



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di Laurea Triennale in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo

Robert Johnson e il Diavolo Blues: un'analisi dei brani diabolici

Relatrice: Leonella Grasso Caprioli

Laureanda: Sara Bao

Matr. 1103503

Anno Accademico

2016/2017

INDICE

Introduzione.....	2
Cap. 1 - Biografia di Robert Johnson.....	3
Cap. 2 - Origine e aspetti formali del <i>blues</i> tra Africa, America ed Europa.....	7
2.1 - Il <i>blues</i> e i rituali religiosi africani.....	12
Cap. 3 - La tecnica di Robert Johnson.....	19
Cap. 4 - Analisi dei brani diabolici.....	27
4.1 <i>Cross Road Blues</i>	29
4.2 <i>Preachin' Blues (Up Jumped The Devil)</i>	37
4.3 <i>Hellhound On My Trail</i>	44
4.4 <i>Me And The Devil Blues</i>	49
Conclusione.....	54
Bibliografia.....	55

INTRODUZIONE

Robert Johnson è una delle figure più misteriose del panorama *blues* di inizio Novecento. Spesso il suo nome è stato associato al faustiano patto col Diavolo a causa di scarsi dati biografici e leggende basate sui testi delle sue canzoni. Nei prossimi capitoli verranno analizzati quattro dei ventinove brani di Johnson per tentare di smentire queste credenze.

Per comprendere fino in fondo i testi e la musica di Johnson è fondamentale analizzare innanzitutto il retroterra culturale di cui era forgiato. Da un lato ci sono le tradizioni africane e dall'altro le concezioni moderne del Nuovo Mondo americano. Due opposte *Weltanschauung* che hanno dato vita a questo particolare tipo di musica, ricca di credenze popolari e nuove paure. È indispensabile esaminare il cammino intrapreso dallo schiavo per giungere alla "cittadinanza": questa è la base per comprendere ciò di cui è formato il *blues*, la musica di questo <cittadino schiavo>¹.

Smentire le numerose credenze secondo cui Robert Johnson abbia venduto l'anima al Diavolo è lo scopo di questo lavoro. Analizzando le tradizioni religiose dell'Africa occidentale, il periodo storico e il canzoniere johnsoniano si ricostruirà una visione di Robert Johnson che di demoniaco ha ben poco.

¹ Amiri Baraka (Leroi Jones), *Il popolo del blues. Sociologia degli afroamericani attraverso il jazz*, Milano, ShaKe, 2007 p.19.

CAPITOLO 1

BIOGRAFIA DI ROBERT JOHNSON²



² Le notizie che possediamo riguardanti la vita di Robert Johnson sono frammentarie e a volte discordanti. Per questo lavoro si è deciso di affidarsi al libro più preciso e completo sulla figura di Johnson. La biografia riportata in questo capitolo è tratta da Tom Graves, *Robert Johnson. Crossroads. Il blues, il mito*, Milano, ShaKe 2011.

Robert Leroy Johnson, undicesimo figlio di Julia Mayor Dodds, nacque l'8 maggio 1911 ad Hazlehurst (Mississippi), ma questa data non è del tutto certa. Nel 1899 la madre sposò Charles Dodds che fu costretto a lasciare la città perché minacciato di morte da alcuni latifondisti. Per tutelarsi maggiormente egli cambiò nome in C.D. Spencer³.

Julia rimase ad Hazlehurst e iniziò a trasferire uno alla volta i figli a Memphis perché vivessero con il padre. In questo periodo, ebbe una relazione con Noah Johnson da cui nacque proprio il futuro *bluesman* Robert Johnson. Julia coabitò con il marito a Memphis per un breve periodo e Robert adottò il cognome Spencer. Tra il 1914 e il 1918 Robert abitò con il patrigno e usò il suo cognome fino al momento in cui, da adolescente, scoprì di essere un figlio illegittimo. La madre si trasferì a Robinsonville e sposò il bracciante Willie “Dusty” Willis. In questo periodo Robert iniziò ad adottare il cognome del padre naturale⁴.

Robert Johnson iniziò con la musica fin da bambino suonando l'armonica, lo scacciapensieri e sperimentando sulle corde del *diddley-bow*. Più tardi imbracciò la chitarra grazie al fratello Charles Leroy e poté evolvere la tecnica che aveva applicato sul *diddley-bow*⁵.

Nel 1929 sposò Virginia Travis che un anno dopo morì di parto assieme al bambino che portava in grembo. Dopo questa straziante perdita, Robert iniziò a vagabondare da una città all'altra. In questo periodo egli incontrò per la prima volta Son House⁶, musicista che fu di grande ispirazione per la sua tecnica. Con House suonavano anche Willie Brown⁷ e Charley Patton⁸, anch'essi maestri di Johnson⁹.

³ Tom Graves, 2011, p.25.

⁴ Ivi, pp.26,28,29.

⁵ Strumento di origine africana costituito da un filo teso tra due chiodi su una parete di legno. Sotto la corda viene posto un tassello di legno per tenerla sollevata e viene suonata strisciando una bottiglia o la lama di un coltello. Tratto da Tom Graves, 2011, pp.26-28.

⁶Eddie James House Jr., nato nel 1902 a Riverton, Mississippi, è stato uno dei maggiori innovatori del *blues* del Delta. Tratto da Cub Koda, <https://www.allmusic.com/artist/son-house-mn0000753094/biography>.

⁷ Willie Brown, nato nel 1900 a Clarksdale, Mississippi, è stato un chitarrista *blues* che spesso accompagnava Son House e Charley Patton. Tratto da Jason Ankeny, <https://www.allmusic.com/artist/willie-brown-mn0000962498/biography>.

Johnson si trasferì verso il Sud del Delta¹⁰, nelle cittadine di Hazlehurst e Crystal Springs. Qui nel 1931 sposò Calletta “Callie” Craft che morì prematuramente nel 1934. In quel periodo iniziò a suonare regolarmente nei *juke joints* e nei campi di legname assieme al chitarrista Ike Zimmerman¹¹. Quando tornò nel Nord, suonò ciò che aveva imparato da Zimmerman riscuotendo l’ammirazione di Patton, House e Brown che lo conoscevano come un musicista poco abile. A partire da tale avvenimento, si diffuse la leggenda secondo cui Johnson avesse venduto l’anima al Diavolo in cambio del virtuosismo nel suonare la chitarra¹².

Verso la metà degli anni '30 si spostò ad Helena. Qui divenne amico del musicista Johnny Shines¹³ con cui viaggiò e suonò a St. Louis, Memphis, Chicago e New York. Dalle numerose interviste che Shines ha rilasciato negli anni agli esperti del settore si evince che, secondo lui Johnson era un talento puro e avrebbe influenzato tutto il *blues* a lui successivo. Robert era un musicista molto versatile: oltre al *blues* suonava pezzi *western*, canzoni popolari e persino polche¹⁴. Il suo punto di forza è stato quello di saper fondere la migliore musica del Delta con i suoni urbani più innovativi.

⁸ Charley Patton è stato la prima grande star del *country blues* del Delta. Egli era molto famoso ed è stato il primo a mettere nel *blues* un ritmo forte e sincopato. Tratto da Cub Koda, <https://www.allmusic.com/artist/charley-patton-mn0000166058/biography>.

⁹ Tom Graves, 2011, p.30.

¹⁰ Il Delta di cui si parla trattando di cultura *blues* è una regione situata a Nord dello stato del Mississippi e nella parte orientale dell’Arkansas. Non deve essere confuso con il Delta del fiume Mississippi che sfocia nel Golfo del Messico. Tratto da Fabrizio Poggi, *Angeli perduti del Mississippi. Storie e leggende del blues*, Bologna, Meridiano Zero, 2015 p.60.

¹¹ Isaiah “Ike” Zimmerman è nato nel 1907 a Grady in Alabama. Il suo cognome è stato riportato in diverse varianti (Zimmerman, Zinermon, Zimmerman, ecc.) e ciò ha provocato non poche difficoltà nel reperire informazioni più sicure sul presunto mentore di Johnson. Tratto da Bruce Michael Conforth, *Ike Zimmerman: The X in Robert Johnson’s Crossroads*, http://www.academia.edu/2408177/_Ike_Zimmerman_The_X_in_Robert_Johnson_s_Crossroads_Living_Blues_2008 p.5.

¹² Tom Graves, 2011, pp.31,32,34.

¹³ John Ned Shines è nato nel 1915 a Frayser, Tennessee ed è stato uno dei migliori chitarristi slide del Delta *blues*. Tratto da Steve Huey <https://www.allmusic.com/artist/johnny-shines-mn0000204714/biography>.

¹⁴ Tom Graves, 2011, pp.34-36.

Nel 1936 tornò a Jackson e fece un provino presso il negozio di musica di H.C. Speir. Speir rimase impressionato delle capacità musicali di Robert e lo raccomandò a Ernie Oertle, agente della American Record Corporation (ARC). Il 23, 26 e 27 novembre a San Antonio, Texas Johnson registrò 16 canzoni in oltre 32 takes. Tra queste c'erano *Cross Road Blues* e *Preaching Blues (Up Jumped The Devil)*. Nell'estate del 1937 fece la seconda serie di registrazioni a Dallas. Tra i 13 pezzi incisi c'erano anche *Me And The Devil Blues* e *Hellhound On My Trail*¹⁵.

Robert Johnson morì il 16 agosto 1938 a Greenwood, Mississippi. Non c'è alcuna certezza riguardo le cause della morte¹⁶.

¹⁵ Tom Graves, 2011, pp.37,38,41,42.

¹⁶ Ivi, p.45.

CAPITOLO 2
ORIGINE E ASPETTI FORMALI DEL *BLUES* TRA AFRICA, AMERICA
ED EUROPA



Il *blues* è uno stile poetico e musicale nato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento nel Sud degli Stati Uniti. L'origine della parola "*blues*" risale ai temi dell'Inghilterra del XVII secolo. L'espressione *to have a fit of the blue devils* (avere i diavoli blu) si riferiva infatti alle allucinazioni che affliggevano gli alcolisti in crisi di astinenza. Il termine è diventato poi sinonimo di depressione e ansia emotiva¹⁷.

L'origine di questa musica va ricercata negli *hollers*¹⁸ e nelle *work songs*¹⁹ che gli schiavi neri utilizzavano nelle piantagioni e nei boschi per ritmare il lavoro. Inoltre, sempre dall'Africa, è stata importata la tradizione dei *griot*²⁰. Oltre a queste influenze, il *blues* ha preso anche molti elementi dagli *spiritual*²¹.

*Quasi una nazione di danzatori, musicisti e poeti*²² è la citazione tratta dall'autobiografia dello schiavo Olaudah Equiano usata da Portelli per sottolineare l'importanza dell'eredità africana nella musica afroamericana, in cui convivono le due matrici africana e europea/americana.

“Sono convinto che la gente di colore in questa fase ha fatto quattro cose che smentiscono la diffusa teoria secondo cui sono una razza assolutamente inferiore, [...] e, soprattutto, hanno il potere di creare qualcosa che può avere un'influenza e un riconoscimento universali. Le prime due sono i racconti di Uncle Remus [...] e i canti delle celebrazioni religiose. Gli altri due sono la musica *ragtime* e la danza del *cake walk* [...]. Sono forme di arte bassa, ma dimostrano una potenza che si

¹⁷ Fabrizio Poggi, 2015, pp.13,14.

¹⁸ Gli *hollers* o *arwhoolies* erano assoli lenti e liberi nel ritmo, composti da frasi lunghe e melismatiche con l'utilizzo di intervalli minori, note abbassate simili a grida di dolore e numerosi cambi di registro vocale. Tratto da Alan Lomax, *La terra del Blues. Delta del Mississippi. Viaggio all'origine della musica nera*, Milano, Il Saggiatore, 2012 pp.208,209.

¹⁹ Le *work songs* erano frasi vocali di breve durata cantate su un ritmo regolare e continuo basate sulla figura dell'antifona (*call-and-response*). Tratto da Fabrizio Poggi, 2015, pp.15,239.

²⁰ I *griot* erano poeti e cantastorie che avevano il compito di conservare la tradizione orale degli avi tramandando i racconti di generazione in generazione. Tratto da ivi, p.16.

²¹ Gli *spiritual* erano canti contraddistinti dall'alternarsi di una voce solista a quelle di un coro. Essi si riferivano a personaggi biblici e consistevano nella rielaborazione degli inni protestanti bianchi. Tratto da ivi, p.108.

²² Alessandro Portelli, *Note americane. Musica e cultura negli Stati Uniti*, Milano, ShaKe, 2011 p.54.

applicherà un giorno alle forme più alte”²³. Nelle forme artistiche americane nate dagli schiavi neri ritroviamo le caratteristiche tipiche della cultura africana: la memoria orale delle fiabe e gli elementi urbani ibridi del *ragtime* e del *cake walk*²⁴.

Lo stile degli *hollers*, repulsivi e tristi, è in controtendenza rispetto alla tradizione musicale nera degli stati del Sud e dell’area caraibica. In tali zone infatti, le canzoni erano per lo più ritmate, veloci, allegre, corali e quasi sempre accompagnate almeno dal battito delle mani. A differenza dalle canzoni europee, solitamente liriche, la musica nera tendeva a favorire il ballo giungendo persino a trasformare il lavoro in una sorta di danza attraverso le *work songs*. Ci sono però due eccezioni importanti: gli inni a metro lungo (le cosiddette canzoni del Dottor Watts) e gli *hollers* dei lavoratori del Delta e delle pianure del Sudovest. Queste due forme si sono imposte con il declino dello spirito collettivistico delle piantagioni, quando il lavoro individuale è diventato la fonte di sopravvivenza principale fra i neri del Delta. Entrambe le forme hanno segnato un allontanamento dallo stile collettivo e ritmato dei generi afroamericani più antichi²⁵.

Molte melodie *blues* sono proprio cadenze di *hollers* adattate ad un ritmo più veloce, incastonate nella strofa ritmata di tre versi su dodici o sedici battute e trasformate quindi in musica ballabile. Gli intervalli abbassati sono il marchio distintivo della musica *blues* e sono molto ricorrenti anche nella musica africana²⁶.

Molto importante è il metodo *Cantometrics*²⁷ sviluppato da Alan Lomax. Da questo studio è emerso che in tutte le culture l’ampiezza degli intervalli varia in relazione ai fattori che regolano l’indipendenza dell’individuo all’interno della società. Nell’Africa sub sahariana c’è un frequente uso di intervalli di terza e di quinta. Questo succede perché è presente un modesto grado di stratificazione

²³ James Weldon Johnson, *The Autobiography of an ex-Colored Man*, 1912. Citato da Alessandro Portelli, 2011, p.60.

²⁴ Alessandro Portelli, 2011, p.60.

²⁵ Alan Lomax, 2012, p.209.

²⁶ Ivi, pp.243,307.

²⁷ *Cantometrics* è un metodo di ricerca usato per evidenziare le relazioni tra i diversi stili musicali e la stratificazione sociale. Tratto da ivi, p.308.

sociale che irrigidisce appena i rapporti interpersonali. La musica africana e afroamericana qualche volta presenta intervalli abbassati, ma molto più raramente rispetto al *blues* del Delta. Nella musica del Delta infatti, tali intervalli sembrerebbero comunicare depressione e tristezza, condizioni che i neri identificavano come effetto del sistema sociale che li opprimeva. Gli intervalli ampi danno invece senso di libertà ed eguaglianza sociale, ma la loro riduzione conferisce un senso di ironia e malinconia²⁸.

Inizialmente il canto individuale e più tardi il *blues* accompagnato da uno strumento, hanno pian piano sostituito i generi musicali afroamericani collettivi. Come spiega Paul Oliver, il *blues* è il risultato dei due processi di inculturazione e acculturazione. Il primo riguarda i meccanismi psicosociali tramite cui una generazione trasmette gli schemi di comportamento di una cultura alle generazioni successive. Il secondo concerne il confluire degli elementi africani e delle tradizioni anglo-celtiche²⁹.

Il *blues* del Delta si è sempre distinto dagli altri tipi di *blues* per la sua ruvidezza e la carica emotiva presente nel canto, ma anche e soprattutto per una melodia essenziale con dei bassi profondi e frasi solistiche viscerali e ipnotiche. Proprio per questa sua ruvidezza melodica e testi carichi di disperazione è stato sempre tacciato come musica di Satana. Il *blues* trasmette la tensione tra impeti e passioni da un lato e disciplina e regole dall'altro. Proprio lo scontro tra moralità e peccato induce i musicisti a credere di aver stretto un patto col Diavolo e di aver guadagnato l'eterna dannazione³⁰.

A livello formale il *blues* è caratterizzato dalle *blue notes*, note modulate in una modalità ambigua tra maggiore e minore con il compito di trasmettere un senso di vaghezza e malinconia³¹. Terze, quinte e settime abbassate, ossia le *blue notes*, hanno un effetto eccezionale sul movimento melodico grazie alla loro collocazione in punti chiave della scala³². Il suono di questo particolare tipo di

²⁸ Alan Lomax, 2012, p.308.

²⁹ Paul Oliver, *La grande storia del blues*, Roma, Anthropos, 1986 p.24.

³⁰ Alessandro Portelli, 2011, p.67.

³¹ Fabrizio Poggi, 2015, p.16.

³² Alan Lomax, 2012, p.307.

note potrebbe essere ricondotto al suono del tritono nel Medioevo. Tale intervallo, battezzato *diabolus in musica*, difficile da intonare, era rigorosamente proibito a livello teorico a partire dalla trattatistica medievale³³.

³³ Anna M. Crispino, Fabio Giovannini, Marco Zatterin, *Il libro del Diavolo. Le origini, la cultura, l'immagine*, Bari, Dedalo, 1986 p. 105.

CAPITOLO 2.1

IL *BLUES* E I RITUALI RELIGIOSI AFRICANI



La natura individuale del *blues* è il risultato “dell’esperienza americana”³⁴ del soggetto africano. I canti africani avevano come tema principale le imprese del cardine della società: la tribù. La figura del solista non esisteva nella musica dell’Africa occidentale.

“C’erano canti sugli dei [...], sulla vita umana e su ciò che ci si poteva aspettare dopo la morte, ma l’insistenza delle rime del *blues* sulla vita dei singoli e su fallimenti e successi individuali sulla Terra è una manifestazione dell’intero concetto di vita del mondo occidentale, e si tratta di uno sviluppo che si può trovare solo nella musica del nero americano”³⁵.

In Africa tutte le arti erano al servizio del culto con uno scambio di poteri continuo tra l’uomo e la divinità. Le tradizioni religiose africane presuppongono che l’uomo abbia un corpo fisico retto da un’anima e al momento della morte essa non soccomba ma raggiunga il *Loa*, ossia la divinità. Lo spirito successivamente può ritornare fra gli esseri umani prendendo il posto dell’anima di un vivente: essa lo possiede e lo guida incarnandosi quindi nella sua forza animatrice³⁶.

L’estetica africana è innanzitutto un’espressione della visione animistica del mondo dei nostri antenati. Secondo la sensibilità africana classica ogni cosa sulla Terra è viva. La forza espressiva nella miriade di forme diverse caratterizza l’Uno, ossia la totalità degli elementi che vive nel pianeta. La continuità, tratto distintivo della religione africana, ha trovato un corrispettivo basilare nella ripetizione della formula *call and response* fra sacerdote e congregazione: l’Uno e i tanti sono un’unica cosa³⁷.

I popoli africani credevano che l’utilità della musica, sia scientificamente sia come risultato della percezione storico-culturale, consistesse nel possesso dell’anima³⁸. Attraverso la musica si potevano ricombinare due elementi distinti,

³⁴ Amiri Baraka, 2007, p.86.

³⁵ Ivi, pp.86,87.

³⁶ Vittorio Franchini, *Il paese della musica felice: Louisiana: jazz, voodoo, alligatori*, Milano, Touring, 2004 pp.59,60.

³⁷ Amiri Baraka, 2007, pp.9,10.

³⁸ Ivi, p.11.

cioè il singolo e il Tutto: <Essa era una via d'accesso alla coscienza del cosmo, che trascendeva la comprensione parziale del singolo>³⁹.

Con tali premesse possiamo fare riferimento alla religione *voodoo*⁴⁰ e comprendere meglio perché il *blues* è sempre stato associato alla figura del Demonio.

Il *voodoo* si trovò fin da subito a doversi confrontare con la religione dei bianchi proprietari delle piantagioni. Proprio i padroni bianchi vietarono agli schiavi di praticarlo, pena la morte. Li costrinsero così ad abbandonare le loro credenze e ad adottare una più tranquillizzante religione di stampo anglosassone. A causa di queste proibizioni e del normale processo di adattamento alla realtà locale, la religione *vodun* subì notevoli cambiamenti. Essa si trasformò in un culto diverso chiamato *voodoo della Louisiana*, caratterizzato da molti elementi di sincretismo con il cristianesimo. Gli elementi ripresi dalla religione tradizionale africana restano comunque numerosi, ad esempio il culto degli spiriti. *Vodun* infatti significa -spirito- nella lingua delle tribù *Fon* del Benin ed *Ewe* del Togo e del Ghana⁴¹.

Tale religione vede protagonista una ricca schiera di divinità, ognuna con la propria sfera di influenza. Al di sopra di queste divinità minori capeggia un dio creatore che non è oggetto di culto perché non interviene direttamente nella vita quotidiana. I praticanti di questa religione si avvicinano agli spiriti per mezzo del canto, della danza e della musica. Per questo il *blues*, ballato con movenze estatiche, è stato spesso accomunato alla prassi di possessione del *voodoo*⁴².

Con il passare del tempo, a causa di alcuni elementi ambigui, si è sparsa una visione del *voodoo* molto negativa, basata su stereotipi che distorcono lo spirito positivo tipico del culto africano. A diffondere tale visione negativa del *voodoo* è stato soprattutto Spenser Buckingham St. John attraverso il libro *-Hayti, Or The*

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Il *vodun* africano è una religione politeista dell'Africa occidentale, molto diffusa nel Benin, che arrivò in Louisiana con l'arrivo degli schiavi tra il 1719 e il 1731. Tratto da Fabrizio Poggi, 2015, p.234.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

Black Republic- scritto nel 1884⁴³. Si tratta di un fascicoletto che definiva questa religione come barbara, primitiva ed estremamente licenziosa sotto il profilo sessuale, descrivendo i praticanti *voodoo* come adoratori del Diavolo⁴⁴. Proprio a causa di questo libro e di altre leggende basate sui riti africani, si diffuse la paura per una pratica che tutti cominciarono a considerare arcana e molto pericolosa⁴⁵.

Nel *voodoo* è centrale la figura del *cross road*. Le leggende africane narrano che proprio all'incrocio di due strade si possa incontrare un uomo alto e scuro. Quell'uomo per gli afroamericani è *Legba* o *Elegba*, una divinità ambigua che compare ai crocicchi a mezzanotte. Questo essere divino, nella tradizione europea, viene assimilato al Diavolo. *Legba* corrisponde al dio *Eshu-Elegba* e, secondo una superstizione delle tribù africane *Yoruba*, può realizzare i desideri di coloro che lo incontrano al *cross road*. Non è quindi una divinità negativa. Secondo i bianchi il dio *Eshu* è diabolico perché controlla tutte le facoltà artistico-creative dell'uomo, ritenute sovversive e quindi molto pericolose⁴⁶.

Come afferma Alberto Cousté, nella maggior parte dei culti animisti africani, Satana ha la pelle bianca⁴⁷.

Un'ipotesi probabile è quindi quella che vede il Diavolo come una personificazione del padrone delle piantagioni o uno dei suoi sorveglianti. La parola Satana così intesa perde tutto il suo significato sovranaturale: si riferisce a un essere scellerato come il demonio, ma di natura del tutto umana. Inoltre, era consuetudine tra i *bluesmen* utilizzare la parola *-Devil-* per riferirsi a una donna fedifraga o spietata nei loro confronti. Questo modo di appellare la donna è molto evidente nei brani di Johnson, in particolare in *Me And The Devil Blues*⁴⁸.

Oltre al *voodoo* è necessario citare anche l'*hoodoo* come diretto responsabile del ricco vocabolario magico e demoniaco del mondo del *blues*.

⁴³ Ivi, p.235.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ivi, p.58.

⁴⁷ Alberto Cousté, *Breve storia del Diavolo. Antagonista e angelo ribelle nelle tradizioni di tutto il mondo*, Roma, Castelvechi, 2004 p.17.

⁴⁸ Fabrizio Poggi, 2015, p.68.

Spesso *voodoo* e *hoodoo* vengono usati come sinonimi ma i due termini si riferiscono a due cose ben distinte. Come abbiamo visto in precedenza, il *voodoo* è una religione pagana tipica dell’Africa occidentale. L’*hoodoo* invece è l’insieme delle pratiche e superstizioni legate al mondo africano degli schiavi e dei nativi indiani. Tali pratiche inglobano anche elementi tipici del folklore europeo. L’*hoodoo* non ha tanto a che vedere con la religione, ma con l’occulto, la magia e le leggende popolari. Il termine sembra provenire dallo spagnolo *-judío-* (che si pronuncia *hoodio*) e significa ebreo. A Cuba e in alcune isole caraibiche con *judío* vengono designati gli ebrei ma anche tutti coloro che non si sono convertiti al cristianesimo. Tra questi ci sono anche gli afroamericani che praticano il *vodun*⁴⁹.

Ma le implicazioni sataniche non derivano solo dalla religione o dalla musica. Anche il ballo è stato di fondamentale rilevanza per permeare il *blues* di senso di peccato e diabolicità. Nella prima metà del Novecento nelle *barrelhouses*⁵⁰ del Sud degli Stati Uniti si ballava lo *slow drag* quando veniva suonato il *blues*. Era un ballo nuovo che univa elementi africani e tipicità europee. Si danzava infatti trascinando i piedi divaricati (elemento africano) in coppia mista (tradizione prevalentemente europea). Solamente nell’Africa e nell’Europa occidentale i due compagni stanno l’uno di fronte all’altra e solo nei balli di corteggiamento dell’Europa occidentale essi si abbracciano⁵¹.

Tale fattore ha colpito profondamente gli schiavi afroamericani e da ciò sono derivate due conseguenze molto importanti. In primo luogo i predicatori neri condannarono categoricamente il ballo per frenare lo scompiglio che l’erotismo delle danze dei padroni bianchi causava nei fedeli. Danzare era un’istanza definita non solo dalla frontalità dei movimenti, ma anche dalla caratteristica eurasiatica dell’incrocio dei piedi. La tradizione africana permetteva solo di strisciare i piedi perché chi avesse ballato incrociandoli sarebbe andato dritto all’inferno. La dicotomia tra peccato e devozione è nata proprio dall’incontro tra queste due tradizioni diverse, sia nel ballo che nella musica, dividendo la comunità nera. Da

⁴⁹ Fabrizio Poggi, 2015, pp.126,127.

⁵⁰ Le *barrelhouses* erano costruzioni di legno adibite allo svago in cui il whisky veniva servito direttamente dai barili. Tratto da ivi, p.11.

⁵¹ Alan Lomax, 2012, p.316.

quel momento in poi i danzatori e i musicisti hanno sempre pensato di essere figli di Satana⁵².

Oltre che alle tradizioni del *voodoo* e dell'*hoodoo* è necessario citare anche i rituali afroamerindi. Essi affondano le loro radici in credenze antiche provenienti da culture religiose come l'animismo africano e lo sciamanesimo autoctono dell'area amerinda. Nella concezione religiosa africana tutto è composto di energia e ogni cosa è espressione del divino. L'energia deve circolare, entrare in ogni corpo e possederlo. È per questo motivo che i riti africani si basano sull'uso della vibrazione che possiede il potere magico sacrale e viene espressa in ritmo, parola e musica⁵³.

Nel Sud degli Stati Uniti la cultura africana importata con lo schiavismo si meschia con lo sciamanesimo autoctono degli stati del Sud America. Lo sciamanesimo si differenzia dalle credenze africane perché introduce la figura del sacerdote, unico depositario del segreto per raggiungere gli dei. Proprio da tali credenze derivano i rituali di possessione afro-amerindi e di conseguenza anche la tradizione demoniaca della musica *blues*⁵⁴.

La tradizione afroamerinda più conosciuta è quella dei *Candomblè*, un rituale di forte matrice animista senza sacerdote che spesso implica stati di trance collettivi. Queste sono pratiche religiose africane *bantu* (dette *Macumba*) trapiantate a Rio De Janeiro nel XIX secolo e sono di origine animistico-africana. In queste usanze si venerano gli spiriti degli antenati detti *Caboclos* e divinità come gli *Orixas* e gli *Exùs*. Proprio queste ultimi due spiriti extraterreni vengono associati al Diavolo cristiano. Ognuno di essi domina una certa sfera della vita e per ottenere dei favori è necessario rivolgersi a tali spiriti. Gli *Exùs* sono i più temibili perché sono ostili agli uomini e senza il loro beneplacito le altre divinità non concedono favori. Queste figure malefiche vengono venerate più delle altre proprio per ottenere la possibilità di realizzare la propria richiesta ad altre divinità.

⁵² Ivi, pp.316,317.

⁵³ Andrea Romanazzi, *Il Blues e Robert Johnson: la musica del Diavolo*, 2000, <http://www.cortescontenti.it/blues.htm>.

⁵⁴ Ibidem.

La chiesa però ha visto questo tipo di culto come adulazione del Diavolo diffondendo una visione negativa di tali riti⁵⁵.

Era molto frequente trovare nelle case altari dedicati a *Exù* dove venivano poste delle offerte per ingraziarselo. Oltre che apporre cibo e oggetti simbolici negli altari, spesso si portavano offerte anche nei cimiteri e soprattutto nei crocicchi. Il crocicchio infatti è il luogo dedicato al *Exù Rey de las 7 Encruzilhadas*, ossia -Il Signore degli Incroci-. Secondo le leggende africane, esso è anche il luogo deputato all'incontro tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Al centro dell'incrocio risiede lo spirito degli antenati ed è proprio lì che si incontrano razionalità e spiritualità. Molto probabilmente è qui che nasce il mito di Robert Johnson e del patto col Diavolo. Egli potrebbe essere stato semplicemente un devoto dell'antica santeria e un praticante dei rituali *voodoo*. Possiamo ipotizzare quindi che Robert fosse andato al crocicchio non per fare un patto con Satana, ma per ingraziarsi gli dei. Se prendiamo in considerazione alcuni dei suoi brani possiamo anche ritrovare sonorità e ritmi tipici dei riti del *Candomblè* (ad esempio in *Preaching Blues*)⁵⁶.

In tutte queste tradizioni filosofico-religiose è forte la figura dicotomica: Raziocinio-Creatività, Bene-Male, Dio-Diavolo, ecc. Il -Diavolo Blues- è quindi il prodotto dell'incontro fra le tradizioni religiose europee, africane e americane avvenuto nel Sud degli Stati Uniti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Andrea Romanazzi, 2000, <http://www.cortescontenti.it/blues.htm>.

CAPITOLO 3
LA TECNICA DI ROBERT JOHNSON



Si è sempre discusso molto sulle abilità musicali di Robert Johnson e su come egli fosse diventato un chitarrista eccezionale in pochissimo tempo. Ma prima di considerare il periodo in cui ha inciso i suoi brani, è bene fare un excursus nella sua infanzia.

Quand'era adolescente Robert Johnson non era conosciuto tra i suoi conterranei per la sua bravura con la sei corde, bensì per le eccellenti performance all'armonica a bocca. Proprio tale abilità è stata fondamentale in seguito per l'elaborazione delle vocalizzazioni che affiancava alle melodie sulla chitarra. Inoltre nell'infanzia aveva anche imparato a suonare lo scacciapensieri⁵⁷.

Forse Johnson ha trasposto il monotono vibrato dello scacciapensieri sulla chitarra producendo così il ricco accompagnamento dei *walking bass* sulle corde basse. Molto importante per la sua formazione musicale fu anche la musica per piano in voga nei quartieri neri di Memphis come, ad esempio, Beale Street. Egli infatti, ha adattato alla chitarra moltissimi fraseggi tipici del piano *ragtime* e *boogie woogie*⁵⁸.

Johnson ha fatto da ponte tra due mondi completamente differenti. Per i suoi fans di colore era la via che conduceva fuori dal Delta poiché egli aveva assimilato tutti gli stili contemporanei dalla radio e dai *jukebox*. Per il piccolo gruppo di estimatori del *blues* urbano bianco, invece, era la strada che conduceva dentro il *blues* nero dei più anziani musicisti del Delta⁵⁹.

Egli utilizzava tecniche avanzate per i tempi in cui viveva e ha condizionato moltissimi musicisti che sono venuti dopo di lui. Il suo stile è un *melting pot* di elementi diversi tratti da altri *bluesmen*. Per comprendere bene la sua tecnica è quindi fondamentale passare in rassegna alcuni suoi colleghi musicisti e vedere in che modo essi lo hanno influenzato.

⁵⁷ Lo scacciapensieri è uno strumento musicale idiofono costituito da una struttura curva di metallo al cui centro è fissata una lamella anch'essa in metallo.

⁵⁸ Tom Graves, 2011, p.28.

⁵⁹ Fabrizio Poggi, 2015, p.142.

La produzione musicale di Robert Johnson può essere vista come la somma delle sonorità e dello stile di Charley Patton, Son House, Skip James⁶⁰ e molti altri dei primi maestri che vivevano nello stato del Mississippi.

A differenza di Blind Lemon Jefferson⁶¹ o Charley Patton che erano già artisti formati quando hanno iniziato a registrare, Johnson è entrato in studio nel momento in cui stava ancora crescendo artisticamente. Ha suonato per pochi anni passando dalle radici della musica dei *juke joints* del Delta fino alle sonorità urbane di Leroy Carr⁶² e Lonnie Johnson⁶³. Allo stesso tempo assimilava anche le sonorità *pop* e *hillbilly*. Nell'ultimo periodo si è misurato con vari stili, dalle ballate di Lonnie Johnson e Blind Blake⁶⁴ fino alle inquietanti vocalità di Skip James. Le testimonianze di chi lo conosceva suggeriscono anche che sperimentava molto con piccole band muovendosi persino verso sonorità *jazz*⁶⁵.

Il coacervo di stili diversi, le scarse informazioni biografiche e la sua tecnica chitarristica molto avanzata per l'epoca l'hanno legato inestricabilmente all'idea del patto col Diavolo. Un musicista poliedrico e sperimentatore che ha messo in crisi chiunque abbia ascoltato le sue canzoni.

Uno dei *bluesman* più importanti della zona era Charley Patton, considerato il Padre del Delta Blues-. Molto probabilmente Johnson ha assimilato alcuni tratti

⁶⁰ Skip James è stato uno dei più rinomati esponenti del *blues* di Bentonia. Le sue canzoni erano caratterizzate dalla chitarra accordata in modo strano e dal canto in falsetto. Dimenticato per un lungo periodo, è stato riscoperto durante gli anni del *blues revival*. Tratto da Cub Koda, <https://www.allmusic.com/artist/skip-james-mn0000017137/biography>.

⁶¹ Blind lemon Jefferson è stato uno dei più importanti cantanti e chitarristi *country-blues*. Ha registrato in pochi anni più di un centinaio di brani ed è stato uno dei fondatori del genere Texas *blues*. Tratto da Joslyn Layne, <https://www.allmusic.com/artist/blind-lemon-jefferson-mn0000050205/biography>.

⁶² Il pianista Leroy Carr, nato a Nashville nel 1905, è stato uno dei padri del *blues* urbano d'anteguerra. Tratto da Jim O'Neal, <https://www.allmusic.com/artist/leroy-carr-mn0000251494/biography>.

⁶³ Lonnie Johnson, nato nel 1899 a New Orleans, è stato un chitarrista *blues* dallo stile fluido e melodico. Nel 1927 ha registrato i primi brani *jazz* con i Louis Armstrong's Hot Five e la Duke Ellington Orchestra. Tratto da Bill Dahl, <https://www.allmusic.com/artist/lonnie-johnson-mn0000275401/biography>.

⁶⁴ Blind Blake, nato a Jacksonville in Florida nel 1895, è stato uno dei primi *bluesman* a sviluppare il *finger-style ragtime* sulla chitarra. Tratto da Uncle Dave Lewis, <https://www.allmusic.com/artist/blind-blake-mn0000760148/biography>.

⁶⁵ Elijah Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues*, New York, Amistad-Harper Collins, 2005 p.186.

caratterizzanti del suo stile come, ad esempio, la voce rauca e la straordinaria padronanza del ritmo⁶⁶.

Per comprendere meglio ciò è importante ascoltare il brano di Patton intitolato *Down the dirty road Blues* (1929). Elijah Wald descrive così la tecnica utilizzata in questa canzone: “Patton tambureggia sulle corde stoppate, aggiungendo accenti sul basso e volate discendenti sulle corde acute per creare puro ritmo, e poi introduce un altro piano ritmico ancora con il canto”⁶⁷.

Oltre a Patton, Johnson ebbe come punto di riferimento anche Son House da cui assimilò le linee di *slide guitar* e il canto intenso. Da William Bunch, alias Peetie Wheatstraw, riprese invece il clima oscuro e gli inserimenti vocali *semi-yodel* (ad esempio *-ohh-well-well-*)⁶⁸.

Robert Johnson è riuscito a far combaciare nella sua tecnica lo stile orchestrale di Lonnie Johnson e le frasi di chitarra di Charley Patton e Blind Lemon Jefferson. Questi stilemi non li imparò direttamente dalle fonti originali, ma gli furono insegnati da Son House⁶⁹.

Da quest’ultimo però non ha appreso del tutto l’utilizzo dei bassi. Mentre Son House e Tommy Johnson⁷⁰ erano molto regolari nell’uso del basso, Robert Johnson lo usava in maniera irregolare. Questa tecnica è quella più “africana” che applica al suo stile. Sono soluzioni ritmiche apparentemente casuali, ma in realtà ben studiate. Alcuni suoni nelle melodie fatte con la Kora, cordofono tradizionale dell’etnia Mandinka diffusa in Africa occidentale, sono molto simili ai bassi che utilizza Johnson. Su questo strumento infatti si usano acciaccature sui bassi che il musicista di Hazlehurst riprende in alcuni suoi brani. In altri pezzi, invece, si rifà

⁶⁶ Idem, *Blues. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2012 p.31.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ivi, pp.31,41.

⁶⁹ Alan Lomax, 2012, pp.31,32.

⁷⁰ Tommy Johnson è stato uno dei *bluesman* più importanti di fine anni Venti. Egli possedeva una voce potente che passava da borbottii rabbiosi fino ad una vasta gamma di falsetto e uno stile chitarristico caratterizzato dai licks tipici del Delta *blues*. Tratto da Cub Koda, <https://www.allmusic.com/artist/tommy-johnson-mn0000617492/biography>.

alla regolarità di Son House, Charley Patton e Tommy Johnson (ad esempio in *Cross Road Blues* e *32-20 Blues*)⁷¹.

Altra fonte basilare per Johnson è stata la tecnica di Willie Brown, suo amico e compagno di viaggio. Egli suonava la chitarra con chiari stilemi *ragtime* facendo largo uso di figure ripetitive e bassi di accompagnamento. Johnson ha sicuramente preso spunto dal suo stile utilizzando la ripetitività e scendendo a seste sulla tastiera della chitarra⁷².

Johnson, morto nel 1938, viene di solito raggruppato nella generazione d'anteguerra a cui appartiene Son House. È fondamentale ricordare però che egli era nato nel 1911, solo due anni prima di Muddy Waters⁷³. Con queste premesse Elijah Wald evidenzia come egli non appartenesse alla vecchia generazione, ma a quella dei giovani innovatori. I suoi dischi erano infatti fonte d'ispirazione per i musicisti del Delta, sintesi della tradizione locale e del nuovo *blues* urbano di Leroy Carr, Kokomo Arnold⁷⁴ e Lonnie Johnson. In quel periodo egli non era molto conosciuto fuori dalla zona del Delta, ma agli albori del *blues* elettrico di Chicago sarebbe diventato un punto di riferimento. Proprio nella "Windy City" avrebbe sventato poco più tardi il suo figliastro Robert Lockwood Jr.⁷⁵, uno dei più influenti bluesman della città⁷⁶.

Oltre a tutti questi "prestiti" tecnici dai suoi colleghi chitarristi, Johnson ha assimilato altre sonorità da strumenti molto diversi: il pianoforte e il banjo.

⁷¹ Tratto dalla mia personale intervista al *bluesman* ed esperto di tradizioni musicali africane Andrea Facchin.

⁷² Ibidem.

⁷³ McKinley Morganfield alias Muddy Waters (1915-1983) è stato il una delle figure di spicco del *blues* americano del dopoguerra. Egli ha assorbito le influenze del *blues* rurale del profondo Sud e si è successivamente trasferito a Chicago dove ha contribuito a far nascere il *blues* elettrico. Tratto da Marc Deming, <https://www.allmusic.com/artist/muddy-waters-mn0000608701/biography>.

⁷⁴ Kokomo Arnold è nato in Georgia nel 1901 e ha iniziato la sua carriera musicale nei primi anni Venti a Buffalo, New York. Egli era conosciuto per lo stile *bottleneck* sulla *slide guitar*. Tratto da Uncle Dave Lewis, <https://www.allmusic.com/artist/kokomo-arnold-mn0000111345/biography>.

⁷⁵ Robert Lockwood, Jr., nato nel 1915 in Arkansas, ha assimilato velocemente la tecnica chitarristica del padre Robert Johnson. Dopo la prematura morte di quest'ultimo si è spostato a Chicago dove è diventato un versatile accompagnatore. Tratto da Bill Dahl, <https://www.allmusic.com/artist/robert-lockwood-jr-mn0000833738/biography>.

⁷⁶ Elijah Wald, 2012, p.56.

Lo schema dei bassi rappresenta forse l'elemento più distintivo della tecnica chitarristica utilizzata da Johnson. Essa deriva dal piano *ragtime*. Le figurazioni tendevano ad essere ripetitive e la tecnica del *walking bass* era facilmente adattabile sia al piano che alla chitarra. Gli accordi erano spesso costruiti con l'ottava e la quinta, (rinunciando alla terza che era tipicamente pianistica) e i bassi venivano legati sotto forma di crome o terzine con i *walking bass* costruiti sulle ottave⁷⁷.

Anche se Johnson non è stato l'inventore, è stato il primo chitarrista a fare del *boogie shuffle* un modello di accompagnamento standard e ad usarlo per vari brani. Questa innovazione, in quell'epoca non abbastanza considerata, è stata invece fondamentale quando l'amplificazione ha permesso ai chitarristi di soppiantare il piano come metronomo dei combo *blues*. Qualche anno più tardi, tale modello di accompagnamento sarebbe anche diventato uno dei mattoncini fondanti del *rock'n'roll*⁷⁸.

Altra influenza molto importante è stato il banjo, strumento di origine africana che faceva grande uso delle accordature aperte. Proprio tale tecnica è stata adattata al *blues* con successo. L'accordatura chitarristica standard (MI-SI-SOL-RE-LA-MI) veniva alterata tendendo o allentando certe corde in modo tale da ottenere a vuoto un accordo preciso. Ciò permetteva di suonare una semplice sequenza con il solo uso del barrè e lasciava grande libertà negli schemi ritmici del *finger picking*⁷⁹.

Da non dimenticare è anche la tradizione dei *Medicine Show*⁸⁰. Molto probabilmente Johnson ha assistito a questi spettacoli in cui si esibivano artisti circensi, ballerini e anche musicisti. I *Medicine Show* hanno forgiato lo stile ironico del *bluesman* insegnandogli anche come intrattenere un pubblico⁸¹.

⁷⁷ Paul Oliver, 1986, p.97.

⁷⁸ Elijah Wald, 2005, p.137.

⁷⁹ Paul Oliver, 1986, p.32.

⁸⁰ I *Medicine Show* erano spettacoli itineranti capeggiati da un imbonitore che, tra uno sketch e l'altro, pubblicizzava e vendeva medicinali "miracolosi".

⁸¹ Tratto dalla mia personale intervista con il *bluesman* ed esperto di tradizioni musicali africane Andrea Facchin.

L'attenzione degli esperti di Robert Johnson si è focalizzata principalmente sulla sua tecnica chitarristica e pochissimo sulla voce. Una delle questioni più spinose è quella riguardante la tonalità dei brani. Si presume che le sue pubblicazioni siano state accelerate quando sono state messe su disco. I brani che ascoltiamo oggi quindi non sarebbero alla velocità in cui il *bluesman* li aveva suonati⁸². Daniele Bazzani racconta che l'etichetta con cui Johnson ha inciso, la Okeh/Vocalion, aveva l'abitudine di velocizzare le registrazioni da 78 giri a 81 (mezzo tono di differenza)⁸³.

Molti studiosi si sono impegnati a indagare questa teoria, ma le variabili da considerare sono moltissime: uso o meno del capotasto fisso, corde utilizzate e loro relativa altezza dalla tastiera, tipo di legno della chitarra, ecc. Inoltre non esiste la sicurezza che l'intonazione del La standard nel Mississippi a metà anni '30 fosse la stessa che viene utilizzata oggi⁸⁴.

Johnson sembrerebbe piuttosto avere un grande rapporto con la propria voce: si accordava in funzione del canto e non della chitarra in sé. Egli possedeva una voce tenorile e dava il suo meglio nei brani in DO e FA, tonalità maschili per eccellenza. Un esempio delle straordinarie capacità vocali di questo musicista è il brano *They're Red Hot*. Johnson utilizzava spesso la tecnica vocale che aveva imparato da Son House. Egli utilizzava moltissimo le cavità del viso per produrre suoni vibranti che imitavano il falsetto. Molto diversa era invece la tecnica dello *hollering* utilizzata per esempio da Lead Belly⁸⁵. Questo dimostra come il canto a quell'epoca fosse del tutto funzionale. Gli *hollers* cantati nei campi di cotone e nei boschi erano caratterizzati da frequenze basse che risuonavano molto meglio in quegli spazi aperti. Son House e Johnson suonavano invece nelle *barrelhouses* e

⁸² Tom Graves, 2011, p.114.

⁸³ Daniele Bazzani, *C'era una volta il re del blues - Robert Johnson*, 2014, <http://www.fingerpicking.net/cera-una-volta-il-re-del-blues-robert-johnson/>.

⁸⁴ Tratto dalla mia personale intervista con il *bluesman* ed esperto di tradizioni musicali africane Andrea Facchin.

⁸⁵ Huddie Ledbetter (1888-1949), più conosciuto come Lead Belly, è stato un importante *folksinger* che ha esercitato una forte influenza su performers folk degli anni Quaranta come Woody Guthrie e Pete Seeger. Tratto da William Ruhlmann, <https://www.allmusic.com/artist/lead-belly-mn000124390/biography>.

nei *juke joints* cantando su frequenze più alte che dovevano sovrastare le chiacchiere dei presenti⁸⁶.

Robert Johnson è riuscito a far collimare molte tecniche e stili diversi assumendo il ruolo di ponte tra il linguaggio semplice e grezzo del Delta e quello urbano moderno sviluppato a Chicago da artisti come Elmore James⁸⁷ e Muddy Waters⁸⁸.

⁸⁶ Tratto dalla mia personale intervista con il *bluesman* ed esperto di tradizioni musicali africane Andrea Facchin.

⁸⁷ Elmore James (1918-1963) è stato uno dei più influenti chitarristi *slide* del dopoguerra. Tratto da Cub Koda, <https://www.allmusic.com/artist/elmore-james-mn0000176936/biography>.

⁸⁸ Fabrizio Poggi, 2015, p.142.

CAPITOLO 4

ANALISI DEI BRANI DIABOLICI



In questo capitolo verranno prese in analisi 4 delle 29 canzoni di Robert Johnson⁸⁹. I seguenti pezzi sono quelli più equivoci a livello testuale con evidenti riferimenti a Satana.

- *Cross Road Blues*
- *Preachin' Blues (Up Jumped The Devil)*
- *Hellhound On My Trail*
- *Me And The Devil Blues*

Analizzando i brani sopra elencati, si possono facilmente riscontrare le citazioni stilistiche evidenziate nel precedente capitolo. Inoltre grazie a un'attenta lettura del testo si noterà come Johnson non abbia assimilato solamente le tecniche chitarristiche o vocali di altri musicisti a lui vicini. Qui di seguito infatti si potranno scorgere numerosi riferimenti testuali ripresi da canzoni incise prima del 1936-37, anni in cui registrò Johnson. Oltre a tali considerazioni, verranno anche esaminati i riferimenti diabolici in relazione alle tradizioni religiose africane e afroamerinde presentate nel capitolo 2.1.

⁸⁹ I testi dei brani e le relative traduzioni sono tratte dal libro *Robert Johnson. I got the blues. Testi commentati* di Luigi Monge (Roma, Arcana 2008).

CAPITOLO 4.1

CROSS ROAD BLUES (Take 2)

I went to the crossroad, fell down on my knees

I went to the crossroad, fell down on my knees

Asked the Lord above "Have mercy, save poor Bob if you please".

Mmm, standing at the crossroad, I tried to flag a ride

Standing at the crossroad, I tried to flag a ride

Didn't nobody seem to know me, everybody passed me by.

Mmm, the sun going down, boys, dark gon' catch me here

Oooo ooe eeee, boy, dark gon' catch me here

I haven't got no loving sweet woman that loved and feeled my care.

You can run, you can run, tell my friend poor Willie Brown

You can run, tell my friend poor Willie Brown

Lord, that I'm standing at the crossroad, babe, I believe I'm sinking down.

Cross Road Blues è un brano in SI bemolle inciso durante la prima sessione di registrazione a San Antonio, Texas il 27 novembre 1936. Di questo pezzo esistono due takes. Le due versioni presentano notevoli differenze solo a partire dalla terza strofa.

In *Cross Road Blues* la chitarra *slide* diventa la controparte equivalente e insostituibile della voce. Essa non fa da semplice accompagnamento, ma è parte attiva all'interno del dialogo. Il rapporto che il *bluesman* stabilisce con la sua chitarra può essere associato alle ancestrali strutture formali legate alla coralità. Siccome il musicista non può più contare sulla tipica antifonalità della musica popolare, egli riproduce questo rapporto tra se stesso e la chitarra: il *bluesman* porta con sé una “stilizzazione” della comunità⁹⁰.

Robert Johnson è sempre stato considerato un chitarrista prima che un cantante, ma ascoltando questo pezzo si percepisce chiaramente come voce e chitarra lavorino in perfetta simbiosi. Sicuramente Johnson come chitarrista è molto intrigante perché è riuscito a creare dei giochi sonori che ancor oggi risultano eccezionali⁹¹.

Per evidenziare questo fatto straordinario è possibile citare l'aneddoto secondo cui Keith Richards, ascoltando un brano di Johnson, chiese al suo interlocutore chi fosse l'altro musicista che stava suonando⁹². Tale episodio è fondante per capire la vastità della gamma sonora che Johnson suonava nello stesso istante, tanto da far sembrare che stessero suonando altri musicisti oltre a lui.

Questa canzone è di solito citata come esempio lampante del famoso patto col Diavolo. Johnson all'incrocio ha forse invocato *Nurmur*, demone della musica che risponde solamente a invocazioni cantate⁹³. O ancora meglio, potrebbe aver chiamato *Ovahiche*, figura diabolica dispensatrice del dono della rima e dell'improvvisazione⁹⁴. A detta di Alberto Cousté, *Ovahiche* suona e insegna a

⁹⁰ Ernesto Assante, Gino Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop. Il novecento americano. La guida a musicisti, gruppi, dischi, generi e tendenze*, Torino, Einaudi, 2004 p.12.

⁹¹ Tratto dalla mia personale intervista con il *bluesman* ed esperto di tradizioni musicali africane Andrea Facchin.

⁹² Luigi Monge, *Robert Johnson. I got the blues. Testi commentati*, Roma, Arcana 2008, citazioni iniziali su Robert Leroy Johnson.

⁹³ Alberto Cousté, 2004, p.267.

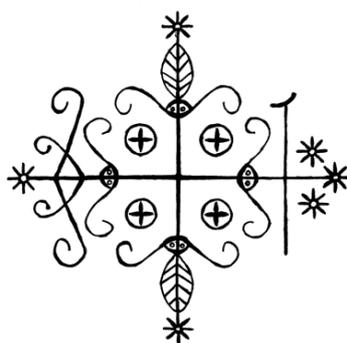
⁹⁴ Ivi, p.268.

suonare la chitarra in modo magistrale⁹⁵. Questa particolare figura diabolica si adatta bene alla storia di Johnson. Da quanto emerge dalla sua incerta biografia, egli avrebbe infatti acquisito una tecnica chitarristica sopraffina e, da buon *bluesman*, sarebbe stato anche un ottimo improvvisatore.

Il titolo evoca la figura dell'incrocio stradale, topos diabolico per eccellenza quando si parla di fare un patto con il Demonio. Luigi Monge riporta un'interessante considerazione di Franco Minganti riguardo la figura del *cross road*: “[...] Il crocevia è segnato dalla transitorietà di ciò che vi accade: chi lo percorre, o meglio chi lo “abita”, è un viaggiatore di qualche genere, ben vicino alla condizione dello sradicamento. La scelta del crocevia come motivo simbolico [...] contiene sicuramente anche il segno forte della diaspora dei neri nel territorio degli Stati Uniti seguita dall’abolizione della schiavitù”⁹⁶.

L'incrocio così inteso, non ha nulla di diabolico ed è simbolo principe del “*rambling man*”, l'uomo errante che non ha alcun punto fisso nella sua vita.

Cross Road Blues è stata sempre interpretata come la canzone regina nell'evidenziare come Johnson avesse stretto un patto col Diavolo. L'incrocio, come è già stato detto nei capitoli precedenti, è un simbolo centrale nei culti africani occidentali ed è il luogo dedicato all'incontro con *Legba* del Dahomey o *Eshu* degli Yoruba⁹⁷. Questa è la rappresentazione simbolica di *Papa Legba* che richiama la figura di un crocicchio stilizzato:



⁹⁵ Ivi, pp.267,268.

⁹⁶ Franco Minganti, *Xroads: Letteratura Jazz Immaginario* citato da Luigi Monge, 2008 p.127.

⁹⁷ David Evans, *Robert Johnson: Pact with the Devil, Part 2*, in *Blues Revue* n.22 (Apr./May 1996), p.12. Citato da Luigi Monge, 2008 p.129.

Anche nei riti haitiani esiste una figura molto simile, ma è per lo più negativa. Essa è *Baron Samdi*, divinità della morte del pantheon vudù e signore dei cimiteri e degli incroci⁹⁸. *Legba*, *Eshu* o *Baron Samdi* nella concezione cristiana sono sempre stati associati al Diavolo.

Alcuni studiosi però non sono d'accordo nel fornire una lettura "demonizzata" di questo testo. C'è chi addirittura stravolge completamente l'idea che questo brano narri di un patto col Diavolo. David Evans, ad esempio, afferma addirittura che in *Cross Road Blues* si trova il primo riferimento a Dio del canzoniere di Johnson. Evans evidenzia due problemi nel caso in cui si volesse prendere per buona la versione satanica di *Cross Road Blues*. Il primo è che anche il Demonio cristiano viene associato al crocicchio. Inoltre il folklore europeo pullula di documentazioni che parlano di patti demoniaci stipulati a mezzanotte ad un incrocio. Il secondo problema è che in tale pezzo il musicista non nomina mai Satana e nemmeno un patto⁹⁹.

Fatte queste considerazioni non si può sapere però se Johnson fosse dedito ai riti *voodoo* e portasse offerte a *Legba* nei crocicchi. Ma è fondamentale iniziare a considerare le strofe del brano per poter trarre delle conclusioni più ferme.

Dal punto di vista melodico e testuale, la prima strofa di *Cross Road Blues* deriva dal brano *Black River Blues* di Roosevelt Sykes pubblicato nel 1930¹⁰⁰. La prima terzina incarna la sintesi della vaghezza e della stratificazione di significati della poetica di Johnson¹⁰¹:

Sono andato al crocicchio, sono caduto in ginocchio

Sono andato al crocicchio, sono caduto in ginocchio

Ho chiesto al Signore lassù: "Abbi pietà, risparmia il povero Bob, ti prego".

In questa prima strofa non si capisce molto sul perché egli vada al crocicchio, s'inginocchi e chieda aiuto a Dio. Si può però affermare con certezza che questi

⁹⁸ Stanley Péan, *Zombi Blues*, Milano, Tropea, 2010 p.277.

⁹⁹ David Evans, *Blues Revue* n.22, (Apr/May 1996). Citato da Luigi Monge, 2008 p.129.

¹⁰⁰ Luigi Monge, 2008, p.130.

¹⁰¹ Ibidem.

versi non siano per niente in odor di diabolicità, anzi si respira piuttosto un clima molto religioso¹⁰².

La seconda terzina allarga il campo visivo verso le desolate campagne del Delta, dove il musicista tenta di rimediare un passaggio:

Mmm, me ne stavo al crocevia, cercai di farmi dare un passaggio

Me ne stavo al crocevia, cercai di farmi dare un passaggio

Sembrava che nessuno mi riconosceva, tutti passavano senza fermarsi.

Leggendo questi versi emergono due visioni molto interessanti, la prima storica e la seconda sociale. La visione storica evidenzia uno dei topoi più originali dell'arte afroamericana del '900: il tema dell'invisibilità del nero¹⁰³. Da fine '800 infatti negli stati del Sud vigeva il regime di *Jim Crow* che prevedeva la separazione di bianchi e neri in tutti i servizi pubblici. Questo clima di segregazione ha incentivato la Grande Migrazione afroamericana della prima metà del XX secolo. Al Sud le possibilità di una vita dignitosa erano nulle così i neri cominciarono a spostarsi verso gli stati del Nord. Il *bluesman* con questi tre versi sembra evocare proprio tali condizioni di vita ai margini della società e la volontà di andarsene via.

Se si fa una lettura più sociale invece si può intravedere la figura dell'*hobo*¹⁰⁴. Molto spesso i viaggiatori erranti quando non trovavano un passaggio erano costretti a spostarsi salendo illegalmente sui treni merci. Grazie alle testimonianze dei colleghi musicisti si può dire che Robert Johnson fosse uno spirito errabondo e facesse una vita da *hobo*. Si guadagnava qualche dollaro suonando e poi ripartiva alla volta di una nuova città¹⁰⁵. Considerando questo punto di vista, *Cross Road Blues* non sarebbe un brano dedicato al tema del patto col Diavolo. Secondo le

¹⁰² Ivi, p.131.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ L'*hobo* è un vagabondo che si sposta da una città all'altra viaggiando su treni merci e si guadagna da vivere come può.

¹⁰⁵ Tom Graves, 2011, p.32.

tesi di Elijah Wald, esso tratterebbe invece la tematica del viaggio che i *bluesman* del Sud compivano per guadagnarsi da vivere suonando la propria musica¹⁰⁶.

A partire dalla prossima strofa le due takes divergono¹⁰⁷. Viene riportata qui di seguito quella della seconda take:

Mmm, il sole sta calando, ragazzi, il buio mi sorprenderà qui
Oh, il buio mi sorprenderà qui
Non ho nessuna dolce donna innamorata che capisce la mia angoscia.

A livello testuale è importante notare come Johnson molto probabilmente abbia preso spunto dalle parole della terza strofa di *Cherry Ball*, brano di Caldwell “Mississippi” Bracey (1930)¹⁰⁸.

In questi versi emerge un sentimento di paura che scaturisce dall’essere soli nella più totale desolazione. Questa situazione può presagire la comparsa del Diavolo, ma in fondo la paura è un sentimento profondamente umano che di diabolico ha ben poco¹⁰⁹.

Il *bluesman* Johnny Shines, fidato amico di Johnson, conferma il senso di angoscia e tormento che aleggiava quando i due viaggiavano per andare a suonare. “A quell’epoca era piuttosto rischioso essere un musicista perché eri considerato uno che non lavorava. E se si sapeva che non eri una bestia da soma o uno che lavorava come uno schiavo, eri un animale da preda per chiunque. La polizia ti poteva sparare e non c’era niente da dire in proposito. [...]”¹¹⁰.

La terzina finale della seconda take è piena di drammaticità:

Correte, correte a dire al mio amico, il povero Willie Brown
Correte a dire al mio amico, il povero Willie Brown
Signore, che sono al crocevia, baby, e mi sa che sono sul punto di sprofondare.

¹⁰⁶ Fabrizio Poggi, 2015, pp.58, 60.

¹⁰⁷ Luigi Monge, 2008, p.132.

¹⁰⁸ Ivi, p.133.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Johnny Shines, intervista con Barry Lee Pearson in *Barry Lee Pearson & Bill McCulloch, Robert Johnson: Lost and Found*, 1991, p.77. Citato da Luigi Monge, 2008 p.133.

Anche qui non c'è alcun velo di diabolicità perché l'espressione -essere sul punto di sprofondare- è tipica del linguaggio delle congregazioni religiose¹¹¹. La prima take presenta una variazione significativa nell'ultimo verso della quarta strofa:

Correte, correte a dire al mio amico, il povero Willie Brown
Correte a dire al mio amico, il povero Willie Brown
Che stamattina ho i blues del crocevia, Signore, baby, sto sprofondando.

Il verso *-I got the cross road blues this morning-* è il campanello d'allarme che fa scattare ulteriori dubbi sulla non diabolicità di questo brano. Secondo il folclore, infatti, il patto viene stipulato a mezzanotte e mai all'imbrunire come succede in questa canzone (ricordiamo che Johnson nella terza strofa cantava - Mmm, il sole sta calando, ragazzi, il buio mi sorprenderà qui-)¹¹².

Mentre la seconda take si conclude qui, la prima versione presenta un'ulteriore strofa:

E sono andato al crocevia, donna, ho guardato a Ovest e a Est
Sono andato al crocevia, baby, ho guardato a Ovest e a Est
Signore, non avevo nessuna donnina, oh, baby, che voleva difendermi.

È importante fare una considerazione sul verso *-I looked East and West-* di quest'ultima strofa. Come ha osservato Franco Minganti, questo verso deriva sicuramente dal linguaggio religioso. In tutta la produzione del canto nero nell'epoca schiavista emerge sempre l'asse Est-Ovest, mentre viene eliminato l'asse portante Nord-Sud. Quest'ultimo, non a caso, sarà molto spesso utilizzato nei brani *blues* dopo l'abolizione della schiavitù¹¹³.

Prima di concludere questa analisi è necessario confrontare globalmente il testo delle due takes. Le strofe della prima versione sono sempre state poco considerate.

¹¹¹ Luigi Monge, 2008, p.133.

¹¹² Ivi, p.135.

¹¹³ Franco Minganti, *Xroads: Letteratura Jazz Immaginario*, pp.71,75. Citato da Luigi Monge, 2008 p.136.

Dall'intervista di Johnny Shines con Barry Lee Pearson si può capire come siano proprio i versi della prima take i più rivelatori: “[...] La canzone originale era una richiesta di compagnia, ed era più probabile che suscitasse un sentimento di compassione da parte delle donne presenti tra il pubblico piuttosto che traumatizzante con apparizioni di attività di tipo satanico. [...] Mentre la prima versione presenta sei riferimenti che indicano che la canzone era rivolta a una donna, la seconda ne presenta solo uno”¹¹⁴. Negli anni '30 la Vocalion aveva pubblicato solo la prima delle due takes. Nel 1961 invece, si è deciso di ristampare l'album *King Of The Delta Blues Singers* inserendo la seconda versione di *Cross Road Blues*¹¹⁵. La scelta di inserire la seconda take fu senz'altro dettata da ragioni commerciali. L'aura di mistero e diabolicità data da quella versione alimentavano il mito del patto col Diavolo e contribuivano a diffondere la leggenda anche tra i nuovi ascoltatori. Questa patina di satanismo ha fatto vendere il disco in quantità, ridando slancio alla musica di Johnson negli anni del *blues revival*.

Per concludere, *Cross Road Blues* non sembra quindi avere nulla di diabolico. Il brano anzi, è pervaso di riferimenti religiosi che si mescolano alla profana volontà di trovare una donna che accolga il *bluesman* per la notte. Un collage di sacro e profano fa sì che la maggior parte degli ascoltatori si fermi ad un'analisi superficiale del brano equivocandone il significato intrinseco¹¹⁶.

¹¹⁴ Johnny Shines, intervista con Barry Lee Pearson in *Barry Lee Pearson & Bill McCulloch, Robert Johnson: Lost and Found*, 1991, p.77. Citato da Luigi Monge, 2008, pp.135,136.

¹¹⁵ Ivi, pp.134,135.

¹¹⁶ Luigi Monge, 2008, p.137.

CAPITOLO 4.2

PREACHIN' BLUES (UP JUMPED THE DEVIL)

*Mmmmmm, mmmmm, I's up this morning, ah, blues walking like a man
I's up this morning, ah, blues walking like a man
Well, the blues, give me your right hand.*

*And the blues grabbed mama's child, tore me all upside down
Blues grabbed mama's child, and it tore me all upside down
"Travel on, poor Bob, just can't turn you 'round".*

*The blu-u-u-ues, is a lowdown shaking chill
Yes, preach 'em now
Mmmmm mmmmm is a lowdown shaking chill
You ain't never had 'em, I hope you never will.*

*Well, the blues is a aching old heart disease
"Do it now. You got 'em too? Tell me all about it"
Let the blues is a lowdown aching heart disease
Like consumption, killing me by degrees.*

*I can study the rain, oh, oh, drive, oh, oh, drive my blues
I been studying the raining, I'm 'on drive my blues away
Going to the 'stillery, stay out there all day.*

Preachin' Blues è il penultimo brano della seduta di registrazione a San Antonio, Texas inciso il 27 novembre 1936. Ne esiste una sola take ed è in tonalità di MI. Questo pezzo è stato edito postumo nel 1939 assieme a *Love In Vain Blues* nell'ultimo 78 giri di Johnson¹¹⁷.

Preachin' Blues è stata una delle due canzoni che John Hammond¹¹⁸ scelse di proporre su disco al concerto *From Spiritual to Swing* alla Carnegie Hall di New York nel 1938¹¹⁹. Proprio da quel momento la musica del *bluesman* di Hazlehurst iniziò a diffondersi tra il pubblico bianco e fuori dai ristretto territorio degli stati del Sud.

In questo pezzo si trova il primo riferimento al Diavolo di tutto il canzoniere di Johnson. Per questa canzone egli ha sicuramente preso spunto da *Preachin' The Blues* di Son House (1930) rielaborando sia il testo che la melodia. Per risalire però all'invenzione del titolo bisogna andare ancora più indietro, fino al 1927 quando Bessie Smith incise un brano omonimo a quello di House¹²⁰.

Similmente a *Cross Road Blues* anche qui è presente un confronto dialettico tra sacro e profano. Il fatto di -predicare i *blues*- nasceva da un gravoso senso di divisione interiore. Da una parte c'erano il divertimento, le donne e l'alcool, dall'altra la riverenza verso Dio. Il *bluesman*, lacerato da queste attrazioni opposte, viveva una vita dicotomica sempre divisa tra godimento e sensi di colpa. Anche questo tema sacro/profano è ripreso da Son House ma con una fondamentale differenza. Mentre quest'ultimo era un predicatore battista, Johnson non sentiva un'attrazione religiosa così potente. È questo il motivo per cui *Preachin' The Blues* e *Preaching Blues* sono così diverse a livello tematico/testuale¹²¹.

¹¹⁷ Luigi Monge, 2008, p.154.

¹¹⁸ John Hammond Sr. è stato un importante talent scout, produttore e promoter. Ha scoperto un grande numero di artisti che con il tempo sarebbero diventati pietre miliari della musica. Tra questi c'erano ad esempio Count Basie, Aretha Franklin e Bob Dylan. Nel 1938 e 1939 ha organizzato il famoso concerto *From Spiritual to Swing*. Tratto da Scott Yanow, <https://www.allmusic.com/artist/john-hammond-sr-mn0000082997/biography>.

¹¹⁹ Tom Graves, 2011, p.111.

¹²⁰ Luigi Monge, 2008, p.154.

¹²¹ Ivi, pp.154,155.

Inoltre è molto strano che Johnson mantenga questo titolo quando nel testo c'è solamente un unico riferimento alla preghiera.

Tom Graves descrive l'andamento melodico del brano: “la canzone comincia con un classico lento in calando, il *-walk-down blues-*, poi sorprende l'ascoltatore dopo qualche battuta bloccandosi di colpo e attaccando con un nuovo sinuoso beat percuotente mentre la *slide guitar* serpeggia lungo tutta la canzone”¹²². Inizialmente il sottotitolo *Up Jumped The Devil* potrebbe sembrare fuori luogo visto che neanche qui non viene mai nominato Satana. Forse Johnson ha preso a prestito anche questo: esso coincide con il nome di un brano per violino registrato dai Tuna Wranglers proprio a San Antonio un mese prima della sessione del *bluesman*¹²³. Probabilmente, come per *Cross Road Blues*, c'è una ragione commerciale alla base del sottotitolo: la casa discografica non voleva che il brano fosse confuso con quello di House¹²⁴.

La prima strofa è la sola che Johnson riprende pari pari per intero da House¹²⁵:

Mi sono alzato stamattina, i *blues* camminavano come un uomo
Mi sono alzato stamattina, i *blues* camminavano come un uomo
Be', *blues*, datemi la mano destra.

Leggendo questa prima strofa possiamo ricavare una spiegazione più diabolica, così riassunta da David Evans: “Sembrirebbe che il Diavolo (sotto forma di “Il *Blues*”) abbia afferrato [Johnson] e lo abbia costretto a predicare i *blues*”¹²⁶. Rispetto al pezzo di Son House in cui il *blues* diventa la musica del predicatore, qui esso incarna l'assassino che incute terrore alla vittima Johnson¹²⁷.

La teoria del *blues* in carne e ossa pare essere confermata dalla seconda terzina:

E il *Blues* afferrò il ragazzo, mi lacerarono dalla testa ai piedi

¹²² Tom Graves, 2011, p.111.

¹²³ Luigi Monge, 2008, p.155.

¹²⁴ Ivi, p.156.

¹²⁵ Ivi, p.155.

¹²⁶ David Evans, *Blues Revue* n.22, Apr/May 1996. Citato da Luigi Monge, 2008, p.13.

¹²⁷ Elijah Wald, 2005, p.162.

Blues afferrò il ragazzo, e mi lacerarono dalla testa ai piedi
“Continua a camminare, povero Bob, solo non voltarti indietro”.

La terza e la quarta strofa sono le più celebri del canzoniere di Johnson perché presentano la definizione di *blues*.

Inoltre nella terza strofa è presente l'unico riferimento alla preghiera: *-Yes! Preach'em now!-*. Esso è un'esortazione rivolta alla chitarra a sostenere melodicamente e ritmicamente ciò che l'artista sta cantando¹²⁸. Questo breve intermezzo parlato rivolto alla chitarra è reperibile anche nella strofa successiva in cui il musicista le chiede se anche lei ha i *blues*.

Qui si può notare la tecnica ipercinetica del musicista e la marcata espressività delle parti vocali. Johnson passa da lamenti striduli a borbottii sommessi fino a tornare a cantare in modo naturale¹²⁹. La terza e la quarta strofa recitano:

I blues sono un gelo crudele che ti fa rabbrivire
Sì, predicali ora
Mmmmm mmmmm sono un gelo crudele che ti fa rabbrivire
Se non li hai mai avuti, spero non li avrai mai.

Be', i *blues* sono una dolorosa malattia di cuore
“Fallo ora. Ce li hai anche tu? Dimmi tutto quello che sai”
I blues sono una dolorosa malattia di cuore
Come la tubercolosi, mi uccide a poco a poco.

Per comporre i suoi testi, Robert Johnson continua a prendere spunti da artisti e canzoni a lui precedenti. L'espressione *-un gelo crudele che ti fa rabbrivire-* è stata usata per la prima volta nello spartito di *Nigger Blues* pubblicato da Le Roy “Lasses” White nel 1913. Questo assieme al verso *-is a lowdown shaking chill-* si ritrova anche in altri tre brani precedenti a quello di Johnson: *Blues Ain't Nothin' Else But!* di Ida Cox (1924), *The Four Day Blues (take two)* di Ishman Bracey

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Tom Graves, 2011, p.111.

(1928), *Long Tall Man Blues* di Bessie Mae Smith (1929). Molto probabilmente però queste non sono fonti dirette¹³⁰.

L'ultima strofa conclude così il brano:

Cerco di capire se pioverà, cacerò i miei *blues*

Ho cercato di capire se pioverà, cacerò via i miei *blues*

Vado alla distilleria, ci resterò tutto il giorno.

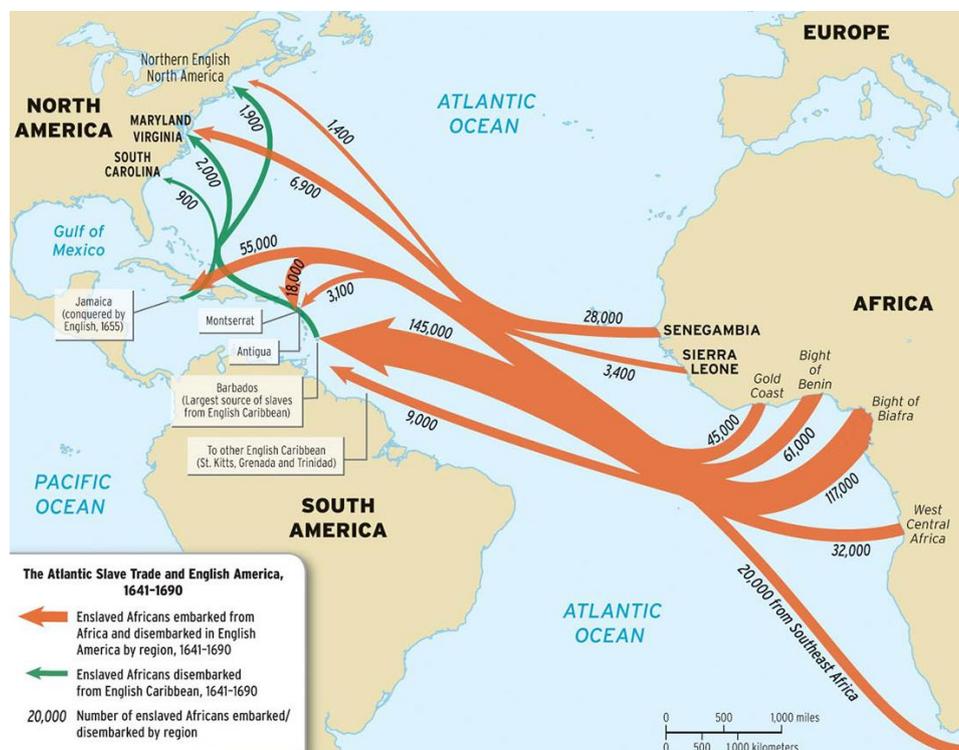
Preachin' Blues è la canzone che porta alla luce la grandezza artistica di Johnson. Un brano ambiguo e spettrale impregnato di pattern ritmici tipici del *ragtime*. È possibile ricondurre il ritmo che Johnson utilizza in questo pezzo a quello utilizzato da Son House nel brano *Grinnin' In Your Face*. Entrambi i brani hanno in comune il ritmo somigliante a quello sacro utilizzato nelle invocazioni di *Papa Legba*. L'impronta originaria dei riti *voodoo* dedicati a *Legba/Eshu* è rimasta intatta e ha intaccato il *blues* del Delta dei primi maestri. Dopo la fine della schiavitù questa base ritmica complessa è stata inevitabilmente trasmessa anche alle generazioni successive come quella di Johnson¹³¹.

È un percorso musicale che ha origini nelle profonde tradizioni religiose africane. Quest'ultime si sono poi spostate forzatamente ad Haiti e Cuba e si sono mescolate infine con la cultura del Nuovo Mondo. Un processo di acculturazione e inculturazione che ha mescolato varie culture ed è culminato nella semplificazione degli elementi delle diverse tradizioni. Tutto ciò è accaduto per favorire la ricostruzione del senso di comunità, totalmente perduto quando era iniziata la deportazione degli schiavi. I brani di Johnson permettono quindi di risalire la corrente musicale che li ha prodotti, fino ad arrivare alle diversificate fonti ritmiche/melodiche/culturali. Grazie a questo processo il popolo degli ex

¹³⁰ Luigi Monge, 2008, p.157.

¹³¹ Tratto dalla mia personale intervista con il *bluesman* ed esperto di tradizioni musicali africane Andrea Facchin.

schiavi ha potuto riaggregarsi, uscire dall'anonimato e godere di una certa riconoscibilità all'interno della cultura dominante¹³².



La bravura del musicista sta nel creare un alone di indeterminatezza che sappia comunicare ma anche suggestionare. Robert Johnson possedeva sicuramente queste qualità come si evince dalle interviste con i suoi colleghi musicisti. Col passare del tempo però non ci si è più basati soltanto sui fatti raccontati dai colleghi, ma si è iniziato a decorare la storia di Johnson con miti e leggende: “La popolarità postuma è stata alimentata dal processo di mitizzazione indotto dai critici”¹³³. Un esempio è l’aneddoto riportato da Luigi Monge: “Secondo il collezionista di blues Michael Leonard un uomo di nome Walter Hearn di Greenwood, nel Mississippi, gli aveva detto che Johnson aveva fatto un patto con il Diavolo in un cimitero. [...] Johnson trascorse la notte in cimitero e, quando ne

¹³² Tratto dalla mia personale intervista con il bluesman ed esperto di tradizioni musicali africane Andrea Facchin.

¹³³ Luigi Monge, 2008, p.158.

uscì la mattina dopo, scese per strada suonando *Preachin' Blues* [...] ¹³⁴. Ancora una volta tradizioni e leggende s'intersecano impedendo una sicura decifrazione del significato del brano.

¹³⁴ Barry Lee Pearson & Bill McCulloch, *Robert Johnson: Lost and Found*, p.97. Citato da Luigi Monge, 2008, p.159.

CAPITOLO 4.3

HELLHOUND ON MY TRAIL

*I got to keep moving, I've got to keep moving,
Blues falling down like hail, blues falling down like hail
Umm mmm mmm, blues falling down like hail, blues falling down like hail
And the day keeps on worrying me, it's a hellhound on my trail
Hellhound on my trail, hellhound on my trail.*

*If today was Christmas Eve, if today was Christmas Eve,
And tomorrow's Christmas Day
If today was Christmas Eve and tomorrow was Christmas Day
Oh, wouldn't we have a time, baby?
All I would need my little sweet rider just to pass the time away,
huh huh, to pass the time away.*

*You sprinkled Hot Foot Powder, mmm, around my door,
All around my door
You sprinkled Hot Foot Powder all around your daddy's door,
Hmm hmm hmm
It keep me with a rambling mind, rider, every old place I go,
Every old place I go.*

*I can tell, the wind is rising, the leaves trembling on the tree,
Trembling on the tree
I can tell the wind is rising, leaves trembling on the tree
All I need my little sweet woman for to keep my company,
Hey, hey, hey, hey, my company.*

Hellhound On My Trail è stato il primo brano registrato a Dallas, Texas il 20 giugno 1937 nella seconda sessione di registrazione. Johnson incise anche questa volta due versioni, ma solo una è giunta a noi. Questo pezzo in tonalità di MI minore è una delle colonne portanti della poetica del musicista di Hazlehurst.

Qui Johnson utilizza la tonalità minore e arrangiamenti modali per rendere il brano ancora più cupo e angosciante. La melodia di *Hellhound On My Trail* con molta probabilità è stata ripresa da quella di due brani di Nehemiah “Skip” James: *Devil Got My Woman* e *Yola My Blues Away*. Ma i “prestiti” non finiscono qui. Si ritiene che Johnson abbia appreso questa melodia in minore da altre due fonti: la prima Joe McCoy con la sua *Evil Devil Woman Blues* e la seconda Johnnie Temple con *The Evil Devil Blues*¹³⁵.

Mi devo muovere, mi devo muovere, i *blues* vengon giù
come grandine, i *blues* vengon giù come grandine
Umm mmm mmm, i *blues* vengon giù come grandine
i *blues* vengon giù come grandine
E il giorno continua a tormentarmi, ho un segugio infernale
alle calcagna, un segugio alle calcagna, un segugio alle calcagna.

Da questa prima strofa si capisce perché il brano è stato sempre additato come principale fonte per dimostrare il presunto patto con Satana. Qui infatti emerge la figura del cane infernale. La parola *-Hellhound-* evoca il periodo della persecuzione razziale e della schiavitù. Quando gli schiavi delle piantagioni o i prigionieri impiegati nella costruzione degli argini tentavano la fuga, venivano rincorsi dai cani da caccia¹³⁶. Il Diavolo qui non è un essere sovranaturale, anzi è profondamente umano: il padrone bianco proprietario dei cani.

Nel termine *-segugio infernale-* si può comunque intravedere una connotazione satanica che ha origini molto antiche. L'*hellhound* è letteralmente *-il cane da caccia dell'inferno-*, ossia un cane sovranaturale che sta di guardia alle porte

¹³⁵ Luigi Monge, 2008, p.190.

¹³⁶ Ivi, p.191.

degli inferi. Ciò può essere riconducibile alla mitologia greca in cui Cerbero sorvegliava l'Ade¹³⁷.

Fabrizio Poggi afferma che nell'immaginario di alcune culture africane esiste un villaggio popolato da cani che si trova tra il villaggio dei vivi e quello dei morti¹³⁸. Si ritiene che questi animali siano veggenti e possano ritrovare qualsiasi persona fuggita dopo aver commesso un reato o per evitare una pena¹³⁹. Ecco allora che la mitologia si fonde con la realtà del periodo schiavista.

Secondo altre credenze afroamericane il cane è un animale positivo: un grosso cane da caccia dal pelo lungo incarna lo spirito che tutela i *crossroads*. Questa visione positiva del cane è ricorrente anche in altre leggende in cui il *-black dog-* è un animale buono che soccorre i viaggiatori che vagano nella notte¹⁴⁰.

C'è anche un'altra ipotesi, stavolta più cupa, che si rifà al periodo schiavista. Il professore Adam Gussow ritiene che le prime canzoni *blues* esprimano una marcata ansia riguardo il pensiero di essere circondati da un invisibile ma onnipresente minaccia di linciaggio: i *blues* sono un modo per elaborare ciò che inconsciamente opprime il *bluesman* nero¹⁴¹. Il testo sembra proprio rivolgersi ad un fuggitivo che è riuscito a scappare dal linciaggio fisico, ma non da quello psicologico.

La seconda terzina è in pieno contrasto con la precedente perché descrive una situazione statica che mescola sacro e profano:

Se oggi era sabato, se oggi era sabato, e domani era domenica
Se oggi era sabato, e domani era domenica
Oh, non ce la spasseremmo, baby?
Tutto ciò di cui avrei bisogno è la mia dolce donnina
per passare un po' il tempo, huh, huh, per passare un po' il tempo.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Fabrizio Poggi, 2015, p.122.

¹³⁹ Ibidem.

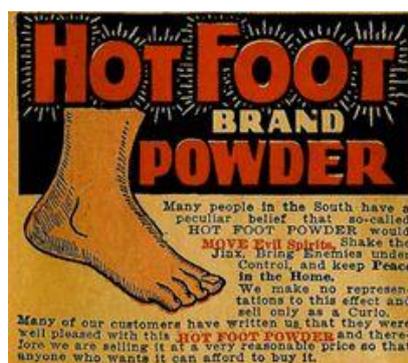
¹⁴⁰ Ivi, p.13.

¹⁴¹ Adam Gussow citato da Karlos K. Hill, 2015.

La traduzione fornita da Luigi Monge qui riportata si discosta profondamente da quelle che sono sempre state offerte¹⁴². I riferimenti temporali di questa strofa non vanno presi alla lettera. Leadbelly in un'intervista spiega infatti che - *Christman Eve*- era un termine in uso tra i neri del Sud per indicare il sabato e - *Christmas Day*- la domenica¹⁴³. Questi erano gli unici giorni in cui i braccianti potevano andare in città a divertirsi nelle *barrelhouses*.

Hai cosparso un po' di *Hot Foot Powder*, mmm, intorno
alla mia porta, tutt'intorno alla mia porta
Hai cosparso un po' di *Hot Foot Powder*, tutt'intorno
alla porta del tuo paparino, hmm hmm hmm
Mi fa pensare sempre a vagabondare, donna, in qualsiasi posto
vado, in qualsiasi posto vado.

Nella terza strofa si scopre il motivo per cui Johnson vaga: la sua compagna ha sparso la *Hot Foot Powder* di fronte alla porta di casa. Questa polvere è un prodotto che fa parte degli articoli utili per i rituali *hoodoo*. Negli anni Trenta esistevano vere e proprie aziende che commerciavano questo tipo di prodotti per l'occulto. Catherine Yronwode, una delle più grandi esperte del settore *hoodoo* applicato al *blues* afferma che la *Hot Foot Powder* era una pratica superstiziosa usata per liberare la propria abitazione da ospiti poco graditi¹⁴⁴.



¹⁴² Luigi Monge, p.193.

¹⁴³ Bob Groom, *Blues Unlimited n.120*, July/Aug 1976, p.15. Citato da Luigi Monge, 2008, p.193.

¹⁴⁴ Catherine Yronwode, www.luckymojo.com. Citata da Luigi Monge, 2008, p.195.

In questa strofa si possono cogliere ancora echi dei culti *voodoo* e *hoodoo* afroamerindi che contribuiscono a saturare il brano di mistero e “diavolerie”. Questa polvere magica può essere associata anche alle figure demoniache dei *Droll*¹⁴⁵ descritte da Alberto Cousté.

La quarta strofa riprende e sintetizza quelle precedenti rendendo il brano più coeso.

Capisco che si sta alzando il vento dalle foglie che tremano
sull'albero, tremano sull'albero

Capisco che si sta alzando il vento dalle foglie che tremano
sull'albero, hmm hmm hmm

Tutto ciò di cui ho bisogno è la mia dolce donnina che mi tiene
compagnia, ehi, ehi, ehi, mi tiene compagnia.

Il verso in cui si parla delle foglie che vengono scosse dal vento non è nato dalla penna di Johnson. Questa frase infatti era già stata usata in *Thieving Blues* da Jack Ranger (1929) e in *Down On My Bended Knee* da King Solomon Hill (1932)¹⁴⁶. *Hellhound On My Trail* è accomunata a questi due brani anche dalla struttura: in tutte e tre le canzoni la ripetizione dei versi crea uno intenso effetto ipnotico¹⁴⁷.

Il *blues* incarnato nei segugi degli inferi o nella donna, è uno stato d'animo che gode di vita propria fuori dal corpo del protagonista¹⁴⁸. Questo brano in fin dei conti è l'esternazione di un conflitto interiore: il protagonista è diviso tra la desiderio di vagabondare e la volontà di accasarsi con una donna. Queste due tematiche spesso sono state messe in secondo piano per evidenziare invece lo strato superficiale del brano: i cani infernali e le polveri magiche per i riti *hoodoo*.

¹⁴⁵ I *Droll* sono demoni lavoratori che mettono in guardia le case che li ospitano tenendo lontano pericoli e nemici. Tratto da Alberto Cousté, 2004, p.259.

¹⁴⁶ Luigi Monge, 2008, p.196.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Alessandro Portelli, 2011, p.70.

CAPITOLO 4.4

ME AND THE DEVIL BLUES (Take 2)

*Early this morning, when you knocked upon my door
Early this morning, ooooh, when you knocked upon my door
And I said, "Hello, Satan, I believe it's time to go".*

*Me and the Devil was walking side by side
Me and the Devil, ooooh, was walking side by side
I'm going to beat my woman until I get satisfied.*

*She say you don't see why that I will dog her 'round
Now babe, you know you ain't doing me right now?
She say she don't see why, ooooh, that I will dog her 'round
It must a-be that old evil spirit, so deep down in the ground.*

*You may bury my body down by the highway side
Baby, I don't care where you bury my body when I'm dead and gone
You may bury my body, ooooh, down by the highway side
So my old evil spirit can get a Greyhound bus and ride.*

Me And The Devil Blues è stato inciso durante la seconda sessione di registrazione a Dallas, Texas il 20 giugno 1937. Ne esistono due takes. Questo pezzo in tonalità di LA è il brano diabolico per eccellenza. L'interpretazione satanica però viene affiancata anche da una più probabile e coerente tematica dell'instabilità del rapporto uomo/donna.

Lo stile che caratterizza il brano è quello di William Bunch, conosciuto meglio come Peetie Wheatstraw¹⁴⁹. Elijah Wald descrive bene il modo in cui Johnson usa la voce in questo brano. La prima e la terza strofa sono cantate in una gamma intermedia, poi il *bluesman* aggiunge tensione all'inizio della seconda e la quarta strofa tendendo verso le note alte. La voce viene quindi modulata e, nel finale della seconda e della quarta strofa, si trasforma in un basso sussurrato¹⁵⁰.

Ancora una volta la melodia viene ripresa da una canzone precedente, *Prison Bound Blues* di Leroy Carr (1928). Dal momento che la frase del primo verso compare in molti *blues* a questo antecedenti, è sicuro che anche il testo non sia uscito dalla penna di Johnson¹⁵¹.

Stamattina presto, quando hai bussato alla mia porta
Stamattina presto, uuh, quando hai bussato alla mia porta
Ho detto: "Salve, Satana, mi sa che è ora di andare".

Anche se melodia e testo non sono originali, il *bluesman* qui è innovativo perché introduce l'incontro Uomo-Satana. Proprio al Diavolo infatti, sembra essere riferito lo *-you-* del primo verso¹⁵². La seconda terzina continua ad allargare l'aura di mistero:

Io e il Diavolo camminavamo fianco a fianco
Io e il Diavolo, uuh, camminavamo fianco a fianco
Picchierò la mia donna finché non sarò soddisfatto.

¹⁴⁹ Elijah Wald, 2005, pp.175,176.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Luigi Monge, 2008, p.251,252.

¹⁵² Ivi, p.252.

Coloro che hanno sostenuto la tesi diabolica trovano in questi versi la conferma dell'influenza malefica del Diavolo. La donna viene picchiata dopo che il protagonista è stato influenzato dalla chiacchierata con Satana nella prima strofa¹⁵³.

Ma provando ad analizzare meglio il testo si può giungere ad una conclusione meno arcana: la donna incarna il Diavolo. L'ultimo verso della seconda strofa è assimilabile al pensiero del protagonista mentre i due camminano uno a fianco dell'altro¹⁵⁴.



A partire dalla prossima quartina questa ipotesi guadagna consistenza perché il testo si dirige verso il tema del rapporto uomo/donna. È chiaro che durante il litigio Johnson associa ironicamente la donna al Demonio¹⁵⁵:

Lei dice che non capisce perché io la umilio come un cane
Be', baby, lo sai di essere tu a farmi un torto ora
Lei dice che non capisce perché, uuuuh, io la umilio come un cane
Dev'essere quello spiritello malvagio giù sottoterra.

¹⁵³ Ivi, p.253.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ivi, pp.253,254.

Ogni riferimento diabolico si affievolisce e i soggetti utilizzati rafforzano l'ipotesi che il protagonista non sia Satana in persona, ma una donna diabolica. Una supposizione personale rimane sul filone del litigio tra amanti e vedrebbe i due litigare a causa della presenza di *Bucon*¹⁵⁶.

Nel primo verso Johnson ha utilizzato la terza persona a scopo narrativo, nei versi successivi invece è passato alla seconda persona. Tutto ciò per fare intendere all'ascoltatore che chi gli sta facendo un torto è la stessa persona che aveva bussato alla sua porta¹⁵⁷.

Nella quarta e ultima strofa il battibecco tra i due amanti si smorza per lasciare spazio al sarcasmo di Johnson verso la donna:

Puoi seppellire il mio corpo lungo la statale
Baby, non m'importa dove seppellisci il mio corpo quando sarò bell'e morto
Puoi seppellire il mio corpo lungo la statale
Così il mio spiritello malvagio potrà prendere un *Greyhound* e andarsene.

Il musicista conclude il fantomatico pezzo diabolico mettendo in relazione lo spiritello malvagio della terza strofa con il proprio spiritello malvagio. L'ipotesi più plausibile è quella secondo cui l'*-evil spirit-* è l'anima di Johnson stesso¹⁵⁸. L'ultimo verso raggiunge l'apice dell'ironia e dello humor nero: se il suo corpo sarà seppellito lungo la statale la sua anima cattiva potrà prendere un bus e andare via. Quest'ultima strofa molto probabilmente è stata ispirata da un'altra canzone edita nel 1931 da Peetie Wheatstraw: *Six Weeks Old Blues*¹⁵⁹.

Elijah Wald afferma come Johnson si immerga qui anche negli stilemi di Leroy Carr. *Me and the Devil Blues* infatti si allontana dall'essere un grido profondo di un demoniaco artista *folk*, avvicinandosi piuttosto allo stile *pop* dei migliori performer urbani in studio dell'epoca¹⁶⁰.

¹⁵⁶ *Bucon* è un essere diabolico cattivo e rancoroso seminatore di discordia tra gli amanti. Tratto da Alberto Cousté, 2004, p.258.

¹⁵⁷ Luigi Monge, 2008, p.254.

¹⁵⁸ Ivi, pp.254,255.

¹⁵⁹ Ivi, p.256.

¹⁶⁰ Elijah Wald, 2012, p.177.

Johnson con questo brano si immerge in quel periodo nella consolidata tradizione delle *-Devil's Songs-*. Peetie Wheatstraw, ad esempio, si faceva chiamare *-Genero del Diavolo-* e Lonnie Johnson nei suoi brani cantava molto spesso frasi sataniche. Un altro esempio è Casey Bill Weldon che a metà anni '30 riproponeva di frequente il brano *Done Sold My Soul To The Devil* di Clara Smith¹⁶¹.

Il tema demoniaco all'epoca veniva sfruttato molto con lo scopo di divertire gli ascoltatori. La maggior parte dei brani infatti era permeata da profonde dosi di ironia. Solo successivamente, nel periodo di riscoperta della musica di Johnson, si è cominciato ad interpretare i brani accentuando i riferimenti al Diavolo. Tutto questo per ovvie ragioni commerciali.

¹⁶¹ Ivi, p.178.

CONCLUSIONE

Per la stesura di questo elaborato ho svolto un lavoro di ricerca basato su libri specifici di musica *blues*, ma ho anche potuto confrontarmi frontalmente con musicisti ed esperti del settore. Inoltre è stato fondamentale approfondire il retroterra culturale di Robert Johnson per poter indagare più a fondo il suo lavoro e capire ciò che voleva comunicare. Analizzare i brani limitandosi ad una traduzione letterale non è stato sufficiente per comprendere i testi. È stato necessario fare un'accurata ricerca storica e culturale per chiarire i versi più oscuri e fornire coesione al significato complessivo delle canzoni.

In conclusione di questo lavoro si può dire che la figura di Robert Johnson resta ancora avvolta nella nebbia. Il patto con il Diavolo potrebbe essere stata solo una trovata della casa discografica per vendere un maggior numero dischi, oppure poteva davvero essere realtà. Dall'analisi effettuata sui quattro brani non si può dire con certezza se Johnson avesse stretto o meno un patto con Satana, ma si possono evidenziare le ricche tradizioni culturali della società in cui viveva. Considerare Robert Johnson una figura diabolica non è razionale, ma anche ritenere insignificanti le tradizioni *voodoo* e *hoodoo* che fanno parte del suo bagaglio culturale è del tutto errato. È quindi fondamentale conciliare le due visioni: tener presente il contesto storico quotidiano in cui Johnson era immerso e non tralasciare le tradizioni religiose e culturali di cui il suo popolo era impregnato.

Clive Staples Lewis nella premessa a *Le lettere di Berlicche* affermava: “Vi sono due errori, uguali e opposti, nei quali la nostra razza può cadere nei riguardi dei diavoli. Uno è non credere alla loro esistenza. L'altro, di credervi, e di sentire per essi un interesse eccessivo e non sano. I diavoli sono contenti d'ambidue gli errori e salutano con la stessa gioia il materialista e il mago¹⁶²”.

¹⁶² Clive Staples Lewis, *Le lettere di Berlicche*, Milano, Mondadori, 1998 p.3.

Bibliografia:

Ernesto ASSANTE e Gino CASTALDO, *Blues, Jazz, Rock, Pop. Il novecento americano. La guida a musicisti, gruppi, dischi, generi e tendenze*, Torino, Einaudi, 2004.

Amiri BARAKA (Leroi Jones), *Il popolo del blues. Sociologia degli afroamericani attraverso il jazz*, Milano, ShaKe, 2007 (New York, 1963).

Daniele BAZZANI, *C'era una volta il re del blues - Robert Johnson*, 2014. Consultato il 06/10/2017: <http://www.fingerpicking.net/cera-una-volta-il-re-del-blues-robert-johnson/>.

Elena CLEMENTELLI e Walter MAURO, *Antologia del blues. I più significativi canti d'amore e dolore dei negri schiavi d'America che hanno segnato la nascita della musica americana moderna*, Milano, Newton, 1994, pp. da 7 a 13.

Elena CLEMENTELLI e Walter MAURO, *Blues, Spirituals, Folk Songs*, Milano, Newton, 1996.

Alberto COUSTÉ, *Breve storia del Diavolo. Antagonista e angelo ribelle nelle tradizioni di tutto il mondo*, Roma, Castelvechi, 2004 (Roma, 1994).

Anna M. CRISPINO, Fabio GIOVANNINI, Marco ZATTERIN, *Il libro del Diavolo. Le origini, la cultura, l'immagine*, Bari, Dedalo, 1986, pp. da 105 a 117.

Ted DROZDOWSKI, *De-Mystifying Gibson L-1 Blues Legend Robert Johnson Guitar Tunings*, 2010. Consultato il 06/10/2017: <http://www.gibson.com/news-lifestyle/features/en-us/robert-johnson-0507.aspx>.

Edoardo FASSIO, *Blues*, Roma-Bari, Editori Laterza 2006.

Vittorio FRANCHINI, *Il paese della musica felice: Louisiana: jazz, voodoo, alligatori*, Milano, Touring, 2004.

Tom GRAVES, *Robert Johnson. Crossroads. Il blues, il mito*, Milano, ShaKe, 2011 (New York, 2008).

Peter GURALNICK, *Robert Johnson. In cerca del re del blues*, Milano, Arcana, 1991 (New York, 1989).

Karlos K. HILL, *The lynching Blues. Robert Johnson's "Hellound on my trail" as a lynching ballad*, 2015. Consultato il 06/10/2017: <http://southernstudies.olemiss.edu/study-the-south/the-lynching-blues/>.

Clive Staples LEWIS, *Le lettere di Berlicche*, Milano, Mondadori, 1998 (Londra, 1942).

Alan LOMAX, *La terra del Blues. Delta del Mississippi. Viaggio all'origine della musica nera*, Milano, Il Saggiatore, 2012 (USA, 1993).

Luigi MONGE, *Robert Johnson. I got the blues. Testi commentati*, Roma, Arcana 2008.

Paul OLIVER, *La grande storia del blues*, Roma, Anthropos, 1986 (USA, 1969).

Stanley PÉAN, *Zombi Blues*, Milano, Tropea, 2010 (1999).

Alessandro PORTELLI, *Note americane. Musica e cultura negli Stati Uniti*, Milano, ShaKe, 2011.

Fabrizio POGGI, *Angeli perduti del Mississippi. Storie e leggende del blues*, Bologna, Meridiano Zero, 2015 (Bologna, 2010).

Andrea ROMANAZZI, *Il Blues e Robert Johnson: la musica del Diavolo*, 2000. Consultato il 10/10/2017: <http://www.cortescontenti.it/blues.htm>.

Elijah WALD, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues*, New York, Amistad-Harper Collins, 2005 (New York, 2004).

Elijah WALD, *Blues. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2012 (New York, 2010).

Video documentari:

Charles BURNETT, *Warmig by the devil's fire*, Reverse Angle International and Vulcan productions, 2003.

Clint EASTWOOD, *Piano Blues*, Reverse Angle International and Vulcan productions, 2003.

Mike FIGGIS, *Red, white and blues*, Reverse Angle International and Vulcan productions, 2003.

Marc LEVIN, *Godfathers and sons*, Reverse Angle International and Vulcan productions, 2003.

Peter MAYER, *Can't you hear the wind howl? The life and music of Robert Johnson*, <https://archive.org/details/CantYouHearTheWindHowlrobertJohnsonStory>, 1997.

Richard PEARCE e Robert KENNER, *The road to Memphis*, Reverse Angle International and Vulcan productions, 2003.

Aidan PREWETT, *Me and the Devil Blues*, <https://www.youtube.com/watch?v=scCIrw2SzSA>, 2009.

Martin SCORSESE, *Dal Mali al Mississippi*, Reverse Angle International and Vulcan productions, 2002.

Wim WENDERS, *L'anima di un uomo*, Reverse Angle International and Vulcan productions, 2003.

Sitografia:

Jason ANKENY, *Artist Biography by Jason Ankeny*. Consultato il 07/11/2017: <https://www.allmusic.com/artist/willie-brown-mn0000962498/biography>.

Bruce Michael CONFORTH, *Ike Zimmerman: The X in Robert Johnson's Crossroads*. Consultato il 07/11/2017: http://www.academia.edu/2408177/_Ike_Zimmerman_The_X_in_Robert_Johnson_s_Crossroads_Living_Blues_2008, p.5.

Bill DAHL, *Artist Biography by Bill Dahl*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/lonnie-johnson-mn0000275401/biography>.

Bill DAHL, *Artist Biography by Bill Dahl*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/robert-lockwood-jr-mn0000833738/biography>.

Marc DEMING, *Artist Biography by Marc Deming*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/muddy-waters-mn0000608701/biography>.

Steve HUEY, *Artist Biography by Steve Huey*. Consultato il 07/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/johnny-shines-mn0000204714/biography>.

Cub KODA, *Artist Biography by Cub Koda*. Consultato il 07/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/son-house-mn0000753094/biography>.

Cub KODA, *Artist Biography by Cub Koda*. Consultato il 07/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/elmore-james-mn0000176936/biography>.

Cub KODA, *Artist Biography by Cub Koda*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/skip-james-mn0000017137/biography>.

Cub KODA, *Artist Biography by Cub Koda*. Consultato il 26/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/tommy-johnson-mn0000617492/biography>.

Cub KODA, *Artist Biography by Cub Koda*. Consultato il 07/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/charley-patton-mn0000166058/biography>.

Joslyn LAYNE, *Artist Biography by Joslyn Layne*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/blind-lemon-jefferson-mn0000050205/biography>.

Uncle Dave LEWIS, *Artist Biography by Uncle Dave Lewis*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/blind-blake-mn0000760148/biography>.

Uncle Dave LEWIS, *Artist Biography by Uncle Dave Lewis*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/kokomo-arnold-mn0000111345/biography>.

Jim O'NEAL, *Artist Biography by Jim O'Neal*. Consultato il 09/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/leroy-carr-mn0000251494/biography>.

William RUHLMANN, *Artist Biography by William Ruhlmann*. Consultato il 10/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/lead-belly-mn0000124390/biography>.

Scott YANOW, *Artist Biography by Scott Yanow*. Consultato il 25/11/2017:
<https://www.allmusic.com/artist/john-hammond-sr-mn0000082997/biography>.

Discografia:

Robert Johnson, *King Of The Delta Blues Singer*, Europa, DOL, 2015, 2 x Vinyl LP.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio tutti coloro che in questi anni mi hanno accompagnato in questo percorso formativo. Un ringraziamento speciale va ai miei genitori che hanno sempre appoggiato le mie scelte e mi hanno spronato nei momenti di difficoltà.

Questo lavoro è dedicato agli amici che mi hanno introdotto al mondo del *blues* e a quelli che, in un modo o nell'altro, ogni giorno mi fanno conoscere nuova musica. Un grazie ai *The Fireplaces* e alla Nonna Rock, rispettivamente la mia seconda famiglia e il mio primissimo supporto culinario ed economico.

Se ho potuto approfondire le origini della musica *blues* è merito anche delle mistiche lezioni di Andrea "Wob" Facchin. Grazie per il tempo prezioso che mi hai dedicato e per la profondità con cui hai affrontato questi temi.

Ringrazio calorosamente Cristian Secco (e famiglia), musicista eccezionale e grande amico. Le tue conoscenze musicali e il tuo supporto sono parti fondanti di questo lavoro.

Con le trasferte al *Bellinzona Blues* e al *Blues Made In Italy* ho potuto conoscere numerosi artisti che con la loro musica hanno contribuito a riempire queste pagine. Tra questi c'è Thomas Guiducci che ringrazio per avermi permesso di utilizzare i suoi disegni all'interno di questi capitoli.

La musica unisce le persone: la rete di amicizie che si è creata grazie a questo lavoro è qualcosa di magico e molto prezioso. Grazie a tutti voi.