

# **G. Kubik, *Africa and the Blues* (1999): presentazione del testo e saggio di traduzione**

## SOMMARIO

0. PREMESSA.....	p. 2
0.1. Scopo della tesi.....	2
0.2. Situazione degli studi.....	4
0.3. Articolazione del lavoro.....	6

## PARTE I PRESENTAZIONE DEL TESTO

### I. IL BLUES: CARATTERI GENERALI

I. 1. Le origini.....	9
I. 2. L'evoluzione.....	25
I. 3. La struttura e le tematiche.....	36

### II. L'INFLUSSO AFRICANO

II. 1. La partenza.....	47
II. 2. Il ritorno.....	57
II. 3. Gli strumenti musicali.....	67

CONCLUSIONI.....	78
------------------	----

## PARTE II SAGGIO DI TRADUZIONE

Capitolo 2 <i>The Rise of a Sung Literary Genre</i> .....	81
Capitolo 2 "L'ascesa di un genere letterario cantato".....	100
GLOSSARIO.....	121
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	144

## **0. PREMESSA**

### **0. 1. Scopo della tesi**

Fin dalla prima volta in cui ho ascoltato un blues, sono rimasta come folgorata dalle sensazioni che questa musica è capace di suscitare. Il canto blues e la forza emotiva che sprigiona mi hanno spinto ad andare oltre, per cercare di capire quali particolari condizioni sociali avessero dato vita ad un'espressione musicale così semplice, e tuttavia così intensa.

L'interesse per la storia e le origini del blues è nato dalle mie più grandi passioni: la lingua inglese e la musica.

Gli studi universitari mi hanno aiutato a comprendere meglio il significato linguistico-letterario, storico e antropologico del blues; i miei studi musicali poi, sono stati utili per comprendere gli aspetti più tecnici di questo genere musicale.

Durante questi anni i concerti, le conferenze e i seminari che ho seguito, mi hanno spinto ad approfondire la tradizione blues il più possibile, fino ad arrivare a sceglierla come argomento di tesi.

Questa tesi vuole essere un contributo allo studio del blues, un argomento ancora poco trattato dagli studi italiani. Il lavoro si propone di illustrare innanzitutto il contesto storico, sociale e culturale in cui è nato il blues, come si è evoluto fino ad oggi e quali sono i tratti stilistici e tematici che definiscono questo genere musicale. Lo studio della cultura blues è stato affrontato riservando una particolare attenzione all'apporto proveniente dalla tradizione africana, e allo scambio interculturale fra la società africana e quella afroamericana.

## **0. 2. Situazione degli studi**

L'origine del blues si situa in un periodo storico relativamente recente, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Ancora per molto tempo dopo la sua nascita, come è accaduto per molti aspetti del folklore, il blues non è stato considerato degno di attenzione da parte degli accademici.

A partire dagli anni '40 però, grazie al lavoro sul campo condotto da etnologi, musicologi e semplici appassionati, gli studi sul blues hanno acquisito via via una maggiore rilevanza. I blues sono stati perciò registrati e analizzati; il loro valore storico, sociale e culturale è stato studiato e portato all'attenzione di un pubblico sempre più vasto.

Fra gli studi più accreditati si ricordano le opere di Harold Courlander, Alan Lomax, Paul Oliver per l'inquadramento storico e culturale, mentre per gli aspetti etnomusicologici e per l'influenza africana sul blues sono di fondamentale importanza le opere di Samuel Charters, Gerhard Kubik e David Evans.

Per quanto riguarda invece i testi in lingua italiana, si segnalano *Sulle strade del blues* di Fabrizio Venturini per un'approfondita analisi storica, e *Blues on my mind* di Luciano Federighi per un esame sulle tematiche e la poetica del blues.

Per questo lavoro sono stati inoltre di notevole utilità i film della collana *The Blues*, prodotti da Martin Scorsese nel 2003 in occasione del centenario dalla nascita del blues.

## **0. 3. Articolazione del lavoro**

La tesi è articolata in due parti principali: la presentazione del testo (prima parte) e il saggio di traduzione (seconda parte). Si è preso come punto di riferimento il testo *Africa and the Blues* di Gerhard Kubik, che approfondisce le influenze africane, per poi allargare il discorso agli aspetti storici, all'evoluzione e alle caratteristiche strutturali e musicali del blues.

La prima parte è a sua volta suddivisa in due capitoli principali. Nel primo (*Il blues: caratteri generali*) si analizza il blues dal punto di vista storico e stilistico: l'origine, l'evoluzione e gli aspetti lirico-musicali e tematici. Nel secondo (*L'influsso africano*) si considera invece il rapporto fra blues e Africa: la presenza di tracce della tradizione africana, l'influenza che il blues americano ha esercitato sulla musica africana più recente, e l'utilizzo, le origini e la descrizione degli strumenti musicali più diffusi.

Nella seconda sezione si è scelto di tradurre una parte del secondo capitolo dell'opera di Kubik, per gli argomenti di interesse linguistico ed etnologico trattati.

Infine, ogni termine tecnico musicale inglese utilizzato nel discorso rimanda al glossario, per una breve spiegazione e per l'origine etimologica dei termini stessi.

# **PARTE I**

## **PRESENTAZIONE DEL TESTO**

# **I. IL BLUES: CARATTERI GENERALI**

## **I. 1. Le origini**

Il blues è un genere musicale folk nato negli Stati Uniti a cavallo tra Ottocento e Novecento (EBMN: 891) e ancora oggi diffuso, seguito e studiato in tutto il mondo. La sua storia, relativamente recente e ancora non del tutto ben ricostruita, coincide con la storia del popolo afroamericano: una storia intensa, di sofferenza umana, di schiavitù, di segregazione ma anche di forza emotiva ed espressiva, di speranza di libertà e di voglia di affermazione sociale e personale. Per tutti questi motivi, probabilmente, il blues continua a esercitare il suo fascino su tutta la musica pop, che fin dai primi anni '60 ne è stata ampiamente influenzata (Oliver 2002: 9).

Il blues nasce nel Sud degli Stati Uniti, precisamente nella zona del Delta e viene perciò considerato un genere americano a tutti gli effetti; ma il popolo che ha dato vita a questa musica ha le sue origini nella cultura africana, e da queste radici non si può prescindere nel

momento in cui ci si avvicina allo studio del blues. A questo proposito

Harold Courlander afferma:

*This is not to say that United States Negro music is African, but that many characteristics of African musical styles persist to this day. Some of those characteristics are melodic or rhythmic concepts. Some are to be found in the relationships between voices, and between voices and instruments. Others are in the instruments themselves, and in the use of those instruments. Still others are found in concepts of vocal and instrumental sound, in accidental conflicts with traditional Western scales, in motor actions associated with singing and dancing, and in attitudes toward music and music making.*

(Courlander 1970: 1)

“Questo non è per dire che la musica nera degli Stati Uniti sia africana, ma che molte caratteristiche degli stili musicali africani persistono fino ad oggi. Alcune di queste caratteristiche sono concetti ritmici o melodici. Alcune sono da trovarsi nelle relazioni fra le voci, e fra le voci e gli strumenti musicali. Altre sono negli strumenti stessi, e nell’uso di quegli strumenti. Altre ancora si trovano nei concetti di suono vocale e strumentale, in conflitti accidentali con le tradizionali scale occidentali, in azioni motorie associate al canto e alla danza, e nelle attitudini verso la musica e il fare musica.”

Prima ancora di essere un ben delineato genere musicale, il blues è soprattutto uno stato d’animo, che grazie all’esecuzione musicale trova la sua via di espressione. Questo concetto è stato così definito, in

modo molto semplice e chiaro, da uno dei più importanti *bluesmen* delle origini, Leadbelly (1888-1949):

*When you lie down at night, turning from side to side, and you can't be satisfied no way you do, Old Man Blues got you.*

(Lomax 1994: prefazione, IX)

“Quando di notte sei coricato a letto, e ti giri e ti rigiri da una parte all'altra, e non riesci ad essere soddisfatto qualsiasi cosa tu faccia, il Vecchio Blues ti ha preso.”

Ed è proprio il suo essere principalmente uno stato d'animo e una condizione emotiva che fa del blues un genere musicale senza confini geografici e senza barriere sociali o razziali, oggi più ancora che nel passato (Oliver 2002: 11-12).

La nascita del blues nell'immaginario collettivo americano è in qualche modo legata ad un nome in particolare, W. C. Handy:

“William Christopher Handy era nato a Florence, in Alabama il 16 novembre 1873. Il padre era pastore e voleva che anche lui lo diventasse ma W. C. Handy era intenzionato a fare il musicista. Fu il primo a incidere il blues e anni dopo, quando un produttore lo truffò, fondò lui stesso una casa discografica.”

(Burnett 2003)

Tutti gli studi sono concordi nel situare la nascita del blues fra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, ma è stato scelto convenzionalmente il 1903 come anno di nascita; in onore del centenario dalla data di composizione del primo blues di William C. Handy, il senato degli Stati Uniti ha approvato nel 2002 una risoluzione che dichiara l'1 febbraio 2003 come l'inizio dell'anno del blues ([http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Christopher\\_Handy](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Christopher_Handy)).

Non si hanno tuttavia vere e proprie attestazioni di blues fino agli anni '20, quando *talent scouts* come Dan Hornsby, R. T. Ashford o H. C. Speir effettuarono le prime registrazioni fonografiche sul campo, anticipando persino gli studiosi di folklore (Oliver 2002: 59-60). Esistono comunque varie testimonianze più o meno affidabili, spesso molto colorite e a metà fra storia e leggenda popolare, fornite dai musicisti dell'epoca intervistati dai primi ricercatori, di solito molto tempo dopo il periodo in questione.

Fra gli studi più rilevanti in materia di storia del blues esistono infatti discrepanze per quanto riguarda le date e i luoghi precisi in cui i blues vennero sentiti per la prima volta: il compositore William Christopher Handy avrebbe ad esempio ascoltato un blues per la prima

volta a St. Louis nel 1892 secondo Gerhard Kubik (1999: 25), mentre lo avrebbe fatto a Tutwiler nel 1903 secondo Fabrizio Venturini (1984: 155).

Tutti sono concordi tuttavia nel presumere che a cavallo tra i due secoli sia esistita una forma di cosiddetto pre-blues, un genere con caratteristiche miste e ricco di influenze derivate dai vari stili musicali diffusi all'epoca, già in qualche modo tendente al blues, ma non ancora dotato di tutti quegli elementi che ne fanno un genere ben riconoscibile e determinato (cfr. Federighi 2001: 39-44).

La storia del blues ha inizio con l'arrivo dei prigionieri africani negli Stati Uniti. Questi schiavi, provenienti da diverse tribù anche molto lontane fra loro, con tradizioni culturali, lingue ed abitudini assai varie, si trovarono in una nuova e dura realtà e a contatto con i bianchi americani, perlopiù di origine inglese, scozzese e irlandese (ma francese in Louisiana). Dall'interazione fra queste molteplici tradizioni culturali si svilupparono tutte quelle forme musicali che rappresentano sostanzialmente i "genitori" del blues: *spirituals*, *worksongs*, *hollers*, *calls*, *cries*, *negro folk ballads* (Federighi 2001: 39-44).

Durante la schiavitù, il nero viene impiegato nei lavori di fatica nelle piantagioni e viene considerato dal padrone (il *massa*) solo come forza lavoro e non come essere umano. Lo schiavista ha interesse a mantenerlo in piena efficienza fisica, in salute e nella condizione emotiva migliore possibile. Gli schiavi possono cantare durante il lavoro nei campi (*worksongs, hollers* e *arhoolies*), cosa che permette loro di essere più produttivi scandendo i movimenti a tempo, e che fa sentire il *massa*, che ascolta i lavoratori apparentemente “felici” che cantano, un po’ meno in colpa (Oliver 2002: 16-17).

Per eliminare però ogni desiderio di fuga e di libertà vengono sopresse le tradizioni africane: i neri possono divertirsi fra loro durante il tempo libero e nei giorni festivi suonando e danzando la loro musica (di chiara matrice africana), ma viene loro vietato l’uso dei tamburi, del corno, delle lingue e dei culti di origine, soprattutto per evitare che gli schiavi comunichino fra loro anche a distanza e organizzino eventuali fughe o rivolte (Venturini 1984: 23-24).

Lo schiavo deve essere inoltre educato e tenuto sotto controllo mediante l’insegnamento dei precetti della religione cristiana. Per questo motivo il padrone incoraggia la partecipazione a vere e proprie

funzioni religiose riservate agli schiavi di domenica, nelle quali anche il predicatore è nero. Nascono così i canti *spiritual* e le *sorrow songs*, rielaborazioni di inni sacri tradizionali, tollerati dai bianchi perché a tema esclusivamente religioso.

In realtà, i canti e le cerimonie cristiane subiscono ad opera del popolo afroamericano un'elaborazione sincretica, che dà vita ad una loro propria religione (la *Old Time Religion*) ricca sì di elementi tradizionali, ma che acquistano significati simbolici nuovi comprensibili dalla comunità nera, e assolutamente mascherati agli occhi del padrone (Venturini 1984: 26-31). Ad esempio, una locuzione tipica del linguaggio religioso come *going over Jordan*, ovvero "attraversare il Giordano", significava comunemente "morire", ma poteva voler dire "fuga dalle catene" secondo un codice metaforico che permetteva agli schiavi di comunicare tra loro senza essere scoperti (Oliver 2002: 15).

In questo periodo diventa fondamentale la figura del predicatore nero, visto come guida carismatica dotata di poteri soprannaturali dai fedeli e di un notevole fascino nei confronti del sesso femminile, ma guardato con timore e sospetto dai padroni (cfr. Lomax 1994: 121-28).

Anche durante il lavoro gli schiavi comunicano fra loro, spesso a distanze di alcuni chilometri da una piantagione all'altra, grazie a messaggi cantati (*cries* e *calls*) che non suscitano alcun sospetto nei sorveglianti, perché non sempre comunicano messaggi segreti, ma possono essere semplici manifestazioni espressive di stati d'animo:

*The Negro cries and calls of the open spaces are known by different names in different places. Sometimes they are called "cornfield hollers," "cotton field hollers," or just "hollers." In Alabama, the term "whooping" is used, and it sometimes appears in songs ("Don't you hear me whoopin', oh, baby!"). (...) The cry does not have to have a theme, or to fit into any kind of formal structure, or to conform to normal concepts of musical propriety. It is often completely free music in which every sound, line, and phrase is exploited for itself in any fashion that appeals to the crier. It may be short and sharp, with an abrupt end, or like the Nigerian cry previously described it can waver, thin out, and gently disappear into the air. It may consist of a single musical statement or a series of statements, and may reflect any one of a number of moods—homesickness, loneliness, lovesickness, contentment, exuberance. The clue often lies in the words as well as the music.*

(Courlander 1970: 82)

“Gli urli e i richiami neri degli spazi aperti sono conosciuti con nomi diversi in luoghi diversi. A volte vengono chiamati “*hollers* dei campi di grano”, “*hollers* dei campi di cotone”, o soltanto “*hollers*”. In Alabama è usato il termine “*whooping*”, e appare talvolta nelle canzoni (“Non mi senti gridare, oh, ragazza!”). (...) L’urlo non deve avere un tema, o adattarsi ad una particolare struttura formale, o conformarsi a normali nozioni di proprietà musicale. Spesso è musica completamente libera nella quale tutti i suoni, i versi e le frasi sono fini a sé stessi, secondo il gusto dell’esecutore. Può essere corto e netto, con una conclusione brusca, o come l’urlo nigeriano precedentemente descritto può oscillare, calare, e dissolversi delicatamente nell’aria. Può consistere in una singola affermazione

musicale oppure in una serie di affermazioni, e può riflettere qualsiasi fra una quantità di stati d'animo—nostalgia del paese natio, solitudine, pene d'amore, contentezza, esuberanza. L'indizio si trova spesso nelle parole così come nella musica.”

Con l'emancipazione dalla schiavitù (1865) il nero non è più protetto dall'interesse del latifondista. L'opprimente paternalismo della piantagione viene ora sostituito da un razzismo feroce (cfr. Venturini 1984: 57-59). Dopo la Guerra Civile le piantagioni vengono suddivise in campi più piccoli (*sharecropping*) con i quali gli afroamericani riescono appena a sopravvivere. In questo modo, non essendo i lavoratori più costituiti in grandi gruppi, i canti di lavoro si fanno esclusivamente individuali. Le *worksongs*, così importanti per la nascita del blues, sarebbero definitivamente scomparse, se non fosse stato per le squadre di carcerati (*chaingangs*) impiegate nei grandi lavori pubblici, che continuano a scandire con i canti le loro fatiche durante la costruzione di dighe, di ferrovie e i disboscamenti (Oliver 2002: 17-18).

Dopo il periodo della Ricostruzione (1865-1877), durante la quale il popolo nero partecipa attivamente alla vita politica, le truppe del Nord abbandonano il *Dixie* (il Sud degli Stati Uniti) e la situazione

precipita. La propaganda dei possidenti agrari cerca in tutti i modi di frantumare sia l'unità razziale degli afroamericani che la solidarietà nata fra neri e bianchi poveri grazie alle *Union Leagues*, abbozzi di sindacati (Mauro 1997: 17). La situazione economica da una parte e le azioni violente ad opera del Ku Klux Klan dall'altra, spingono buona parte della popolazione più povera al vagabondaggio. Fra questi *hobos* troviamo anche molti musicisti, che sviluppano una nuova forma musicale: la *negro ballad*. Questo stile deriva dalla canzone narrativa anglosassone, contaminata però dallo *holler* e dalla *worksong* di matrice afroamericana (Venturini 1984: 63). Nella *negro ballad* l'esecutore canta in terza persona e si identifica con gli animali (considerati nemici dell'uomo bianco) delle vicende raccontate, dando voce così alla sua protesta e allo scontro razziale (Courlander 1970: 175-178). Con il peggioramento delle condizioni dell'afroamericano nel *Dixie* (nel 1890 il Mississippi priva i neri dei diritti civili ed il suo esempio viene seguito dopo qualche anno da altri stati del Sud), la ballata assume caratteristiche differenti, più individualistiche e più cupe, e portando sempre più in primo piano il ruolo dell'interprete: l'uso della terza persona viene via via sostituito da quello più

soggettivo della prima persona e la storia narrata viene considerata come canovaccio di partenza per improvvisazioni personali, indubbiamente più adatte allo sfogo emotivo richiesto da una condizione di estrema repressione (Oliver 1990: 274-275).

In questo periodo le manifestazioni musicali più diffuse sono il *minstrel show* ed il *medicine show*. Sono spettacoli itineranti dove si alternano balli, scenette comiche, reclamizzazione di prodotti ed esecuzioni musicali. Gli artisti sono prevalentemente neri (tranne che nella *white minstrelsy*, dove artisti bianchi imitano i neri per suscitare un effetto comico nel pubblico bianco) ed il repertorio musicale assai vario: *ragtime* – brani molto ritmati e ballabili per danze di moda come il *cakewalk* e lo *slow drag*; *negro folk songs* – ballate della tradizione popolare – e ogni tanto qualche composizione originale molto simile ai blues, eseguita dai cosiddetti *songsters* (i cantastorie che vengono considerati i primi *bluesmen*), come Mississippi John Hurt, Mance Lipscomb e Leadbelly. Questi spettacoli danno infatti l'opportunità a molti musicisti – fra i più famosi si ricorda il pianista jazz Jelly Roll Morton – che avrebbero qualche anno dopo raggiunto il

grande successo, di farsi conoscere dal pubblico (Venturini 1984: 81-84, 89-97).

All'inizio del Novecento cominciano ad essere molto seguiti quegli spettacoli itineranti che si svolgono sotto i tendoni (*tent shows*), simili alle moderne commedie musicali, dove il livello degli artisti diventa sempre più alto. I *tent shows* sono fondamentali per lo sviluppo e la diffusione dei blues, grazie soprattutto alle performance di quelle cantanti che negli anni '20 diventano le prime vere dive del blues classico: Mamie Smith (1883-1946), Ma Rainey (1886-1939) e Bessie Smith (1894-1937) (cfr. Venturini 1984: 105).

“Mamie Smith è stata la prima donna a incidere il blues. Quello è stato sia l'inizio che la fine. Le case discografiche hanno scoperto il blues e hanno influenzato la gente. I dischi cantati da donne sono stati i primi a vendere bene. Sono andati benissimo per una decina d'anni, fino alla Grande Depressione. La maggior parte delle cantanti proveniva dal varietà.”

(Burnett 2003)

A causa della situazione sempre più precaria del popolo afroamericano nel Sud, si verifica a partire dagli anni '20 una forte e prolungata corrente migratoria verso le città del Nord. La meta ideale è Chicago, che offre lavoro a braccianti ed anche a molti musicisti. Su

questo periodo e su come si viveva nel Sud sognando il Nord, ci viene offerto un contributo significativo dal racconto del musicista, cantante e *talent scout* Willie Dixon (1915-1992), originario proprio del Mississippi:

“Mi ricordo che giù al Sud avevamo l’abitudine di stare all’aperto, nelle piantagioni. Riuscivi a sentire un ragazzo che si alzava all’alba e, senza rendersene conto, iniziava a pensare alla sua condizione. Pensava a come sarebbe stato vivere altrove, magari viaggiando. Giù al Sud pensano sempre che al Nord ci si può riposare e godersi la vita. A volte, dopo aver lavorato duramente tutta la notte e tutto il giorno, uno andava a letto, si alzava all’alba, e senza accorgersene si metteva a pensare. Questo è il blues. Inconsciamente ti metti a pensare a quello che desideri e pian piano inizi a cantare. Per questo la mattina presto sentivi un ragazzo uscire, magari dirigersi al campo di cotone e intonare qualcosa del genere: ‘Uno di questi giorni, molto presto, tu mi cercherai, capitano, ma io me ne sarò andato.’”  
(Burnett 2003)

La *Windy City* (la “città ventosa”) diventa lo scenario principale per lo sviluppo del blues, del jazz e del gospel fino agli anni ’40 e ’50, ospitando le esibizioni di artisti quali Louis Armstrong (1898 ca.-1971), Nat King Cole (1917-1965), Big Bill Broonzy (1893-1958), Lil Green (1919-1954), Dinah Washington (1924-1963), Mahalia Jackson (1911-1972), Memphis Minnie (1897-1973) e molti altri, sia nei principali club e teatri che nei *rent-parties* (cfr. EBMN: 820-23).

Nonostante la sua progressiva diffusione negli Stati Uniti, la musica di matrice afroamericana non viene valutata positivamente né dalla maggioranza dei bianchi, né dall' *élite* nera:

“Il linguaggio del blues (...) era guardato dall'alto in basso e criticato dai neri più snob.”  
(Burnett 2003)

Mentre al Nord la situazione del popolo afroamericano migliora lentamente, al Sud l'oppressione non diminuisce e la vita nei ghetti è pressoché insostenibile: povertà, malavita e prostituzione proliferano (Oliver 2002: 70-71).

“I primi neri che arrivarono a Chicago provenienti dal Mississippi scappavano tutti dalla segregazione in cerca del successo.”  
(Levin 2003)

A partire dagli anni '40, la moda del juke-box, la nascita delle piccole case discografiche indipendenti e la diffusione radiofonica, permettono a molti artisti di farsi conoscere sia al Sud che al Nord (Venturini 1984: 383-388). Nascono inoltre emittenti radiofoniche

specializzate in musica nera (blues, gospel, rhythm&blues) con dischi e musica dal vivo (Oliver 2002: 91-92).

Contemporaneamente, durante gli anni '50, comincia l'uso massiccio degli strumenti elettrici e degli amplificatori, ma soltanto al Nord. A questo proposito è interessante il contributo fornito da Marshall Chess (figlio e nipote dei fondatori della Chess Record di Chicago, specializzata in blues e rhythm&blues):

“Il *sound* elettrico non poteva diffondersi al Sud perché le bettole dove si suonava non avevano l'elettricità. Si trattava perlopiù di *bluesmen* del Delta. Quando arrivarono nelle città, dove c'era la corrente, attaccarono la spina e giù con il *sound* elettrico!”  
(Levin 2003)

Con la moda del rock'n'roll, però, il blues perde gran parte del suo seguito:

“Le case discografiche crescevano rapidamente ovunque, coltivando quei cantanti le cui vendite incoraggiavano ulteriori investimenti.(...) Comunque, probabilmente il maggiore difetto dei cantanti minori era che non si adattavano più ai loro tempi. Raggiunta la trentina o la quarantina nel 1955, essi furono incapaci di adattarsi alle richieste del pubblico giovanile. Nel 1954 la popolazione nera del paese aveva un'età media di 25,1 anni, e nelle città del nord più della metà della popolazione nera era di età inferiore, e questi non avevano nessun desiderio di ascoltare i blues del sud che i loro genitori amavano ancora; il sud per loro non rappresentava niente.”  
(Oliver 2002: 94)

A questo punto il blues, pressoché sconosciuto in Europa e ormai passato di moda negli Stati Uniti, lascia gradualmente posto ai nuovi generi musicali emergenti, ma continuerà ad influenzare tutta la musica del XX secolo. Parlando del grande *bluesman* Willie Dixon, la cantante Koko Taylor ricorda:

“Willie Dixon diceva sempre che il blues è la radice e che tutto il resto è il frutto.”  
(Levin 2003)

## I. 2. L'evoluzione

Senza dubbio il blues costituisce il punto di partenza di tutta la musica pop e rock moderna di matrice occidentale che ascoltiamo oggi. A questo proposito si afferma:

“Sotto diversi aspetti, il blues è la musica americana del ventesimo secolo – o quantomeno il suo ingrediente più sapido, più caratterizzante.”

(Federighi 2001: 16)

Dal patrimonio culturale tipicamente folk del blues prendono vita, infatti, tutti i generi e le mode musicali che dalla metà del XX secolo caratterizzano il mercato discografico: il country, il rhythm&blues, il soul degli anni '60 e soprattutto il rock'n'roll degli anni '50, che si è poi sviluppato nel tempo dando vita ai più diversi stili – ad esempio il rock psichedelico degli anni '60 e '70 – fino ad arrivare al pop rock attuale (cfr. Oliver 2002: 102-106).

Anche il jazz, sviluppatosi pressoché parallelamente al blues, trova nella sua tradizione elementi di profonda ispirazione,

soprattutto per ciò che concerne la struttura e lo stile interpretativo (Courlander 1970: 24; Federighi 2001: 18).

Persino il moderno rap affonda le sue radici nei *toasts* e nelle *dirty dozens* (v. Glossario) di origine africana, improvvisate dai musicisti di blues dei primi del Novecento (Oliver 1990: 116).

La tradizione blues vive in quasi tutta la musica popolare che siamo abituati ad ascoltare oggi:

“Nel passato il blues ha mostrato una notevole capacità di sopravvivenza; il suo decesso è stato predetto abbastanza spesso ma è sopravvissuto alla competizione del *Rock'n'Roll*, del *Soul*, del *Pop*, dell' *Heavy-Metal* e di tutto ciò che attualmente viene suonato, anzi, dimostrando sempre di più che i suoi schemi sono tutt'ora alla base di ogni nuova manifestazione musicale.”  
(Oliver 2002: 106)

Durante gli anni '60 si assiste finalmente al riconoscimento del blues da parte dei bianchi: sia negli Stati Uniti che in Europa, grazie alle iniziative dei movimenti di protesta studenteschi, molti musicisti vengono riscoperti e invitati a suonare nei festival organizzati dalla controcultura (Ib. : 100-102).

In Europa il blues rimane poco conosciuto fino agli anni '50, quando diversi musicisti perlopiù britannici cominciano a suonarlo e a diffonderlo a livello popolare; Chris Barber, trombonista e *band leader*, racconta:

“Negli anni '40 la gente si riuniva nei club per ascoltare dischi jazz e discutere i diversi stili. Il blues era quasi sconosciuto in Gran Bretagna, si diffuse alla fine degli anni '40, ma divenne famoso al grande pubblico quando nel '54 Ken Coyle ed io cominciammo a suonarlo con la band.”  
(Figgis 2003)

Durante gli anni '60, una generazione di giovani musicisti inglesi si avvicina al blues, alle sue radici, e lo rimodella secondo stili freschi e originali. Marshall Chess a questo proposito afferma:

“L'ho notato con i Rolling Stones, con Butterfield, Bloomfield, Goldberg. Se fosse stato possibile, avrebbero voluto essere neri per suonare alla perfezione i brani della Chess che facevano ai concerti. Ma alla fine fecero a modo loro. Ci misero il loro essere bianchi e questo tocco personale aprì loro la strada sul mercato dei bianchi.”  
(Levin 2003)

Nonostante tutto, il blues, soprattutto agli inizi degli anni '60, non viene ancora considerato un genere degno di stima nell'ambiente musicale, né negli Stati Uniti, né in Gran Bretagna. Stevie Winwood, famoso cantante e tastierista, ricorda:

“Nei primi anni '60 qualunque nuovo genere musicale non era ben accetto. Oggi invece molte persone si sono specializzate nel jazz. Ma ricordo perfettamente che nei primi anni '60 a scuola di musica mi chiesero quale genere mi piacesse. Risposi che ammiravo molto Paul Hindemith e Igor Stravinsky, ma che mi piacevano anche Fats Domino e Ray Charles. L'insegnante mi rispose che dovevo fare una scelta: dimenticare quei due nomi o andarmene.”  
(Figgis 2003)

Le *band* inglesi, avendo reso il blues popolare in patria, conquistano l'opportunità di incidere in America con le etichette discografiche specializzate (Chess Record, Stax Volt), e di partecipare a numerosi *tour* al fianco delle leggende della musica afroamericana (Figgis 2003). Comincia così per il blues un periodo di rinascita: il blues revival.

Il blues revival presenta senz'altro aspetti molto positivi, per i musicisti, per la critica musicale e per il *boom* dei viaggi di ricerca sul campo, i *field-trips*, ad opera di collezionisti, etnologi

e appassionati (Venturini 1984: 450). Non è tuttavia privo di contraddizioni:

“Questo nuovo fenomeno, che prese piede soprattutto nelle università, negli ambienti giovanili più intellettuali, e si legò all’esplosione del movimento *hippy* e della *beat generation*, quasi come una colonna sonora di speranze pacifiste e di utopie antindustriali, ripropose le solite contraddizioni.

Innanzitutto le comunità nere non vennero minimamente coinvolte. Anche in questa occasione non si presentò un fenomeno artistico vitale, ma una riproposizione in chiave consumista e giovanilista di antichi generi musicali riveduti e corretti, che non avevano più un legame con la cultura e la vita quotidiana dei Neri. Questi già da tempo avevano rimosso il ricordo del *bluesman* campagnolo: una figura romantica solo per chi non sapeva quanta violenza, discriminazione, fame e paura avevano subito questi personaggi leggendari. I giovani di colore lo associavano all’epoca post-schiavile delle leggi “Jim Crow”, e per questo gli preferivano il rhythm&blues, il gospel, il soul. Quanto agli studenti bianchi, essi continuarono a cercare nel blues campagnolo del Sud e nella sua elementare intensità l’illusione di un’America rurale, senza la colpa del Vietnam e dei disordini razziali, ma innocente libera e sincera come i semplici accordi di una chitarra e il canto sommesso di un vecchio *blues singer*.”

(Venturini 1984: 449)

L’aspetto positivo della questione riguarda il progressivo avvicinamento al blues da parte del pubblico bianco e dell’industria discografica che offre così maggiori opportunità di lavoro agli artisti neri, e tutto questo grazie soprattutto ad artisti bianchi e britannici, quali John Mayall, Eric Clapton, Yardbirds,

Beatles e Rolling Stones. Questi ultimi, ad esempio, prendono il nome proprio da una canzone del *bluesman* Muddy Waters, *Rollin' Stone* (v. Levin 2003).

Non è del tutto veritiera, però, l'affermazione secondo la quale l'apporto al blues da parte dei musicisti bianchi risulta troppo banale e privo di spessore stilistico e tecnico:

“Il repertorio degli Yardbirds includeva canzoni di Howlin' Wolf, Snooky Pryor, John Lee Hooker, Bo Diddley e Chuck Berry, tra gli altri, e Clapton aveva già familiarità con questo materiale quando si assunse l'incarico di suonare la chitarra. Le sue capacità, però, aggiungevano una nuova dimensione alle esibizioni degli Yardbirds. Anziché suonare delle *cover* standard, come il gruppo aveva fatto prima che Clapton comparisse sulla scena, gli Yardbirds cominciarono a imprimere la propria impronta sulla musica.”  
(Schumacher 1997: 30)

Anche l'inglese George Melly, scrittore, critico d'arte e musicista jazz e blues, esprime la sua opinione a favore dei musicisti bianchi di quel periodo:

“Jagger e Richards avevano un'intuizione genuina, la musica dei loro primi tempi era molto potente. Era sicuramente influenzata dalla *black*

*music*, ma non era certo un'imitazione. Quando suonarono in America alcuni artisti neri commentarono: 'Bene, se i bianchi suonano questo tipo di musica, molte più persone ci ascolteranno.'"  
(Figgis 2003)

Al contrario, l'armonicista nero Sonny Boy Williamson diceva  
in tono sarcastico:

"Questi inglesi vogliono fare blues di brutto, ma riescono solo a fare blues brutto!"  
(Schumacher 1997: 34)

Nonostante le contraddizioni e le critiche dei più puristi, la maggioranza dei musicisti afroamericani resta invece a favore delle *bands* britanniche, come testimoniano le parole del grande B. B. King:

"I musicisti britannici suonavano i blues di Big Boy Crudup o Muddy Waters o altri. Chiunque fosse l'autore di quei blues doveva essere felice! Perché diventavano un successo e le vendite erano molte di più di quelle sperate. Ricordo che i bianchi d'America cominciarono ad ascoltare il blues e così ci si aprirono molte porte che in passato erano chiuse per noi. Se non fosse stato per i musicisti britannici, molti musicisti neri in America starebbero ancora lottando duro, come in

passato. Quindi dobbiamo ringraziare queste persone per averci aperto un cammino che sarebbe stato chiuso per sempre. Grazie mille.”  
(Figgis 2003)

Oltre che nelle influenze esercitate su tutta la musica pop dell’Occidente, il blues è sopravvissuto fino ad oggi anche nelle sue forme più fedeli e coerenti alla tradizione, forse meno popolari e per un pubblico di nicchia, grazie al contributo di artisti quali Luther Allison (1939-1997), Robert Cray (1953) e Bonnie Raitt (1949), per citare i più famosi (cfr. Federighi 2001: 125-126).

Attualmente è inoltre presente una folta schiera, prevalentemente negli Stati Uniti, di giovani musicisti sia bianchi sia neri, che portano avanti la grande tradizione blues, pur rinnovandola con influenze e stili più moderni: Keb’ mo’ (1951), Corey Harris (1969), Robben Ford (1951), Johnny Lang (1981), Kenny Wayne Shepherd (1977), Popa Chubby (1960), Susan Tedeschi (1970), Sue Foley (1968) (cfr. Caselli 2001 e <http://en.wikipedia.org/wiki>).

Anche in Italia l'interesse nei confronti del blues è andato via via aumentando, soprattutto negli ultimi anni, grazie al fiorire di concerti, festival e iniziative editoriali che fino agli anni '80 erano molto rare (cfr. Venturini 1984: 13-17).

Attualmente, l'evoluzione vera e propria della musica afroamericana più popolare è rappresentata dal rap e dall'hip hop, che come il blues sono espressioni artistiche che nascono dalla strada e da condizioni di disagio e povertà (EBMN: 883-884).

Sono gli stessi musicisti hip hop che riconoscono le origini della loro musica nel blues; Common, cantante *freestyle*, contattato per partecipare alla registrazione di un disco insieme a storici musicisti blues, esprime così l'essenza della sua arte:

“Non c'è dubbio che ci sia un legame. L'hip hop è sicuramente figlio del blues. Bisogna andare alle radici per poter crescere. Si tratta di conoscere i padri, la propria cultura ed esserne fieri davanti al mondo intero. Noi veniamo da qui e a questo ci ispiriamo. Riprendiamo le nostre origini per portarle in un luogo diverso: rendiamo omaggio, ma cerchiamo anche di innovare. Voglio sicuramente farmi portavoce del blues tra i giovani.”

(Levin 2003)

Anche Marshall Chess, a proposito dell'influenza esercitata da un grande *bluesman*, Muddy Waters, sulle nuove generazioni, afferma:

“Credo che il suo stile abbia davvero aperto la strada all'hip hop, Ho ricevuto un messaggio *e-mail* da Chuck D. dei Public Enemy. Nel messaggio mi diceva che *Electric Mud* era uno dei suoi album preferiti, che ha influenzato lui e tutti i primi cantanti hip hop.(...) Quindi questi nuovi cantanti sono un po' i suoi eredi, anche se probabilmente non sanno nemmeno di esserlo.”  
(Levin 2003)

Ci si preoccupa spesso dello stato di salute del blues. Soprattutto negli Stati Uniti si assiste ad un blues revival ogni 10 o 20 anni. Questo genere non è però ancora un prodotto da mercato discografico pop, e non ci sono emittenti radiotelevisive che passano video blues (Davis 2003: 13-16).

L'evoluzione di questo stile, perciò, passa attualmente soprattutto attraverso tutte le influenze che i giovani artisti ricercano per dare nuova linfa alla loro musica, e queste influenze derivano sempre più spesso dal passato, dalle radici, dalla cultura e dalla civiltà africana. Corey Harris, una delle nuove leve della musica afroamericana, dice a questo proposito:

“Quando imparai a suonare il blues mi resi conto che era un modo per stabilire un contatto con i miei avi e il mio passato. Ogni canzone racconta una diversa versione dei fatti. Suonando ho iniziato a capire che per conoscere te stesso devi conoscere il passato. E per sapere dove vai devi sapere dove sei stato.”  
(Scorsese 2003)

La critica più conservatrice considera questa miscela di stili antichi e moderni nient'altro che una mera commercializzazione del blues, una perdita di buona parte della spontaneità delle sue origini. Tuttavia, se si considera l'evoluzione musicale come specchio della civiltà, bisogna inevitabilmente venire a patti con i cambiamenti e con il presente. Ciò che rimane inalterato nello spirito e nella cultura blues, oggi come in passato, è quel carattere alternativo che ha sempre contraddistinto la creatività artistica di stampo africano (Clementelli e Mauro 1996: 15).

### **I.3. La struttura e le tematiche**

Dopo aver trattato la nascita del blues dal punto di vista storico, sociale e culturale vediamo adesso di definire che cosa si intende per blues dal punto di vista musicale, strutturale e letterario: che cosa rende così riconoscibile un brano blues?

La sua forma più tradizionale consiste in un giro armonico in 12 battute (*twelve bar blues*) organizzato secondo la progressione dei tre accordi di tonica, sottodominante, dominante (Federighi 2001: 37). Esistono inoltre alcune varianti di questo schema – tipico del Delta blues – ad 8, 10, 18, 20 e 24 battute (Venturini 1984: 159).

Soprattutto nel blues urbano e nel jazz gli accordi basilari vengono spesso sostituiti o abbelliti:

“Un accordo di quarta, ad esempio, andrà generalmente nella seconda e nella decima misura, e una ricca varietà di ‘risvolti’ nelle ultime due”  
(Federighi 2001: 37)

Una caratteristica fondamentale delle melodie blues è l'uso delle *blue notes* (v. Glossario), che conferisce quelle atmosfere percepite come malinconiche così tipiche dei blues:

“Uno degli elementi più fluttuanti viene dalla tipica modalità neutra (tra maggiore e minore) degli intervalli di terza e di settima, che si deve alla lieve bemollizzazione delle *blue notes* e varia col variare dell'interprete, secondo valori sfumati e sempre inferiori al semitono.”  
(Venturini 1984: 159)

La melodia nel blues è infatti tipicamente irregolare, indefinita e dall'intonazione fluttuante, a seconda dello stato d'animo e dell'interpretazione dell'artista. Soprattutto l'uso di note calanti o crescenti deriva dai canti di lavoro eseguiti esclusivamente da voci e solo successivamente anche da strumenti musicali.

La voce rappresenta perciò lo strumento originario, con il quale l'artista può giocare in totale libertà. Solo con l'introduzione dell'accompagnamento strumentale la voce risulta essere meno libera, più contenuta e in qualche modo anche limitata da una struttura armonica prestabilita:

*With fiddle, banjo and most of all, guitar, they were able to add a second, answering voice which amplified the meaning of their own song. In accepting certain restriction that an instrument imposed they fell back on the simple three-chord harmony – tonic, subdominant, and dominant of the hymnals and ballads. But the shadings, the bendings and the flattenings of notes which had so delighted the field-hand were preserved in the vocal delivery and found instrumental expression in the employment of flatted thirds, dominant seventh chords, and whining notes achieved by sliding the strings, and the use of other unorthodox guitar and piano techniques.*

(Oliver 1990: 5)

“Con il violino, il banjo e soprattutto la chitarra, ebbero la possibilità di aggiungere una seconda voce responsoriale, che amplificava il significato del loro canto. Dovendo accettare alcune restrizioni che uno strumento musicale imponeva loro, fecero ricorso alla semplice armonia a tre accordi – tonica, sottodominante e dominante degli inni religiosi e delle ballate. Ma le sfumature, i *bendings* e le bemollizzazioni delle note che avevano tanto deliziato la manodopera dei campi, vennero preservati nella vocalità e trovarono un canale d’espressione strumentale nell’impiego delle terze bemolli, negli accordi di settima dominante e nelle note lamentose ottenute con lo *slide* ed altre tecniche non ortodosse per piano e chitarra.”

Anche l’uso degli strumenti musicali varia: vengono preferiti gli strumenti a corda (chitarra, banjo e talvolta il violino) proprio per la possibilità di suonare i microtoni, grazie a tecniche quali *bending* e *slide* (v. Glossario). A questo proposito è significativa la seguente spiegazione:

*However, one notes that there are a variety of tones in African, Afro-Haitian, and Afro-Cuban usage which do not conform to notes in our tempered scale. In evaluating the partially lowered or partially raised*

*tones heard in United States Negro singing—thirds, sevenths, and others—one must consider whether they are truly accidentals or whether they are the result of certain freedoms allotted to the singer within the tradition.*  
(Courlander 1970: 21)

“Comunque, si nota una varietà di tonalità nelle tradizioni africane, afrohaitiane e afrocubane, non conformi alle note della nostra scala temperata. Nel valutare gli intervalli parzialmente diminuiti o aumentati ascoltati nei canti degli afroamericani – terze, settime e altri – si deve considerare se siano davvero casuali o se invece sono il risultato di certe libertà concesse al cantante dalla tradizione.”

Per quanto concerne le liriche, il tradizionale schema della stanza blues è quello AAB, con la ripetizione del primo verso, ed il terzo verso che conclude la frase sia dal punto di vista del significato che da quello musicale, secondo il seguente esempio (*Victim of the Blues* di Ma Rainey, del 1928):

*My man left this morning, just about half past four*  
*My man left this morning, just about half past four*  
*He left a note on his pillow, says he couldn't use me no more.*  
(Federighi 2001: 327)

“Il mio uomo se n'è andato stamattina, verso le quattro e mezza  
Il mio uomo se n'è andato stamattina, verso le quattro e mezza  
Ha lasciato un biglietto sul cuscino, dice che non saprebbe più che farsene di me.”

La stanza viene poi ripetuta per un numero variabile di volte, a seconda della necessità dell'interprete per raccontare la vicenda in questione e per esprimere in modo esauriente le tematiche trattate (Kubik 1999: 41).

Il retroterra culturale in cui il blues si sviluppa è un ambiente socialmente difficile, di estrema sofferenza. In un contesto nel quale il popolo afroamericano viene totalmente sottomesso, è evidente il bisogno umano di espressione, di creatività e di sfogo della propria identità culturale.

Il blues è una musica che assume perciò un valore prettamente sociale (Oliver 2002: 11-12). I brani blues, a seconda delle situazioni in cui nascono e delle esigenze dell'interprete, possono esprimere quindi i più diversi sentimenti e stati d'animo: possono essere brani leggeri e ballabili destinati alle feste, riflessioni più intimistiche oppure grida di denuncia.

Secondo la maggioranza degli studiosi e dei musicisti, il blues percepito come canto malinconico è uno stereotipo, un punto di vista romantico dell'ascoltatore bianco:

*(...) blues songs aren't always blue, though white folks have had ample reason for believing them to be.*

(Davis 2003: 6)

“(...) i brani blues non sono sempre tristi, sebbene i bianchi abbiano avuto molti motivi per credere che lo fossero.”

Tuttavia la vena malinconica è indubbiamente presente in molti blues sia riguardanti l'amore, che la vita e il disagio in generale; e molti musicisti ne sono consapevoli, come testimoniano le parole, un po' venate di retorica, del *bluesman* Son House:

“Quando si è malinconici ci si sente tristi e soli. Parlo del blues, non di una cosa qualunque. Si sta in disparte, ci si siede e si piange con la testa fra le mani. Questo tipo di disperazione è ciò che fa nascere il blues. Il blues è solo questo, tutto il resto non è blues.”

(Burnett 2003)

Il blues è un meditare, un atteggiamento di perplessità che nasce in modo doloroso dall'impotenza dell'emarginazione, dall'inquietudine e dall'incapacità risolutiva dell'individuo (Federighi 2001: 96).

Attraverso il lamento però si raggiunge la catarsi:

“Si canta blues non perché ci si trovi in un certo stato d’animo ma perché ci si vuol mettere in esso. Il canto è il *nommo*, che non riflette lo stato d’animo ma lo crea.”  
(Jahn 1961: 245)

Queste composizioni nascondono in questo modo anche una carica rivoluzionaria:

“Seppure indirettamente, in ciò eccheggia anche la ribellione. In un blues è detto: ‘Preferisco bere acqua sporca e dormire nel cavo di un albero anziché rimanere in questa città, per essere trattato come un sudicio cane’. La malinconia non è che una maschera; nel ‘lamento’ si nasconde un’accusa.”  
(Ib. : 244)

Le tematiche trattate sono l’amore, la vita quotidiana, la sofferenza e il disagio esistenziale.

I doppi sensi, in origine utilizzati solo per evidenziare la chiusura verso il mondo esterno da parte dell’afroamericano, diventano col tempo quasi solo di natura erotica (Federighi 2001: 84). Il rapporto fra i due sessi rappresenta infatti il motivo più ricorrente nei blues, come testimoniato da un’intervista a Son House:

“C’è un solo tipo di blues e tratta di quello che succede tra i maschi, le femmine e l’amore.”  
(Burnett 2003)

Ma non dimentichiamo che solitamente anche il linguaggio più banale nasconde un messaggio profondo; quando un cantante parla dei guai e delle sofferenze provocate dal partner, non di rado è sua intenzione riferirsi al rapporto con il padrone o in generale con l’uomo bianco:

“Così ricorrevano a molte di quelle canzoni che parlavano delle loro donne, ma in realtà, raccontavano dei padroni. Le vecchie canzoni blues cantavano di donne meschine che ti maltrattavano, ti prendevano tutti i soldi...In realtà si riferivano ai padroni, ma dovevano diffondere il messaggio in modo celato. Non potevano uscirsene con: ‘il padrone mi maltratta’. Altrimenti, la mattina dopo ti ritrovavano appeso a uno dei loro alberi. Cadavere prima dell’alba. Il blues significa sopravvivenza.”  
(Scorsese 2003)

Il tema della protesta sociale è presente in maniera esplicita solo in minima parte, ad esempio nei testi del *bluesman* mississippiano J. B. Lenoir (1929-1967), uno dei più polemici e controcorrente, autore di

blues quali *Eisenhower Blues*, *Born Dead*, *Tax Paying Blues*, *Vietnam*

*Blues* (Federighi 2001: 139). Il testo del brano *Born Dead* recita:

*Lord, why was I born in Mississippi, when it's so hard to get ahead,  
Why I was born in Mississippi, when it's so hard to get ahead,  
Every black child born in Mississippi, you know the poor child was  
born dead.*

(Federighi 2001: 139)

“Signore, perché sono nato nel Mississippi, quando laggiù è così difficile farsi strada,  
Perché sono nato nel Mississippi, quando laggiù è così difficile farsi strada,  
Ogni bimbo nero nato nel Mississippi, sapete, quel povero bimbo è nato morto.”

Si può affermare quindi che tutti i blues in qualche modo contengono un certo spirito di protesta, più o meno evidente. È importante considerare la realtà di oppressione e repressione che l'afroamericano subisce continuamente, per poter comprendere appieno come nascono i testi.

Il linguaggio ricco di simboli, metafore e immagini allusive serve ad esprimere messaggi molto potenti e intensi, ma quasi sempre oscuri

ad una prima lettura, che infondono ai brani una vera e propria carica rivoluzionaria (Garon 1996: 169-171).

Sull'uso ricorrente dei simboli nei testi, Paul Garon dedica alcune osservazioni che aiutano a capire meglio la poetica del blues; ci spiega innanzitutto come il concetto di repressione sia cruciale per la comprensione della simbologia, dal momento che solo ciò che è represso ha bisogno di essere simbolizzato, e inoltre sostiene il concetto secondo il quale l'artista che usa questi simboli, lo fa spesso inconsciamente.

Le immagini simboliche più ricorrenti sono quelle del serpente, collegato alla sessualità e al desiderio, e del treno, che rappresenterebbe la figura paterna (Garon: 1996: 174-177).

Per mezzo di un massiccio uso del *double talk*, ossia del “doppio senso”, anche il cibo e gli animali assumono significati metaforici che alludono all'immaginario erotico (Federighi 2001: 281-284). Ma la particolarità del linguaggio blues è quella di rendere ancora più espliciti i simboli e le metafore utilizzati:

*Indeed art has often been defined in terms of its ability to express the “universal forbidden wishes of mankind,” and the blues is no*

*exception. The uniqueness of the blues is due to its manner of expressing these same wishes, a manner in which wishes often kept hidden are openly proclaimed.*

(Garon 1996: 181)

“Certamente, l’arte è stata spesso definita in termini riguardanti la sua abilità nell’esprimere i ‘desideri universali proibiti dell’umanità’, e il blues non fa eccezione. L’unicità del blues è dovuta al suo modo di esprimere questi stessi desideri, un modo nel quale desideri spesso tenuti nascosti vengono dichiarati apertamente.”

In conclusione, per comprendere appieno il significato di un blues, è fondamentale considerarlo nella sua interezza di testo letterario inscindibile dall’interpretazione stilistica e musicale.

Ciò che sfuggirebbe ad un’analisi esclusivamente letteraria, viene immediatamente percepito grazie alla carica espressiva che l’esecutore ci comunica (Federighi 2001: 328).

## **II. L'INFLUSSO AFRICANO**

### **II. 1. La partenza**

Tutto ha inizio negli Stati Uniti nel 1619, data in cui una nave da guerra olandese approda a Jamestown, in Virginia, sbarcando una ventina di prigionieri catturati in Africa (Mauro 1997: 9).

La storia degli afroamericani nel nuovo continente si sviluppa quindi complessivamente attraverso tre tappe fondamentali e drammatiche: la servitù, la schiavitù e l'integrazione – che ancora oggi gode di un equilibrio piuttosto precario.

Il periodo di servitù permette ai neri di fruire persino dell'assegnazione di terre, dopo lo scadere del termine del periodo di lavoro subalterno previsto dal contratto, ma non migliora certamente le condizioni di vita dei servi.

Nel 1661 ha inizio la schiavitù, che si basa soprattutto su progetti puramente economici (Ib. : 10). Durante questi periodi il nero si trova in una condizione esistenziale nuova, difficile e molto lontana dalle tradizioni culturali africane.

La tesi sostenuta dai bianchi schiavisti, secondo la quale i neri vivevano in Africa in condizioni primitive, è del tutto inaccettabile e non priva di superficialità. Certo, quando i primi europei (perlopiù portoghesi) arrivarono nella Guinea nel 1445, possedevano in vantaggio scrittura, architettura, arte della navigazione e polvere da sparo, qualità che permisero loro più facilmente il dominio sugli africani; tuttavia la civiltà africana e quella europea si trovavano pressappoco allo stesso livello (Jahn 1961: 203).

Il commercio di schiavi durante i secoli XVII e XVIII interessò l'Africa occidentale (Gambia, Senegal, Guinea) e la popolazione africana negli Stati Uniti si concentrò particolarmente nelle zone rurali in Maryland, Virginia, North Carolina, South Carolina e Georgia (Kubik 1999: 5).

Gli africani non possedevano un sistema di scrittura, è vero, non perché fossero poco evoluti, ma perché non ne avevano bisogno:

“Ma gli africani non avevano bisogno di una scrittura fatta di lettere come mezzo di trasmissione perché avevano elaborato la lingua del tamburo, lingua, che appunto come mezzo di trasmissione di notizie è superiore alla scrittura. È un mezzo più veloce di un corriere a cavallo e può raggiungere simultaneamente un numero di persone maggiore di quel che non sia il caso pel telegrafo e il telefono.”  
(Jahn 1961: 204).

Durante i viaggi sulle navi verso il Nuovo Mondo, i commercianti di schiavi incoraggiavano spesso musica, danze e uso di strumenti musicali africani fra i prigionieri, per prevenire loro eventuali depressioni e morte (Kubik 1999: 6).

Ciò che venne loro proibito furono i tamburi, proprio per la loro valenza comunicativa e per il loro carattere di “lingua oltre la lingua”, capace di essere comprensibile dai neri delle più diverse etnie e lingue africane (Venturini 1984: 23-24).

“Ancor più importante del ritmo della parola è però quello degli strumenti a percussione; (...) la lingua del tamburo è infatti anche una lingua in senso proprio, è *nommo*, anzi eminentemente *nommo*, è la parola degli antenati. Questi parlano per mezzo degli strumenti a percussione e fissano i ritmi fondamentali. Fra il ritmo della parola e il ritmo dei tamburi esiste una specie di contrappunto ritmico.”  
(Jahn 1961: 179)

I tamburi erano il mezzo di trasmissione della cultura e della civiltà africana. La loro soppressione, negli Stati Uniti come in molte zone dell’Africa colonizzata, equivale alla perdita di memoria storica del popolo africano:

“I suonatori di tamburo di Stato erano gli storici dell’Africa. Nel cercare di reprimere l’uso ‘pagano’ del tamburo, i missionari hanno usato la loro influenza soprattutto contro chi rivestiva la carica altamente sacrale di suonatore di tamburo di Stato. Mentre gli storici europei, seccati per l’ ‘astoricità’ dell’Africa, si aiutavano ricorrendo a discipline ausiliarie, all’archeologia, alla filologia, all’antropologia e simili, i loro compatrioti riducevano dunque al silenzio gli storici africani distruggendo le fonti storiche più attendibili. Naturalmente, non tutto è andato perduto; negli ultimi tempi sono state registrate dappertutto sul nastro magnetico e trascritte epopee africane; ma un gran numero di opere è andato irrimediabilmente perduto.”  
(Ib. : 207)

La situazione degli schiavi cambia drammaticamente dopo la Guerra d’Indipendenza Americana (1775-83). L’unione di tredici stati della costa atlantica, fra i quali Maryland, Virginia, North e South Carolina, Georgia, Louisiana e Mississippi, segna l’inizio delle grandi piantagioni di cotone. Queste regioni vengono occupate dai *farmers* di lingua inglese e molta forza lavoro afroamericana proveniente dal sud-est viene perciò trasferita nella zona.

In questo ambiente sociale e geografico si sviluppano le condizioni che daranno vita al blues (Kubik 1999: 12).

Il blues è nato dall'incontro della musica africana con quella europea (Jahn 1961: 241); ma quali sono gli elementi di origine africana rintracciabili in questo genere musicale?

Oltre all'origine della maggior parte degli strumenti usati nel blues (v. cap. II. 3.), molte e significative sono le influenze africane. Il blues è spesso stato definito “una canzone bianca, in nero” ed è opinione diffusa che la componente africana si limiti all'uso delle *blue notes* e alla struttura tonale.

La più spiccata caratteristica “nera” del blues sta invece nell'uso delle voci, derivato dal canto antifonale africano (Ib. : 241).

Il cosiddetto *call and response* oppure lo schema *leader-chorus* è una tradizione africana basata sul canto alternato. Si trova negli inni religiosi, nei canti di lavoro, e ricompare persino nello swing e nel soul dei tempi più recenti – pensiamo ad esempio all'interazione solista-coro in brani di Ray Charles, Aretha Franklin o Ike e Tina Turner (Federighi 2001: 40).

Nel blues delle origini, canto ad espressione principalmente individuale, il carattere antifonale viene espresso dall'interazione voce-strumento. Dopo ogni verso cantato, lo strumento risponde alla voce:

*The B line has often been erroneously called "response" in the literature. But although the more or less universal African call-and-response scheme is an integral part of the blues, it is not the last text line that functions as a response. Each four-bar sequence is bisected so that the second half can carry a response of equal length, as a rule performed instrumentally, for example on a guitar.*

(Kubik 1999: 41)

“Il verso B è stato spesso erroneamente definito ‘risposta’ dalla letteratura. Ma nonostante lo schema africano più o meno universale della chiamata-risposta sia parte integrante del blues, non è l'ultimo verso della stanza che rappresenta la risposta. Ogni sequenza di quattro battute è bipartita in modo che la seconda metà possa contenere una risposta di uguale lunghezza, di norma eseguita strumentalmente, ad esempio da una chitarra.”

Anche il concetto di ciclicità di origine africana si trova nel blues, sotto la forma ricorrente di *riff* (v. Glossario) che deriva appunto dalle strutture ritmico-armoniche regolari, cicliche e regolari, presenti nelle composizioni musicali rintracciate in Africa (Ib. : 57).

La qualità vocale rappresenta comunque l'elemento africano più evidente, sia per il timbro delle voci nere, sia soprattutto per lo stile usato.

L'aspetto declamatorio del canto di molti *bluesmen* ricorda le vicende storiche recitate e cantate dai *griots* mandingo, come Alhaji Fabala Kanuteh (Charters 1991: 29).

Il *griot* (v. Glossario) sa tutto sulla storia del suo paese, sulla vita delle persone che vivono nella sua zona, e compone i brani basandosi su fatti realmente accaduti e persino su richiesta da parte di qualche famiglia.

La figura del *griot* ha alcuni tratti in comune con quella del *bluesman*. Sebbene il *griot* goda di una buona considerazione sociale (che il musicista blues non ha), si guadagna anch'egli da vivere solamente suonando per la comunità. Gli vengono inoltre attribuiti poteri magici, proprio come il *bluesman* che viene sempre correlato alla figura del diavolo (Ib. : 58-59). L'ambiguità attribuita al *griot*, spiega inoltre le modalità con le quali questo "cantastorie" viene seppellito dopo la morte:

*(...) and is denied their common rite of Burial, instead of which the Corpse is set upright in a hollow tree and left there to rot. The reason they give for this treatment is that these cantators have a familiar converse with their Devil, Ho-Re.  
(Ib. : 14)*

“(...) e viene negato il comune rito di sepoltura, al posto del quale il cadavere viene posto verticalmente all’interno di un albero cavo e lasciato lì a decomporsi. La ragione che viene data per questo trattamento è che questi cantori hanno un rapporto confidenziale con il loro diavolo, Ho-Re.”

Per ciò che concerne lo stile del canto blues, il timbro vocale aspro e graffiato, l’intonazione oscillante e l’uso del melisma (v. Glossario) sono tutti tratti distintivi di origini africane (Kubik 1999: 95).

Le melodie, sia vocali sia strumentali, mantengono invece sonorità islamiche – ad esempio le *blue notes* – per via delle influenze entrate nella musica africana conseguentemente alle invasioni da parte dei popoli mediorientali (Ib. : 63).

Non ultimo in ordine di importanza, troviamo l’ampio uso dell’improvvisazione nel blues e nel jazz, anch’essa peculiarità di matrice africana:

*There are a number of reasons why improvisation is a characteristic of many blues performances. The simplest explanation is a historical one. Afro-American music and African music before it have always been highly improvisational, so that the blues are hardly unusual in this respect. Furthermore, the blues arose out of hollers sung by black farmers and labourers for the purpose of self-expression and to take their minds off the tedious work. With no particular audience in mind, the singer could holler whatever thoughts came to him. Undoubtedly the freedom to improvise in hollering persisted in the blues, but improvisation also fulfills functions that are peculiar to the blues.*  
(Evans 1982: 164)

“Ci sono diverse ragioni per le quali l’improvvisazione è una caratteristica di molte *performance* di blues. La spiegazione più semplice è quella storica. La musica afroamericana e africana ancor prima sono sempre state molto improvvisate, e così anche i blues raramente differiscono in questo. Inoltre, i blues si svilupparono dagli *hollers* cantati dai contadini e dai lavoratori neri con lo scopo di esprimersi e di distrarsi dal loro lavoro monotono. Non esibendosi davanti a un pubblico, il cantante poteva eseguire qualsiasi *holler* volesse. Indubbiamente la libertà di improvvisare negli *holler* continuò nel blues, ma l’improvvisazione adempie anche funzioni che sono peculiari per i blues.”

Un aspetto della tradizione musicale africana che non è rimasto nel blues riguarda la poliritmia e la polimetria, che sono tuttavia ancora ben presenti nella musica di origine africana delle zone caraibiche e latino-americane.

Jahn spiega questa assenza basando la sua teoria sul rapporto poliritmia-politeismo che lega la funzione musicale ai culti politeistici africani. Con la marcata influenza protestante nel Sud degli Stati

Uniti, il carattere monoteistico della nuova religione avrebbe spazzato via anche gli schemi ritmici asimmetrici:

“Con un sicuro fiuto, mediante la proibizione dei tamburi si andò a colpire il nucleo più essenziale della religione africana: senza tamburi era infatti impossibile chiamare gli *Orisha*. Gli avi tacquero, e sembrò che i convertitori avessero ormai facile gioco. I battisti e i metodisti, che coi loro precetti religiosi e pratici e coi loro *revivals* andavano incontro alla religiosità africana, poterono presto contare masse di seguaci.”

(Jahn 1961: 237)

Certamente la repressione esercitata dagli anglosassoni e dal protestantesimo, con il divieto dell'uso delle percussioni, deve aver influenzato lo stile ritmico nel blues; a ciò hanno contribuito anche i mutamenti sociali dovuti al diverso sistema economico, quello delle piantagioni di cotone e tabacco nel Sud, assai differente da quello delle colture di canna da zucchero di Cuba e Brasile (Kubik 1999: 57-58).

Gli schemi metrici irregolari derivati dalla poliritmia africana si riscontrano però nel jazz e nello swing, che li ha sicuramente assorbiti in seguito al contatto con gli stili musicali caraibici e sudamericani (Jahn 1961: 180).

## II. 2. Il ritorno

In *Africa and the Blues* l'etnomusicologo Gerhard Kubik, dopo aver illustrato quali tratti dello stile blues derivino dalla musica africana, dedica una sezione all'influenza che la musica afroamericana ha esercitato sulla musica e sulla cultura africana, a partire dall'inizio del XX secolo per arrivare sino al giorno d'oggi:

*The most trenchant external influences on African music in the twentieth century were not European, as might have been expected in the face of colonial structures; instead they were African-American. These have included nearly every aspect of the New World music from the Caribbean and from South and North America. In the 1930s it was rhumba and some jazz-derived forms of ballroom dance music. Then came a wider range of Latin American and Caribbean styles—merengue, cha-cha-cha, pachanga, mambo, calypso, and so forth. From North America came swing jazz, then rock'n'roll, twist, and soul, later superseded by Jamaican reggae. The distribution patterns of all these influences varied widely from area to area. While calypso from Trinidad and from West Indian emigrants operating in Britain had a strong impact on the Guinea Coast, Cuban son (in Africa generally called rumba) determined the creative output of generations of popular musicians in Congo/Zaire. South Africa absorbed most of the North American cultural influences, especially after 1945, including bebop. Today traces of all the successive waves of African-American music transmitted by the mass media can be found even in local traditions remote from the cities, in reinterpreted but still recognizable forms.*

(Kubik 1999: 155)

“Le influenze esterne più incisive sulla musica africana nel ventesimo secolo non sono state europee, come ci si sarebbe potuto aspettare visto il sistema coloniale; sono invece state afroamericane. Queste hanno compreso quasi ogni aspetto della musica del Nuovo Mondo, dai Caraibi, dal Sud e dal Nord America. Negli anni '30 furono la rumba a alcune forme derivate dal jazz di musica da ballo. Poi fu la volta di una vasta gamma di stili caraibici e latinoamericani—merengue, cha-cha-cha, pachanga, mambo, calypso e così via. Dal Nord America arrivò lo swing, poi il rock'n'roll, il twist, il soul, più tardi soppiantato dal reggae giamaicano. Le modalità di distribuzione di tutte queste influenze variarono ampiamente da zona a zona. Mentre il calypso del Trinidad e degli emigranti delle Indie orientali in Gran Bretagna ebbe un forte impatto sulla costa della Guinea, il son cubano (in Africa generalmente chiamato rumba) determinò la produzione creativa di generazioni di musicisti popolari in Congo/Zaire. Il Sudafrica assorbì la maggior parte delle influenze culturali del Nord America, specialmente dopo il 1945, compreso il bebop. Oggigiorno le tracce di tutte le successive ondate di musica afroamericana trasmesse dai mass media si trovano persino nelle tradizioni locali molto lontane dalle città, in forme reinterpretate ma ancora riconoscibili.”

Non solo il blues, ma tutta la musica di origine afroamericana, è arrivata – sotto forme differenti e certo con caratteristiche molto più commerciali – negli stessi luoghi da cui era partita durante l'epoca dei commerci schiavili del colonialismo:

*Several African musical traditions were thoroughly modified over the last half of the twentieth century through the absorption of selected traits from one African-American style or another. These include elements characteristic of the blues, although they reached Africa*

*through filters, i.e., in various urban, popular, and often commercialized African-American genres that had incorporated such traits earlier.*

(Ib. : 156-157)

“Diverse tradizioni musicali africane furono completamente modificate nel corso della seconda metà del ventesimo secolo mediante l’assorbimento di tratti distinti dall’uno o dall’altro stile afroamericano. Questi includono elementi caratteristici del blues, sebbene abbiano raggiunto l’Africa attraverso filtri, ad esempio in diversi generi urbani, popolari, e spesso commercializzati, che avevano incorporato quei tratti in precedenza.”

Per ciò che riguarda l’influenza del blues vero e proprio, la situazione è differente.

Quando in Africa si parla di blues, si tende spesso ad identificarlo con quella che è solo una sua evoluzione più recente: il rock’n’roll. Questo genere, dove i semi del blues sono comunque molto presenti ed evidenti, viene importato nel continente africano nei primi anni ’60, con la moda del twist.

Successivamente al rock’n’roll, col passare del tempo e delle mode musicali, anche la musica esportata in Africa si adegua al mercato discografico, soprattutto in Sierra Leone:

*What I heard here was African popular music, heavily influenced by American Soul and Jamaican Reggae styles.*  
(Charters 1991: 105)

“Quello che ho ascoltato qui è musica popolare africana, pesantemente influenzata dal soul americano e dagli stili reggae giamaicani.”

Esistono tuttavia le eccezioni, dal momento che non tutte le zone sono state influenzate negli anni recenti soltanto dal soul statunitense e dal reggae giamaicano:

*There are two prominent regions in Africa where elements of the blues have had a more profound impact: South Africa (after 1945) and—to a far lesser degree—the west central Sudan (from the 1970s into the 1990s).*  
(Kubik 1999: 160)

“Ci sono due zone principali in Africa dove elementi del blues hanno avuto un impatto più profondo: il Sudafrica (dopo il 1945) e—ad un grado molto minore—il Sudan centro-occidentale (dagli anni '70 agli anni '90).”

Per quanto concerne il Sudafrica, l'influenza del blues riguarda un periodo abbastanza recente. A partire dagli ultimi anni del XX secolo la *African Methodist Episcopal Church* si è impegnata in molte

attività, e per questo motivo promuove anche oggi *tour* di artisti spiritual e gospel.

Attraverso questi generi le strutture armoniche del blues si sono diffuse perciò in tutto il Sudafrica. Gli spirituals tradizionali e alcune elaborazioni sudafricane sono diventate oggi parte dei repertori di brani standard insegnati nelle scuole (Ib. : 161).

Nonostante la cultura africana rappresenti le radici della musica afroamericana, è soprattutto nelle tradizioni più antiche che queste radici vanno ricercate; ad esempio nella memoria dei *griot*– o *jali*– i cantastorie mandingo dell’Africa occidentale, che sono i detentori del sapere più remoto:

“Nel XIII secolo, i *griot* erano in Africa occidentale e custodivano la storia dell’impero mandingo. Quindi, i *griot* rappresentavano la memoria di questa zona.”  
(Scorsese 2003)

Erano loro, infatti, l’unica risorsa per tramandare la cultura e le tradizioni dei popoli più antichi:

*The role of the jali is of paramount importance in Manding culture as the archives and libraries of history. Thus the famous proverb “wherever a jali dies, a library dies”. Their memories were the sole means of recording the customs, traditions, and governmental principles of the kings. Various terms have been applied to the role such as “speaking documents”, “vessels of speech” and “chair of history”.*

(<http://www.ccanh.com/study-guides/48>)

“Il ruolo dei *jali* è di suprema importanza nella cultura mandingo come gli archivi e le biblioteche storiche. Da qui il famoso proverbio ‘ovunque muoia un *jali*, muore una biblioteca’. I loro ricordi erano il solo mezzo di registrare gli usi, le tradizioni, e i principi governativi dei sovrani. Svariate definizioni sono state attribuite al loro ruolo, come ‘documenti parlanti’, ‘recipienti della parola’ e ‘cattedra della storia’.”

Tuttavia, nel prolungato contatto con le culture e la musica europea e americana, anche l’Africa ha perso parte della propria identità (Charters 1991: 149).

Come abbiamo visto precedentemente, le tradizioni nordamericane non hanno attecchito ovunque in Africa. I generi latinoamericani si sono diffusi maggiormente nelle zone centrali, orientali e sulla costa della Guinea.

Gli stili statunitensi degli anni ’40 – ragtime, spirituals, blues, jazz, swing e bebop – hanno invece messo radici in Sudafrica, permettendo

anche l'emergere a livello mondiale di artisti sudafricani, come Miriam Makeba, Dolly Rathebe, Dorothy Masuka (Kubik 1999: 163).

Le ragioni per cui questi generi hanno trovato terreno fertile in Sudafrica sono molteplici. Sia l'industria musicale e cinematografica statunitense, sia la situazione sociale sudafricana, sia la tradizione musicale di questa parte dell'Africa – particolarmente adatta ad assorbire questi nuovi stili – hanno contribuito al processo di assimilazione.

La poliritmia è infatti poco diffusa, in molte aree è assente l'uso dei tamburi e si tendono a preferire gli strumenti a corda, come i *musical bows*, ovvero archi a una corda. Queste affinità con la musica afroamericana ne hanno reso possibile la vasta influenza (Ib. : 163).

A partire dagli anni '70 il blues urbano e il soul cominciano ad assorbire elementi stilistici dalla musica del Sudan occidentale, anche se filtrati dai generi pop americani ed europei. Contemporaneamente i dischi di blues, rhythm&blues e gli artisti in *tour* raggiungono il mercato delle città del Sudan (Ib. : 188-189).

I musicisti africani subiscono perciò le influenze stilistiche dovute a questi interscambi musicali. Primo fra tutti il chitarrista e cantante Ali

Farka Touré (1939-2006), originario del Mali, che spiega così in un'intervista come sia stato colpito ascoltando il *bluesman* John Lee Hooker per via del suo stile così marcatamente africano:

*American blues, to me, just means a mix of various African sounds. (...) It's not American music, it's African music directly imported from Africa. (...) [The first time I heard him] I didn't actually think he was American. (...) As I was listening to him I picked up my traditional guitar and played exactly the same thing, and it was after that that I thought I should do more with my music because he was producing something second hand. I decided that I should show people where this music came from.*

(Davis 2003: 33-34)

“Il blues americano, per me, rappresenta soltanto una miscela di diverse sonorità africane. (...) Non è musica americana, è musica africana direttamente importata dall’Africa. (...) [La prima volta che lo ascoltai] non pensavo davvero che fosse americano. (...) Mentre lo stavo ascoltando presi la mia chitarra tradizionale e suonai esattamente la stessa cosa, e fu dopo di questo che pensai che avrei dovuto fare di più con la mia musica perchè lui stava suonando qualcosa di non originale. Decisi che avrei dovuto mostrare alla gente da dove veniva quella musica.”

Le influenze africane nel blues, e la ricerca delle radici, sono la risposta dell’afroamericano all’oppressione della società in cui vive; in Africa invece, l’acquisizione dello stile di vita e delle suggestioni culturali e musicali provenienti dagli Stati Uniti, rappresenta uno

*status-symbol* per la classe economicamente più agiata (Kubik 1999: 190). Ma questo scambio continuo fra le due culture le ha anche inevitabilmente modificate:

*The central concept in everything that I had read was the obvious one that there had been prolonged contact between the European and African societies, and that African society had been altered as a consequence.*

(Charters 1991: 148)

“Il concetto centrale in tutto quello che avevo letto era quello ovvio secondo il quale c’è stato un contatto continuo fra la società europea e quella africana, e la società africana è stata di conseguenza alterata.”

La civiltà africana e quella di origine europea sono attratte l’una dall’altra, non soltanto per motivi economici ma anche per ragioni culturali.

Per gli americani e gli europei, secondo i più comuni *clichés*, l’Africa rappresenta il gusto per le cose semplici e genuine, la non contaminazione dal progresso, che gli occidentali hanno ormai perso; gli africani d’altra parte sono affascinati da ciò che l’Occidente tecnologico ed economicamente avanzato rappresenta, da tutto quello che la loro società non ha ancora raggiunto (Jahn 1961: 7).

Nel contatto però entrambe le società hanno perso qualcosa della propria identità culturale (Charters 1991: 149). A questo proposito è molto significativa e lungimirante l'opinione dell'etnomusicologo Alan Lomax (1915-2002), citato anche da Martin Scorsese nel documentario *The Blues: Feel Like Going Home*.

*What was once an ancient tropical garden of immense color and variety is in danger of being replaced by a comfortable but sterile and sleep-inducing system of cultural super-highways-with just one type of diet and one available kind of music.*

*It is only a few sentimental folklorists like myself who seem to be disturbed by this prospect today, but tomorrow, when it will be too late – when the whole world is bored with automated mass-distributed video-music, our descendants will despise us for having thrown away the best of our culture.*

([http://www.alan-lomax.com/about\\_saga.html](http://www.alan-lomax.com/about_saga.html))

“Quello che un tempo era un antico giardino tropicale di colore e varietà immensi si trova nel pericolo di essere rimpiazzato da un comodo ma sterile e anestetizzante sistema di superstrade culturali, con un solo tipo di dieta ed un solo stile musicale disponibile.

Oggi soltanto pochi folkloristi sentimentali come me sembrano essere disturbati da questa prospettiva, ma domani, quando sarà troppo tardi – quando il mondo intero sarà stanco della video musica automatizzata distribuita in massa, i nostri discendenti ci disprezzeranno per aver gettato via la parte migliore della nostra cultura.”

## II. 3. Gli strumenti musicali

Durante i lunghi percorsi delle navi verso il Nuovo Mondo, i commercianti di schiavi incoraggiavano spesso danze e musica fra i prigionieri, sia per gli effetti benefici dell'esercizio fisico, che per quelli emotivi.

Per poter fare musica su queste navi, gli strumenti musicali venivano presi alla partenza dalle coste africane:

*Musical instruments of various provenance were used for that purpose, including African musical instruments purchased on the Guinea coast. (...) It is not surprising therefore that the knowledge of several African musical instruments reached North America, including one-stringed West African bowed lutes, two-stringed plucked lutes.*

(Kubik 1999: 7)

“Strumenti musicali di varia provenienza furono usati a questo scopo, compresi gli strumenti musicali africani acquistati sulla costa della Guinea. (...) Non sorprende perciò che la conoscenza di svariati strumenti musicali africani raggiunse il Nord America, fra cui i liuti ad arco ad una corda dell’Africa occidentale e i liuti pizzicati a due corde.”

Arrivati in America, ai prigionieri furono vietate tutte le tradizioni della cultura africana (tamburi, corno, riti religiosi), ma non la musica.

Pochi padroni però acquistavano gli strumenti musicali per i loro schiavi. All'epoca il violino era lo strumento più diffuso nella musica folk americana, ma il violino costava molto. Gli afroamericani iniziarono così a costruirsi da soli gli strumenti musicali, basandosi sui ricordi e le usanze dei loro paesi di origine (Oliver 2002: 41).

La popolazione afroamericana, anche nelle zone in cui era meno concentrata numericamente, mantenne vive le tradizioni africane:

*People from southeastern Africa in the United States may have been few in number, but this would not necessarily inhibit their cultural influence. Here, as always, we have to bear in mind that culture is not necessarily transmitted in proportion to people's numbers. One charismatic personality will suffice to release a chain reaction. One virtuoso musician can end up being imitated by hundreds.*  
(Kubik 1999: 13)

“Gli africani sudorientali negli Stati Uniti possono anche essere stati in numero esiguo, ma questo non ha necessariamente inibito la loro influenza culturale. Anche in questo caso, come sempre, dobbiamo considerare che la cultura non viene trasmessa necessariamente in proporzione al numero degli appartenenti a tale cultura. Una personalità carismatica sarà sufficiente a scatenare una reazione a catena. Un musicista virtuoso può finire con l'essere imitato da centinaia di altre persone.”

Tra i più comuni strumenti a costruzione artigianale si nota il *diddley bow* (v. Glossario), che si poteva trovare sul portico di molte abitazioni rurali del Sud.

Questo strumento consisteva in una corda tesa fissata ad una tavola di legno o addirittura al muro della casa. Veniva suonata pizzicandola o sfregandola con un collo di bottiglia – il *bottleneck*– oppure con un coltello o un ditale di ferro, tutte consuetudini che stanno all’origine della tecnica *slide* usata ancora oggi (Burnett 2003).

Gli antenati del *diddley bow*, detto anche *jitterbug*, *unitar* o *one-stringed guitar* sembrano essere tutti gli strumenti monocorda africani, come l’arco da bocca, o *mouth bow*, e la cetra ad una corda, o *one-stringed zither* (cfr. Kubik 1999: 16 e Lomax 1994: 347).

Strumenti quali *jug* e *washtub-bass* (v. Glossario) servivano per suonare l’accompagnamento dei bassi, mentre per le melodie si utilizzavano banjo, chitarre e violini costruiti spesso con oggetti di uso domestico.

“Quasi ogni cantante di blues ha una storia da raccontare sulla prima chitarra o violino fatti in casa con una scatola di sigari o di vernice, oppure con una tavola un manico di scopa ed una coppia di vecchie corde e un collo di bottiglia per lo *slide*. Per alcuni musicisti folk, questi strumenti fatti a mano, erano i soli che avessero mai suonato, e l’abilità nell’improvvisare arricchiva la loro musica e gli permetteva di costruire con le proprie mani strumenti con materiali occasionali.” (Oliver 2002: 41)

Sia il banjo che il *washtub bass* hanno origini africane. La struttura del banjo, spesso costruito con materiali poveri, prende spunto da tutti quegli strumenti ricoperti di pelle che fanno parte della tradizione africana. Per adattare lo strumento all'uso voluto, venivano aggiunti manico, ponte e corde ad un semplice tamburello che faceva da cassa di risonanza (Courlander 1970: 213-214).

Molti ritengono che il banjo derivi dallo strumento a corde africano *halam* (detto anche *xalam* o *konting*):

*The halam is a small, simply-made 5-string banjo. The shape differs from the banjo, but it's the same instrument, even to the arrangement of the strings and the finger techniques for playing. In the American South, the instrument was adapted to metal frames, and mechanical screws and bolts were used to tighten the strings and the head, but earlier descriptions of it were similar to the instrument the halamkatt held in his hands as he stood talking with Aliu.*

(Charters 1991: 59)

“L' *halam* è un piccolo banjo a cinque corde costruito semplicemente. La forma si differenzia da quella del banjo, ma è lo stesso strumento, anche per la sistemazione delle corde e per le tecniche usate nel suonare. Nel Sud americano, lo strumento veniva adattato con strutture metalliche, ed erano utilizzati viti e bulloni meccanici per tendere le corde e il capotasto, ma descrizioni più primitive del banjo erano simili allo strumento che l' *halamkatt* imbracciava parlando con Aliu.”

Il *washtub-bass* deriva invece dagli archi da terra africani, detti *earth-bows* o *musical-bows* (Courlander 1970: 206).

Nel blues meridionale uno strumento originale adottato per l'accompagnamento, ma anche con la funzione di strumento solista, è il flauto, o *quill*. Spesso intagliato a mano e riempito d'acqua, suonava melodie dolci ma estremamente ritmate, con echi afroislamici (Venturini 1984: 160). Le *fife and drum bands* avevano appunto uno o due flauti solisti e vari strumenti a percussione per accompagnamento.

Oggi rimangono pochissimi musicisti a tenere viva questa tradizione folk, molto suggestiva, ma senz'altro poco sfruttabile dall'industria discografica (Scorsese 2003).

L'armonica a bocca, o *french harp*, sostituì pian piano i flauti, diventando uno strumento cardine del blues negli anni '20. Il suo suono era infatti più potente e perciò più facilmente udibile anche negli ambienti affollati e all'aperto (Venturini 1984: 160):

*The harmonica was probably the instrument that replaced the panpipe  
and the fife right across the South.*  
(Lomax 1994: 345)

“L'armonica fu probabilmente lo strumento che rimpiazzò il flauto di pan e il flauto in tutto il Sud.”

Un altro strumento singolare è il *kazoo* (v. Glossario). Largamente impiegato dai musicisti di strada e nelle zone rurali, produce un suono vocale ronzante e “sporco”.

Con il *kazoo* molti cantanti potevano eseguire le parti strumentali fra una strofa e l'altra senza particolari conoscenze tecniche. Esistono anche forme modificate di questo strumento, a seconda delle capacità e dell'inventiva dei musicisti:

*Inventive improvements on the kazoo include large saxophone-like horns affixed to the end, as well as deep tin cans which, moved forward and back over the opening, produce acoustical and tonal variations.*

(Courlander 1970: 216)

“I miglioramenti creativi sul *kazoo* comprendono grandi corni simili al sassofono fissati all'estremità, come pure lattine profonde che, mosse avanti e indietro sull'apertura, producono variazioni acustiche e tonali.”

Per quanto riguarda la ritmica, l'uso della *washboard* (v. Glossario) è molto diffuso nel blues di carattere più folkloristico. Il suo uso deriva dai canti delle lavandaie, detti *rubbing songs*.

“Non dobbiamo dimenticare il potenziale ritmico di questo strumento, quando un forcione o simili strofinati su questa tavola, producono un

suono secco e preciso. Si potrebbe creare un parallelo con il bastone dentellato africano, ma probabilmente il suo uso è nato dalle *rubbing songs*. Ma qualunque sia stata l'origine, la tavola per lavare i panni divenne uno strumento popolare e molto famoso, anche quando gli si aggiungevano dei campanelli o altri abbellimenti sonori.”  
(Oliver 2002: 41-42)

Nel blues più recente gli strumenti più comunemente usati sono la chitarra, il pianoforte e la batteria, che tiene il tipico ritmo *shuffle* (v. Glossario).

Il piano, essendo l'unico strumento nel blues ad intonazione fissa, non permetteva facilmente di suonare le note calanti e crescenti, così tipiche dello stile blues:

“Ad avere dei problemi era il pianista, dal momento che il pianoforte, con le sue note fisse basate sulle scale diatoniche europee, e con i suoi suoni così puri, non era molto adatto all'esecuzione di blues. Per questo motivo il pianoforte leggermente scordato divenne un *cliché* nella scrittura musicale del blues; il pianista preferiva uno strumento che riuscisse a produrre un suono metallico e sordo e le cui note avessero una fumatura calante. Erano molti i pianisti di blues che non amavano suonare il pianoforte a coda perché quest'ultimo, con il suo suono impeccabile, si adattava ancora meno al genere di musica in questione.”  
(Ib. : 55)

Inoltre il tipico ronzio costante prodotto dagli strumenti africani, detto *bourdon* (v. Glossario), non era facile da ottenere con un pianoforte:

“A volte il pianista metteva dei vecchi giornali dietro le corde o dei chiodini nei martelletti per alterare il suono, e quasi sempre, se disponeva di un pianoforte verticale, rimuoveva la parte anteriore. Questo genere di espedienti servivano a modificare i contorni dei suoni, a renderli più taglienti.”  
(Ib. : 56)

Per riprodurre i suoni simili a quelli delle corde tirate, ai *bending*, e ai suoni *slide* della chitarra, i pianisti dovevano escogitare dei trucchi:

“Invece di tirare le corde come faceva il chitarrista, il pianista poteva ottenere gli stessi effetti solo producendo delle terrificanti dissonanze, mettendo cioè insieme delle note inascoltabili in qualsiasi altro genere musicale. Suonavano queste note quasi simultaneamente, colpendo un tasto una frazione prima di colpire quello superiore in modo che la nota chiacciata tra le altre due, andasse a colpire l’orecchio dell’ascoltatore producendo lo stesso effetto delle note *slide* del chitarrista.”  
(Ib. : 56)

Il suono metallico del piano ottenuto con questi stratagemmi ricorda molto il *balafon*, una specie di xilofono africano in legno. Forse

proprio per rendere omaggio alle origini africane, la pratica di mettere dei fogli di giornale sulle corde si diffuse così tanto anche presso i musicisti jazz (Venturini 1984: 162).

Lo stile *boogie woogie*, nel quale la mano sinistra suona i *walking basses* (v. Glossario) mentre la mano destra esegue la melodia diventa molto popolare fra i pianisti blues. I controtipi tipici di questo stile, il martellamento costante e i ritmi incrociati sembrano derivare dalla poliritmia africana, dal modo di suonare i tamburi e il *balafon* (cfr. Oliver 2002: 56 e Venturini 1984: 164).

Questa capacità di suonare contemporaneamente uno schema ritmico con una mano e un altro con l'altra mano, è una peculiarità degli africani. Anche nelle danze, ad esempio, si nota una bilateralità dei movimenti, in contrapposizione all'unilateralità euroasiatica:

*In our world study of movement style we found that black Africans tend to approach reality bilaterally, that is with equal activity on both sides of the body.*

(Lomax 1994: 155)

“Nel nostro studio globale sugli stili di movimento abbiamo scoperto che i neri africani tendono ad avvicinare la realtà bilateralmente, vale a dire con pari attività su entrambi i lati del corpo.”

È tuttavia la chitarra lo strumento blues per eccellenza e il più diffuso dalle origini ad oggi. Innanzitutto perché non costava molto e in molti potevano permettersene una (Burnett 2003). Inoltre offriva un accompagnamento musicale pressoché completo:

*The six-string, to one who understands its resources, is a portable orchestra, capable of sounding several parts at once. It backs up and responds to the mordant wit of the singer, and at the same time provides dance music for a roomful of people.*

(Lomax 1994: 359)

“La sei corde, per chi conosce le sue risorse, è un’orchestra portatile, capace di suonare diverse parti contemporaneamente. Sostiene e risponde all’arguzia caustica del cantante, e allo stesso tempo offre musica da ballo per una sala piena di gente.”

I chitarristi portarono il *downhome blues* alle vette più alte. Attribuirono al loro strumento una personalità autonoma, spesso con caratteristiche femminili, sia per via della sua forma curvilinea che per il sollievo alla solitudine che offriva loro (Venturini 1984: 166).

Con l’avvento dell’amplificazione però anche le sonorità delle chitarre cambiarono; gli strumenti acustici sparirono pian piano dalle incisioni discografiche e il blues non fu più lo stesso:

*Later, with the electronically amplified instruments Muddy Waters and other urban bluesmen introduced, electronic tone replaced that of steel and wood, and the guitar began to lose its human voice.*

(Lomax 1994: 360)

“Più tardi, con gli strumenti amplificati elettronicamente che Muddy Waters e altri *bluesmen* urbani introdussero, la sonorità elettronica sostituì quella dell'acciaio e del legno, e la chitarra iniziò a perdere la sua voce umana.”

## **CONCLUSIONI**

Il lavoro svolto riguarda principalmente le origini della cultura blues. L'inquadramento storico e sociale è stato per me lo spunto per indagare quali siano stati gli elementi di origine africana rintracciabili in questo genere musicale, sia nelle sue forme arcaiche che negli stili più moderni.

Ho cercato di illustrare soprattutto il carattere ciclico della storia del blues, dalla partenza dei prigionieri verso il Nuovo Mondo al ritorno alle radici africane, un percorso che molti musicisti contemporanei hanno da tempo intrapreso.

Dall'epoca dei commerci schiavili fino ad oggi esiste un legame che, nonostante le distanze geografiche e temporali, unisce l'afroamericano alla terra d'origine. Questo legame è rappresentato dalle tracce della tradizione africana e non si è mai spezzato nonostante secoli di dura repressione. Ed è questo che ha permesso al popolo afroamericano di mantenere intatta la propria identità culturale

anche nel Nuovo Mondo. Ciò spiega inoltre perché oggi giorno molti studi vadano alla ricerca di questi legami – certamente presenti ma spesso nascosti – e perché molti giovani musicisti tornino in Africa alla ricerca delle proprie radici culturali e musicali.

Lo studio e l'approfondimento delle influenze culturali, sociali e musicali della tradizione africana nel blues sono stati perciò la parte principale della mia ricerca.

Un aspetto che è stato trattato in modo marginale riguarda l'analisi delle liriche blues. La presenza nei testi di una ricca terminologia riferita al *voodoo* e allo *hoodoo* – entrambi fenomeni di origine africana – meriterebbe un ulteriore approfondimento, al quale vorrei dedicarmi in futuro.

Per ovviare a questa mancanza ho inserito quindi una sezione dedicata alla traduzione di parte di un capitolo del testo *Africa and the Blues* di Gerhard Kubik, che riguarda i legami fra blues e culti africani e la presenza dell'elemento magico, religioso e diabolico nel blues, trattati in chiave particolarmente interessante.

## **PARTE II**

# **SAGGIO DI TRADUZIONE**

## **2 - The Rise of a Sung Literary Genre**

Many proposals have been put forward as to the possible “African roots” of the music called blues. The blues as oral literature—though studied in great detail by various authors (cf. Dauer 1964–65, 1979, 1983a and b; Oliver 1990; Evans 1978b, 1982; Ferris 1973; etc.) for their social and historical commentary, their literary value, and their compositional structures—have remained somewhat neglected as concerns their African backgrounds in content, diction, and psychology. In part, this could be the result of a prevailing musicological tendency—also encountered in some studies of African music—to underrate literary aspects in favor of an abstract appreciation of the music, or alternatively, to study each realm separately. For this reason I recommended in 1988 “an integrated approach towards west African music and oral literature,” as demonstrated in my earlier fieldwork on Yoruba *chantefables* in Nigeria (Kubik 1988a: 129–82).

So far, the African background of the oral literature dimension of the blues has been studied mainly in one specific area—“magic” and “voodoo”, including the permeating presence of the “devil.” (On some of these subjects see Evans 1996; Ferris 1989; Finn 1986; Katz 1969; Kubik 1996; Oakley 1976; Oliver 1990: 117–37; Spencer 1993; LaVere 1990; and others.) A basic thesis of Finn and Spencer is that blues as “devil’s music,” as it was popularly called, demonstrates a process of reinterpretation of the Yoruba and Fõ religious concepts of *Èsù* and *Legba* respectively. The bluesman is seen as a “voodoo” priest in disguise and also a trickster (see also Floyd 1995: 72–78, for an assessment).

As fascinating as such conjectures may be, my own field experience in Togo and Dahomey among the Fõ, and in Nigeria among the Yoruba (cf. Kubik 1988a, 1989d: 110–43, 1994b) has taught me to exercise restraint when faced with the pleasures of freewheeling thought associations. Traditionally, *Èsù* and *Legba* have no negativistic connotations such as “the devil.” *Legba* mud sculptures found in the courtyards of many houses in Dahomey and Togo function to warn the inhabitants through dreams about any imminent

danger of illness, even early death, caused by witchcraft. *Legba* is also intimately connected with the *fa* (in Fõ; *ifa* in Yoruba) oracle. A communal *Legba* called *Tolegba* is put up some two hundred meters from the village to protect against epidemic disease and arson, even harmful insects. *Legba* is a male being in love of truth. Nothing can be hidden before him, not even one's sexual organ. He himself is usually shown with a pronounced male sexual organ.

African-American studies seem often to pass through a stage in which the cognitive worlds of several distinctive African cultures are mixed up and grossly reinterpreted by the authors, with the Guinea Coast and particularly Nigeria providing the most easily accessible materials. What for a long time had been a dominant trend in the literature on Afro-Brazilian cultures (cf. criticism by Mourão 1980: 7; Kubik 1991: 147) is now being repeated in the United States; the Nigerianization of African-American studies, notably since Henry Louis Gates Jr.'s *The Signifying Monkey* (1988). It is true that the Yoruba *òrì a* (transcendental being) called *Èsù* and the Fõ *vodu* equivalent called *Legba*, about whose connotations Danhin Amagbenyõ Kofi (in Kubik 1989a: 126–35) has informed us through

firsthand observation, were variously targeted by Christians in Africa and in the New World and recategorized as “devils.” Somewhat later, anthropologists labeled them “trickster Gods.” But they have shared that fate with some other religious ideas in Africa. For example, in southeastern Angola *Kavole*, one of the masked characters appearing during the season of the *mukanda* initiation rites for boys, was reinterpreted by Christians as the “devil” (Kubik, field notes 1965/Angola). In Venezuela certain masks used in carnival manifestations with (possibly) remote African components are called “devils’ masks” (*las máscaras de los diablos*—cf. Pollak-Eltz 1977, 1979). In Malawi and Zambia, Seventh Day Adventists and other Protestant American churches have been in the vanguard up to the 1990s in calling the traditional masks of the Acheha and Amaanja people *zausatana* (things of Satan).

Probably no one will suggest that all those African religious traditions, variously stigmatized by Christians as “devil’s things,” must have survived in the back of the mind of blues singers. But why then also pick *Èsù* and *Legba*, who incorporate religious ideas from just one delineated culture area of west Africa? Surely Yoruba and Fõ

religious ideas have had notable extensions in the Caribbean and in Brazil, but little nineteenth-century presence in the United States. Even in Louisiana the concept of *vodu* imported with Haitians was soon reinterpreted and made into something quite different, now popularly called “hoodoo.”

The “devil” is an ancient Mediterranean/Near East religious concept, prominent in Christianity and Islam. In his treatise on music in Mauritania, Senegal, and Niger, Tolia Nikiprowetsky (n.d.: 47) testifies to its presence among the Serer of the Kaolack region in Senegal. From Hausa culture in the Sudanic belt David Ames (1973: 141) reports: “The muslim scholar, macho and mosque head never plays an instrument or sings secular music or dance. They consider many kinds of Hausa music to be wicked, particularly *gogé* music which is called the music of the devil.” In west Africa, *this* is the much more likely background to the idea of the blues as “devil’s music,” not religious concepts associated with *Èsù* or *Legba*. The “devil” as a concept has been used stereotypically by adherents, especially fundamentalists, to the Mediterranean/Near East religions for castigating nonconformist ideas and behavior. In fact, the entire

United States was at one time labeled the “Great Satan” by the late Ayatollah Khomeini. Earlier, in the New World, the “black man” as such was regularly equated by Christians with the “devil.” In Venezuela, characteristically, during the annual church theatrical festivals documented in Paul Henley’s film *Cuyagua* (Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester, 1977; for a review see Kubik 1988b: 255–57), the devil is always acted out by an Afro-Venezuelan person. Given this database, the lyrics and lifestyles of the blues singers must have been a thorn in the side of fundamentalist Christians.

Certainly, parallels to African thought styles can be detected in blues lyrics. They exist in the structure and patterning of symbolic ideas, in certain thematic preferences, and—contrary to what has been claimed in most of the literature—in the blues *non*-preoccupation with religion (cf. Garon 1975: 130–36; Prévos 1996). “Where I go when I die, can’t nobody tell” is how Son House in 1930 expressed his rejection of the good people’s hopes for an afterlife. He had given up preaching in about 1927 to become a blues singer, though he remained under some pressure from Christian beliefs.

Confidence in a nice afterlife is also a strange idea for most rural people in sub-Saharan Africa, as long as they are left alone by Christian missionaries. Nobody in any of the remote rural areas of southeastern Angola, where I conducted many months of fieldwork in 1965 and had to undergo my own initiation processes, ever “worshipped” something like “God.” But there was an awareness of spiritual beings, *mahamba* (dissatisfied spirits) and *vakulu* (the “shadows” of persons who had died). Human beings had to cope with these dangerous entities. And there were *vulozi* (witchcraft) and *vandumba zyavantu* (the “lion-men”). The chance that any of these concepts would have survived and continued in the culture of the Deep South of the United States is just as high, if not higher, than for *Èsù* and *Legba*.

Robert Johnson (1911–1938) has been cited as a bluesman whose texts “alluded to or directly addressed themes of sorcery and/or the supernatural in about two-thirds of his recorded songs” (Evans 1996: 13). This was so because anxiety, feelings of guilt, and fear of others’ revenge through witchcraft were psychological determinants of his short and “rambling” life. Popular beliefs began to spread that he had

“made a pact with the devil.” With the fashion of Hollywood “Zombies” (a word that derives from *Nzambi*, *Njambi*, etc., in various Congo/Angola languages, usually translated by Christians there as “God”) fading, the movie industry recently picked up the rumors about Robert Johnson, using them in the 1986 movie *Crossroads*, directed by Walter Hill (cf. also Greenberg 1983, the published screenplay of Johnson’s life). Sometimes, of course, it is in the musicians’ interest to confirm such rumors. For example, William Bunch (1902–1941) called himself “Peetie Wheatstraw, The Devil’s Son-in-Law” and “The High Sheriff From Hell” (Garon 1971).

While the “pact with the devil,” preferably at a crossroads at midnight, is a well-known occult motif, traceable through European oral literature into Romanticism and beyond, it is characteristic of the African parallels that they evolve in a different setting and do not demonstrate extreme bipolar concepts such as the “Devil” versus “God.” In Africa the idea that a musician makes a pact with a dangerous spiritual being in return for phenomenal musical powers is well documented. It is even thought generally that no one can develop extraordinary skills or attain fame without some “medicine” or secret

liaison with the supernatural. The spectrum covers musicians, statesmen, and so on. Azande harpists in the Central African Republic can make a deal with the *mami wata* (mermaid, half woman-half fish) to obtain wonderful musical powers (cf. Kubik 1994a: 128–29). The Nigerian guitarist Sir Victor Uwaifo suggested the same thing by being photographed in a beach chair at the shores of the Atlantic Ocean for his 45 rpm disc *Dancing Time* (no. 8, 420034 PE, Philips West African Records), featuring his song “Guitar Boy and Mamywater.” In the performance, the mermaid speaks to him with a tiny voice materializing in single-note high-pitched guitar patterns. Many more examples from Africa could be cited. *Mamiwata*, however, is not equated with the “Devil.” In any case, musicians normally decide to confirm their audiences’ belief in the spiritual implications of their lyrics. It is in that sense that Robert Johnson’s choice of textual motifs can be understood as a continuation of African patterns of sociopsychological interaction. His mention of God and the Devil in his lyrics represents a coming to terms with Western dualistic religious thought.

One of the first recollections of blues is by William Christopher Handy, who heard them in St. Louis in 1892. From the content of the song it appears that the guitarist he heard on the streets “may well have been playing for tips” (cf. Evans 1973: 12). By 1902 the blues were already being commercialized. Ma Rainey in that year integrated blues into her stage shows. In 1903 Handy saw some more local bluesmen in the Mississippi Delta (Handy 1970: 147–48). One blues singer quoted by William Ferris (1971–72: 258) testified that blues existed in the Delta at least as early as 1890. It can be concluded, therefore, that blues or prototypes of the blues existed in Mississippi and other areas at least some years before Handy first heard them.

David Evans summarizes the pre-blues genres that arose in the nineteenth century as follows: “Throughout the South new musical forms emerged, among them worksongs for field work, corn shucking, tree cutting, rowing and riverboat work; social and dance songs, frequently accompanied by the fiddle and/or banjo and occasionally other instruments, and spiritual songs” (1994: 332).

Another summary, with reference to the most likely pre-Civil War antecedent vocal traditions in the Deep South, is given by Harriet

Joseph Ottenheimer (1987), who states that the singing styles heard in work song leaders' parts probably drew from bardic traditions. Street cries of urban vendors of fruits, vegetables, and flowers, and the field hollers sung throughout the South, also could have retained elements of bardic traditions. Ottenheimer notes that such genres must have been rarely noted by European observers in the eighteenth and nineteenth centuries.

The street cries would have been considered such an ordinary, everyday, functional occurrence that they would not have been written about. Riverboatmen's cries on the Mississippi were noted by a few European travelers but were said to be impossible to describe. However, they also drew comments that indicate melodies of a melismatic bardic nature. Field hollers, also called *arhoolies*, were probably not heard at all by Europeans—except for the occasional white overseer, none of whom wrote any memoirs that have been discovered. (Ottenheimer 1987: 498–99)

Some of these melodic, textual, and stylistic ingredients were eventually absorbed by what would become the blues.

Blues is both a literary and a musical genre, and the two realms are inseparably linked by the very forces that also bind together music and text in most African cultures: semantic and grammatical tone,

phonetic structure leading to offbeat phrasing of melodic accents (Waterman 1952; Kubik 1961a: 157–58, 1988a: 149–52), and the concept—widespread in African cultures—that the meaning of a song derives from its lyrics rather than from “melody,” “rhythm,” or chord sequences. Devoid of words, the sound patterns lose much of their original meaning. For this reason abstract melodies in African cultures often assume meaning only by the processes of *verbalization*, i.e., the projection of words or mere syllables into the pitch sequences and timbre patterns by musicians and audiences on the basis of analogy to speech rhythms and tones. *Mu chana cha Kapekula* (“In the river grasslands of Kapekula”) is a famous southeastern Angolan mnemonic associated with a certain eight-pulse stick pattern (cf. Kubik 1972), while in Yoruba-speaking areas a certain melodic pattern might evoke the playful syllables *k ~k / lak k ~k la* symbolizing the way children act.

This way of looking at music can also be traced in African-American cultures. It is likely that in their early expressions the blues were somewhat more literary than abstract-musical, in the sense that we have before us essentially and originally a *song* genre, in which

word, diction, content, and sound are intimately linked. That includes the kind of language used in the blues. While African-American vernacular English in its variations is certainly not a “Niger-Congo language” (see the 1996–97 media discussions on “ebonics,” discussed in Gibbs 1997), it has incorporated tonal, phonetic, and also grammatical structural elements, even a few lexical items, notably from Benue-Congo (I.A.5), Kwa (I.A.4) and Voltaic (I.A.3) languages (cf. Greenberg’s 1966 classification), projected by the original speakers upon English, thereby gradually modifying it. In an analogous manner this has happened to patois spoken in Louisiana (cf. Kubik 1993: 434).

Genealogically, blues can be considered an offspring of several African literary traditions incorporating music not usually associated with dance, most often performed either by a soloist accompanying himself or herself with a stringed or other instrument, or by a narrator supported by a participating audience. The music of itinerant musicians in the west African hinterland and elsewhere is one likely background, and so are some types of soloist work songs (grinding songs, etc.), and the practice of performing *chantefables*. By this term

we embrace two relatively different African performance traditions: (a) sung narratives to the accompaniment of an instrument by a soloist; and (b) stories incorporating songs, told to small audiences of adults and children, especially in the evenings, with the audience participating as a responding chorus. All these traditions incorporate complex literary symbolism. It is in such individual or “small community” African settings that we have to look for the genealogical threads of the blues.

Alfons M. Dauer (1961: 51ff) pointed out that many blues texts might also be based on another well-known genre the slaves brought along from Africa: songs of mockery and denunciation by which unacceptable social behavior is castigated in a symbolic manner. Songs of denunciation and songs of praise are both part of a larger class of songs of social commentary. While we cannot deny certain retentions from those genres in the blues, they are more characteristic of calypso and other New World genres (van Dam 1954). There is, of course, plenty of mockery and denunciation in the blues, but it is much more “egocentric” than in calypso, i.e., the blues singer denounces the one who has mistreated him or her. Calypso and some

African traditions tend to assume a *public knowledge* of the character to be denounced, either someone living nearby and therefore easily identified or known to the public spokesman. Dauer's idea does not account for one striking difference between the lyrics of the blues and most African and New World songs of derision: that most blues are sung in the *first person*. Their messages are delivered from a first-person viewpoint and their emotional dimension is defined by performers as a "worried feeling caused by problems in life" (Evans 1982: 16–22). Thus their contents are derived from personal concerns and complaints, especially regarding man/woman relationships. The highly personal point of view in blues lyrics is, in fact, a significant lead in helping us to unlock their remote origins in comparable, especially first person solo singing traditions in Africa, and in the lifestyle of itinerant musicians accompanying their songs with instruments such as lutes, fiddles, even lamellophones.

How was the psychological background in the southern United States conducive to the development of a genre that would incorporate many of the traits and performance characteristics of African itinerant music, *chantefables*, work songs, and so on? On an individual

psychological basis, how could Leadbelly have imagined that he had grasshoppers in his pillow, crickets in his meal, and tacks in his shoes (Record Capitol A 40038, 27 October 1944)? Under what circumstances do dreamlike images of this sort occur to an individual?

A psychologist is entitled to ask such questions. Obviously, blues is not the product of a self-replenishing society with a community-oriented lifestyle. In most village-based agricultural African societies the community is the permanent background noise to an individual from an early age. Children are seen in a twelve-hour day-by-day interaction with their peers. A lonesome, introverted child is considered abnormal.

People growing up in societies thriving on intensive day-to-day community interaction often slide into depression when transplanted into an environment with a more individualistic lifestyle. Music may then assume the function of autotherapy and psychological compensation. Paul Oliver (1980: 813) stated that “a blues performer sings or plays to rid himself of ‘the blues.’” The kind of society that evolved on the cotton plantations of the Mississippi Delta and elsewhere in the Deep South was in my opinion conducive to the rise

of a genre like the blues, precisely for these reasons. The planters' unwritten policy was that the slaves should perhaps *work* in groups, but should not gather in large groups during leisure time. Much of the work was solitary (e.g., plowing fields), and many slaves in the frontier areas were isolated on small farms that had only one slave family or even a single slave. After Emancipation, many obtained small plots—perhaps forty acres—that they worked as single isolated families. Others began a life of wandering in search of better conditions or wage work. A lucid revelation of the psychology of an itinerant Delta bluesman (b. 1915) can be found in the autobiography of David “Honeyboy” Edwards (1997).

Such scenarios explain in part why even a hundred years later, in the mid-twentieth century, the sampling of African-American recordings we have from the Deep South displays a high number of work songs, disproportionately high as compared with our African samples. The rest of the Deep South sample consists of individual or small group performances, with the notable exception of some types of children's game songs and religious music which were often the

only outlets for community spirit tolerated by the dominant Euro-American culture (cf. Evans 1987a; Lomax 1993).

While the concepts “blue,” “blue devil,” and so on had been current in the English language at least since the late eighteenth century, referring to specific states of mind, it is not known who first applied the term “blues” to the new genre and whether it was an insider or outsider appellation. Blues texts, with their complaints and intense imagery, occasionally read like quotations from the diary of a patient experiencing or recovering from clinical depression. For psychological reasons, therefore, they could not have emerged in the relaxed social atmosphere of New Orleans, nor probably in the eighteenth century before the development of intensive cotton plantation agriculture. Like rural Louisiana (cf. Minton 1996b: 484–85), New Orleans society was also highly stratified, but it was a multilayer stratification that eventually allowed for some social mobility, whereas the plantation society was essentially bipolar (cf. Cobb 1992).

Christopher Lornell suggested that “these dimensions include economic depression and the social disorientation caused by the

movement from rural to urban areas” (1981: 117). Much earlier, however, the suppression of community-oriented forms of expression among the slaves on the plantations may also have played a significant role. The experience of social deprivation and individual loneliness under the circumstances of farm life were perhaps the dominant factors in determining the literary content of the blues. One could also note the response by African Americans in the late nineteenth century to the increasing individualism of American society as well as the disruption of communities after the Civil War (1861–65), which ended slavery.

All this stimulated a selective revival of exactly those African traditions (still lingering in the mind and reinforced by other behavioral patterns) that had responded most effectively to such situations in Africa, i.e., some of the itinerant, individual music, solitary work songs, and so on (cf. Kubik 1979, 1991 for theoretical discussion of processes of unconscious transmission of culture traits).

## **2 – L’ascesa di un genere letterario cantato**

Molte proposte sono state avanzate riguardo le possibili “radici africane” della musica chiamata blues. I blues come letteratura orale—sebbene studiati in dettaglio da diversi autori (cfr. Dauer 1964–65, 1979, 1983a e b; Oliver 1990; Evans 1978b, 1982; Ferris 1973; ecc.) per le loro notazioni sociali e storiche, il loro valore letterario, e le loro strutture compositive—sono rimasti in qualche modo trascurati per quanto concerne le loro origini africane nel contenuto, nello stile espressivo, e nella psicologia. In parte, questo potrebbe essere il risultato di una diffusa tendenza della critica musicologica—riscontrata anche in alcuni studi di musica africana— a sottovalutare gli aspetti letterari in favore di un astratto apprezzamento della musica, o, in alternativa, a studiarne i due aspetti separatamente. Per questa ragione nel 1988 io raccomandai “un approccio integrato verso la musica e la letteratura orale dell’Africa occidentale,” come dimostrato nel mio primo lavoro sul campo sui *chantefables* yoruba in Nigeria (Kubik 1988a: 129–82).

Finora, il retaggio africano della dimensione di letteratura orale del blues è stato studiato principalmente all'interno di un'area specifica—“magia” e “vodu”, includendo la diffusa presenza del “demonio.” (Su alcuni di questi argomenti vedere Evans 1996; Ferris 1989; Finn 1986; Katz 1969; Kubik 1996; Oakley 1976; Oliver 1990: 117–37; Spencer 1993; LaVere 1990; ed altri). Una tesi fondamentale di Finn e Spencer è che il blues come “musica del diavolo”, così come viene comunemente definita, dimostra un processo di reinterpretazione dei concetti religiosi yoruba e fõ rispettivamente di *Èsù* e *Legba*. Il *bluesman* è visto come un sacerdote vodu camuffato ed anche un truffatore (vedere anche Floyd 1995: 72–78, per una maggiore valutazione).

Per quanto affascinanti possano essere queste congetture, la mia esperienza sul campo in Togo e in Dahomey tra i fõ, ed in Nigeria tra gli yoruba (cfr. Kubik 1988a, 1989d: 110–43, 1994b) mi ha insegnato a mettere un freno ai piaceri delle libere associazioni di pensiero. Tradizionalmente *Èsù* e *Legba* non possiedono connotazioni negative come “il diavolo”. Le sculture di fango di *Legba* trovate nei cortili di molte abitazioni nel Dahomey ed in Togo hanno la funzione di

avvertire in sogno gli abitanti, nel caso di imminente pericolo di malattia o persino di morte prematura, causate dalla stregoneria. *Legba* è inoltre profondamente connesso con l'oracolo *fa* (in lingua fõ; *ifa* in yoruba). Un *Legba* collettivo denominato *Tolegba* viene posizionato a circa duecento metri dal villaggio per dare protezione contro le epidemie, gli incendi dolosi e gli insetti dannosi. *Legba* è un essere di sesso maschile innamorato della verità. Nulla può essere nascosto al suo cospetto, neanche i propri organi sessuali. Egli stesso viene di solito rappresentato con un organo sessuale maschile molto pronunciato.

Gli studi afroamericani spesso sembrano passare attraverso una fase nella quale i mondi cognitivi di diverse culture africane ben distinte fra loro vengono mescolati e grossolanamente reinterpretati dai rispettivi autori, con la costa della Guinea e soprattutto la Nigeria che offrono i materiali più facilmente accessibili. Quella che per lungo tempo è stata una tendenza dominante nella letteratura sulle culture afrobrasiliane (cfr. critiche di Mourão 1980: 7; Kubik 1991: 147) viene ora ripetuta negli Stati Uniti: la nigerianizzazione degli studi afroamericani, soprattutto a partire dall'uscita dell'opera *The*

*Signifying Monkey* di Henry Louis Gates Jr. (1988). È vero che l' *òrì a* (“divinità”) yoruba chiamato *Èsù* ed il suo equivalente vodu fõ chiamato *Legba*, delle cui caratteristiche Danhin Amagbenyõ Kofi (in Kubik 1989a: 126–35) ci ha informato attraverso l'osservazione in prima persona, furono in varie occasioni presi come bersagli dai cristiani in Africa e nel Nuovo Mondo e classificati come “demoni.” Più recentemente, gli antropologi li hanno definiti “dei ingannatori:” Tuttavia essi hanno condiviso questo destino con alcune altre concezioni religiose in Africa. Ad esempio, nel sud-est Angola *Kavole*, uno dei personaggi mascherati che appaiono durante la stagione dei riti di iniziazione maschile *mukanda*, viene reinterpretato dai cristiani come il “demonio” (Kubik, appunti sul campo 1965/Angola). In Venezuela certe maschere usate nelle manifestazioni carnevalesche con (possibili) componenti africane remote sono chiamate “maschere dei diavoli” (*las máscaras de los diablos*—cfr. Pollak-Eltz 1977, 1979). In Mala i e Zambia, gli Avventisti del Settimo Giorno ed altre chiese americane protestanti sono stati all'avanguardia fino agli anni Novanta nel definire le maschere

tradizionali dei popoli ache a e ama anja *zausatana* (“cose di Satana”).

Probabilmente nessuno avrebbe immaginato che tutte quelle tradizioni religiose africane, largamente stigmatizzate dai cristiani come “cose del diavolo”, sopravvivessero nella memoria dei cantanti di blues. Ma perché prendere anche *Èsù* e *Legba*, che costituiscono le idee religiose di una precisa area culturale dell’Africa occidentale? Sicuramente le concezioni religiose fõ e yoruba hanno avuto una notevole diffusione nei Caraibi ed in Brasile, ma una ridotta presenza durante il XIX secolo negli Stati Uniti. Persino in Louisiana il concetto di vodu importato con gli haitiani venne immediatamente reinterpretato e trasformato in qualcosa di piuttosto diverso, ora comunemente chiamato *hoodoo*.

Il “diavolo” è un concetto religioso antico dell’area mediterranea e del vicino oriente, principalmente nella Cristianità e nell’Islam. Nel suo trattato sulla musica in Mauritania, Senegal e Niger, Tolia Nikiprowetsky (n.d.: 47) testimonia la sua presenza fra i serer della regione Kaolak in Senegal. Dalla cultura hausa della cintura sudanica David Ames riferisce: “Il musulmano dotto, macho e capo di

moschea, non suona mai uno strumento né canta musica o danze secolari. Essi considerano molte musiche hausa immorali, in particolare la musica *gogé* che viene chiamata la ‘musica del diavolo’.” Nell’Africa occidentale, è proprio *questo* il retroterra che dà vita all’idea dei blues come “musica del diavolo,” concetti non religiosi associati a *Èsù* o *Legba*. Il “diavolo” come concetto è stato usato in maniera stereotipata dai seguaci, soprattutto fondamentalisti, delle religioni mediterranee e del vicino oriente per punire idee e comportamenti non conformisti. Infatti, gli Stati Uniti sono stati definiti il “Grande Satana” dal defunto Ayatollah Khomeini. Prima ancora, nel Nuovo Mondo, “l’uomo nero” veniva regolarmente equiparato al “diavolo” dai cristiani. In Venezuela, tradizionalmente, durante le rappresentazioni religiose annuali documentate nel film di Paul Henley *Cuyagua* (Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester, 1977; per una recensione cfr. Kubik 1988b: 255–57); il diavolo viene sempre impersonato da un afrovenezuelano. Date queste premesse, le liriche e gli stili di vita dei cantanti blues devono essere stati una spina nel fianco per i cristiani fondamentalisti.

Certamente, paralleli con gli stili di pensiero africani possono essere rintracciati nei testi di blues. Questi si trovano nella struttura e nel modellamento di idee simboliche, in alcune preferenze tematiche, e—contrariamente a quanto asserito nella maggior parte della letteratura—nella *non*-preoccupazione religiosa tipica del blues (cfr. Garon 1975: 130–36; Prévos 1996). *Where I go when I die, can't nobody tell* (“Dove andrò quando morirò, nessuno può dirlo”) è il modo in cui Son House nel 1930 esprimeva il suo rifiuto per le speranze della brava gente in una vita oltre la morte. Egli smise di fare il predicatore nel 1927 circa per diventare un cantante di blues, ma rimase in qualche modo sotto la pressione delle credenze cristiane.

La fiducia in una vita ultraterrena positiva è un'idea singolare anche per molte tribù rurali dell'Africa subsahariana, fin da dopo l'abbandono di queste terre da parte dei missionari cristiani. Nessuno nelle remote aree rurali dell'Angola sudorientale, dove ho trascorso molti mesi di ricerca sul campo nel 1965 e dove ho affrontato io stesso i processi di iniziazione, ha mai “adorato” qualcosa come “Dio”. Tuttavia c'era una consapevolezza delle divinità, *mahamba* (spiriti insoddisfatti) e *vakulu* (le “ombre” di persone defunte). Gli esseri

umani dovevano tenere testa a queste pericolose entità. E c'erano *vulozi* (stregoneria) e *vandumba zyavantu* (l'"uomo-leone"). La probabilità che qualunque di questi concetti sopravviva e continui nella cultura del profondo Sud degli Stati Uniti è alta quanto quella riguardante *Èsù* e *Legba*, se non più alta.

Robert Johnson (1911–1938) è stato citato come un *bluesman* i cui testi "alludono o si riferiscono direttamente a tematiche riguardanti la stregoneria e/o il soprannaturale in circa due terzi delle sue canzoni registrate" (Evans 1996: 13). Questo perché ansia, sensi di colpa, e paura di vendetta altrui tramite la stregoneria sono stati tratti psicologici determinanti della sua corta e "girovaga" vita. Cominciarono a diffondersi credenze popolari secondo le quali egli aveva "fatto un patto con il diavolo". Con la progressiva fine della moda hollywoodiana degli "*Zombies*" (una parola che deriva da *nzambi*, *njambi*, ecc., in varie lingue del Congo e dell'Angola, solitamente tradotta dai cristiani in "divinità"), l'industria cinematografica recentemente si appropriò delle voci che circolavano a proposito di Robert Johnson, usandole nel film del 1986 *Crossroads*, diretto da Walter Hill (cfr. anche Greenberg 1983, lo sceneggiato

pubblicato sulla vita di Johnson). Qualche volta, certamente, è nell'interesse dei musicisti stessi confermare queste voci. Ad esempio, William Bunch (1902–1941) si faceva chiamare “Peetie Wheatstraw, il Genero del Diavolo” e “il Capo Sceriffo dell’Inferno” (Garon 1971).

Mentre il “patto col diavolo”, preferibilmente ad un crocicchio a mezzanotte, è un ben noto motivo dell’occulto, rintracciabile nella letteratura orale europea fino al Romanticismo ed oltre, è una caratteristica dei paralleli africani che si evolve in differenti scenari e che non dimostra concetti bipolari estremi quali il “Diavolo” contro “Dio”. In Africa l’idea che un musicista faccia un patto con un’entità spirituale pericolosa in cambio di fenomenali capacità musicali è ben documentata. Si pensa persino che in generale nessuno possa sviluppare abilità straordinarie od ottenere la fama senza qualche “medicina” o legame segreto con il soprannaturale. Lo spettro copre musicisti, uomini di stato, ecc. Gli arpisti azande nella Repubblica Centrale Africana possono fare un patto con la *mami wata* (“sirena, mezza donna e mezza pesce”) per ottenere meravigliosi poteri musicali (cfr. Kubik 1994a: 128–29). Il chitarrista nigeriano Sir Victor Uwaifo suggerì la stessa cosa facendosi fotografare su una sdraio sulle

sponde dell'oceano atlantico per il suo 45 giri *Dancing Time* (n. 8, 420034 PE, Philips West African Records), che comprende la sua canzone *Guitar Boy and Manywater*. Nell'esecuzione, la sirena gli parla con una vocina realizzata con passaggi di chitarra acuti su di una sola nota. Molti altri esempi dall'Africa potrebbero essere citati. *Mamiwata*, comunque, non è equivalente al "Diavolo". In ogni caso, i musicisti normalmente decidono di confermare la credenza del loro pubblico nelle implicazioni spirituali delle loro liriche. È in questo senso che la scelta dei motivi testuali di Robert Johnson può essere compresa come una continuazione di schemi di interazione sociopsicologica africani. La sua menzione di Dio e del Diavolo nei testi rappresenta un venire a patti con il pensiero religioso dualistico occidentale.

Uno dei primi ricordi dei blues è di William Christopher Handy, che li ascoltò a St. Louis nel 1892. Dal contenuto della canzone sembra che il chitarrista che egli ascoltò per le strade "suonasse per le elemosine" (cfr. Evans 1973: 12). A partire dal 1902 i blues erano già stati commercializzati. Ma Rainey in quell'anno inserì i blues nel repertorio dei suoi spettacoli. Nel 1903 Handy vide molti più

*bluesmen* locali nel Delta del Mississippi (Handy 1970: 147–48). Un cantante di blues citato da William Ferris (1971–72: 258) testimonia che il blues esisteva nel Delta almeno già nel 1890. Si può concludere, dunque, che i blues o prototipi di blues esistevano nel Mississippi ed in altre aree almeno alcuni anni prima che Handy li ascoltasse per la prima volta.

David Evans riassume i generi pre-blues che emersero nel XIX secolo come segue: “In tutto il Sud emersero nuove forme musicali, fra le quali le *worksongs* per i campi di lavoro, la sbucciatura del grano, il taglio degli alberi, il lavoro dei rematori dei battelli sul fiume; canti sociali e di danza, frequentemente accompagnati dal violino e/o dal banjo e saltuariamente da altri strumenti, e i canti *spirituals*” (1994:332).

Un altro compendio, con riferimento alle tradizioni vocali nel profondo Sud antecedenti quasi certamente alla Guerra Civile, è fornito da Harriet Joseph Ottenheimer (1987), la quale afferma che gli stili ascoltati nelle parti soliste dei canti di lavoro derivano probabilmente dalle tradizioni dei bardi. Anche gli *street cries* dei venditori urbani di frutta, verdura, e fiori, e gli *hollers* dei campi di

tutto il Sud, potrebbero aver mantenuto elementi delle tradizioni bardiche. Ottenheimer nota che questi generi raramente devono essere stati rilevati dagli osservatori europei del XVIII e del XIX secolo.

Gli *street cries* vennero considerati un evento funzionale, ordinario e di tutti i giorni, al punto da non essere degni di testimonianze scritte. I *cries* dei battellieri del Mississippi furono notati da alcuni viaggiatori europei che li definirono impossibili da descrivere. Comunque, questi riferirono commenti riguardanti melodie di una melismatica natura bardica. Gli *hollers* dei campi, chiamati anche *arhoolies*, non vennero probabilmente uditi da tutti gli europei—tranne che nel caso di sorveglianti bianchi occasionali, nessuno dei quali scrisse memorie a noi note. (Ottenheimer 1987: 498–99)

Alcune di queste componenti melodiche, testuali e stilistiche sono state infine assorbite da quello che sarebbe poi diventato blues.

Il blues è un genere sia letterario che musicale, ed i due regni sono inseparabilmente uniti dalle stesse forze che legano insieme testo e musica nella maggior parte delle culture africane: il carattere semantico e grammaticale, la struttura fonetica che conduce ad un fraseggio in controtempo degli accenti melodici (Waterman 1952; Kubik 1961a: 157–58, 1988a: 149–52), e il concetto—ampiamente diffuso nelle culture africane—secondo il quale il significato di una canzone deriva dalle sue liriche piuttosto che dalla “melodia”, dal

“ritmo”, o dalla sequenza di accordi. Privati delle parole, gli schemi sonori perdono molto del loro significato originale. Per questa ragione le melodie astratte nelle culture africane assumono spesso significato solamente tramite i processi di verbalizzazione, ad esempio, la proiezione di parole o semplici sillabe nelle sequenze tonali e negli schemi timbrici da parte dei musicisti e del pubblico sulle basi dell’analogia con toni e ritmi del parlato. *Mu chana cha Kapekula* (“nelle praterie del fiume di Kapekula”) è un famoso esercizio mnemonico dell’Angola sudorientale, associato con un certo schema ad otto battiti (cfr. Kubik 1972), mentre nelle aree linguistiche yoruba un determinato schema melodico può evocare la filastrocca *k ~k l lak k ~k la* che simboleggia il comportamento tipico dei bambini.

Questo modo di osservare la musica si può rintracciare nelle culture afroamericane. Sembra che nelle prime espressioni i blues fossero in qualche modo più letterari che musicali e astratti, nel senso in cui ci troviamo davanti essenzialmente e originalmente ad un genere-canzone, nel quale parola, dizione, contenuto e suono sono intimamente legati. Questo racchiude il tipo di linguaggio usato nel

blues. Mentre *l'African-American Vernacular English* nelle sue variazioni non è certamente una lingua niger-congo (vedere i media di discussione del 1996–97 sull'*ebonics*, discussi in Gibbs 1997), ha incorporato elementi strutturali tonali, fonetici e anche grammaticali, persino alcune voci lessicali, principalmente dalle lingue benue-congo (I.A.5), kwa (I.A.4) e voltaico (I.A.3) (cfr. la classificazione di Greenberg del 1966), proiettate dai parlanti d'origine sull'inglese, modificandole gradualmente. In un modo analogo questo è accaduto al *patois* parlato in Louisiana (cfr. Kubik 1993: 434).

Dal punto di vista genealogico, il blues può essere considerato il discendente di diverse tradizioni letterarie africane, che comprendono musica non associata di solito alla danza, più spesso eseguita da un solista che si accompagna con uno strumento a corda (ma anche non a corda), o da un narratore supportato da un pubblico partecipante. La musica dei suonatori itineranti nel retroterra ovestafricano e altrove è uno sfondo verosimile, e così sono alcune varietà di canti di lavoro per solisti (canti di macina, ecc.), e la pratica di eseguire *chantefables*. In questa definizione includiamo due tradizioni africane relativamente diverse: (a) narrazioni cantate con l'accompagnamento di uno

strumento da parte di un solista; e (b) storie comprensive di canti, narrate ad un pubblico ristretto di adulti e bambini, in special modo di sera, con il pubblico che partecipa rispondendo in coro. Tutte queste tradizioni incorporano un complesso simbolismo letterario. È in tali contesti individuali o di piccole comunità africane che dobbiamo cercare le origini genealogiche del blues.

Alfons M. Dauer (1961: 51 e seguenti) ha fatto notare che molti testi blues possono anche essere basati su di un altro ben noto genere che gli schiavi portarono con loro dall’Africa: le canzoni di scherno e di denuncia, mediante le quali un comportamento sociale inaccettabile viene espresso in maniera simbolica. Canti di denuncia e canti di lode sono entrambi parte di una più vasta categoria di canzoni di critica sociale. Sebbene non possiamo negare una certa influenza da parte di questi generi sul blues, sono senz’altro più caratteristiche del calypso e di altri generi del Nuovo Mondo (van Dam 1954). Sono certamente presenti molto scherno e molta denuncia nel blues, ma in modo più “egocentrico” che nel caplypso, ad esempio il cantante di blues denuncia chi lo ha maltrattato. Il calypso e alcune altre tradizioni africane tendono a supporre una pubblica conoscenza del personaggio

che viene denunciato, sia che si tratti di un vicino che è perciò facilmente identificato, sia che si tratti di qualcuno conosciuto dal pubblico attraverso i mass media, come ad esempio un politico. Il cantante agisce quindi da portavoce. L'idea di Dauer non ci spiega però una sorprendente differenza fra le liriche del blues e la maggioranza dei canti di scherno africani e del Nuovo Mondo: quella per cui gran parte dei blues sono cantati in prima persona. I loro messaggi sono riportati dal punto di vista di una prima persona e la loro dimensione emotiva è definita dagli esecutori come un "sentimento di inquietudine causato da problemi quotidiani" (Evans 1982: 16–22). Perciò i loro contenuti derivano da preoccupazioni personali e lamenti, che riguardano specialmente i rapporti uomo/donna. Il punto di vista molto personale nei testi blues è, di fatto, una guida significativa perché ci aiuta a scoprire le loro origini nelle tradizioni dei canti solisti in Africa, e nello stile di vita dei musicisti itineranti, che accompagnavano i loro canti con strumenti quali liuti, violini e persino lamellofoni.

In che modo l'ambiente psicologico negli Stati Uniti del Sud ha contribuito allo sviluppo di un genere che incorporerebbe molti dei

tratti e delle caratteristiche di esecuzione della musica itinerante africana, *chantefables*, canti di lavoro, e così via? Su base psicologica individuale, come poteva aver immaginato Leadbelly di avere cavallette nel cuscino, grilli nel cibo, e chiodi nelle scarpe (Record Capitol A 40038, 27 ottobre 1944)? In quali circostanze questo tipo di immagini oniriche vengono in mente a un individuo?

Uno psicologo ha il diritto di porre questi quesiti. Ovviamente, il blues non è il prodotto di una società autosufficiente con uno stile di vita a carattere comunitario. In molte società africane agricole organizzate in villaggi, la comunità è il sottofondo costante della vita di un individuo fin dall'infanzia. I bambini interagiscono per ventiquattro ore, ogni giorno, con i loro pari. Un bambino introverso e solitario è considerato anormale.

Le persone cresciute in società basate su una interazione comunitaria giornaliera intensiva spesso vanno in depressione se trapiantate in un ambiente con uno stile di vita più individualista. La musica può assumere la funzione di autoterapia e compensazione psicologica. Paul Oliver (1980: 813) ha affermato che “ un esecutore di blues canta o suona per liberare sé stesso dai blues”. Il tipo di

società sviluppatasi nelle piantagioni di cotone del Delta del Mississippi e altrove nel profondo Sud, ha contribuito a mio parere all'ascesa di un genere come il blues, proprio per queste ragioni. La regola non scritta dei padroni era che gli schiavi dovessero sì lavorare in gruppi, ma che non dovessero unirsi in grandi gruppi durante il tempo libero. Gran parte del lavoro era solitario (ad esempio l'aratura dei campi), e molti schiavi nelle aree di confine restavano isolati in piccole fattorie che avevano solo una famiglia di schiavi o addirittura uno schiavo solo. Dopo l'emancipazione, molti di loro ottennero piccoli appezzamenti—forse quaranta acri—dei quali si occupavano singole famiglie isolate. Altri iniziarono invece una vita di vagabondaggio in cerca di condizioni e salari di lavoro migliori. Una chiara rivelazione della psicologia di un *bluesman* del Delta itinerante (b. 1915) si può trovare nell'autobiografia di David "Honeyboy" Edwards (1997).

Questi scenari spiegano in parte perché anche un centinaio di anni dopo, a metà del XX secolo, le registrazioni campione di afroamericani provenienti dal profondo Sud di cui disponiamo, ci mostrano un numero consistente di canti di lavoro, proporzionalmente

maggiore se confrontato con i nostri campioni africani. Il resto delle registrazioni del profondo Sud consiste in esecuzioni individuali o di piccoli gruppi, con la rilevante eccezione di alcune filastrocche per bambini e musica religiosa, spesso gli unici sfoghi dello spirito comunitario che fossero tollerati dalla cultura dominante euroamericana (cfr. Evans 1987a; Lomax 1993).

Mentre i concetti di *blue* “triste”, *blue devil* “diavolo triste” e simili sono stati comuni nella lingua inglese almeno a partire dalla fine del XVIII secolo, riferiti a specifici stati d’animo, non si sa chi per primo definì con il termine “blues” il nuovo genere, né se fosse un membro della comunità oppure un estraneo. I testi blues, con i loro lamenti e intensità di immagini, vengono saltuariamente interpretati come citazioni dal diario di un paziente affetto o in via di guarigione da depressione clinica. Per motivi psicologici, perciò, non avrebbero potuto nascere nell’atmosfera sociale rilassata di New Orleans, e probabilmente neppure nel XVIII secolo prima dello sviluppo dell’agricoltura intensiva delle piantagioni di cotone. Come la Louisiana rurale (cfr. Minton 1996b: 484–85), anche la società di New Orleans era altamente stratificata, ma era una stratificazione che

dopotutto permetteva una certa mobilità sociale, mentre la struttura della piantagione era essenzialmente bipolare (cfr. Cobb 1992).

Christopher Lornell suggeriva che “queste dimensioni includono depressione economica e disorientamento sociale causato dallo spostamento dalle aree rurali a quelle urbane” (1981: 117). In precedenza, comunque, anche la soppressione di forme d’espressione di tipo comunitario fra gli schiavi delle piantagioni può aver avuto un ruolo significativo. L’esperienza di privazione sociale e la solitudine individuale della vita agricola sono stati forse i fattori principali che hanno determinato il contenuto letterario dei blues. Si può inoltre evidenziare la reazione degli afroamericani, durante la fine del XIX secolo, al crescente individualismo della società americana, così come la digregazione delle comunità dopo la Guerra Civile (1861–65), che mise fine alla schiavitù.

Tutto ciò stimolò una rinascita selettiva proprio di quelle tradizioni africane (ancora a lungo presenti nella memoria e rinforzate da altri schemi di comportamento) che avevano ovviato meglio a situazioni di questo tipo in Africa, ad esempio certa musica itinerante, individuale, canti di lavoro solitari, e via dicendo (cfr. Kubik 1979, 1991 per la

discussione teorica dei processi di trasmissione inconscia dei tratti culturali).

## Glossario

Il presente glossario comprende i termini relativi al linguaggio del blues utilizzati negli studi in bibliografia; ciascun lemma comprende il termine attestato in lingua inglese, seguito dalla traduzione italiana (se possibile) e da una breve indicazione etimologica, quindi da una spiegazione storico-semanticamente del termine stesso.

### ABBREVIAZIONI

a. = antico

fr. = francese

afr. = africano

gr. = greco

ags. = anglosassone

ingl. = inglese

am. = americano

irl. = irlandese

lat. = latino

ted. = tedesco

lett. = letteralmente

vb. = verb

scozz. = scozzese

**arhoolies, arwhoolies** (dall'irl. *hooley* “festa rumorosa, baldoria”; ingl. am., 1877): canti di lavoro individuali e modulati, intonati dagli schiavi che mietevano il grano nei campi. Vengono chiamati anche *hoolies*.

**backwaters** (lett. “acque tenute indietro o arginate”; 1629): allagamenti provocati tramite brecce negli argini artificiali lungo il fiume Mississippi, per diminuire la pressione dell'acqua durante una piena.

**barrelhouses** (“case dei barili”; ingl. am., 1883): locali di rivendita non autorizzata di liquori ai tempi del proibizionismo nel Sud, dove l'alcol puro costava pochi centesimi. I locali erano chiamati così perché il loro bancone era sorretto da barili (*barrel* “barile”). Erano frequentati da poveri, giocatori d'azzardo e prostitute. Qui i pianisti suonavano un misto di *ragtime* e blues, che prese perciò il nome di *barrelhouse piano* “piano da casa dei barili”.

**bending** (dal vb. *to bend* “piegare, inarcare un oggetto rigido e di forma lineare”; 1393): tecnica chitarristica che consiste nel tirare una corda verso l’alto o verso il basso per ottenere varie sfumature di tono, calanti o crescenti rispetto alla nota di partenza, come ad esempio le **blue notes**.

**blue notes** (lett. “note tristi”; ingl. am., 1919): nel blues, intervalli di terza e di settima minore dell’accordo, eseguiti in un contesto musicale in cui ci si aspetterebbe invece l’uso di intervalli maggiori. Nel jazz e sporadicamente in alcuni blues, lo stesso procedimento viene applicato anche alla quinta dell’accordo.

**bluesman** (“uomo dei blues”; ingl. am., 1953): musicista, cantante o compositore di blues.

**bottleneck** (“collo di bottiglia”; 1965): v. **slide**.

**bourdon** (“ronzio”; a. fr., 1386): suono grave simile ad un ronzio continuo, tipico dello stile del Delta e di probabili origini africane. Il

*bourdon* spesso costituisce la nota fondamentale della progressione armonica eseguita.

**call and response** (“chiamata e risposta”): serrato e incalzante dialogo responsoriale tra voce solista e coro, tipico degli inni a carattere religioso.

**canned heat** (“calore in lattina”; ingl. am.): bevanda alcolica, ricavata da un combustibile da cucina solido venduto in confezioni di latta, molto diffusa soprattutto tra i poveri durante il periodo del proibizionismo negli Stati Uniti.

**chain gangs** (lett. “squadre a catena”, 1834): gruppi di prigionieri incatenati l’uno all’altro, impiegati nei campi di lavoro fuori dai penitenziari.

**chitlin circuit** (“circuito delle frattaglie”; *chitlin* è l’abbreviazione dei termini ingl. *chitling* e *chitterling* “interiora di animali”, 1845): rete di teatri, sale da ballo e club, nei quali si esibivano i più importanti

musicisti blues afroamericani e dove si servivano piatti a base di frattaglie, tipici della cucina *soul food*, durante il periodo della segregazione razziale.

**chock-houses** (“case di ceppi di legno”, *chock* “ceppo di legno”, etimologia sconosciuta): vecchio nome delle **barrelhouses**.

**choking** (*to choke* “soffocare”): smorzare il suono delle corde di una chitarra.

**conjure doctors** (lett. “dottori in arti magiche”, dal vb. *to conjure* “fare incantesimi”; 1895): stregoni che eseguivano pratiche e rituali *hoodoo* nelle comunità nere del Sud. Erano figure molto temute e rispettate.

**crooner** (“cantante confidenziale”, dal vb. *to croon* “cantare in tono basso e sussurrato”; termine di origine scozz., 1930): cantante di musica popolare dallo stile rilassato ed intimista; questa figura dominò la scena musicale americana nel periodo che va dal 1940 al 1960,

soprattutto grazie all'invenzione dell'amplificazione elettrica che permise ai cantanti di essere uditi da vaste platee e in ampi spazi anche senza la potenza data dalla tecnica vocale classica.

**crossroad** (“crocevia”; 1812): luogo particolarmente ricorrente nelle liriche blues, sia perché i musicisti vivevano una vita solitamente itinerante, ma soprattutto perché il crocicchio rappresenta, secondo la leggenda, il punto dove il *bluesman* incontrava il Diavolo per scambiare l'anima con il talento ed il successo.

**Delta blues** (“blues del Delta”, dal gr. *delta*, il nome della quarta lettera dell'alfabeto, che aveva la forma di un triangolo): blues originario della zona del Delta, parte di territorio a forma appunto di delta, situata tra il fiume Mississippi ed il suo affluente Yazoo.

**diddley bow** (“arco simile al violino”; ingl. am.): v. **one-strand**.

**dirty dozens** (“sporche dozzine”; ingl. am., 1935): gare di rime diffuse tra le classi inferiori della società afroamericana, in particolare

tra gli adolescenti che sfogavano così la competitività, ma anche tra cantanti di blues, *ragtime* e jazz. Erano costituite da una successione di versi recitati a turno da due o più contendenti, uno scambio di insulti pesanti e spesso osceni sul piano sia fisico che morale. Le *dirty dozens* vengono considerate antenate del moderno rap.

**dobro** (ingl. am., 1952): chitarra con la cassa di legno e metallo, più piccola della chitarra tradizionale. Il nome di questo strumento ha un'origine curiosa: prodotto dai fratelli Dopera, due immigrati cechi, aveva impresso il marchio di fabbrica *Dopera Brothers*, che i musicisti blues abbreviarono appunto in *DoBro*. Ancora oggi il *dobro* viene suonato da molti chitarristi blues, rock e folk.

**double talk** (lett. “parlar doppio”; ingl. am., 1938): doppio senso, ambiguità voluta, frequente nelle liriche blues per mascherare espressioni linguistiche riguardanti la sfera sessuale.

**down home blues** (lett. “blues di casa”; ingl. am.; il termine *down home* indica sia il luogo geografico dove nacquero blues e jazz, ossia

il sud degli Stati Uniti, ma anche il carattere modesto e senza pretese dello stile musicale; 1958): blues acustico delle origini, diffuso nelle zone rurali e nelle città meridionali.

**fiddle** (ags. *fifele*): violino.

**fife and drums bands** (lett. “bande con piffero e tamburi”): formazioni musicali costituite da strumenti a percussione di vario tipo che accompagnano uno o più flauti solisti.

**French harp** (“arpa francese”; ingl. am.): armonica a bocca. Viene chiamata anche *mouth harp* “arpa da bocca” o *harmonica* “armonica”.

**griot** (a. fr. “cantastorie”; XVII secolo): figura originaria dell’Africa occidentale, il *griot* era un musicista professionista itinerante, con un repertorio molto ampio e vario. Con le sue canzoni tramandava oralmente la storia e la cultura della propria tribù.

**hobo** (“vagabondo”; ingl. am., 1889, origine sconosciuta): veniva chiamato così chi, in seguito ad eventi contingenti, quali siccità, inondazioni, guerre o durante la Grande Crisi del 1929, si ritrovava senza un tetto, senza lavoro ed era costretto a vivere di elemosina. Molti *hobos* erano musicisti che vivevano lo spostamento senza meta come liberatorio.

**hokum blues** (dalla fusione dei termini *hocus-pocus* “trucco magico” e *bunkum* “discorso privo di senso fatto con il solo scopo di guadagnare il favore del pubblico”; slang teatrale am., 1917): stile blues ballabile e di successo intorno al 1930; si distingueva per i testi che raccontavano il lato più goliardico e piccante del rapporto amoroso.

**hollers** (“lamenti, grida di protesta”; ingl. am, 1936): canti di lavoro individuali modulati, intonati dagli schiavi durante la raccolta del cotone nelle piantagioni.

**hoodoo** (ingl. am., presumibilmente variante di *voodoo* “vodu”, 1875): insieme di idee e pratiche magiche diffuse a partire dal XIX secolo tra la popolazione afroamericana sudoccidentale degli Stati Uniti. Pur non essendo una religione, possedeva elementi religiosi sia africani che europei. Molto meno elaborato del *voodoo*, si tramandava principalmente all’interno delle famiglie nelle zone rurali.

**hot-beds** (lett. “letti caldi”, abbreviazione di *hot-bed apartments* “appartamenti con letto caldo”; slang ingl. am., 1945): alloggi nei ghetti neri delle città del Nord, durante gli anni '30 del Novecento. Le camere venivano occupate a turno da diverse famiglie durante tutto l’arco della giornata. Ogni famiglia poteva usare un letto solo per otto ore e poi lasciarlo libero alla famiglia successiva. Venivano chiamati *hot-beds* perchè in questo modo i letti non avevano neanche il tempo di raffreddarsi.

**jinx** (anche *ginks* e *jinks*, lett. “iettatore, menagramo”, ma anche “spiritello maligno”; ingl. am., 1911): cosa, persona o entità astratta ritenuta portatrice di cattiva sorte.

**jug bands** (lett. “bande con brocche”; 1946): bande musicali in cui venivano impiegate come strumenti musicali bottiglie o brocche di vetro. Vocalizzando nella loro imboccatura, si otteneva un suono particolarmente basso. Queste formazioni davano molto spazio all’esecuzione di brani concepiti per la danza e sostituirono perciò le vecchie *string-bands* sulla scena di Memphis negli anni ’20 e ’30 del Novecento.

**juke joints** (“bettole, osterie”; slang ingl. am., presumibilmente dall’afr. *dzug* “vivere in modo moralmente sbagliato”, 1937): locali, taverne del Sud che offrivano spettacoli di musica dal vivo, alcol e prostituzione. Con il passare del tempo e l’avvento delle registrazioni discografiche, i concerti vennero sostituiti dal *jukebox*.

**kazoo** (anche *gazoo* e *gazooka*, ingl. am., molto probabilmente di origine onomatopeica, 1884): strumento musicale giocattolo, simile nella forma ad un piccolo sottomarino. Viene suonato, attualmente

come in passato, vocalizzando dentro l'imboccatura e, attraverso una membrana, produce un suono vocale ronzante.

**knife-style** (lett. "stile a coltello"): v. **slide**.

**leader-chorus** (lett. "coro con solista"; *leader* "guida" e lat. *chorus* "coro di una chiesa"): nei canti antifonali afroamericani, secondo lo schema *call and response* "richiamo e risposta", il *leader*, o solista, esegue una melodia solitamente improvvisata ed il coro risponde a cadenza quasi sempre invariabile.

**medicine shows** (lett. "spettacoli farmaceutici"; 1903): nella seconda metà dell'Ottocento, spettacoli itineranti durante i quali ciarlatani ambulanti pubblicizzavano e vendevano i loro preparati. L'accompagnamento musicale era affidato ad artisti neri che in questo modo si facevano conoscere e che avevano uno stile già tendente al blues.

**melisma** (gr. *melizein* “cantare”; XIX secolo): abbellimento melodico vocale di carattere espressivo costituito dall’esecuzione di più note su una sola sillaba.

**minstrel shows** (lett. “spettacolo di menestrelli”; 1947): spettacoli di varietà itineranti con musica e danze del periodo di fine Ottocento. Si fa distinzione tra *white minstrelsy* “arte dei menestrelli bianchi” (nella quale sia artisti che pubblico erano di razza bianca) e *black minstrelsy* “arte dei menestrelli neri” (gli artisti erano neri ed il pubblico di entrambe le razze).

**mojo** (origine incerta, forse afr., v. il termine creolo *moco* “magia, stregoneria” e il termine fula *moco ’o* “guaritore”; 1926): è un amuleto della pratica *hoodoo* che consiste in un sacchettino di stoffa colorata contenente diversi oggetti considerati magici (erbe, radici, capelli, ossa, unghie) e che viene portato appeso al collo o intorno alla vita. Per estensione, la parola *mojo* significa più genericamente “incantesimo”.

**mouth-bow** (“arco a bocca”; origine sconosciuta): strumento musicale africano consistente in un arco da caccia appoggiato alla bocca aperta che funge da risuonatore. La corda dell’arco viene pizzicata con pollice ed indice oppure percossa con un bastoncino. Viene impiegato anche nella musica folk americana e afroamericana del Sud.

**Mr. Charlie** (“Signor Charlie”; slang ingl. am., 1960): personaggio di molte liriche blues che rappresentava il padrone bianco sfruttatore o il popolo bianco in generale.

**neutral third** (“terza neutra”): intervallo musicale situato a metà tra una terza maggiore ed una terza minore.

**one man band** (lett. “banda con un solo uomo”; ingl. am., 1876): musicista intrattenitore, con un tamburo sulle spalle, una chitarra, un’armonica a bocca e spesso anche dei *cymbals* “piatti”. Si accompagnava da solo cantando con voce potente e rendendo molto spettacolari le sue esibizioni.

**one-strand** (“filo unico”, origine sconosciuta): strumento musicale povero e artigianale costruito con un filo di cotone, o preso da una ramazza, teso tra due chiodi piantati su un’asse di legno sulle verande di molte case del Sud rurale fin dai primi anni dell’Ottocento; detto anche *diddley bow* “arco simile al violino” o *one-stringed guitar* “chitarra con una corda”, veniva suonato pizzicando la corda o con la tecnica *slide*. Molti *bluesmen* raccontano che questo è stato il loro primo strumento musicale.

**pitchman** (lett. “uomo con la parlantina”; 1926): venditore ambulante che per attirare i clienti intonava particolari melodie urlate, gli *street cries* “grida da strada”. Queste forme musicali popolari hanno contribuito in modo determinante all’origine del blues.

**quills** (“pifferi”; ingl. am., 1883): flauti di legno, di origine afroislamica, diffusi nel blues meridionale. Spesso venivano costruiti artigianalmente da chi non poteva permettersi l’acquisto di veri e propri strumenti.

**ragtime** (“tempo di rag” o “ritmo sincopato”; ingl. am., 1897): genere musicale per pianoforte ritmato e ballabile, di moda tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento negli Stati Uniti.

**rent parties** (abbreviazione di *house rent parties*, lett. “feste per l’affitto di casa”; ingl. am., 1926): feste in abitazioni private di città, con musiche dal vivo, balli, cibo e bevande a pagamento; l’incasso della serata serviva a pagare l’affitto.

**riff** (“frase musicale”; 1935): breve ma caratteristica frase ritmico-musicale ripetuta più volte durante l’esecuzione di un determinato brano, anche improvvisato.

**ring-shouts** (“grida a cerchio”; ingl. am., 1931): danze religiose nelle quali gli schiavi erano disposti in cerchio ed emettevano lamenti modulati ad alta voce (*shouts*).

**shouters** (“urlatori”; 1946): cantanti di blues dallo stile particolarmente intenso e vigoroso.

**shuffle** (“ritmo strascicato”, cfr. ted. *shuffeln* “strascicarsi”; 1940): tempo ballabile tipico della musica blues, che evoca il movimento rapido degli stantuffi della locomotiva.

**slide** (lett. “scivolo”, cfr. ags. *slidan* “scivolare”, ma nel linguaggio musicale “glissato”; 1959): ditale di ferro infilato all’anulare o al mignolo della mano sinistra che viene sfregato sulle corde di una chitarra, per ottenere un suono glissato e particolarmente lamentoso. Ancora oggi è una tecnica usata da molti chitarristi blues. Per ottenere l’effetto *slide*, soprattutto in passato, i musicisti usavano un *bottleneck* “collo di bottiglia”, oppure la lama di un coltello tascabile (*knife-style* “stile a coltello”).

**songsters** (“cantori”, ags. *sangestre*, 1925): cantastorie itineranti che, a cavallo tra il XIX ed il XX secolo, viaggiavano per tutto il Sud, con un repertorio vastissimo e stilisticamente molto vario che rielaboravano in modo creativo e personale. Oltre a brani tradizionali e canzoni popolari dell’epoca, furono i primi ad eseguire e diffondere

anche alcuni blues. Per questo motivo vengono considerati i primi *bluesmen*.

**sorrow songs** (“canti di dolore”, 1903): v. **spirituals**.

**soul food** (“cibo dell’anima”; ags. *s wol, sawl* + ags. *f da*, 1964): cucina tradizionale degli afroamericani del Sud, a base di maiale, pollo, pesce, verdure e legumi.

**spirituals** (“canti religiosi afroamericani”; ingl. am., dal lat. *spiritus* “spirito, anima”, 1866): detti anche *sorrow songs*, sono canti a tema religioso nati durante le funzioni domenicali praticate dagli schiavi nei primi anni dell’Ottocento. L’aspetto antifonale, lo schema *leader-chorus*, è una caratteristica fondamentale degli *spirituals*.

**steady bass** (“basso fisso”): nel blues è il basso costante e martellante del pianoforte, prodotto dalle dita della mano sinistra che rimangono sullo stesso accordo o sulla stessa nota, secondo la formula *eight to the bar* (otto crome per ogni battuta).

**string bands** (“bande di strumenti a corda”): formazioni musicali composte principalmente da strumenti a corda, quali chitarre e violini.

**swamp lands** (“terre paludose”); zone malsane e fitte di paludi nei pressi del corso del Mississippi, abitate dagli schiavi.

**Tin Pan Alley** (dal nome di una strada di New York, sede di molti editori dell’industria musicale; 1908): genere di canzone popolare americana, nata dai modelli europei durante il secondo decennio del Novecento. Il nome Tin Pan Alley ha origine dal frastuono provocato dai tanti pianoforti che suonavano contemporaneamente, tali da sembrare un concerto di *tin pan* “pentole di latta” percosse violentemente.

**toasts** (“brindisi”; a fr. *toster*; 1962): narrazioni poetiche o sottoforma di rap, derivate dalla tradizione africana, in rima, sia memorizzate che improvvisate, a tema storico, di protesta o di semplice intrattenimento;

i *toasts* costituivano una sfida tra gli esecutori per testare chi avesse la migliore capacità verbale e di improvvisazione.

**tub-bass, washtub-bass** (“basso-tinozza”; 1968): strumento musicale costruito con oggetti di uso domestico. Era formato da una tinozza capovolta nella quale veniva infilato un manico di scopa. La corda in tensione fissata ai due estremi del bastone era suonata esercitando la pressione sul manico e produceva il suono del contrabbasso.

**twelve-bar blues** (“blues di dodici battute”; ingl. am.): forma tipica di blues tradizionale, nella quale la strofa ha una struttura a dodici battute (o misure), suddivisa in tre versi di quattro misure ciascuno. Si trovano inoltre modelli ad otto, dieci, diciotto, venti e ventiquattro battute.

**voodoo** (dal Fon del Benin *vodun* “dio, essere soprannaturale”; ingl. am., 1880): sincretismo sviluppatosi nei secoli tra culti africani, cristianesimo e varie credenze di origine europea; diffuso anche in

Louisiana e principalmente a New Orleans fin dagli inizi dell'Ottocento tra la popolazione afroamericana di origine haitiana.

**walking basses** (“bassi ambulanti”): sono i bassi prodotti con il pianoforte dalla mano sinistra, che si muove lungo la tastiera suonando diverse note e dando l'impressione di un moto avanzante della musica.

**washboard bands** (“bande con tavola per lavare”; 1925): gruppi musicali nei quali veniva impiegata la *washboard* “asse di legno o metallo usata per lavare i panni”; veniva suonata percuotendola e sfregando le sue scanalature con appositi ditali di metallo. Spesso l'asse veniva dotata di campanacci ed elementi sonori di vario tipo che ne arricchivano il suono.

**water boy** (“ragazzo dell'acqua”): ragazzo che portava l'acqua da bere agli schiavi impegnati nel lavoro nelle piantagioni del Sud.

**wino** (slang, ingl. am., 1926): ubriacone vagabondo.

**work songs** (“canti di lavoro”; 1911): canti di lavoro collettivi di vario tipo, nati al tempo della schiavitù, caratterizzati dalla cadenza ritmica regolare che serviva a segnare il tempo e ad accompagnare i movimenti ripetitivi dei gruppi di lavoratori-cantanti (*work-gangs*).

## Riferimenti bibliografici

### **Caselli 2001=**

Roberto Caselli (a cura di), *100 dischi ideali per capire il blues*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

### **Charters 1991=**

Samuel Charters, *The Roots of the Blues. An African Search*, Cambridge, Da Capo Press, (1980) 1991.

### **Clementelli e Mauro 1996=**

Elena Clementelli e Walter Mauro (cura e traduzione di), *Blues, Spirituals, Folk Songs*, Roma, Newton&Compton, 1996.

### **Courlander 1970=**

Harold Courlander, *Negro Folk Music, U.S.A.*, New York, Columbia University Press, (1963) 1970.

### **Davis 2003=**

Francis Davis, *The History of the Blues. The Roots, the Music, the People*, Cambridge, Da Capo Press, 2003.

### **EBMN=**

Massimo Cotto (a cura di), *Enciclopedia del Blues e della Musica Nera*, Milano, Arcana Editrice, 1994.

### **Evans 1982=**

David Evans, *Big Road Blues. Tradition & Creativity in the Folk Blues*, Cambridge, Da Capo Press, 1982.

### **Federighi 2001=**

Luciano Federighi, *Blues on my Mind: temi e poesia del blues*, Palermo, L'Epos, 2001.

**Garon 1996=**

Paul Garon, *Blues and the poetic spirit*, San Francisco, City Lights, (1975) 1996.

**Jahn 1961=**

Janheinz Jahn, *Muntu. La civiltà africana moderna*, Torino, Einaudi, 1961.

**Kubik 1999=**

Gerhard Kubik, *Africa and the Blues*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999.

**Lomax 1994=**

Alan Lomax, *The Land Where the Blues Began*, New York, Delta Books, (1993) 1994.

**Mauro 1997=**

Walter Mauro, *Storia dei neri d'America*, Roma, Newton&Compton, 1997.

**Oliver 1990=**

Paul Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cambridge, Cambridge University Press, (1963) 1990.

**Oliver 2002=**

Paul Oliver, *La grande storia del blues*, Roma, Polo Books, 2002. Titolo originale: *The Story of The Blues*, London, Barrie&Jenkins, 1969.

**Schumacher 1997=**

Michael Schumacher, *Crossroads, vita e musica di Eric Clapton*, Padova, Arcana Editrice, 1997. Titolo originale: *Crossroads-The life and music of Eric Clapton*, New York, Hyperion, 1995.

**Venturini 1984=**

Fabrizio Venturini, *Sulle strade del Blues*, Milano, Gammalibri, 1984.

Per la stesura del glossario sono stati molto utili:

Luca Cerchiari, *Dal ragtime a Wagner: Treemonisha di Scott Joplin*, Palermo, L'Epos, 2001.

Luisa Faldini Pizzorno, *Il Vodù*, Milano, Xenia Edizioni, 1999.

*Oxford English Dictionary Online*. <http://dictionary.oed.com>

## Filmografia

### **Burnett 2003=**

Charles Burnett, *The Blues: Warming by the Devil's Fire*, 2003.

### **Eastwood 2003=**

Clint Eastwood, *The Blues: Piano Blues*, 2003.

### **Figgis 2003=**

Mike Figgis, *The Blues: Red White & Blues*, 2003.

### **Levin 2003=**

Marc Levin, *The Blues: Godfathers and Sons*, 2003.

### **Scorsese 2003=**

Martin Scorsese, *The Blues: Dal Mali al Mississippi*, 2003. Titolo originale: *The Blues: Feel like Going Home*.

### **Wenders 2003=**

Wim Wenders, *The Soul of a Man*, 2003.

## **Internet**

### **In lingua inglese:**

<http://blueslyrics.tripod.com>

[http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Christopher\\_Handy](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Christopher_Handy)

<http://tcd.freehosting.net/djembemande/index.html>

<http://tonalsoft.com/enc/n/neutral-3rd.aspx>

[http://www.alan-lomax.com/about\\_saga.html](http://www.alan-lomax.com/about_saga.html)

<http://www.bluesworld.com>

<http://www.ccanh.com/study-guides/48>

<http://www.elijahwald.com/hipblues.html>

<http://www.pbs.org/theblues/>

### **In lingua italiana:**

<http://it.wikipedia.org/wiki/Blues#Strumenti>

<http://www.geocities.com/Tokyo/Temple/8529/musica/glossario/a-m.html>