Le Monde Diplomatic, Gennaio 1995.
- Rappaort, A. Roy  
2002/2002 *Ritual and Religion in the Making Humanity* – Cambridge University Press, Cambridge.  
Trad. It. *Rito e religione nella costruzione della umanità* – Ed. Messaggero, Padova.
- Remotti, Francesco  
1996/2012 *Contro l'Identità* – Laterza, Bari  
2010 *Osessioni Identitarie* – Laterza Anticorpi, Bari.
- Rogoff, Barbara  
2003/2004 *The Cultural Nature of Human Development* – Oxford University Press, New York.  
Trad. It. *La natura culturale dello sviluppo* – Cortina Editore, Milano.
- Allen Bob, Berkley Rebecca; Briggs, Keith; Buskin, Richard; Cleaton, Andrew; Douse, Cliff; Drozdowski, Ted; Irwin, Colin; Mandel, Oward; Milkowski, Mulholland; Newton, Robin; O'Neal, Jim; Porter, Bob; Skinner, Tony; Whiteis, David; Mandel, Billmandel.  
2007/2009 *The Complete story* – in Rolf Julia (a cura di), Flame Tree Publishing, London.  
Trad.It. *Blues una storia completa* – Logos, Modena.
- Roncaglia, Gian Carlo  
1998/ 2006 *Il Jazz e il suo mondo* – Einaudi, Torino.
- Salvatore, Gianfranco  
1979 *La metamorfosi del sacro nella cultura afro-americana in Esotismo e crisi della civiltà* a cura di B. Cappelli e E. Cocco - Tempi Moderni, Edizioni Dedalo, Bari.
- Savonardo, Lello  
2010 *Sociologia della musica* – UTET Univ, De Agostini, Novara.

- Shütz, Albert  
1944a/1996  
*Fragments on the Phenomenology of music*, in F.J.Smith (ed.), New York.  
Trad.It. *Frammenti di fenomenologia della musica* - Guerini e Associati, Milano.
- 1951/1996  
*Making music together. A Study in relationship*, in «Collected Papers vol. II: Studies in social Theory», The Hauge, Netherlands, 1964, (p. 159-178)  
Trad. It. a cura di N. Pedone *Fare musica insieme. Studio sulla relazione sociale*, in Schütz A., *Frammenti di fenomenologia della musica*, (p. 91-114) – Guerini Associati, Milano.
- Sibilla, Gianni  
2003  
*I linguaggi della musica pop* – Bompiani, Milano.
- Sidran, Ben  
1981  
*Black talk* – Capo Press, New York.
- Silberman, Charles  
1964/1974  
*Crisis in Black and White* – Random House, New York  
Trad It. *Crisi in bianco e nero. Il problema negro negli Stati Uniti* Einaudi, Torino.
- Slobin, Mark  
2002  
*Quali musiche?* in Tullia Magrini (a cura di), *Universi sonori* Einaudi, Torino, p.151-166.
- Sorce Keller, Marcello  
2002  
*Musica come rappresentazione e affermazione di identità*, in Tullia Magrini (a cura di), *Universi sonori* – Einaudi, Torino, p. 187-210.
- Southern, Eileen  
1983/2007  
*Readings in Black American Music* - Norton, NY and London.  
Trad. It. *La musica dei neri americani* – Il Saggiatore, Milano.
- Sparti, Davide  
2005  
2007  
2010  
*Suoni Inauditi* – il Mulino, Bologna.  
*Musica in nero* – Bollati Boringhieri, Torino.  
*L'Identità incompiuta* – il Mulino, Bologna.

- Stolle, Roger  
2011/2012  
*Hidden History of Mississippi Blues – The History Press, Mount Pleasant.*  
Trad.it. *Storia segreta del Mississippi Blues – Postmedia Books, Milano.*
- Straw, Will  
1991  
*Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music – Cultural Studies, Vol.5, Issue 3 (1991), p. 368-388.*
- Swidler, Ann  
1986  
*Culture in Action: Symbols and strategies – American Sociological Review, Vol. 51, Issue 2 (Apr. 1986), p.273-286.*
- Van Ronk, Elijah Wald  
2014  
*Manhattan Folk Story – BUR, RCS Libri. Milano*
- Varela, Francisco; Thomson, Eva; Rosch, Eleanor  
1991/1992  
*The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience – MIT, Cambridge.*  
Trad.It. *La via di mezzo della Conoscenza – Feltrinelli Editore, Milano.*
- Wieviorka, Michel  
1998/ 2000  
*Le racisme, une introduction – Editions La Decouverte & Syros, Paris.*  
Trad It. *Il Razzismo – Laterza, Bari*
- Wald, Elijah  
2010/2012  
*The Blues. A very Short Introduction – Oxford University Press, New York.*  
Trad.It. *Blues. Una breve introduzione – EDT, Torino.*
- Williams, Carlos  
1923/ 1970  
*Spring & All – Frontier Press, Long Beach (CA).*
- Zinn, Howard  
1980/2005  
*A People History of the United States – Harper Collins, New York*  
Trad.It. *Storia del Popolo Americano - il Saggiatore, Milano.*

*Questa tesi di laurea è innanzitutto dedicata alla mia famiglia, a Maresa, a Jacopo, per la generosità, la pazienza, avuta anche in occasione di questa seconda collezione di farfalle.*

### ***Ringraziamenti***

Al Prof. *Roberto Malighetti* che ha accettato con entusiasmo di trainare in porto questo lavoro. E' motivo di grande orgoglio averlo avuto come relatore.

Al Prof. *Ugo Fabietti*, alla Prof.ssa *Donatella Cozzi*, alla Prof.ssa *Anna Maria Morazzoni*, per l'incoraggiamento, lo stimolo e la condizione di particolare affetto realizzata nello studio delle loro materie.

Ai docenti dell'Università degli Studi di Milano Bicocca incontrati nel percorso di studio.

All'amico e sociologo, Prof. *Enzo Colombo*, per aver orientato nella giusta direzione questa esigenza di studio e di complementazione scientifica.

A *Marino Grandi, Davide Grandi, Lorenz Zadro*, per la preziosa disponibilità.

A *Sergio Israel* con l'augurio che possa dare presto a Milano un nuovo *Macondo* senza preoccuparsi troppo delle birre vendute.

A *Max De Bernardi, Veronica Sbergia, Beppe Semeraro* per la collaborazione, il sostegno, l'amicizia, la puntuale dose d'ironia e di riflessioni.

A *Lorenzo Albai, Alberto Bregoli, Alessandro Cuomo, Danny De Stefani, Lucio "Omar" Falco, Tarcisio Galli, Gerry Gey, Leo Ghiringhelli, Marco Limido, Angela Megassini, Carlo Montorfano, Roberto Oggioni, Fabrizio Poggi, Max Prandi, Angelo "Leadbelly" Rossi, Marco Re, Luca Salvaderi, Valter Salvaderi, Margherita Screvani, Luigi Sozzani, Emiliano Tanzi, Luca "Loppo" Tonani, Alessandro Usai, Andrea Vismara*, per il generoso contributo.

A tutti i *Blues Argonauts* incontrati in questo lungo il percorso.

