

Università degli studi della Tuscia (Viterbo)  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne

**Storia della Cultura Afroamericana**

**Il Blues di Robert Johnson**

Laureando David Tordi  
Matricola N° 2924

Relatore Matteo Sanfilippo

Correlatore Sandro Melani

Anno Accademico 2001/2002.

Dedico questo lavoro  
a Graziella  
e alla mia Famiglia.

## **INDICE**

### **Cap. I**

**STORIA ED EVOLUZIONE DEI NERI D'AMERICA DALLE ORIGINI AGLI ANNI '40 - pag. 4**

---

### **Cap. II**

**GENESI ED EVOLUZIONE DELLA MUSICA BLUES - pag. 38**

---

### **Cap. III**

**LA FIGURA DI ROBERT JOHNSON - pag. 72**

---

### **Cap. IV**

**LE CANZONI E I TESTI DI ROBERT JOHNSON - pag. 112**

---

**RINGRAZIAMENTI - pag. 151**

---

**GLOSSARIO - pag. 152**

---

**APPENDICE - pag. 178**

---

**BIBLIOGRAFIA GENERALE - pag. 221**

---

## CAPITOLO I

### STORIA ED EVOLUZIONE DEI NERI D'AMERICA DALLE ORIGINI AGLI ANNI '40

Se si vuole risalire alle origini storiche e culturali della musica blues, si deve compiere un lungo percorso a ritroso lungo tutto il periodo che va dai nostri giorni alla colonizzazione europea delle Americhe.

A partire dall'inizio del '500, stati europei quali Spagna e Portogallo avevano urgente bisogno di manodopera a basso costo nelle proprie colonie e trovarono nel popolo africano un'immensa risorsa. In poco tempo negrieri spagnoli, portoghesi e olandesi si organizzarono e avviarono il trasporto e la vendita di intere popolazioni africane negli ancora vergini territori d'oltreoceano <sup>1</sup>. Il quadro coloniale del nuovo continente fu presto chiaro e definito: all'inizio del XVII secolo, uno dopo i primi sbarchi, nel nord iniziavano a impiantarsi francesi e inglesi, mentre il centro – sud era dominato da portoghesi e spagnoli.

In questo periodo, contemporaneamente alle lotte contro le tribù indiane per la conquista dei territori del nord, gli inglesi e i francesi avviarono lo stesso genere di traffici dall'Africa. Inizialmente, vennero intraprese solo sporadiche deportazioni, ma nel 1619, dodici anni dopo la fondazione di Jamestown, avvenne la prima (documentata) massiccia importazione di neri in America. Alla fine del XVII secolo, ormai, la tratta dei neri aveva assunto proporzioni massicce: era iniziata la grande migrazione forzata dall'Africa verso l'America <sup>2</sup>. Centinaia di migliaia di uomini e donne furono vendute ai bianchi come schiavi e impiegate nelle piantagioni per la raccolta del cotone o nei lavori di manutenzione degli argini del fiume Mississippi <sup>3</sup>.

Ogni loro forma di pensiero economico e politico fu subito soppressa e ogni aspetto materiale della loro cultura si estinse del tutto. Di africano conservarono soltanto ciò che non era tangibile, in altre parole religioni, magie, arti, danze e musiche <sup>4</sup>.

Nel 1691 fu sancita la separazione totale fra bianchi e neri e furono promulgate leggi che vietavano severamente matrimoni fra etnie diverse. Tali leggi saranno abrogate solamente nel 1967 <sup>5</sup>. Fra padrone e schiavo non sussisteva alcun genere di comunicazione. Ciò era dovuto precipuamente alla completa estraneità dell'uomo africano alla lingua, alla cultura e alle usanze occidentali. La forte ostilità nell'apprendere la lingua e la cultura dei coloni europei va attribuita al fatto che gli africani deportati in America non avevano nessuna intenzione di integrarsi nel Nuovo Mondo, diversamente da tutti gli altri popoli che formano attualmente la eterogenea - ma quasi completamente omogeneizzata - popolazione statunitense.

Basti considerare che per tutti i lunghi anni della schiavitù, molte madri africane preferirono uccidere i loro neonati, piuttosto che farli vivere da schiavi in terra straniera, tale era l'odio per l'uomo bianco e tale la loro

---

<sup>1</sup> <http://www.thebluehighway.com/>

<sup>2</sup> A. Baraka, *Il Popolo del Blues – Sociologia degli afroamericani attraverso l'evoluzione del jazz*, Milano, Shake Edizioni Underground, Seconda Edizione 1999.

<sup>3</sup> G. Vescovo - <http://giannivescovo.interfree.it/Storiadelblues.htm>

<sup>4</sup> A. Baraka, *Il Popolo del Blues*, cit.

<sup>5</sup> A cura di Fabrizio Dadò, *Axe Magazine n° 39*, 1930 La Tecnica, Roma, Edizioni Palomino, Dicembre 1999.

determinazione. Agli occhi dei padroni questo gesto appariva esclusivamente come una comune e tipica attività degli “animali africani” 6.

Le infinite distese di campi coltivabili nel sud e le virtuali potenzialità dei territori obbligavano i proprietari terrieri a comperare continuamente schiavi, facendo anche arricchire i governi centrali che trassero enormi benefici dalla colonizzazione e dallo sfruttamento dei nuovi territori. Nel 1661, dopo un cinquantennio di continui sbarchi in America, fu ufficializzata la schiavitù come istituzione e, per tutto il XVII e XVIII secolo, furono milioni i deportati neri in America. Nel 1756, a causa delle frequenti guerre franco – britanniche per l’espansione coloniale e a causa delle lotte austro – prussiane per la supremazia centro – europea, si giunse ad un conflitto di enormi dimensioni, noto come la Guerra dei Sette Anni.

Questo immane scontro vide opporsi tutte le più grandi potenze dell’epoca: da una parte Gran Bretagna, Prussia e Hannover, dall’altra Francia, Austria, Russia, Sassonia, Svezia e Spagna. La guerra fu combattuta prevalentemente in Europa, in altre parole nel cuore della lotta politica, ma Francia e Gran Bretagna intensificarono i loro scontri per la supremazia coloniale sul fronte indiano e nord – americano. Nel 1763, col Trattato di Parigi, la Francia, sconfitta su tutti i fronti, concesse il completo controllo dell’ America settentrionale e delle Antille alla Gran Bretagna, ad eccezione di New Orleans e delle isole di St. Pierre, Miquelon, Guadalupe e Martinica 7. Negli stessi anni però, i rapporti fra madre patria e coloni inglesi si inasprirono sempre più per cause commerciali ed economiche e il già sottile equilibrio si ruppe. Le colonie reclamavano maggiori garanzie e più indipendenza dall’Inghilterra, mentre quest’ultima intendeva intensificarne lo sfruttamento, al fine di portare nelle casse regie ulteriori ricchezze. Furono perciò inviate truppe per il controllo delle colonie e, nel marzo 1770, la situazione precipitò. Gli inglesi fecero fuoco sulla folla in rivolta per le tasse troppo alte e morirono cinque persone. Uno di loro era un certo Crispus Attuks, ex schiavo di colore, divenuto libero marinaio. Quell’evento, che viene ancora oggi ricordato come “Massacro di Boston”, segnò l’inizio della Rivoluzione Americana (o Guerra d’Indipendenza Americana), che avrebbe avuto termine soltanto nel 1783 8.

Parallelamente agli avvenimenti politici, nacquero le prime associazioni e le prime pubblicazioni antischiaviste. Nel 1770, nel Rhode Island, iniziò, per mano del pastore Hopkins, una campagna antischiavista con lo scopo di tutelare i diritti dei neri. Destò molto scalpore e fu il primo di una serie di avvenimenti che avrebbe portato alla successiva Emancipazione dei neri. Tre anni dopo il Massacro di Boston, sempre nella stessa città, un gran numero di commercianti gettò in mare il carico di tre navi inglesi, per protestare contro il monopolio del tè concesso dalla corona alla Compagnia britannica delle Indie Orientali.

A questo punto, il governo inglese chiuse il porto e proclamò lo stato d’assedio. L’accesa ribellione delle tredici colonie americane del New England alla rigida politica mercantile inglese si concretizzò nel boicottaggio delle merci e nella “Dichiarazione dei diritti delle colonie”

---

6 A. Baraka, *Il Popolo del Blues*, cit.

7 A cura di Vittorio Sirtori, *Cronologia Universale*, Micropedie A.Vallardi - Garzanti Editore s.p.a., Milano, 1994.

8 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile: storia dei neri americani dal 1770 al 1970*, Selene Edizioni, Milano, 1994.

(1774), redatta durante il Primo Congresso Continentale Americano a Philadelphia. A tale atto di autonomia politica e amministrativa, Londra rispose con la totale abolizione delle esenzioni amministrative e con l'ordine dell'uso della forza armata per fare eseguire gli ordini regi. La guerra fu inevitabile.

Nel 1775, il generale George Washington, già distintosi nella Guerra dei Sette Anni contro la Francia in Virginia, fu posto dal Congresso a capo delle truppe del nuovo esercito americano. Già dalle prime battaglie a Lexington e Concord, alcuni schiavi presero parte alla guerra. Con Washington, tuttavia, le cose cambiarono. Il generale, infatti, onde evitare fughe da parte di schiavi dall'esercito, promulgò un ordine contro l'arruolamento dei neri. Contemporaneamente, il governatore inglese della Virginia, Lord Dunmore, emanò un decreto in base al quale si concedeva la libertà a tutti gli schiavi che si fossero arruolati nelle truppe regie 9.

Sempre nel 1775, a Philadelphia (e l'anno successivo a New York), nacquero le prime società abolizioniste, che avevano lo scopo istituzionale di liberare tutti coloro illegalmente tenuti in schiavitù. Tali organizzazioni furono determinanti per la causa dei neri, soprattutto nel ventennio che va dal 1830 fino al 1850; ad esse non mancarono adesioni e aiuti da parte addirittura di bianchi antischiavisti. I neri, dal canto loro, iniziarono a formulare petizioni alle società abolizioniste per tutelare i loro diritti, richiedendo anche di poter ritornare in Africa o di poter avere terra da lavorare liberamente 10.

Nel 1776, gli Stati Uniti emanarono la Dichiarazione d'Indipendenza dall'Inghilterra. In essa erano formulati i diritti dell'uomo alla vita, alla libertà e alla felicità e il diritto di resistenza politica.

La guerra si svolse per i primi tre anni nei territori del nord, dove anche i francesi, per contrastare il folto esercito britannico, si schierarono con le truppe degli indipendentisti e diedero un apporto fondamentale alla vittoria finale 11. Poi, dal 1778, lo scenario di guerra si trasferì nelle campagne del sud. Le ostilità durarono fino al 1783 quando, con la Pace di Versailles, l'ormai sconfitta Inghilterra fu costretta a ripiegare in patria e a riconoscere gli Stati Uniti come indipendenti.

Durante la guerra, la situazione degli schiavi era stata quella, ambigua, di dover scegliere fra due nemici e, finite le ostilità, essi pagarono questa "ambiguità" ritrovandosi contro quasi tutta l'opinione pubblica del nuovo Stato.

Sotto un altro aspetto, i continui spostamenti in tempo di guerra avevano fatto sì che molti neri si fossero sentiti più liberi di muoversi e di pensare sicché, al termine delle ostilità, quelli ormai liberati si spostarono nelle città del nord, in cerca di lavoro. A questo punto va fatta una sostanziale distinzione fra schiavi rurali e urbani.

Negli stati settentrionali, specie nelle città, gli schiavi erano spesso impiegati in tutti i settori dell'economia cittadina, come aiutanti dei padroni artigiani o come personale domestico, mentre nelle campagne fungevano per lo più da allevatori di bestiame e per la raccolta delle semine. Quindi, è

---

9 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

10 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

11 George C. Kohn, *Dizionario delle Guerre*, Edizione CDE, Milano, 1986.

evidente che la condizione di schiavo nelle città fosse in qualche modo più vantaggiosa<sup>12</sup>. Ma da alcuni giornali apparsi nel 1776 e nel 1780 a Boston, possiamo ben comprendere quale reale considerazione avessero le persone di colore all'epoca: "Vendesi giovane donna nera, pratica in cucina e nei lavori domestici e vendesi ragazzo nero tredicenne adatto a stare al servizio di un gentiluomo; il tutto in vendita insieme ad una mucca con vitello"<sup>13</sup>. Entro il 1785, tutti gli stati del nord, a parte New York e New Jersey, approvarono le leggi per l'abolizione della schiavitù, ma l'ipocrisia dei padroni rendeva le loro posizioni ancora ben lontane da quelle stabilite sulla Dichiarazione d'Indipendenza.

Secondo dati statistici, dopo il 1790 e per tutto il XIX secolo, arrivarono "illegalmente" in America altri 93.000 schiavi dall'Africa. Inoltre, numerosi emendamenti aggiunti alla Costituzione ridimensionarono le precedenti "frettolose" concessioni: ad esempio, fu scritto che "uno schiavo vale 3/5 di un uomo"<sup>14</sup>. Nel periodo post-bellico, molti proprietari, per paura di eventuali fughe di schiavi, tennero comportamenti ancora più crudeli nei loro confronti. In alcuni stati del sud, le milizie improntarono vere e proprie campagne punitive alla ricerca degli schiavi fuggiaschi. Questi ultimi furono spesso aiutati dalle tribù indiane e dagli spagnoli, che ancora si trovavano in alcuni territori del sud, dando ulteriore forma ad una commistione di culture e razze senza precedenti.

Visto che i diritti degli schiavi non furono pressoché presi in considerazione nella maggior parte dei casi, la situazione per loro ormai era insostenibile. Le donne svolgevano lavori pesantissimi quasi come gli uomini e, spesso, per non soccombere, erano costrette ad adottare stratagemmi di ogni genere nei confronti dei loro padroni, come finte gravidanze, malori e svenimenti.

All'inizio degli anni '90 del XVIII secolo, i venti della Rivoluzione Francese cominciarono ad arrivare anche in America. Data l'uguaglianza di diritti e ideali rivendicati e date le terribili condizioni, le rivolte di schiavi nelle colonie si intensificarono, creando gravi disagi ai padroni<sup>15</sup>. Tutti gli stati del sud approvarono leggi per cui era in pratica vietata l'immigrazione di neri liberi ed era obbligatoria l'emigrazione dei neri emancipati o liberi. Tuttavia, in assenza di leggi federali uguali per tutti gli stati, in ognuno la situazione dei neri era ben diversa.

Anche, però, nei lavori meno qualificati, soprattutto nel sud, i neri erano discriminati ed emarginati: i padroni preferivano loro gli immigrati europei. Ciò provocò forti dissapori all'interno delle classi inferiori, fra europei e neri. Nel frattempo lo scontento afroamericano si espresse con numerose ribellioni. Tra le più importanti, va ricordata "la rivolta di Gabriel" (dal nome di uno dei promotori), avvenuta in Virginia, nei pressi di Richmond, nel 1800. Fu un avvenimento che condizionò lo svolgersi dei futuri eventi e soprattutto il pensiero degli schiavi: un gruppo di neri, schiavi di un padrone molto severo, organizzarono una massiccia rivolta, cercando di reclutare ribelli dalle piantagioni circostanti. Qualcuno, però, li tradì e

---

<sup>12</sup> <http://www.bluesandblues.it/>

<sup>13</sup> Walter Mauro, Storia dei neri d'America, Newton & Compton editori s.r.l., Roma, 1997

<sup>14</sup> Ellen Ginzburg Migliorino, La Marcia Immobile, cit.

<sup>15</sup> "Chronology of Slavery and Freedom in America" - <http://johnbrownsbody.net/SlavtoFree.htm>

molti furono giustiziati dalle truppe 16. Per tutta la prima parte del XIX secolo le rivolte di schiavi, ormai insofferenti e completamente coscienti dei loro diritti, divennero sempre più frequenti. E ad alimentare le paure per le rivolte, vi fu anche lo scoppio di una nuova guerra fra Stati Uniti e Inghilterra per la conquista del Canada nel 1812 17. Ancora una volta, chi era schiavo tentò in tutti i modi di approfittare della situazione per liberarsi, ricorrendo al “solito” doppio gioco con le truppe americane e inglesi. Questi ultimi spesso offrivano la possibilità di disertare e partire con le loro flotte alla volta della Gran Bretagna e molti neri acconsentirono. Pochi, d’altro canto, furono quelli che combatterono al fianco degli americani.

A cavallo dei secoli XVIII e XIX, le correnti religiose che si erano sviluppate in America avevano iniziato a fare proseliti fra gli schiavi, anche grazie al fatto che non discriminavano gli uomini per razza, ceto sociale o istruzione. I movimenti spirituali battisti e metodisti si mossero per incrementare il proprio numero di fedeli. Per altro, anche fra i metodisti, una fazione dei bianchi iniziò a discriminare i neri, relegandoli nei posti di galleria delle chiese durante le celebrazioni 18. Come in politica, anche nella vita quotidiana e nella religione, il divario fra bianchi e neri aumentò sempre più, fino a sfociare nella prima totale divisione della chiesa nera a Filadelfia.

Subito dopo, nacquero molte altre black churches indipendenti, rappresentando, paradossalmente, una conquista non indifferente. Per i neri esisteva un forte legame fra religione e ribellione e questo suscitava le ire dei bianchi negli stati del sud. Presto, molte di queste chiese furono dichiarate illegali nel sud, poiché erano considerate atte a fomentare le sempre più crescenti insurrezioni di schiavi.

Nel 1808 la tratta dei neri fu vietata per legge. La prima stesura della Dichiarazione di Indipendenza conteneva espliciti riferimenti alla condanna della tratta e della schiavitù. D’altro canto, nel 1816, nacque l’A.C.S. 19, con l’intento di rispedire i neri nelle terre africane di origine, facendoceli vivere e lavorare alle proprie dipendenze. Furono stanziati fondi e molti stati del sud acconsentirono, ma il progetto non ebbe successo 20. Ormai, la politica del governo americano appariva chiara: fino al secolo successivo avrebbe continuato ad aggiungere territori all’Unione, distruggendo o segregando i popoli indigeni che occupavano i territori “liberi”, oppure comprando gli altri territori nordamericani, fra cui la Louisiana, la Florida, l’Ohio e l’Alaska. Gli Stati Uniti, in definitiva, adottarono una politica imperialistica, che li avrebbe portati alla attuale situazione nazionale.

In politica estera, nel 1823, il presidente Monroe proclamò la sua famosa dottrina, dal motto: “L’America agli Americani”, mostrando la totale ostilità degli U.S.A. nei confronti di qualsiasi intervento europeo nel loro territorio 21.

---

16 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

17 George C. Kohn, *Dizionario delle Guerre*, cit.

18 Walter Mauro, *Storia dei neri d’America*, cit.

19 American Colonization Society (Società Americana per la Colonizzazione).

20 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

21 Gianni Palitta, Diego Meldi, *Cronologia Universale - La storia del mondo dalle origini ai giorni nostri*, Newton & Compton Editori, Roma, 1996

Crebbe a dismisura il numero di pubblicazioni di neri liberi o anche di bianchi del nord a favore della causa antischiavista, le quali inneggiavano alla libertà e al rispetto universale. Ma, proporzionalmente (anzi, esponenzialmente!) crebbe anche il razzismo.

Gli anni '30 furono un decennio di sviluppo culturale e politico per il popolo nero. Sorsero sempre più frequentemente organizzazioni che potessero insegnare loro a leggere e a scrivere, sì da fornire maggiore forza culturale alla lotta per l'indipendenza. Molte donne, che avevano vissuto la schiavitù sulla propria pelle prima di essere libere, erano solite frequentare le conventions antischiaviste, con lo scopo di scaldare gli animi del pubblico e incitarlo alla rivolta, intavolando discorsi dai toni spesso accesi e raccontando le tante umiliazioni e torture subite negli anni precedenti <sup>22</sup>.

Queste donne erano da sempre oppresse sotto molteplici punti di vista: erano infatti perseguitate, oltre che economicamente, anche e soprattutto sessualmente. Con gli anni, esse compresero di essere fondamentali nel sistema schiavista, in quanto da loro dipendeva la procreazione della nuova manodopera.

Così, per decenni, le donne furono indotte a gesti atroci: aborti e infanticidi, quasi sempre per propria scelta. Nel 1832, a Filadelfia, si riunì un comitato con lo scopo di raccogliere fondi per far emigrare molti neri in Canada. Nacquero inoltre i vigilance committees, in altre parole comitati di vigilanza che si prodigarono per aiutare i molti fuggiaschi dai territori "ostili". Durante i primi anni '40, alcuni stati del nord avevano già concesso il diritto di voto ai neri liberi. Nel 1850 fu approvata la Fugitive Law, un decreto secondo il quale gli schiavi che erano riusciti a fuggire dai padroni dovevano essere catturati e rispediti al padrone stesso <sup>23</sup>. Questa legge fece sì che molte organizzazioni abolizioniste iniziassero a ricorrere ad atti violenti e illegali, per difendere o nascondere gli schiavi fuggiaschi. Molte furono in questo periodo le pubblicazioni sui giornali, scritte da abolizionisti bianchi e afroamericani, atte a fomentare violente rivolte contro il potere schiavista. Nel 1853, Beecher Stowe pubblicò il suo romanzo – scandalo La capanna dello zio Tom, dove per la prima volta si denunciavano apertamente le orribili condizioni di vita degli schiavi. L'anno successivo entrò in vigore il Kansas – Nebraska Act, ai sensi del quale ciascuna autorità aveva la facoltà di adottare la propria politica in materia di schiavismo. Contemporaneamente, dalla fusione di molte conventions e organizzazioni abolizioniste e antischiaviste, nacque il Partito Repubblicano Americano che per molti anni, specie la fazione dei Radical Republicans <sup>24</sup>, appoggiò la causa dei neri.

Nel 1855, a Harper's Ferry, in Virginia, un antischiavista bianco di nome John Brown <sup>25</sup> prese d'assalto l'arsenale della cittadina e organizzò numerose altre incursioni nelle proprietà della zona, con il fine di liberare il maggior numero di schiavi possibile. Fiancheggiato da seguaci bianchi e neri, in poco tempo egli divenne uno dei personaggi simbolo dell'antischiavismo, nonché uno dei leader di spicco degli abolizionisti. Era un personaggio molto carismatico che si prodigò in grandi iniziative e che

---

<sup>22</sup> Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

<sup>23</sup> Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

<sup>24</sup> Repubblicani radicali. Era la fazione del Partito Repubblicano sostenitrice della totale parità nera. Il suo principale esponente fu Thaddeus Stevens della Pennsylvania. Sono sinonimi di questa espressione anche "Jacobins" e "Vindictives".

<sup>25</sup> "Chronology of Slavery and Freedom in America" - <http://johnbrownsbody.net/SlavtoFree.htm>



impose la propria figura negli ambienti antischiavisti. Fu impiccato nel 1859, quando favorì l'ennesima sommossa di schiavi nei monti Appalachi.

Di lì a poco, la sua figura sarebbe stata mitizzata e fatta anche oggetto di molte canzoni blues e ballate, fra cui la più famosa è "John Brown's Body" 26, figlia della Guerra Civile Americana 27, qui di seguito riportata e tradotta nella sua versione principale 28:

### *John Brown's Body*

John Brown's body lies a-mouldering in the grave,  
John Brown's body lies a-mouldering in the grave,  
John Brown's body lies a-mouldering in the grave,  
But his soul goes marching on.

Chorus: Glory, Glory, Hallelujah!

Glory, Glory, Hallelujah! Glory, Glory, Hallelujah!  
His soul goes marching on.

He's gone to be a soldier in the Army of the Lord  
He's gone to be a soldier in the Army of the Lord  
He's gone to be a soldier in the Army of the Lord  
His soul goes marching on.

Chorus:

John Brown's knapsack is strapped upon his back  
John Brown's knapsack is strapped upon his back  
John Brown's knapsack is strapped upon his back  
His soul goes marching on.

*Chorus*

John Brown died that the slaves might be free  
John Brown died that the slaves might be free  
John Brown died that the slaves might be free  
But his soul goes marching on.

*Chorus*

The stars above in Heaven now are looking kindly down  
The stars above in Heaven now are looking kindly down  
The stars above in Heaven now are looking kindly down  
On the grave of old John Brown.

*Chorus*

---

26 "Il Corpo di John Brown".

27 Barry Ulanov, Storia del Jazz in America, Einaudi, Torino, 1965.

28 Versione inglese tratta da <http://www.johnbrownsbody.com>

## **Il corpo di John Brown**

Il corpo di John Brown giace e si consuma nella tomba,  
Il corpo di John Brown giace e si consuma nella tomba,  
Il corpo di John Brown giace e si consuma nella tomba,  
Ma la sua anima continua a marciare.

Rit: Gloria, Gloria, halleluja  
Gloria, Gloria, halleluja Gloria, Gloria, halleluja,  
La sua anima continua a marciare.

Se n'è andato per essere un soldato nell'Esercito di Dio  
Se n'è andato per essere un soldato nell'Esercito di Dio  
Se n'è andato per essere un soldato nell'Esercito di Dio  
La sua anima continua a marciare.

Rit:  
Lo zaino di John Brown è legato sulla sua schiena  
Lo zaino di John Brown è legato sulla sua schiena  
Lo zaino di John Brown è legato sulla sua schiena  
La sua anima continua a marciare.

Rit.  
John Brown è morto affinché gli schiavi possano essere liberi  
John Brown è morto affinché gli schiavi possano essere liberi  
John Brown è morto affinché gli schiavi possano essere liberi  
La sua anima continua a marciare.

Rit.  
Le stelle su nel cielo ora stanno guardando dolcemente giù  
Le stelle su nel cielo ora stanno guardando dolcemente giù  
Le stelle su nel cielo ora stanno guardando dolcemente giù  
Sulla tomba del vecchio John Brown

Rit.

Negli anni '50, molte conventions abolizioniste si riunirono con l'intento, senza precedenti, di favorire l'emigrazione di neri all'estero. Una delle cause scatenanti l'emigrazione fu un decreto dell'epoca, per cui ogni nero doveva dimostrare alle autorità governative, fornendo prove concrete, la propria regolare libertà. In caso contrario, egli doveva essere riportato in stato di schiavitù. Per questo motivo, fra il 1850 e il 1860, ben 20.000 fuggitivi dovettero emigrare in Canada, liberandosi da una situazione che sembrava altrimenti senza via di scampo <sup>29</sup>. Nel 1860, divenne presidente degli Stati Uniti Abraham Lincoln il quale, con lo scopo di indebolire il potere economico e politico del sud, assunse una posizione antischiavista, favorendo così la liberazione di schiavi; nello stesso anno, si noti, la popolazione di neri in territorio americano era salita a quattro milioni <sup>30</sup>. Nel gennaio dell'anno seguente, Texas, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia e Louisiana uscirono dall'Unione e il 4 febbraio Jefferson Davis si proclamò presidente degli Stati Confederati del Sud, con capitale Richmond. Pochi giorni dopo il governo dell'Unione del nord decretò l'aumento dei

---

<sup>29</sup> Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

<sup>30</sup> "Chronology of Slavery and Freedom in America" - <http://johnbrownsbody.net/SlavtoFree.htm>

dazi doganali per gli stati confederati. Ad aprile scoppiò la Guerra Civile. Molti neri del nord vollero arruolarsi come volontari nelle truppe dell'Unione, ma la legge non glielo permise 31.

Al sud, invece, una folta schiera di neri liberi si organizzò in milizie, affiancandosi all'esercito secessionista dei confederati. L'esercito unionista assediò e bombardò Fort Sumter, mentre altri stati, come North Carolina, Arkansas, Tennessee e Virginia si unirono alla Confederazione 32. Contemporaneamente, Lincoln proclamò "la totale incompatibilità dei neri con i bianchi in territorio americano" e avviò un piano economico per favorire l'uscita dei neri dagli Stati Uniti. Ma il progetto non si realizzò, poiché quasi tutte le organizzazioni afroamericane furono contrarie, rivendicando i loro ormai ben radicati legami al territorio statunitense. All'inizio degli anni '60, infatti, i neri erano ormai una comunità vastissima e parte fondamentale della cultura e dell'economia dello Stato.

Nonostante tutto, a causa dell'impellente bisogno di soldati da parte delle truppe unioniste, il 1° gennaio del 1863, fu decretato dal governo Lincoln il "Proclama di Emancipazione", secondo il quale "tutti gli schiavi degli stati secessionisti sarebbero stati liberi, senza alcun indennizzo dovuto ai loro proprietari". Inoltre, l'Unione invitava gli stessi schiavi ad unirsi alla lotta contro i confederati. Dopo quattro anni di dure e sanguinose battaglie, le forze nordiste prevalsero sulle truppe sudiste guidate dal generale Lee, e riconquistarono Richmond.

Si era conclusa la Guerra di Secessione ed era stata vinta da coloro che avevano abolito la schiavitù. Con il XIII emendamento, promulgato nel 1865 dal presidente democratico Andrew Johnson dopo la resa da parte degli Stati Confederati, la schiavitù fu abolita ufficialmente su tutto il territorio statunitense. Finita la guerra, molte cose cambiarono e furono in molti coloro che chiesero al presidente Johnson diritti paritari per bianchi e neri dato che, nel momento del bisogno bellico, entrambi si erano uniti per combattere i secessionisti. Il XIV emendamento del 1868 diede la cittadinanza a tutti i neri, fossero loro ex – schiavi o liberi.

Questo famoso emendamento provocò forti dissensi interni negli stati del sud dove, in risposta ad esso, furono redatti e approvati dai bianchi i purtroppo celebri "codici dei neri" 33: essi dovevano servire a regolamentare la vita giuridica e sociale di tutti gli individui di colore e, ovviamente, non fecero altro che dimostrare ancora una volta inequivocabilmente il sentimento di superiorità della razza bianca. Nello stesso anno, per contro alle conquiste politiche e sociali ottenute dai neri fino a quel momento, nacque nel Tennessee, proprio in pieno periodo di Ricostruzione 34, la più terribile e sanguinaria organizzazione razzista di tutti gli Stati Uniti: il Ku Klux Klan (K.K.K.). Vi furono in quel periodo anche altre società razziste composte da bianchi, nate con l'unico scopo di terrorizzare i neri 35. La violenza di tali gruppi era talmente diffusa, che nel

---

31 Giampiero Carocci, Storia della Guerra Civile Americana, Newton & Compton editori s.r.l., Roma, 1996.

32 Ellen Ginzburg Migliorino, La Marcia Immobile, cit.

33 Black Codes.

34 Periodo che seguì la fine della Guerra Civile Americana, in cui gli Stati Uniti ebbero una notevole crescita economica, che però coincise un periodo di crudeltà e razzismo contro i neri americani.

35 Le più importanti società razziste americane dell'epoca furono, oltre al Ku Klux Klan, la White League, la Pale Faces Organization e i Knights of the White Camelia.

1871 il Congresso dovette aprire un'inchiesta per far luce sui troppi fatti di sangue nelle comunità nere del sud 36.

Dove prima c'erano proprietari terrieri che schiavizzavano i neri per lavorare le piantagioni, ora, grazie alle nuove leggi "paritarie", gli stessi proprietari "assumevano legalmente" gli ex – schiavi ormai politicamente liberi, affittando loro un piccolo terreno da coltivare ma pretendendone quantità di raccolto maggiore di quante ne producessero. Chi non era in grado di sostenere tali ritmi di lavoro dovette spostarsi verso nord.

Nelle città, i neri si trovavano da subito, ancor di più, emarginati e ghettizzati: alcuni cercavano di sopravvivere, seguendo anche i mercatini ambulanti, animandoli con canti e danze durante gli spettacoli, detti minstrels 37. Altri cercavano lavoro, lasciando le piantagioni, soprattutto quelle a sud del Delta del Mississippi, per risalire verso St. Louis, Illinois 38 o New Orleans, Louisiana; altri ancora decisero di restare nelle proprie case cercando di sopravvivere agli stenti.

Nel periodo che va dal 1865 agli anni '20 del XX secolo, centinaia di migliaia di neri si spostarono attraverso tutto il nord America.

Chi rimase a sud, dovette adattarsi e resistere nelle proprie case alla crisi e alla violenza razzista. Il fatto, poi, che i neri rivendicassero i loro diritti, appoggiati dal Partito Repubblicano, fece sì che la violenza aumentasse esponenzialmente, così come la tensione politica. Nel 1872, fu emanato l'Amnesty Act, che reintegrò in tutte le cariche governative gli ex – confederati secessionisti. Ovviamente, gli abolizionisti non furono d'accordo. Ciononostante, tre anni dopo, con l'approvazione del Civil Right Act, alcune rivendicazioni da parte dei neri, quali la parità scolastica, furono accolte, ma spesso mai messe in pratica.

Dal Civil Right Act originale, molte furono le richieste modificate o addirittura rimosse. Oltretutto, tale legge restò in vigore solo per breve tempo, in quanto con l'emendamento del 1883 emanato dalla Corte Suprema, il Civil Right Act fu considerato incostituzionale. Questa cocente sconfitta fece allontanare del tutto la maggioranza nera dal Partito Repubblicano, reputato causa dell'insuccesso politico e visto ormai dai neri come un partito degenerato 39. Si stava, quindi, entrando in un periodo di forte regressione per i diritti dei neri e notevoli saranno i passi indietro fatti dalle posizioni fino a quel momento conquistate (anche grazie all'aiuto dei repubblicani). Al sud, la decisione della Corte Suprema sull'incostituzionalità del decreto fu accolta con gioia, dai democratici come dai repubblicani.

Dalla fine degli anni '70, in alcuni stati del sud ancora fortemente schiavisti, come la Carolina del Sud, la Florida e la Louisiana, c'era stata una svolta in senso conservatore, che avrebbe permesso alle classi bianche di ritornare di lì a pochi anni in netta superiorità sociale nei confronti dei neri. Ormai, al sud quel poco che i neri avevano conquistato stava svanendo giorno dopo giorno. Basti pensare che alcuni neri delle regioni meridionali,

---

36 Si noti che durante gli anni '20 e '30, 4/5 dei politici, poliziotti e giudici degli stati del sud erano membri del KKK o di altre organizzazioni razziste. - <http://www.greenleft.org.au/back/1995/175/175p21.htm>

37 O anche "medicine".

38 Milioni di neri del sud percorsero la Highway 61, che dal Delta del Mississippi, passando per St. Louis, portava fino a Chicago, per giungere addirittura a New York.

39 Ellen Ginzburg Migliorino, La Marcia Immobile, cit.

subito dopo la guerra, avevano assunto cariche istituzionali di rilievo 40, ma poi tutto cambiò.

Si arrivò all'intimidazione e ai ricatti e, addirittura, molti neri persero la vita, poiché i bianchi intendevano relegarli con la forza nel solo ambito agricolo. Nel sud del dopoguerra erano nate decine di organizzazioni lavorative per tutelare i diritti dei neri, ma i datori di lavoro spesso preferivano dipendenti bianchi incapaci piuttosto che neri qualificati. Così, moltissimi neri, che prima del conflitto avevano svolto lavori di rilievo, furono sostituiti da manodopera bianca. Dagli anni '70, quindi, l'esodo di neri dalle campagne meridionali verso le città, verso il nord o addirittura all'estero fu ingente e spesso necessario, onde evitare le atroci violenze dei razzisti. Ciò nondimeno, per alcuni neri del sud la situazione era migliorata e non di poco. Nel 1900, circa il 25% di essi possedeva piccoli appezzamenti di terreno da coltivare e dove poter vivere 41.

In generale, dunque, alla fine del XIX secolo, nel meridione vi erano violente segregazioni e discriminazioni, mentre nelle regioni settentrionali i neri si dovevano accontentare di una posizione sociale di secondo piano e marginale, ma comunque vivibile. Nel 1896, Lincoln dichiarò solennemente che "gli uomini sono tutti uguali", destando enorme sdegno negli innumerevoli ambienti razzisti.

All'inizio del XX secolo, quasi tutti gli stati del sud avevano modificato le loro costituzioni, estromettendo del tutto i neri dalla vita politica. In Louisiana, nel 1898, fu emanata una legge statale secondo la quale i neri potevano votare solo se in grado di leggere e scrivere, se possedevano terreni e se almeno un loro predecessore aveva votato prima delle elezioni del 1867: in pratica, nessun nero poteva più votare 42.

Fra il 1882 e il 1900 avvennero più di 3.000 linciaggi a scapito dei neri e nello stesso periodo i bianchi oltranzisti agitarono più volte le acque, insorgendo per i motivi più disparati.

Il governo federale non si mosse in soccorso degli oppressi, suscitando lo sdegno delle comunità nere al nord. Ovunque ormai, scoppiavano continui scontri fra bianchi e neri. Furono adottati molti provvedimenti contro il popolo di colore, come campagne contro il vagabondaggio e decreti contro il "nero selvaggio che andava alla ricerca di donne bianche da stuprare".

In questa situazione i neri iniziarono a organizzare propri movimenti. Nel 1905 nacque il Niagara Movement, che si prefisse di dare alla comunità nera libertà di parola, di stampa, diritto al voto, abolizione di ogni distinzione razziale. Nel 1910 sorse invece la N.A.A.C.P. 43.

In questo periodo, oltre ad organizzazioni, furono fondate anche molte riviste nere, persino a carattere religioso, per svolgere attività organizzativa e di propaganda. Le organizzazioni non erano tuttavia in grado di contrastare la pressione razzista. Nel 1906 nella città di Atlanta, in Georgia, ebbe luogo la più estesa e drammatica rivolta bianca: la città divenne terreno per una vera e propria caccia ai neri e molte furono le vittime dell'odio bianco 44.

---

40 In questo periodo apparentemente favorevole agli afroamericani, alcuni uomini di colore avevano assunto addirittura la carica di senatori in alcuni stati del sud.

41 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

42 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

43 "National Association for the Advancement of Coloured People" (Associazione Nazionale per il Miglioramento della Gente di Colore).

44 "Chronology of Slavery and Freedom in America" - <http://johnbrownsbody.net/SlavtoFree.htm>

Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si era arrivati ad una generale situazione di isterismo razziale. Durante gli anni dello scontro bellico, molti neri furono assunti nelle industrie del nord, perché più di mezzo milione di immigrati europei fecero ritorno in patria per combattere nelle fila dei rispettivi eserciti nazionali. Il momento di fuggire dal sud per trovare lavoro altrove era propizio e, durante la guerra, vi fu un autentico esodo. Nel frattempo, però, le disuguaglianze sociali e culturali si erano sviluppate anche fra neri: nelle città del nord, i nuovi arrivati non furono visti di buon occhio anzi, furono considerati maleducati, rudi e rumorosi anche da coloro che, seppur risiedendo al nord da tempo, avevano comunque vissuto la loro stessa esperienza anni prima.

Il governo americano dovette affrontare il problema dell'invio di neri fra le truppe in Europa. Fu proprio il primo scontro bellico mondiale a vedere i primi soldati neri americani regolari <sup>45</sup>. Finita la Prima Guerra Mondiale però, i soldati neri di ritorno in patria furono accolti da un forte clima di intolleranza; ma, a differenza che in passato, non vollero più subire torti, e reagirono ai soprusi. Il governo federale ora era molto più preoccupato dalle loro reazioni che dai continui linciaggi del KKK in tutto lo stato.

Negli anni '20, la figura più importante della riscossa afroamericana fu quella di Marcus Garvey, che riorganizzò la U.N.I.A. <sup>46</sup>, che aveva lo scopo di creare un governo panafricano, che coinvolgesse tutti i popoli neri del mondo. Egli contribuì a creare la figura del "nuovo negro", orgoglioso e combattivo.

Il movimento di Garvey fu la diretta conseguenza della guerra, combattuta sia dai bianchi che dai neri, ma da cui solo i primi poterono trarre benefici. Nonostante i miglioramenti e le conquiste in vari campi, va detto che i linciaggi, le questioni del sud, le esclusioni dai sindacati e i problemi nelle città del nord, fecero sì che la maggior parte dei neri non poté godere della grande prosperità statunitense degli anni '20.

Quando la Depressione del 1929 devastò il mercato mondiale, essa colpì in maniera particolare e ovvia la popolazione afroamericana. La crisi portò licenziamenti in tutti i settori, ma soprattutto per la gente di colore che, nel 1933, avevano raggiunto un decimo della popolazione degli Stati Uniti <sup>47</sup>. Dopo la Depressione, i lavori che prima erano svolti da neri furono concessi ai bianchi, che ormai si vedevano costretti ad accettare qualsiasi tipo di impiego.

I neri che erano rimasti al sud paradossalmente si trovarono improvvisamente a poter vivere, dal punto di vista alimentare, meglio di quelli nelle città del nord, poiché la crisi economica attanagliò soprattutto le molte industrie cittadine, ma non particolarmente le campagne. Tuttavia, al sud, sia nelle città che nelle campagne, il KKK e il razzismo continuavano ad imperversare sempre di più.

All'inizio degli anni '30, soprattutto per cause economiche, l'elettorato nero si stava allontanando sempre più dalla corrente di pensiero repubblicana del dopoguerra civile e iniziava a propendere per le idee

---

<sup>45</sup> I primi soldati afroamericani nell'esercito statunitense fecero la loro comparsa durante il primo scontro bellico mondiale, nonostante altri neri avessero combattuto nei decenni precedenti durante le guerre contro l'Inghilterra e Civile.

<sup>46</sup> "Universal Negro Improvement Association" (Associazione per il Miglioramento Universale dei Neri).

<sup>47</sup> Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

democratiche 48. Nel 1932, divenne presidente degli Stati Uniti il democratico F. D. Roosevelt, politicamente interessato ai problemi sociali dell'uomo comune. L'anno successivo, Roosevelt varò la nuova politica economica, il cosiddetto New Deal, basata sull'intervento statale nell'industria per risanare la crisi che imperversava. Anche i neri ne trassero grandi benefici.

Nello stesso anno, al sud fu richiesta una riduzione della produzione di cotone, tabacco e altri generi produttivi, al fine di aumentare i prezzi delle merci e colmare il deficit nazionale. A coloro che avessero ridotto la produzione, il governo avrebbe elargito degli aiuti economici per sostenere le attività, ma pochi produttori agricoli parteciparono a tale iniziativa e in 100.000, fra affittuari e mezzadri bianchi e neri, dovettero emigrare al nord.

Alla fine degli anni '30 fortunatamente, la situazione razziale era migliorata, grazie ad una legge che sanciva il linciaggio come crimine federale. Nel 1939, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, i neri stavano ottenendo risultati incoraggianti, nonostante il sempre elevato tasso di brutalità razziste. Quando nel 1941, dopo l'attacco giapponese a Pearl Harbour, gli Stati Uniti entrarono in guerra, il problema del coinvolgimento o meno di truppe nere nell'impegno bellico si fece sentire e fu organizzata una marcia di quasi 100.000 persone di colore, per richiedere al presidente Roosevelt l'integrazione dei neri nelle forze armate. Il 25 giugno del 1941, il presidente approvò un ordine esecutivo, assecondando tutte le richieste.

La comunità afroamericana, pertanto, aveva compiuto enormi progressi e ottenuto grandi conquiste politiche, ma il cammino da compiere fino all'attuale situazione sarebbe stato ancora lungo e faticoso, e sarebbe dovuto passare attraverso il sangue di personaggi quali Martin Luther King, John Fitzgerald Kennedy e Malcolm X, tutti uomini che aiutarono la causa dei neri americani, ma che soprattutto rappresentano tuttora una fondamentale parte del popolo americano e mondiale. Come loro molti altri si prodigarono per la soluzione razziale americana, alcuni cercando di unire e altri cercando di dividere, ma guardando sempre indietro per ricordare la storia di un popolo sfruttato e umiliato. Ed è proprio in questo clima storico e culturale che ci si deve immergere per entrare del tutto nell'ottica della musica blues, unanimemente definita come la musica "figlia della schiavitù".

---

48 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

## CAPITOLO II

### GENESI ED EVOLUZIONE DELLA MUSICA BLUES

E' molto difficile definire o classificare la musica "blues", ma certamente si può affermare che le tematiche da essa trattate rappresentano un vero e proprio diario della travagliata storia di un popolo, quello afroamericano, ridotto in schiavitù e obbligato alle più grandi e frustranti sofferenze. E' come se fosse lo specchio della povertà e della discriminazione razziale che i neri hanno vissuto 49, ed è uno dei pochissimi mezzi che tuttora alimentano le speranze e in qualche modo esorcizzano il dolore della schiavitù prima, e dell'emarginazione razziale poi 50.

Questo tipo di musica ha sempre trasmesso all'ascoltatore e, soprattutto al musicista che la suona, emozioni e sensazioni nitide e marcate, capaci di creare un modo espressivo e di essere di un intero popolo. Senza molte spiegazioni tecniche, il suo significato lo si comprende chiaramente dalle parole del celebre bluesman Leadbelly, quando afferma: "Se sei nel tuo letto, ti agiti, stai male e non riesci a dormire, allora ti prendono i blues"; oppure dal punto di vista di Josh White: "Solo suonando un blues riesci a toccare e a volte a scacciare la malinconia" 51. Va da sé che senza dubbio bisogna essere più attenti alle emozioni trasmesse dai testi del blues, piuttosto che solo al suo aspetto musicale, che in ogni modo aiuta notevolmente l'espressione lirica 52. Durante le lunghe ed estenuanti giornate di lavoro 53, gli schiavi non avevano la benché minima possibilità di parlare fra loro. Per ovviare alla mancanza di comunicazione, diedero così vita ad un metodo comunicativo fatto di gemiti e suoni lancinanti.

I guardiani che li controllavano erano del tutto all'oscuro di questo nuovo linguaggio, poiché il divario linguistico fra le due etnie era talmente rilevante da non permettere la benché minima comprensione. In realtà, gli schiavi usavano un linguaggio in codice 54, incomprensibile ai padroni, ricco di doppi sensi, iperboli, metafore e parafrasi, in una mescolanza linguistica di dialetti africani, parole inglesi e francesi storpiate 55. Pochi bianchi impedirono agli schiavi neri di cantare, poiché il canto aiutava a migliorare i loro rendimenti: "Un negro che canta è un buon negro" 56. All'inizio del XVIII secolo, i tre principali ceppi linguistici in terra d'Africa erano il Bantu 57, gli idiomi onomatopeici dell'Africa nord – orientale e il Khoi – San.

Va da sé che i suddetti dialetti videro una rapida diffusione sul territorio degli Stati Uniti, "grazie" alle massicce deportazioni di africani,

---

49 <http://www.greenleft.org.au/back/1995/175/175p21.htm>

50 B.B.King disse una volta: "The blues is an expression of anger against shame and humiliation" (Il blues è un'espressione di rabbia contro la vergogna e l'umiliazione) – <http://www.raydavisblues.com/Articles.htm>

51 Antonio Lodetti, Guida alla Musica del Diavolo, Edizioni Blues Brothers, Milano, 1998.

52 <http://www.raydavisblues.com/Articles.htm>

53 Gli orari lavorativi dei neri in epoca schiavile potevano arrivare anche a 14 ore effettive ogni giorno.

54 Double talks – Doppi sensi.

55 Per motivi di segretezza furono addirittura assegnati dagli schiavi significati convenzionali diversi a colori, mesi, giorni della settimana, animali, ecc, personificandoli spesso con i padroni o essi stessi.

56 Frase detta da un agricoltore del sud verso la fine del XIX secolo: Confusione Srl, Redazione Enza Fontana, Jazz dagli Anni '20 agli Anni '50, Fabbri Editore, Milano, 2001.

57 Dialetto africano originario della zona Niger – Congo.



subendo una rapida evoluzione nel corso degli anni. Gli idiomi afroamericani più diffusi nel XVIII e XIX secolo erano il Gullah 58, l'Uncle Remus 59, il tipico e marcato dialetto della zona della Virginia e infine il dialetto "creolo" della Louisiana con ovvie influenze di tipo francofono 60. Questi idiomi erano spesso incomprensibili e intraducibili nella lingua odierna, e soprattutto quasi impossibili da trascrivere. Ad esempio, l'articolo the spesso era trasformato in de, dee, o deh, oppure la voce verbale was diveniva vus o wuz 61. Citiamo come esempio linguistico la ventunesima e ultima strofa della celeberrima ballata afroamericana "The Ballad of the Boll Weevill" 62, raccolta in Texas nel 1909 dai ricercatori della "Library of Congress" 63 John e Alan Lomax 64:

*"Ef anybody axes you  
Who wuz it writ dis song  
Tell'em wuz a da'k skinned nig'er  
Wid a pair o blue duckins on" 65.*

Oppure intraducibili cries 66 come, ad esempio:

*"Oy'ee Oy'ee  
Some t'stoo en some't fry  
En some t'make de oystuh pie" 67*

Nel corso degli anni, gli schiavi cominciarono a comprendere e a parlare la lingua egemone dei padroni 68 e gli "ululati" delle piantagioni andarono via via trasformandosi in un modello di canto comunque lamentoso, detto work song. Questo tipo di vocalizzo, già presente nelle regioni dell'Africa occidentale, aveva lo stesso scopo della work song americana: doveva alleviare le fatiche del lavoro. Peculiarità di questi canti era la cadenza vocale che imitava e scandiva il ripetitivo ritmo lavorativo 69.

La differenza sostanziale, però, fra la work song americana e quella africana stava nelle tematiche trattate: dato che in America nessun africano lavorava per propria volontà, essendo stati tutti schiavizzati, il risentimento nei confronti dei padroni si fece marcatamente notare già dalle primissime composizioni corali.

Va detto, però, che i migliori canti da lavoro che sono giunti fino a noi non provengono dai lavoratori delle piantagioni, ma dagli uomini che

58 Dialetto afro, tipico degli Stati Uniti del sud e proveniente dalle zone africane dell'Angola.

59 Dialetto del sud – ovest degli Stati Uniti.

60 Antonio Lodetti, Guida alla Musica del Diavolo, cit.

61 Antonio Lodetti, Guida alla Musica del Diavolo, cit.

62 "La Ballata del Tarlo della Seta".

63 La "Library of Congress" è l'istituzione governativa americana che ha lo scopo di raccogliere tutte le informazioni possibili a qualsiasi livello sulla cultura statunitense. Si deve spesso alla "Library of Congress" il ritrovamento di materiali musicali, letterari, cinematografici considerati perduti (come molte registrazioni blues e jazz dei primi tempi).

64 John & Alan Lomax, American Ballads & Folk Songs, Dover Pubns, USA, Ediz. 1994 - <http://www.loc.gov>

65 "Se qualcuno ti chiedesse / Chi ha scritto questa canzone / Digli un negro dalla pelle scura / Con un dannato paio di piedi piatti" – Testo originale tratto da <http://giannivescovo.interfree.it>

66 Canti urlati, a volte vere e proprie urla.

67 Antonio Lodetti, Guida alla Musica del Diavolo, cit.

68 American English.

69 "The History and Evolution of the Blues and Rock'n'Roll" - <http://www.geocities.com/ljtsge> e G. Vescovo – <http://giannivescovo.interfree.it/State%20of%20Mind.htm>

lavoravano alle ferrovie e alle dighe, e i più tristi di tutti, dalle squadre di lavoratori imprigionati alla catena (chain gang) 70. Ci sono canti di uomini ammutoliti gli uni sugli altri come bestie e sfiniti a furia di colpi, ci sono brevi storie epiche di naufragi e di immense distanze coperte dalla “strada ferrata” che trasportava i lavoratori lontano da casa. Per citare un esempio, riporto di seguito parte del testo di una composizione degli uomini che lavoravano alle dighe: “Capo, Capo, non aver pietà, te ne andrai all’Inferno quando il turno finirà!” 71. Le prime forme di espressione musicale afroamericana stavano prendendo corpo, sebbene quasi nessuno allora immaginasse che esse sarebbero giunte fino ai nostri giorni con un tale impatto socio-culturale 72.

Questa “cantilena da lavoro” aveva per lo più la forma tipica del canto africano, basato sullo schema responsoriale della “domanda e risposta”, dove una voce singola intonava la melodia principale e le altre si univano in coro al refrain (ritornello), dando una risposta collettiva al cantante solista 73. Contemporaneamente, si stavano creando altre forme musicali, tutte eseguite a cappella, che avrebbero in seguito influenzato e dato accenti marcati al blues. Fra tante figure e personaggi più o meno importanti per l’evoluzione della cultura afroamericana, fondamentale fu la figura del griot 74. Egli era colui che nella cultura africana, all’interno dell’organizzazione di un villaggio, custodiva tutti i detti, le leggende, gli avvenimenti storici della sua gente.

Era una specie di antico storyteller 75 e raccontava spesso le favole, le leggende e le storie del proprio popolo per tramandarle alle generazioni future. Dopo la forzata emigrazione in America, alcuni griots continuarono per molto tempo a svolgere le loro mansioni, tramandandone i segreti e le storie alle generazioni future e mescolando la propria figura nella nuova situazione sociale e culturale afroamericana 76.

A partire dalla fine del XVIII secolo, le chiese cristiane scelsero la cristianizzazione dei neri al fine di sottometterli culturalmente e ottenere così ulteriori benefici dal loro lavoro. A molti schiavi fu impartito a forza il culto religioso, ma la maggior parte dei neri, soprattutto quelli del nord, scelse di sua spontanea volontà la nuova religione egemone.

Le cause principali di tale scelta di campo sono piuttosto semplici da spiegare: le religioni africane erano proibite nel Nuovo Mondo; inoltre gli africani da sempre avevano nutrito profondo rispetto per gli dèi dei conquistatori.

Quindi, non restava loro altra scelta che abbracciare il Cristianesimo. Tuttavia, furono parecchi i neri che non accettarono le religioni occidentali e che piuttosto modificarono gli originari culti della Madre Africa.

Mettendo così da parte (anche se non del tutto) i riti pagani e tribali, dei quali l’uomo bianco era in qualche modo timoroso, molti neri furono convertiti. Agli occhi di uno schiavo, il Cristianesimo era attraente poiché era un qualcosa che un bianco faceva e che anche un nero aveva la

---

70 Barry Ulanov, *Storia del Jazz in America*, Einaudi, Torino, 1965.

71 Barry Ulanov, *Storia del Jazz in America*, cit.

72 A. Baraka, *Il Popolo del Blues – Sociologia degli afroamericani attraverso l’evoluzione del jazz*, Milano, Shake Edizioni Underground, Seconda Edizione 1999.

73 Vedi parte sulla “call & response” (Cap. 2).

74 Pronunciato “gré-ó” in lingua originale.

75 Cantastorie.

76 <http://www.geocities.com/nthdigri/poetry/Griot2.html> e <http://www.griotphoto.org/background.htm>

possibilità di fare. Per di più, questa era la religione di un popolo che era stato oppresso, come quello africano.

I primi neri a farsi cristiani furono i cosiddetti “neri da cortile” 77, come li definisce anche LeRoi Jones (alias Amir Baraka, scrittore e saggista afroamericano), in altre parole coloro che cercavano di imitare in tutto e per tutto la cultura e lo stile di vita dei bianchi. Va da sé che negli anni seguenti le chiese presbiteriane ed episcopali sorte al nord furono fondate dai figli dei cosiddetti “neri da cortile”.

I primi tentativi da parte di afroamericani di diventare cristiani furono, però, spesso scoraggiati dai bianchi: molti di questi ultimi credevano che, se si fosse “dato” il Cristianesimo agli africani, sarebbe stato un controsenso schiavizzarli, visto che non sarebbero più stati né pagani né animali. Quindi, alla fine del XVIII secolo, come già detto prima, molti neri scelsero liberamente la fede cristiana, ma dovettero celebrarla clandestinamente fino all’inizio del XIX secolo, quando i quaccheri e altri gruppi religiosi si resero conto che evangelizzare gli schiavi era il più potente metodo per controllarli e sottometterli definitivamente.

Così, chiese come quella metodista e battista inviarono missionari fra gli schiavi per convertirli. L’emotività di questi due ordini religiosi ben presto impressionò i neri, al punto da coinvolgerne la maggior parte. Soprattutto la chiesa battista iniziò a nominare diaconi e ministri neri per i servizi religiosi. Inoltre, si noti che la completa immersione nell’acqua come metodo di conversione si avvicinava molto ai culti delle tribù dell’Africa occidentale, dove gli spiriti del fiume e i sacerdoti dei culti fluviali erano reputati potentissimi e influenti.

Il cristianesimo degli schiavi rappresentò la prima forma di allontanamento dall’Africa, la quale diede loro una iniziale concezione di “terra straniera africana”. Nacquero così le prime “case di preghiera” e chiese nere, che divennero fulcro della vita sociale afroamericana. Erano i soli posti dove i neri potevano esprimersi liberamente ed è proprio qui che la musica divenne loro indispensabile. Tutti loro concordavano infatti che “lo spirito non sarebbe disceso senza udire dei canti”.

Iniziarono a mescolarsi quindi canti profani (work song) e religiosi. L’accento non cadeva più solo sul rapporto dell’uomo con Dio, sulla sua vita futura nel regno celeste, bensì sulla propria tribolata esistenza nell’inferno terreno. Tutti i precedenti canti profani confluirono così, per quanto indirettamente, nel blues 78.

Ciò che, però, rese la cultura nera e i suoi canti affascinanti è l’ulteriore commistione di elementi cristiani con residui di religioni africane, come ad esempio il VooDoo 79. Tale pratica arricchì la religione Cristiana, specie negli Stati Uniti del Sud, di riti magici e pratiche esoteriche.

Esempi evidenti ne sono le infinite varietà di mojo hands, che servivano da portafortuna contro il male 80. Erano oggetti “magici”, semplici sacchetti riempiti con miscugli di liquidi animali, oggetti, erbe, ecc. Se qualsiasi altra persona, oltre il proprietario del mojo, lo avesse toccato, il

---

77 Essi venivano chiamati in questo modo da tutti gli altri neri, ovviamente contrari a qualsiasi relazione col mondo bianco, per schernirli e insultarli, a causa del loro rapporto di sudditanza nei confronti dei bianchi.

78 Barry Ulanov, Storia del Jazz in America, cit.

79 Definito dagli afroamericani, “HooDoo”.

80 Amuleto, talismano o semplicemente qualsiasi cosa che servisse a scacciare i demoni e il male.

suo effetto sarebbe svanito e il proprietario, sfortunato o perseguitato. Per qualsiasi avvenimento, anche il più insignificante, esisteva un amuleto di questo tipo, oltre ad altre numerose forme di incantesimi VooDoo.

Quest'ultimo divenne parte integrante del tessuto religioso dei neri che, dal punto di vista musicale, cantando nel modo a loro più naturale i salmi cristiani durante le funzioni, diedero vita al canto spiritual, più tardi diventato gospel 81. Questa era la naturale evoluzione religiosa dei canti profani, di cui in parte è figlio il blues 82 : era la musica della gente infelice, che chiedeva a Dio di essere aiutata a migliorare la propria esistenza terrena. Alcuni storici e critici del blues definiscono questo tipo di composizione col nome di sorrow song. Oltre allo spiritual, vi era il secular, un canto profano che glorificava le imprese dei neri contro i loro padroni bianchi 83. A comporre la futura forma musicale del blues c'erano pure gli shouts 84, le grida di campo e di strada e le filastrocche, nonché il tongue-twister 85.

L'elemento che però più di tutti ispirò il blues e lo si può definire un suo vero e proprio "padre" fu il canto holler 86.

Gli hollers furono scoperti in occidente nel 1901 da un archeologo, tale Charles Peabody 87. Mentre ricercava materiale sulle origini degli Indiani d'America, durante un viaggio nel Mississippi, egli cercò collaborazione in un gruppo di uomini di colore che lavoravano i campi presso Clarksdale. Li accompagnò sul campo di lavoro, dove per lui dovevano compiere degli scavi e subito si accorse che, durante il tragitto, gli uomini iniziarono ad intonare uno strano canto, dal ritmo per lui insolito. Una volta arrivati, questa cantilena continuava al ritmo dell'atto di scavare la terra. Era uno holler. Subito Peabody percepì che alla base di quel canto c'erano l'improvvisazione e la spontaneità: "Mentre tutta la tradizione europea ruota intorno alla regolarità – di tonalità, di tempo, timbro e di vibrato – la tradizione africana si basa esclusivamente sulla negazione di questi elementi. Nel linguaggio africano vi è un ricco uso di circonlocuzioni piuttosto che definizioni esatte. Ciò che è diretto è considerato crudo e privo di immaginazione, mentre variare spesso significa dimostrazione di intelligenza e di fantasia" 88.

Il canto africano, come abbiamo già accennato precedentemente, è di solito eseguito da una prima voce e da un coro: le linee guida sono intonate da una voce singola e principale, alternate al refrain, cantato dal coro. Quindi, la struttura africana AB, si è evoluta col tempo in quella afroamericana AAB (tipica di molti blues) 89, o meglio AB AB CD, semplicemente ripetendo il primo verso due volte consecutivamente, seguito da un terzo 90, che altro non è che un commento spesso personale dei primi

---

81 La parola gospel deriva dalle parole "God" e "spell", "lo scritto di Dio"- G. Vescovo - <http://giannivescovo.interfree.it/Storiadelblues.htm>

82 Barry Ulanov, Storia del Jazz in America, cit.

83 Trattava anche avvenimenti quotidiani come i furti di polli o di cibo da parte degli schiavi - R. M. Baker, A Brief History of the Blues, <http://www.thebluehighway.com/history>

84 Schiamazzi. Saranno diretti progenitori dei canti gospel, più melodiosi ma simili fra loro.

85 Scioglilingua.

86 Particolare canto africano.

87 <http://www.mvd.usace.army.mil/MRC-History-Center/gallery/levee/blue2.html>

88 <http://www.mvd.usace.army.mil/MRC-History-Center/gallery/levee/blue2.html>

89 Antonio Lodetti , Guida alla Musica del Diavolo, cit.

90 Chorus, cioè B o CD nella struttura totale della strofa.

due” 91. Nella musica africana e nel blues, la stessa tendenza all'improvvisazione è tutt'oggi denotabile: nessuna nota inizia perfettamente; la voce o gli strumenti cominciano sempre con suoni dal basso o dall'alto; il timbro vocale cambia sempre con dei vibrati; il tempo della voce non va mai perfettamente al passo con quello degli strumenti.

I canti holler americani erano tipici della zona del Delta del Mississippi ed erano cantati a squarciagola nei campi e lungo gli argini, così da essere uditi a distanza.

Venivano anche composti nelle prigioni per comunicare: ogni prigioniero in quell'area aveva creato almeno un suo personale holler, che trattava tutte le sue personali tematiche e i problemi che aveva in quel momento. Alcuni studiosi di canti afroamericani definiscono questo genere di holler anche con il nome di death-row songs 92, poiché quasi sempre i prigionieri che li componevano erano destinati alla condanna a morte 93. Esistono poi altre infinite variazioni dei canti da lavoro, quale ad esempio la corn song, la canzone dei lavoratori nei campi di mais. Quindi gli holler, prima, e le canzoni blues, poi, hanno delle peculiarità fondamentalmente simili: entrambi sono solo vocali, hanno alla base un tempo lento e ritmo libero, con lunghe scivolate melodiche, le quali sono ornate da frasi malinconiche e da gemiti, lamenti e urla.

Possiamo quindi affermare che il percorso evolutivo del blues è lungo, ma abbastanza semplice: dagli holler e dalle work song si passa attraverso gli spiritual e i gospel fino a giungere, dopo molti decenni, alle moderne evoluzioni del blues, quali il Rhythm'n'Blues e la Soul Music 94.

## TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Negli Stati Uniti del sud all'inizio del XX secolo, la percentuale di schiavi neri nati in Africa era molto superiore alla percentuale di quelli del nord 95. Di conseguenza, le tradizioni africane restarono più radicate nelle piantagioni di cotone che nelle grandi città del nord 96.

Un visitatore che si trovava nel Delta del Mississippi nel 1909, narra di una donna che, mentre lavorava in un campo di cotone, al suo passaggio intonò un canto holler. Egli ascoltò lo struggente lamento di questa donna e si sentì “come se stesse viaggiando attraverso una regione dell’Africa, piena di prigionieri di colore” 97.

Non si può pensare al blues astraendo l'argomento che esso tratta. Il blues iniziò nella schiavitù e da essa trasse elementi “nutritivi” per crescere. Dopo l'emancipazione dei neri, conseguente all'abolizione della schiavitù, molti neri si misero in viaggio, molti verso le città del nord e molti altri verso le campagne. Infatti si può parlare di blues vero e proprio solo dall'inizio del XX secolo, nonostante si abbiano notizie certe di questo “nuovo” tipo di musica già dalla seconda metà del XIX secolo. Il blues nacque comunque dopo la fine della schiavitù, ma si dovette nutrire dei

---

91 A. Baraka, *Il Popolo del Blues*, cit.

92 Definita anche “Work/Prison/Death-Row Song”.

93 Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile*, cit.

94 <http://web.infinito.it/utenti/s/soul-music/SoulPage.html>

95 In effetti al sud la tratta dei neri continuò (anche clandestinamente) fino quasi alla fine del XIX secolo.

96 <http://www.mvd.usace.army.mil/MRC-History-Center/gallery/levee/blues2.html>

97 E. Crosby, *Rural Blues: Structure and Development in the Post-Civil War South* – <http://www.thebluehighway.com>

lasciti e dei ricordi di quei periodi. La maggior parte degli ex schiavi restarono nel sud, ma si decentrarono per poi cominciare quasi subito ad aggregarsi in comunità nere. Molti bluesmen rimasti nel sud a lavorare, iniziarono a vagabondare da una fattoria all'altra durante i fine settimana, loro unico momento di riposo dal lavoro. Questi intrattenitori itineranti, dalle vaste conoscenze folkloristiche, erano detti songsters 98, i veri progenitori dei bluesmen attuali. Anche in città i neri si riunivano nei locali dei ghetti, in cui erano costretti a vivere, e suonavano e ballavano fino a tarda notte, tutti i sabato sera, per dimenticare e alleviare le dure fatiche della settimana 99.

Ciò portò all'interscambio di moltissime esperienze diverse e alla narrazione di storie che a volte si perdevano nel mistero e nel buio delle lunghe notti di luna, trascorse in cammino da una località all'altra o a vegliare fuori delle baracche.

Addirittura, per molti anni si narrava la leggenda che alcuni di questi traveling bluesmen 100 avessero venduto l'anima al demonio per poter ottenere l'assoluta conoscenza del blues e ancora oggi esiste tale leggenda in molte comunità afroamericane del sud. Per questo motivo, il blues era definito dai bianchi "la musica del demonio".

Le piantagioni, i campi lungo il fiume e la situazione di sfruttamento fisico del profondo sud alla fine del XIX secolo, sono tutti fattori grazie ai quali - loro malgrado - la musica blues ha potuto attecchire e germogliare. Ma più di tutti, lo holler africano e le ballads americane - importate dai coloni inglesi e francesi sin dal XVII secolo - sono due fonti principali da cui trasse spunto il blues, che già dalla fine del XIX secolo ebbe una sua forma e uno schema formalmente stabili.

Sebbene sia armonicamente, melodicamente e, in certa misura, anche ritmicamente, la base del jazz che conosciamo noi oggi e di cui si parla dalla fine del XIX secolo, "la musica del Diavolo" non apparve sotto il suo vero nome e su carta stampata fino al 1912, anno in cui è pubblicato per la prima volta un brano strumentale blues, Memphis Blues. Questo brano fu scritto nel 1909 da Handy, in principio come canzone promotrice di una campagna elettorale per la carica di sindaco di Memphis. Va però detto che già dal 1882 vi sono tracce di composizioni musicali blues complete, come Charleston Blues". La prima pubblicazione di un brano vocale blues (Crazy Blues) la si deve invece alla grande cantante Mamie Smith, "La Madre del Blues", nel 1920 101.

Negli anni '20, il blues divenne una mania anche fra alcuni bianchi, e molte etichette discografiche, coscienti delle sue enormi possibilità economiche, ricavarono dalla nuova musica nera enormi guadagni. In quegli anni, costretti dalle durissime condizioni di sfruttamento, molti neri emigrarono verso le città del nord, portando con sé il blues che si trapiantò in ambiente urbano, dove si affermarono miti quali Bessie Smith 102 e Billie Holiday. Nacque così un'ondata di produzioni discografiche di musica nera, anche se solamente per un mercato afro, e si svilupparono

---

98 Intraducibile letteralmente, assume il significato di "canzoniere o juke box ambulante". Il songster era in grado di suonare qualsiasi brano gli venisse chiesto e, in qualche modo, la sua figura incarna quella antica del griot africano.

99 G. Vescovo, Blues: A State of Mind, <http://giannivescovo.interfree.it/State%20of%20Mind.htm>

100 Fra i quali negli anni '30 Robert Johnson - Vedi Cap.3 e Cap.4.

101 R. M. Baker, A Brief History of the Blues, cit. e Thomas "Tomcat" Colvin, The blues: Calling for a Response, <http://www.thebluehighway.com>

102 Bessie Smith iniziò la propria travolgente carriera nel 1923 - <http://www.danbbs.dk/allmette>

nuove figure, quali i talent scouts (scopritori di talenti) delle race records 103. Molti musicisti e cantanti di colore poterono così registrare le proprie canzoni 104.

Le cantanti erano le migliori interpreti del blues del nord 105, mentre il country blues fu quasi del tutto maschile. Bisogna dunque distinguere fra i due tipi fondamentali di cantanti blues: i country blues singers, più ruvidi e legati ancora alle sofferenze delle terre del sud, e i city blues singers, le ex-lavoratrici (o figlie di ex-lavoratori) del sud emigrati a nord, ormai lontani dai problemi dei campi, spesso accompagnati da orchestre negli esclusivi clubs dei bianchi 106. Quindi, grazie alla combinazione di diverse linee ritmiche nell'uso delle percussioni e ad alcune modifiche nelle melodie, senza contare la nuova conoscenza da parte dei neri degli strumenti occidentali (ottoni, pianoforte), parallelamente al blues si creò un nuovo stile musicale afroamericano, il jazz, basato esclusivamente sulla pura improvvisazione, arricchita di variazioni e alterazioni degli standard musicali blues. Ormai, alla metà degli anni '20, la situazione musicale dei neri d'America era chiara.

Sin dal periodo elisabettiano il termine blues è associato all'idea di malinconia e depressione, ma colui che per primo lo intese con il suo significato attuale è lo scrittore americano Washington Irving nel 1807. Tuttavia, senza la tradizione orale afroamericana, il blues non avrebbe incarnato così bene tale concetto 107. Il termine blues si identificava con l'espressione "To have the blue devils", letteralmente "avere i diavoli tristi", rappresentando uno stato d'animo di cupa depressione e di profonda malinconia 108. Attualmente il termine "blues" ancora denota un particolare feeling denso di malinconia e tristezza per qualcosa che manca, che tormenta o non c'è più 109. In senso musicale, il blues è quindi la sublimazione di queste sensazioni e, per ben comprendere le tematiche trattate, nel Capitolo IV e in Appendice vedremo nel dettaglio l'analisi di alcuni testi blues.

Da un diario di una ragazza nera del 1862, troviamo frasi del tipo: "I came home with the blues" 110 che, secondo il significato del termine, ci fanno capire che il suo stato d'animo era triste e depresso per un motivo non specificato 111. Non bisogna, però, commettere l'errore di pensare alla musica blues come ad una lamentela lenta, triste e desolata: essa è invece una sorta di catarsi che aiuta a sollevare l'artista e l'ascoltatore dalle pene della vita 112. Il suo contenuto testuale è infatti legato all'individualità, è soggettivo, ma diventa esempio di una realtà collettiva, socialmente condivisa da tutti. Il blues è un genere lirico, mentre le ballate sono di carattere epico 113.

---

103 Etichette per neri.

104 <http://http://afroamhistory.about.com/library/weekly/aa030501a.htm>

105 Classic blues.

106 <http://www.danbbs.dk/allmette>

107 Paul Oliver, *The Story of the Blues*, Northeastern University Press, Hardcover Editions, 1998.

108 Antonio Lodetti, *Guida alla Musica del Diavolo*, Milano, Edizioni Blues Brothers, 1999.

109 Da notare che, nonostante vi siano brani che trattano gli argomenti più disparati, spesso tragici, non esistono blues che trattano argomenti tipo il KKK, data la fortissima censura americana imposta alle etichette discografiche. - <http://www.greenleft.org.au/back/1995/175/175p21.htm>

110 "Sono tornata a casa con il blues".

111 <http://www.bluesandblues.it>

112 John Collis, *Roots and Inspiration*, London Salamander Books Limited, London, 1997.

113 John Collis, *Roots and Inspiration*, London Salamander Books Limited, London, 1997.

## GLI STRUMENTI DEL BLUES

All'inizio, gli strumenti usati nel blues erano, ovviamente, i più poveri e disparati, viste le risorse disponibili in quel periodo. Con il passare degli anni, a partire dal primo XIX secolo, per accompagnare i canti, si iniziarono a suonare dei tamburi e dei rudimentali banjos, costruiti con vecchie pentole di metallo come cassa armonica, o altre rudimentali percussioni come la washboard, che altro non era che l'asse usato per lavare i panni. La oggi celebre chitarra blues arriverà successivamente, nella seconda metà del secolo, scambiata probabilmente da qualche musicista bianco con un banjo africano. Essa diverrà, per ovvi motivi di praticità di trasporto e per la sua completezza sonora, lo strumento principe del blues. Ogni musicista era in grado di costruirsi una e la accordava con tecniche personali 114.

Uno strano gioco delle parti porterà a fare della chitarra, strumento di derivazione colta, lo strumento principale nel blues nero, mentre il banjo, strumento a corde di origine decisamente africana, diverrà il simbolo dei generi musicali americani bianchi più conservatori, come il bluegrass e il country 115.

Alla chitarra presto si accostò anche l'armonica a bocca che qualche nero si ritrovò tra le mani, probabilmente dopo uno scambio con qualche immigrato olandese o tedesco. Il modo di suonare questi due strumenti cambiò presto e radicalmente in mano ai musicisti di colore; la chitarra, suonata con il bottleneck 116, emetteva lunghe note strazianti, cariche di dolore e forza emotiva 117. Questo strano strumento supplementare, negli anni a venire, si trasformerà nello slide 118, una chitarra suonata tramite lo strofinamento di un tubo metallico o di vetro sulle corde. Così come il collo di bottiglia, anche l'armonica a volte veniva fatta gemere come in un pianto disperato; altre volte, invece, suonata in maniera ritmica e frenetica, stava ad imitare il passaggio del treno a vapore nelle campagne del Delta 119.

Gli strumenti aumentarono sempre più in numero e genere: già all'inizio del XX secolo, si possono trovare brani blues ricchi di armoniche a bocca, chitarre, pianoforti, anelli metallici e di vetro, assi per panni. Altri importanti strumenti furono il flauto e il violino. Quest'ultimo, con la chitarra e il banjo, spesso faceva parte dell'orchestrina che accompagnava le danze nei ghetti.

Di sovente l'orchestra utilizzava anche strumenti improvvisati ricavati da attrezzi casalinghi come tinozze e vasi di coccio. Vi fu così una notevole evoluzione dal punto di vista tecnico strumentistico, soprattutto a causa del fatto che essi avevano una vitale importanza per la riuscita dei brani - venivano spesso utilizzati, infatti, con lo scopo di colmare le battute rimaste vuote per la disparità fra la lunghezza del verso e quella della frase musicale, secondo la tecnica del call & response.

---

114 <http://giannivescovo.interfree.it/State%20of%20Mind.htm> - In questo periodo furono inventati moltissimi nuovi tipi di accordature per chitarra non convenzionali, di cui oggi si fa ancora un largo uso.

115 Due generi musicali americani.

116 Facendo scivolare sulla tastiera un collo di bottiglia rotto o una lama di coltello, il suono delle corde assume tonalità particolari e acute.

117 <http://giannivescovo.interfree.it/Storiadelblues.htm>

118 Letteralmente "scivolante", la slide guitar è oggi un genere particolare di chitarra.

119 G. Vescovo - <http://giannivescovo.interfree.it/Storiadelblues.htm>



Tale tecnica era una sorta di “botta e risposta” continua fra voce (che in seguito nel jazz è lo strumento solista) e strumenti d’accompagnamento 120 ed è tuttora un canone tecnico basilare nel blues, posto in maniera ridondante e ciclica anche per ricordare in ogni momento il tema trattato. Spesso, se il coro non cantava, gli strumenti suonavano quasi imitando la linea melodica della voce solista. A volte, soprattutto nel blues, il solista (spesso anche chitarrista) si risponde da solo 121, con la voce o con lo strumento, cantando o suonando tipici riff su scale di pentatonica maggiore e minore 122, quasi come in un monologo. Se invece il solista non suonava alcun strumento, gli altri musicisti dovevano improvvisare scale di intermezzo nel momento in cui finiva il verso cantato - call - e rimaneva il vuoto vocale - response 123.

La voce blues geme, piange, ondeggia e si intreccia come la musica che la circonda; allo stesso tempo, le note blues sono ruvide e struggenti come i temi trattati. Un interprete di blues può anche non suonare un brano formalmente e canonicamente blues, ma la sua forte espressività lo renderà immediatamente riconoscibile e profondo. In poche parole, la musica deve essere espressiva in ogni sua forma e tale presa di coscienza deriva soprattutto dallo stile di vita blues 124.

La struttura formale di un brano blues, anche se non obbligata e spesso non rispettata, consiste in una progressione armonica di 12 battute in 4/4, con accordi di I / IV / V posizione 125 che sostengono strofe strutturate su tre versi musicalmente distribuiti in quattro battute ciascuno. Gli accordi devono sempre essere tre, dal punto di vista formale, ma spesso sono aggiunti altri accordi di intermezzo. Il blues è da sempre stato aperto a manipolazioni e modifiche strutturali e ritmiche di ogni genere, sempre nel rispetto delle sue tematiche fondamentali 126. Per questo bisogna introdurre il concetto di blue notes. Le blue notes sono quelle note che caratterizzano il blues. Si tratta di note “acciaccate”, microtonali, a volte quasi stonate, che non possono essere etichettate secondo le regole dei puristi del blues, ma ne sono parte fondamentale. Con le loro tonalità dissonanti e tristi, si accostano al significato del testo molto spesso serio e duro, aiutando l’ascoltatore a comprenderlo al meglio.

All’inizio, erano solo i cantanti blues ad intonare queste note poi, con l’introduzione degli strumenti, fu facile per i musicisti riprodurle in musica. Oggi le scale blues sono conosciute da chiunque suoni, ma un secolo fa furono una delle più grandi innovazioni nel panorama musicale mondiale 127.

Altro elemento tipico del blues è il beat 128, il tempo, facilmente riconoscibile. Il perché della sua cadenza ritmica zoppicante è abbastanza semplice da spiegare: il blues è nato ed è sempre stato una sorta di danza ritmica per i lavoratori nei campi, quindi difficilmente avrebbe potuto essere

---

120 Nella musica a cappella gli strumenti non c’erano, quindi la “risposta” la dava il coro, come nei canti di lavoro.

121 <http://afroamhistory.about.com/library/weekly/aa030501a.htm>

122 I riff su scale di pentatonica maggiore e minore sono le due uniche scale tipiche del blues.

123 Thomas "Tomcat" Colvin, The blues: Calling for a Response, <http://www.thebluehighway.com> , cit.

124 Thomas "Tomcat" Colvin, The blues: Calling for a Response, <http://www.thebluehighway.com> , cit.

125 Se il brano è in chiave di Mi, gli accordi blues per il giro saranno: Mi / La / Si, cioè il 1° (Mi), il 4° (La) e il 5° (Si) accordo della scala di Mi, composta da Mi Fa Sol La Si Do Re.

126 Thomas "Tomcat" Colvin, The blues: Calling for a Response, cit. e G. Vescovo, Blues – A State of Mind, cit.

127 R. M. Baker, A Brief History of the Blues, cit.

128 <http://www.bluesandblues.it>

veloce o frenetico. Questo suo zoppicare ridondante permetteva ai lavoratori di seguire un ritmo, senza ulteriori sforzi eccessivi.

Anche il canto blues è facilmente riconoscibile: esso infatti non è mai vellutato e rotondo e con note perfettamente intonate, ma proietta genuine emozioni di tristezza e gioia verso l'ascoltatore, pur essendo a tratti dolce e a tratti duro, cattivo e minaccioso 129.

In esso vi sono la tristezza e il dolore quotidiano che si tramutano nella speranza di star meglio e si esprimono con canti accompagnati anche dal battito delle mani, conservando sempre il caratteristico aspetto di poesia capace di esprimere una condizione di desolato rammarico e di aspra nostalgia.

Le canzoni blues cantano gli argomenti più disparati, quali la povertà, i tempi duri, gli amori perduti, la sessualità 130; cantano anche l'oppressione dei ragazzi di strada di colore che non hanno altre possibilità se non doversene andare di casa col consenso dei genitori per sperare in una vita migliore.

Tutte queste tematiche più o meno profonde e figlie della schiavitù, vengono cantate attraverso i propri problemi e i propri dolori personali. Il cantare un problema rappresenta per la cultura afroamericana la conquista del problema stesso in un colpo solo ed è quindi come una confessione liberatoria.

Per quanto riguarda la strumentazione di una blues band moderna, essa può avere al suo attivo strumenti come chitarre, batteria, piano, armonica, ottoni, basso e forse, se siamo in Louisiana, una o due assi per lavare, ma mai violoncelli, oboe o timpani: sono storicamente scorretti e mai nessun uomo di blues li accetterebbe nella propria band 131.

Non bisogna, però, dimenticare che spesso i brani blues vanno suddivisi e studiati per regione d'origine. Ciò lo si deve soprattutto al fatto che i continui spostamenti successivi all'Emancipazione crearono fra i neri dei modi di cantare o suonare tipici di una o un'altra zona, dando vita alla peculiarità musicale di ogni regione 132.

A partire dall'inizio del XX secolo, la scena blues si suddivise secondo aree geografiche ben definite: il blues del Delta del Mississippi 133, quello del Texas 134, della Georgia e della Virginia 135, della costa ovest 136 e quello più movimentato del nord 137, sorto nelle grandi città industriali. Risulterebbe tuttavia inutile elencare qui tutte le sfumature e le denominazioni dei generi e sottogeneri di blues sorti nel corso degli anni.

In generale, il blues è una forma profana afroamericana rurale e urbana. Quella rurale è la più antica, e risale all'epoca della schiavitù. Esso nasce dove lo sforzo è o è stato sovraumano ed è lo stadio terminale di un

---

129 Per comprendere perfettamente il concetto di canto blues, si consiglia di ascoltare un qualsiasi brano di Bessie Smith.

130 La maggior parte dei blues sono ricchi di doppi sensi a sfondo sessuale.

131 Thomas "Tomcat" Colvin, *The blues: Calling for a Response*, cit. Gli ottoni, i fiati in genere, i violini, violoncelli sono strumenti atipici nel blues. Molti di essi sono molto più presenti (i fiati onnipresenti) nel jazz.

132 Chi veniva dalla Louisiana o dalla Georgia mostrava agli abitanti locali, magari dell'Illinois, ciò che musicalmente si produceva dalle loro parti e così via per tutto il territorio americano.

133 Mississippi Delta Blues.

134 Texas Blues (East Texas Blues).

135 East Coast Piedmont Blues.

136 West Coast Blues, non molto famoso.

137 Al nord le due correnti blues più famose sono quelle del Detroit Blues e quella del Chicago Blues, creato da quasi tutti musicisti del Delta del Mississippi emigrati in Illinois o nel Michigan, come John Lee Hooker, Muddy Waters e Howlin' Wolf.

processo musicale e lirico evolutivo, che ha visto infiniti fattori modificarsi e congiungersi.

E' perciò da considerarsi la manifestazione umana di un sentimento e di un dolore, che hanno avuto un lungo, inesorabile tracciato umano e civile, e che hanno ritrovato nella poesia, nel canto e nella musica strumentale la loro angosciosa possibilità di espressione. L'evoluzione urbana riflette, invece, il movimento storico e sociale dei primi neri che, dalla Guerra Civile Americana in avanti, si spostarono dalle piantagioni alle città meridionali e che, verso la fine degli anni Ottanta del secolo scorso, iniziarono a spingersi verso nord per sfuggire all'opera di ricostruzione e al KKK, oltre che per cercare un nuovo modo di vivere 138.

Le etichette discografiche, come già detto precedentemente, che fiutarono "l'affare blues", investirono molto denaro in questo business e fu proprio grazie a loro che furono scoperti i migliori musicisti e furono registrati. Non fu difficile scoprire personaggi del calibro di Bessie Smith, Billie Holiday, Mamie Smith, Louis Armstrong e successivamente Muddy Waters, Robert Johnson, B.B.King e molti altri. La cantante che più di tutte segnò l'era del "Classic Blues" fu Bessie Smith (1894-1937), definita unanimemente da tutti "l'Imperatrice del Blues". La Smith aveva una voce da contralto, maestosa e vibrante, capace di esprimere con ruvida crudeltà l'amara condizione del popolo nero. Affrontava con rabbia le sofferenze dei ghetti neri e i dolori della vita, sempre presenti nei suoi sanguigni blues. Suonò anche col celebre trombettista jazz Louis Armstrong.

Per quanto riguarda il country blues del sud, solo dopo qualche anno inizieranno le registrazioni, poiché l'affare risultava essere altrettanto allettante. Queste crearono una sorta di mercato solo per i neri: negli anni '20, tutti i venerdì, usciti dal lavoro, molti afroamericani delle città si affollavano in lunghe file fuori dei negozi di dischi per comprare blues e ascoltarlo insieme, a casa di qualcuno che possedesse un fonografo 139. Negli anni successivi, anche fra i bianchi il nuovo mercato blues e jazz attecchì completamente. Ed è proprio grazie al mercato del disco, oltre che alle molte radio che trasmettevano la "musica del Diavolo", che fu possibile catalogare i definitivi stili e sottogeneri del blues che oggi noi conosciamo. Ad esempio, oggi, grazie ai dischi registrati in quel periodo, si sa che Ida Cox cantava in maniera molto nasale, poiché il blues del Missouri (da dove lei proveniva, come altri musicisti che registrarono in quel periodo) era tipicamente nasale.

Il blues classico del nord era puro spettacolo, mentre quello del sud era folkloristico, ma in tutti e due comunque c'era enfasi riguardo ad ogni singolo episodio raccontato: i cantanti diventavano i protagonisti di avventure straordinarie, erano visti come eroi nell'immaginario popolare, assumendo un valore esemplare che serviva alla gente dei ghetti o delle campagne per lenire le frustrazioni quotidiane e andare avanti 140. La separazione razziale non impedì mai ai bianchi di avvicinarsi alla musica dei neri, ma il blues fu conosciuto dal grande pubblico mondiale soprattutto dopo che negli anni '60 il British Blues (Eric Clapton, John Mayall e Alexis Corner) venne esportato come grande novità.

---

138 A. Baraka, *Il Popolo del Blues*, cit.

139 Robert Johnson scrisse un brano dal titolo *Phonograph Blues*. Vedi Capitolo IV e Appendice.

140 Confusione Srl, *Redazione Enza Fontana, Jazz dagli Anni '20 agli Anni '50*, Milano, Fabbri Editore, 2001.

Non staremo qui a analizzare la successiva suddivisione ed evoluzione del blues delle città, del boogie woogie, dello swing e delle infinite varianti jazz della musica nera statunitense. Ciò che invece direttamente ci interessa e che nei capitoli successivi andremo ad analizzare, è la figura di Robert Johnson, fra le più celebri nel country blues, simbolo del “Mississippi Delta Blues” e rappresentante di spicco di tutta un’era. Grazie ai brani da lui composti, oltre che da centinaia di bluesmen più (ne dubito) o meno bravi, possiamo rielaborare e mettere insieme una sorta di piccolo vocabolario del linguaggio usato dalle comunità afroamericane della prima metà del XX secolo 141.

---

141 Vedi il “Glossario” finale.

## CAPITOLO III

### LA FIGURA DI ROBERT JOHNSON

Era sorte comune per tutti i neri rimasti nelle campagne, percorrere il Sud, alla ricerca di sostentamento, soprattutto dopo l'Emancipazione. Fra questo numerosissimo gruppo di persone, vi erano anche i rambling bluesmen, musicisti di tutte le età che suonavano di città in città, di villaggio in villaggio, diffondendo la musica blues e le proprie conoscenze folkloristiche 142 ovunque. Il personaggio che analizzeremo da questo momento, è un bluesmen molto particolare: Robert Johnson.

Per studiare a fondo il personaggio e la musica di Johnson, si devono conoscere, almeno in generale, la storia e le radici di una delle principali evoluzioni del country blues: il Mississippi Delta Blues 143. Esso, conosciuto nel mondo semplicemente come Delta Blues, è riconosciuto come una delle forme musicali più importanti del XX secolo statunitense e mondiale 144 e Johnson ne fu con certezza la figura più leggendaria, rappresentativa e responsabile delle varie direzioni che la musica popolare contemporanea ha preso fino ad oggi 145.

Il Delta Blues iniziò con Charlie Patton 146, e si divulgò e affermò grazie ad altri musicisti quali Louise Johnson, Willie Brown, il celebre Howlin' Wolf, Tommy Johnson e Son House, tutti considerati contemporanei del "maestro" 147 e da tutti riconosciuti come mirabili autori del blues più puro. Ma chi senza ombra di dubbio andò ben oltre Patton e i suoi "successori", fu Robert L. Johnson 148. Il suo nome sarà per sempre legato alla musica blues e non solo, poiché egli meglio di tutti incarna, sia dal punto di vista biografico che musicale, lo stereotipo di vita del vero bluesman. Oltretutto, da molti è considerato il creatore delle basi per il successivo Rhythm & Blues e per il Rock'nRoll di Elvis 149. E quando un artista resta impresso nella memoria delle generazioni seguenti e le influenza con la sua musica, allora ci si deve sentire quasi in obbligo nel considerarlo leggenda e personaggio fondamentale nella storia della musica contemporanea 150.

La vita e la morte di Robert Johnson fluttuano in un nebbioso mondo di arti magiche, VooDoo e sataniche. Pochissimi dati o avvenimenti della sua biografia hanno trovato una conferma definitiva 151. Secondo molti suoi contemporanei, Johnson è collocato all'interno di quella schiera di

---

142 Erano simili ai griots africani.

143 I generi di blues americano sono denominati quasi sempre in base alla collocazione geografica.

144 <http://www.geocities.com/bluesworld2000/history.html>

145 <http://www.deltahaze.com>

146 Chitarrista e cantante che, all'inizio degli anni '20, diede il via al country blues del Delta.

147 Patton.

148 Peter Guralnick, Robert Johnson - In cerca del re del blues, Arcana Editrice s.r.l., Milano, 1991.

149 Gianni Vescovo – <http://giannivescovo.interfree.it/Robert%20Johnson.htm>

150 Fascicolo a cura di Alfredo Citrato, I Maestri del Blues n° 11 – Robert Johnson "The Legendary Blues Singer", Barcelona – Madrid, Edizione Altaya, S.A., 1998

151 Nonostante i dubbi, molti avvenimenti citati in questo testo riguardanti Robert Johnson risultano essere indiscutibilmente accaduti.

afroamericani contrari alla religione dei bianchi 152, che con un pretesto quale la “ricompensa nell’aldilà”, teneva in pugno i neri, brutalmente segregati, li schiavizzava 153 e successivamente sfruttava.

Inoltre, nella black society degli anni ‘30, sopravvivevano in maniera ancora saldamente radicata elementi ancestrali delle religioni africane, affiancati e fusi alla magia nera e al VooDoo.

La maggior parte dei critici blues affermano tuttora, a distanza di quasi settant’anni dalla sua scomparsa, che Robert Johnson non era solo un genio della chitarra, ma anche i testi delle sue canzoni sono ancora oggi al centro di discussioni e di analisi, dati i profondi contenuti, spesso densi di significato. Nel capitolo successivo vedremo da vicino in quali abissi dell’inconscio umano egli fosse sprofondata, vedremo quante volte la figura del Diavolo, gli incubi e le paure compariranno nelle sue canzoni. La maggior parte di coloro che lo ascoltarono suonare dal vivo, dissero di essere rimasti profondamente angosciati ma allo stesso tempo estasiati dall’intensa atmosfera che egli sapeva creare con la sua chitarra la quale, a detta di tutti, era “come se parlasse al pubblico” 154. Sulla scena irradiava un alone magico che ammaliava qualsiasi genere di ascoltatore e le note che uscivano dalla sua chitarra facevano venire i brividi per l’intensa emozione che emanavano 155. Indubbiamente Johnson suonava la chitarra e scriveva musica ad un livello decisamente alto e sicuramente superiore a quello di quasi tutti i musicisti suoi contemporanei. Suonava in maniera molto sofisticata, usava spesso con grande maestria il falsetto nel cantato ed era abilissimo nell’uso del bottleneck 156.

Sono in molti coloro che accettano la tesi del famoso “Patto con Legba” 157, altri (e forse è questa la spiegazione più plausibile) optano per la tesi che egli possedesse delle eccezionali doti naturali, sia tecniche sia mnemoniche, tali da imparare in fretta qualsiasi cosa nell’ambito musicale. Inoltre, si noti che Johnson aveva delle mani enormi, con lunghissime dita affusolate ed eleganti, grazie alle quali era in grado di comporre accordi sulla chitarra con posizioni ai più impossibili e del tutto innovative per quell’epoca 158. Insomma, tutta una serie di fattori, soprannaturali o non, lo hanno reso unico e mitico nel mondo musicale.

---

152 Afroamericani non convertiti al Cristianesimo.

153 Anche se ai tempi di Johnson non esisteva più da decenni la schiavitù, le condizioni dei neri del sud erano di poco migliori che nell’era schiavile.

154 Fascicolo a cura di Alfredo Citrato, I Maestri del Blues n° 11 – Robert Johnson “The Legendary Blues Singer”, Barcelona – Madrid, Edizione Altaya, S.A., 1998

155 Fascicolo a cura di Alfredo Citrato, I Maestri del Blues n° 11 – Robert Johnson “The Legendary Blues Singer”, Barcelona – Madrid, Edizione Altaya, S.A., 1998

156 Vedi cap. 2.

157 Il “Patto col Diavolo dei crocicchi”, tale Legba, è una delle spiegazioni “soprannaturali” più volte data da molti musicisti blues delle comunità rurali del sud per giustificare la loro maestria nel suonare musica. E’ una leggenda strettamente connessa alle pratiche VooDoo e africane.

158 <http://www.lavender-powell.freeserve.co.uk> e <http://www.deltahaze.com/johnson>

## LA BIOGRAFIA DI ROBERT JOHNSON

Robert Johnson nacque a Hazlehurst, Mississippi, nel 1911<sup>159</sup>, dal rapporto illegittimo e clandestino fra Julia Dodds, moglie di Charles Dodds Spencer, e Noah Johnson, l'uomo che Julia amava in assenza del marito<sup>160</sup>. Era l'ottavo figlio di Julia.

Dopo soli due anni ella si trasferì col piccolo Robert presso la tenuta del marito Charles<sup>161</sup>, nei pressi di Memphis, Tennessee. Dopo qualche tempo, Julia decise di abbandonare lì Robert per vivere da sola e, per altri due anni circa, fino al 1918, il bambino visse sotto la tutela degli Spencer. Si dice che fosse un bambino dalla volontà molto forte ma dalla scarsa obbedienza. Accortosi di non gradire lo stile di vita dagli Spencer, decise di raggiungere sua madre dove si era trasferita, cioè a Robinsonville, Mississippi. Nel frattempo, Julia si era risposata con un coltivatore di nome Willie "Dusty" Willis.

In questo periodo, all'età di circa dieci anni, Robert si avvicinò alla musica e iniziò a suonare, probabilmente con l'aiuto e gli insegnamenti di qualche anziano musicista di Robinsonville, l'armonica a bocca. Contemporaneamente, egli venne a conoscenza del suo vero padre e quindi del proprio reale nome<sup>162</sup> ma, ciononostante, continuò a farsi chiamare Spencer fino alla metà degli anni '20. Studiò presso la Indian Creek School a Commerce, Mississippi ma, non essendo certo uno studente zelante, si allontanò dalla scuola e, dato che soffriva di cataratta (da cui fortunatamente guarì), Robert trovò anche una scusa "valida" per non studiare più<sup>163</sup>. Così, ebbe tutto il tempo per avvicinarsi alla chitarra, conoscerla e iniziarla a suonare. In questa fase della sua vita, secondo varie testimonianze, uno dei brani preferiti da Robert era "How long-How long Blues" di Leroy Carr.

Per molti neri delle piantagioni, ovviamente quelli di religione cristiana, il blues era la musica del Diavolo, quindi taboo e severamente vietata. Robert Palmer scrive nel libro "Deep Blues":

"Il Blues nel Delta del Mississippi fu creato non da tutti i neri, ma dai più poveri ed emarginati neri del sud. La maggior parte dei cantanti o delle cantanti di blues non sapevano nemmeno leggere o scrivere, non possedevano nulla e potevano solamente aspirare al "mestiere" di servi dei padroni. Se qualcuno chiedesse ad un predicatore nero, ad un insegnante, o ad un piccolo proprietario terriero nero, che tipo di gente suonava e ascoltava il blues, gli risponderebbero sicuramente "qualche nero dei campi di grano". E fu proprio in questa classe sociale e fra questo tipo di gente che Robert trovò i propri eroi<sup>164</sup>.

A Robinsonville, dove lavorava saltuariamente come mezzadro, conobbe il fondatore del Delta Blues Charlie Patton e Willy Brown, un altro

---

<sup>159</sup> Si è giunti pochi anni fa alla certezza della data di nascita di Robert Johnson, grazie alle testimonianze rese dai parenti e conoscenti.

<sup>160</sup> <http://www.deltahaze.com>

<sup>161</sup> I due erano sposati dal 1889 e in quegli anni, Dodds, che era un piccolo proprietario terriero, si faceva chiamare Spencer di cognome. Il cambio di nome era frequente fra gli afroamericani, a partire dall'epoca della schiavitù, quando erano costretti a prendere il cognome del loro padrone. In seguito, il cambio di nome servì spesso per evitare problemi con la giustizia bianca, molto severa ma che considerava i neri al sud tutti uguali.

<sup>162</sup> Johnson.

<sup>163</sup> <http://www.deltahaze.com>

<sup>164</sup> Guitar Player Magazine - Jas Obrecht, Robert Johnson Revisited, Settembre 1990

musicista decisamente famoso a quei tempi, e da entrambi cercò di apprendere il maggior numero di segreti del blues.

Ormai cresciuto autonomamente e soprattutto di bell'aspetto, Robert non ebbe mai problemi nel conoscere donne e, quando incontrò la giovanissima Virginia Travis, non ci pensò due volte a sposarla. Il matrimonio avvenne nel febbraio 1929 a Penton, Mississippi ma durò poco più di un anno, poiché Virginia morì tragicamente durante il parto all'età di sedici anni, oltretutto perdendo anche il bambino. Di punto in bianco, nella vita di Robert la prematura scomparsa della moglie e del figlio lasciò un incolmabile vuoto interiore. Egli avvertì che l'unico modo per esorcizzare una simile tragedia era la musica.

In quel periodo giunse in città Son House, che Robert definì "il più rude, diretto e puro bluesman da lui conosciuto" 165. House aveva preso la musica molto seriamente, a differenza di Patton. Se quest'ultimo andava in giro a suonare facendo ridere la gente, quasi come un clown 166, parlando quasi sempre di argomenti futili o quasi, House invece considerava la musica il mezzo perfetto per esprimere sensazioni, paure, avvenimenti sempre importanti. Egli scriveva nelle sue canzoni di cose forti, intense e che dovevano far riflettere gli ascoltatori, era quasi una musica di riflessione sociale, di propaganda:

*"Hey, it ain't no heaven now  
It ain't no burning hell  
Says where I'm going when I die  
Can't nobody tell"* 167.

Robert iniziò a seguire House e Brown ovunque andassero a suonare insieme. In questo periodo risulta molto difficile ricostruire gli spostamenti dei tre musicisti, a parte qualche traccia lasciata dal fatto che Robert fosse un attaccabrighe, un donnaiolo e uno smodato bevitore. Dai racconti risulta che una volta Robert e Willy Brown furono arrestati a Robinsonville, per aver cantato una canzone di scherno rivolta allo sceriffo locale 168. E' documentato inoltre che un'altra volta, dopo l'ennesimo alterco con Willy, Robert scomparve nel nulla senza lasciare tracce di sé per quasi un anno.

Son House ricorda Robert in questo periodo della sua vita:

"Stavamo scendendo dal palco per una pausa e "RL" ci seguiva sempre. Appena scesi, egli afferrò la mia chitarra e si mise a suonare, e lo fece talmente male che molte persone mi chiesero di togliergli di mano lo strumento. Gli dissi di suonare l'armonica per loro, visto che con la chitarra era negato, ma lui volle insistere con la chitarra..." 169.

Probabilmente il giovane Robert realizzò per la prima volta che, semmai avesse voluto divenire qualcosa di diverso da un mezzadro nero, avrebbe dovuto dedicarsi esclusivamente alla musica, ma con una passione e una dedizione uniche per emergere. Johnson vide il blues come un mezzo

---

165 <http://www.deltahaze.com>

166 Guitar Player Magazine - Jas Obrecht, Robert Johnson Revisited, Settembre 1990

167 Ehi, ora non c'è il Paradiso / E nemmeno l'Inferno che brucia / E dicono che dove andrò quando morirò / Nessuno me lo può dire - Guitar Player Magazine - Jas Obrecht, Robert Johnson Revisited, Settembre 1990

168 Guitar Player Magazine - Jas Obrecht, Robert Johnson Revisited, Settembre 1990

169 Intervista tratta da "Living Blues Magazine" (archivi) e <http://www.deltahaze.com>



che lo potesse aiutare a sfuggire dalla sua scomoda posizione nella società americana. Egli, agli occhi della società che allora lo circondava, altro non era che il tipico giovane, povero, nero del sud degli Stati Uniti, con pochissime speranze persino di poter ambire ad una collocazione mediocre nella bassa classe media. L'unica cosa che poteva fare era quella di lavorare nei campi e provare a farsi una carriera in quell'ambito 170.

Ma egli non cercava quella vita. Il suo patrigno "Dusty" Willis era spesso scocciato dal fatto che Robert, invece di lavorare con lui, preferisse suonare la chitarra 171. La musica offrì lui l'unica possibilità di evitare il fardello e la fatica delle piantagioni, gli offrì la possibilità di viaggiare. Essere un bluesman gli dava il diritto di essere un girovago e conoscere il mondo.

Per molti anni, fino a quando non divenne celebre nel Delta, Robert si faceva chiamare in molte maniere diverse, quali, RL, Robert Dodds, RL Spencer, Robert Saxton or Sax. Ma allora tutti lo conoscevano solo come "RL" 172.

Egli decise, così, di incamminarsi alla ricerca di posti dove suonare da solo e alla ricerca del suo vero padre. Non sappiamo se mai lo incontrò. Tornò a Hazlehurst, dove stavano costruendo le strade che avrebbero messo in comunicazione le migliaia di piantagioni del Mississippi 173. Robert era solito suonare per lo più nelle bettole dove i gruppi di lavoratori neri si incontravano. Suonava spesso anche per strada e ovunque potesse. Conobbe Ike Zimmerman, un altro bluesman, il quale divenne suo insegnante di chitarra. Egli era originario dell'Alabama e raccontava di aver imparato a suonare la chitarra in un cimitero a mezzanotte. Conobbe anche una donna con cui si sposò in gran segreto nel maggio del 1931. Il suo nome era Calletta "Callie" Craft e vedeva Robert come un idolo. Ella era totalmente alle sue dipendenze e innamorata di lui. Se Robert non era in casa o da Zimmerman, sicuramente non sarebbe stato al lavoro a raccogliere il cotone, ma a suonare lontano da tutto e da tutti per imparare quello che gli aveva insegnato Ike poco prima. Iniziò probabilmente a scrivere e ad annotare le sue composizioni e i suoi studi su un quaderno e molto spesso suonava in jam sessions 174 con musicisti locali o con altri venuti da fuori. In questo periodo conobbe un altro bluesman, Tommy Johnson, con cui suonò anche insieme. Robert però, presto si accorse che le sue capacità rapidamente crescevano e sempre più frequentemente iniziò a suonare e a spostarsi da solo. Questo risulta essere il secondo momento della biografia di Johnson estremamente difficile da ricostruire, dato che esistono pochissime tracce dei suoi passaggi 175. Si dice che ogni tanto facesse l'autostop per andare ad est verso Georgetown, o a nord in direzione di Jackson a suonare con Johnny Temple, ma quasi sempre rimaneva vicino a casa. Callie amava Robert e la sua musica e spesso lo seguiva nei suoi concerti, ballando al suono delle note di chitarra di suo marito 176. Anche Robert, quando suonava con qualcun altro, era solito alzarsi e ballare. Amava ballare la tap

---

170 Sempre che di carriera si possa parlare per un nero negli anni '20.

171 Peter Guralnick: "Robert Johnson – In cerca del Re del Blues", cit.

172 <http://www.deltahaze.com>

173 Il Delta era una zona dove il lavoro non mancava di certo, nonostante la profonda crisi economica in atto negli Stati Uniti dalla fine degli anni '20. Ma erano sempre dei lavori durissimi.

174 Improvvisazioni di gruppo.

175 Gianni Vescovo – <http://giannivescovo.interfree.it/Robert%20Johnson.htm>

176 <http://www.deltahaze.com>

dance 177 e, secondo alcuni resoconti dell'epoca, era anche molto bravo e rispettato in quel campo 178.

Ma il rispetto non era una cosa che Robert potesse ottenere grazie al suo aspetto fisico: egli non era un uomo grande, rude e muscoloso che potesse intimorire qualcuno, ma era esile e piccolo. Aveva stranamente delle mani grandissime con dita affusolate, vestiva sempre elegante e spesso si trovava in mezzo a risse e ne usciva quasi sempre malconcio. Il suo carattere non era facile e sovente era egli stesso il provocatore dei litigi. L'unico tipo di rispetto che potesse avere Robert, era quello per come suonava e cantava il blues. Grazie a questo, a cavallo degli anni '20 e '30, Robert si era fatto un nome di rilievo nel panorama musicale di colore nella zona di Hazlehurst. Ancora conosciuto col cognome di Spencer o addirittura di Lonnie 179, era per lo più noto ai tanti semplicemente come "R.L."

Questo soggiorno prolungato nel sud del Mississippi fu un periodo importantissimo per la carriera di Robert, poiché fu una fase preparatoria per ciò che di lì a poco sarebbe accaduto. Quando Robert si sentì pronto, prese Callie e i figli 180 e se ne andò da Hazlehurst. Si trasferirono a Clarksdale ma presto in Robert scattò un irrefrenabile bisogno di evadere: abbandonò moglie e figli e se ne andò. Callie morì pochi anni dopo, mentre Robert se ne era tornato a Robinsonville 181.

Erano passati circa quattro anni dall'ultima volta che era stato in quella città. Robert incontrò di nuovo Willie Brown e Son House, che ancora vivevano lì, ma le cose erano decisamente cambiate. I due musicisti rimasero letteralmente storditi e sorpresi quando videro i miglioramenti musicali compiuti dal giovane Robert. Ora egli era in grado di suonare qualsiasi cosa alla perfezione e, soprattutto, molto meglio dei due maestri. Secondo le testimonianze di altre persone, il miglioramento di Robert in questo periodo 182 fu anormale. Non vi era melodia che non sapesse suonare, né nessun livello della disperazione umana che egli non fosse in grado di esprimere musicalmente. C'era allora chi lo descriveva come "cambiato, a tal punto da sembrare dedito a riti satanici" 183, i quali più volte narra nei suoi blues 184. Finalmente egli non era più un mezzadro, ma un vero musicista e non era più obbligato a vivere solo nelle zone dove potesse trovare lavoro agricolo. Doveva migliorarsi sempre di più e guardare avanti. Decise, così, di trasferirsi in una cittadina dell'Arkansas.

Helena era una delle città più attive nel sud degli Stati Uniti, nonostante fosse un piccolo centro urbano. Tutti i grandi musicisti dell'epoca erano passati per quella cittadina e forse proprio per una sfida con se stesso Robert ci visse per tutto il resto della sua breve ma intensa vita. Continuò sempre a viaggiare su e giù per il Delta, tornò spesso a

---

177 Danza ritmica, basata sulla percussione dei piedi sul terreno.

178 <http://www.deltahaze.com>

179 Non si sa bene se la "L." iniziale del secondo nome di Johnson appartenga a Lonnie o Leroy. Sembra che la madre avesse chiamato altri figli Leroy come secondo nome, ma Johnson diceva di chiamarsi Robert Lonnie, forse in onore dello stimatissimo Lonnie Johnson, eccellente chitarrista blues che, a differenza di quasi tutti gli altri, riusciva ad inserirsi perfettamente in contesti jazz. Furono proprio le sue collaborazioni con Louis Armstrong e Duke Ellington a farlo considerare da molti come il "primo chitarrista jazz".

180 Non si sa di preciso quanti fossero i figli di Johnson.

181 <http://www.deltahaze.com>

182 Il periodo in questione, in cui si hanno meno notizie di Johnson, durò poco più di un anno e mezzo.

183 Peter Guralnick: "Robert Johnson – In cerca del Re del Blues", cit.

184 "Me and the Devil Blues", "Hellhound on my Trail" e "Crossroads Blues" sono più che sufficienti per rappresentare la visione demoniaca dei blues in Johnson.

Robinsonville, a Clarksdale e a Memphis, ma Helena divenne la “sua” città. Ora Robert aveva occasione di poter suonare e misurarsi con musicisti del calibro di Howlin’ Wolf 185, Sonny Boy Williamson 186, Elmore James e Johnny Shines. E lo fece, lasciando un segno indelebile in ognuno di loro. Ma un vero e profondo rapporto di amicizia riuscì ad averlo solamente con il tranquillo e pacato Johnny Shines, con il quale molte volte condivise viaggi di lavoro. Shines indicò più volte Johnson come “un personaggio che si dibatteva nel cercare di liberare le paure e risolvere i conflitti interiori mai risolti dentro di sé” 187.

A Helena, Robert conobbe una donna più grande di lui, di nome Estella Coleman, la quale subito si innamorò di lui. Estella aveva un figlio, anche lui di nome Robert e di cognome Lockwood. 188. Subito, Johnson prese sotto la sua ala protettiva il figlio di Estella, che aveva solo qualche anno meno di lui. Da quel momento Robert Lockwood iniziò a portare il nome di Robert Jr, in onore del suo amico e “patrigno” 189 e apprese da lui i segreti del blues. Nello stesso periodo Robert Johnson continuò a suonare ovunque, in tutto il Mississippi e nell’Arkansas 190. Ricorda Johnny Shines del periodo in cui suonò con RL: “La gente all’epoca badava molto più alle parole che alla musica del brano, e coloro che erano particolarmente interessati, si sistemavano proprio intorno al cantante per ascoltare meglio. Non si era disturbati dai rumori esterni, tipo automobili o aerei, quindi persino ai balli più affollati si poteva badare anche alle sfumature della musica” 191.

Johnson era molto geloso del proprio stile di musica e delle proprie tecniche chitarristiche, al punto, a volte, di alzarsi nel bel mezzo di un concerto e andarsene, se degli occhi troppo avidi lo stavano osservando. Si dice che certe volte ai giovani aspiranti musicisti che gli chiedevano come facesse a suonare in quella maniera, lui rispondesse “Just like you” 192, e se ne andava quasi scocciato. Inoltre, aveva inventato più di un metodo per accordare la chitarre che nessuno doveva conoscere, nemmeno coloro che imparavano a suonare da lui, come Robert Jr. In ogni momento della giornata Robert era sempre pronto ad andare a suonare ovunque, anche nel posto da cui era appena arrivato. Viaggiare era per lui alla base, la cosa principale per essere un vero bluesman. Conoscere sempre gente diversa, posti diversi, suonare per loro e raramente con loro, dava a Robert uno slancio sempre fresco per migliorarsi. Era nei villaggi in riva al fiume che i bluesmen si dirigevano spesso a suonare, intrattenendo i raccoglitori di grano. Proprio perché egli doveva e voleva suonare dappertutto, doveva anche essere in grado di suonare qualsiasi tipo di musica, dal puro blues alle ballate folkloristiche, ai canti popolari, fino alle polke 193. Tra I brani più

---

185 Celebre bluesmen, divenuto famoso negli anni in cui si trasferì a Chicago. Girò per circa due anni, saltuariamente, con Johnson, fino a pochi giorni dalla sua morte. I due suonarono a Memphis e si divisero.

186 Grandissimo bluesman, celebre soprattutto per le straordinarie doti nel suonare l’armonica. Fu assassinato nel 1947 con un rompighiaccio. - <http://www.greenleft.org.au/back/1995/175/175p21.htm>

187 Gianni Vescovo – <http://giannivescovo.interfree.it/Robert%20Johnson.htm>

188 Di lì a poco sarebbe divenuto un bravissimo e famoso bluesman.

189 In realtà Estella e Johnson non si sposarono mai.

190 Si sa per certo che Johnson toccò più volte le seguenti città: Clarksdale, Rosedale, Friars Points, Lula, Coahoma, Midnight, Inverness, Moorhead, Itta Bena, Tchula, Drew, Jonestown, Yazoo City, Hollandale, Greenville, Leland, Shaw, Gunnison, Beulah, Lobdell, Lamont, Winterville, Tunica, Robinsonville, Clack, Walls, Marianna, Hughes, Brickeys, Marvell, Arkansas, oltre a decine di altri posti che non avevano nemmeno un nome.

191 Peter Guralnick, Robert Johnson – In cerca del Re del Blues, cit.

192 “Proprio come fai te” – <http://www.deltahaze.com>

193 Peter Guralnick, Robert Johnson – In cerca del Re del Blues, cit.

conosciuti che Robert suonò, vanno sicuramente ricordati i celebri “Yes, Sir, That’s My Baby”, “My Blue Heaven”, “President Mc Kinley” e “Tumbling Tumbleweeds” 194. In questo modo, Robert sviluppò una capacità di apprendimento unica. “Egli era in grado di ascoltare anche una sola volta un brano, addirittura mentre chiacchierava, per poi risuonarlo perfettamente a distanza a volte anche di mesi” 195. Grazie alla vita di strada, Robert entrò in contatto con così tanta gente che la sua fama accrebbe rapidamente ogni giorno. Metà delle persone che conosceva erano donne con cui aveva o stava per avere un flirt 196, che spesso lo accudivano quando lo ospitavano, ma per le quali arrivava a rischiare anche la vita. Sovente seduceva una donna del posto in cui si trovava a suonare e, dopo qualche parola, aveva già trovato il posto dove trascorrere la notte. Era un uomo pieno di eccessi: beveva a dismisura, amava praticamente tutte le donne che incontrava, e quando era ubriaco parlava con toni di voce molto alti. Ma quando era sobrio, Robert Johnson era un uomo riflessivo e pensieroso, schivo e solitario.

Verso la metà degli anni ’30, egli era famoso in tutta la vasta area del Delta del Mississippi. Ormai il suo unico obiettivo rimasto era di incidere dei dischi come avevano già fatto quasi tutti i suoi predecessori 197. Per Robert, come per tutti gli altri bluesman di professione, registrare le proprie canzoni rappresentava la possibilità di lasciare un segno, era una forma di autolegittimazione. Così Robert si mise in contatto con un talent scout del Mississippi. Questi si chiamava H.C.Speir 198 ed era il proprietario di un negozio di dischi al numero 111 di N. Farrish, a Jackson, nonché supervisore di musicisti per la casa produttrice Paramount. Era molto bravo e preparato nel suo lavoro e, non appena ascoltato Robert suonare ad un’audizione 199, lo propose alla ARC 200, la grande casa di produzione. Ernie Oertle, manager della medesima etichetta, decise subito di far incidere Robert 201 e, nel novembre del 1936, lo portò a San Antonio, Texas 202.

Precisamente, nei giorni 23, 26 e 27, fu registrata la prima sessione texana di Robert, in una fatiscente camera del “Gunter Hotel” 203. Nel giugno dell’anno seguente, Robert fu richiamato ad incidere sempre per la ARC a Dallas, Texas, una seconda serie di brani. Stavolta li incise nel retro

---

194 <http://www.deltahaze.com>

195 “Life with Robert Johnson Recalled in Johnny Shines Last Session (Part 2)” – <http://www.kerileigh.com/kerileigh/writings.htm>

196 Si dice che Johnson avesse un forte magnetismo sessuale, che lo facilitava nell’avvicinare e sedurre le donne. Usava frasi brusche, dirette, ma dette in maniera timida, del tipo: “Posso venire da te?” o “Posso rimanere con te?” - Peter Guralnick, Robert Johnson – In cerca del Re del Blues, cit.

197 Charlie Patton, Willie Brown e Son House registrarono molti brani per le Race Records dell’epoca ma Ike Zimmerman, l’insegnante di chitarra di Robert Johnson, non incise mai nemmeno un brano.

198 <http://www.deltahaze.com>

199 E’ stato il bluesman Skip James a fornire una descrizione di un’audizione tipica da Speir: “I cantanti si mettevano in fila dentro il negozio, poi uno ad uno venivano ascoltati ma alcuni venivano mandati via dopo uno o due versi soltanto” - Peter Guralnick, Robert Johnson – In cerca del Re del Blues, cit.

200 “American Record Company”.

201 Peter Guralnick: “Robert Johnson – In cerca del Re del Blues”, cit.

202 Secondo le dettagliate ricostruzioni dello studioso Mack McCormick, autore di un’opera vastissima su Robert Johnson conclusa dal 1976 ma mai pubblicata, dal titolo “Biography of a Phantom”, ci sono molte persone che testimoniarono di aver visto un distinto manager bianco con un uomo di colore lungo la strada per San Antonio in quei giorni. - Guitar Player Magazine - Jas Obrecht, Robert Johnson Revisited, Settembre 1990

203 I dettagli delle sedute di registrazione di Johnson saranno trattate in maniera approfondita nel cap. 4.

di uno stabile di uffici della Brunswick Records 204. Queste sono le sue uniche due sedute di registrazione.

Secondo i resoconti di coloro che registrarono i brani di Robert in Texas, egli era un uomo molto timido e riservato, al punto da registrare tutti i brani seduto, rivolto verso un angolo del muro. Alcuni critici e musicisti pensano anche che fosse un modo per farsi pubblicità o addirittura per nascondere la sua tecnica chitarristica. Ma il celebre musicista Ry Cooder 205 la pensa diversamente. Secondo lui, Johnson registrava voltato verso l'angolo del muro per ottenere un suono in registrazione più forte e potente. Questa tecnica si chiama *corner loading* e si basa su un principio acustico che elimina molte frequenze alte e basse, dando un suono più medio allo strumento e alla voce. Tale principio si usa oggi grazie alle chitarre elettriche, che furono però inventate proprio in quel periodo. Robert voleva probabilmente sentire il proprio suono registrato come quello di una chitarra elettrica, ma i mezzi a disposizione ancora non glielo permettevano. Anche il critico blues Steve LaVere 206 è della stessa opinione di Cooder ma pensa anche che Robert non volesse mostrarsi, specialmente davanti ad altri musicisti e specialmente quando questi stavano per registrare 207.

Il manager Don Law, che era responsabile di Johnson in quei giorni, dovette faticare non poco per tenerlo a bada. Gli trovò una stanza in una boarding house 208 di San Antonio e gli disse di dormire per essere riposato per le registrazioni del giorno seguente. Poche ore dopo, arrivò una telefonata a Law, secondo la quale Johnson era stato arrestato dalla polizia locale con l'accusa di vagabondaggio. Quando Law arrivò alla prigione, trovò Robert pestato e con la chitarra distrutta. La polizia aveva decisamente abusato di lui. Con non poche difficoltà, Law riuscì a far uscire Johnson, gli diede 45 cents per la colazione del giorno seguente e lo riaccompagnò alla pensione. Poco dopo fu di nuovo chiamato. Era Robert, aveva bisogno di 5 cents. Disse che "si sentiva solo e che c'era una lady a fargli compagnia ma voleva 50 cents" 209. L'arresto non può però essere confermato, poiché gli archivi della polizia di San Antonio furono distrutti in un incendio pochi anni dopo. Tuttavia, passarono tre giorni fra il primo e il secondo giorno di registrazione e ciò risulta essere alquanto strano per le modalità di registrazione degli anni '30. Registravano di solito più di un'artista nello stesso giorno e con Robert nelle sue sessioni c'erano anche il pianista Daniel Palomo e i messicani "Hermanas Barraza".

Nonostante la sua bravura, la ARC decise di produrre un unico brano, nel febbraio del 1939. Tale produzione portò a Robert una grande popolarità, di cui però poco poté godere in vita. Tuttavia, ora egli era una star discografica.

Dopo essere stato convocato di nuovo per una seconda seduta di registrazione, stavolta a Dallas, Robert lasciò la cittadina di Helena e, con Calvin Frazier 210 e Johnny Shines, fecero un viaggio di quattro mesi verso Nord. Presero la Highway 61, la strada che portava verso St. Louis e ancora

---

204 Etichetta dipendente della major ARC.

205 Chitarrista slide, nonché produttore del film musicale "Buena Vista Social Club".

206 Steve LaVere è un ricercatore di musica blues ed ha scritto le Note di copertina della prima pubblicazione completa di tutte le opere di Johnson, "Robert Johnson - The Complete Recordings", Columbia, 1990.

207 Le sessioni di registrazione, poiché molto costose, erano fatte con più artisti in una stessa giornata, per motivi di tempi tecnici.

208 Pensione.

209 Racconto tratto da un'intervista di Don Law.

210 Musicista all'epoca ricercato per duplice omicidio.

più a nord a Chicago. Suonarono in molti posti e fecero una doppia comparsa in due emittenti radiofoniche a Detroit, Michigan ed a Windsor, Ontario, Canada. In Canada suonarono musica gospel alla radio nella trasmissione "The Elder Moten Hour". Frazier si fermò a Detroit, mentre Shines e Robert si diressero verso la costa ovest, facendo tappa e suonando anche a New York e nel New Jersey. Ormai Robert Johnson era apprezzato ovunque andasse. Ricorda Johnny Shines di Robert:

"Qualsiasi cosa uno suonasse con uno strumento a fiato o con un piano, Robert lo poteva tranquillamente riprodurre all'istante, nota per nota sulla sua chitarra. Non l'ho mai visto studiare o allenarsi 211; egli si sedeva, prendeva la chitarra e suonava. Non era in grado di leggere la musica... era solo un genio" 212. Continua Shines: "Quando arrivavamo in un villaggio o in una città, dopo aver fatto l'autostop, camminato per i binari o preso ogni tanto un treno al volo, la prima cosa da fare erano sempre una: andare nel ghetto dei neri, poiché allora ogni zona urbana, dalla più piccola alla metropoli, era divisa per bianchi e neri: la zona nera era segregata e noi suonavamo tutto il giorno poiché non c'era niente altro da poter fare. Di certo non si poteva attraversare la strada per andare nelle zone dei bianchi!". "...". "Una volta, però, capitammo in un piccolo villaggio dove prima di allora non si erano mai visti dei neri, e qualcuno ci chiese di suonare una canzone. Così io e Robert suonammo e rimanemmo per un paio di notti. Poi però scoprimmo che il pubblico non veniva per sentirci suonare, ma per il nostro "strano" colore della pelle. Così decidemmo di andarcene e il padrone del locale pensò che volessimo più soldi, ma non era così... Dopo tutto un uomo ha il suo orgoglio... come si può venderlo per pochi spiccioli?" 213.

"Robert era un uomo molto pacifico, che non avrebbe mai avuto in mano un'arma. Tuttavia, quando beveva poteva fare tutte le cose più pericolose al mondo in un colpo solo". "...". "Viaggiavamo insieme ma non suonavamo insieme. Io avevo le mie gangs, lui le sue. Viaggiavamo con le chitarre nelle borse a tracolla" 214.

Nonostante la forte amicizia con Johnny, durante il viaggio Robert iniziò a sentirsi a disagio nei suoi confronti. Egli decise di tornare nel Mississippi e di suonare da solo, nonostante qualche volta 215, si facesse accompagnare da una band composta di piano e batteria. In questo periodo Johnson si discostò gradualmente dalla musica blues, dando spazio a tutt'altro genere di musica. Se fosse rimasto ancora vivo per qualche anno, probabilmente avrebbe smesso di suonare il blues. Ritornò qualche tempo ad Helena, dalla madre di Robert Jr, mentre ormai i suoi dischi erano pubblicati regolarmente 216.

Per tutta la vita, Johnson viaggiò per la maggior parte dei casi da solo, lontano da tutti, e probabilmente fu proprio in questi momenti di

---

211 Molti concordano sul fatto che Johnson si esercitasse raramente. Tuttavia, secondo alcune testimonianze di donne che furono compagne di Johnson, queste spesso lo trovavano nel cuore della notte, davanti alla finestra a pizzicare pianissimo le corde della chitarra alla luce della luna. Se si accorgeva che si erano svegliate, si fermava quasi subito - Peter Guralnick, Robert Johnson - In cerca del Re del Blues, cit.

212 Keri Leigh, Life with Robert Johnson Recalled in Johnny Shines Last Session - Part Two, Published in "Blues Access Magazine", 1992 - <http://www.kerileigh.com/kerileigh/writings.htm>

213 Peter Guralnick, Robert Johnson - In cerca del Re del Blues, cit.

214 Guitar Player Magazine - Jas Obrecht, Robert Johnson Revisited, Settembre 1990

215 E' documentato, ad esempio, un concerto nel juke joint di Belzoni.

216 Al momento della sua morte, sei suoi dischi erano ancora in catalogo.

solitudine che migliorò il suo stile di musicista, ma contemporaneamente affondò negli abissi e nelle angosce dei suoi blues.

Nell'agosto del 1938, Robert lasciò Helena per far visita a degli amici a Robinsonville. Si fermò, come era solito fare, per strada a suonare in un juke joint, nei pressi di Greenwood, all'incrocio fra la Highway 82 e la Highway 49E. La bettola si chiamava "Three Forks". Fu qui dove Robert visse le ultime settimane della sua vita suonò la sua ultima volta. Greenwood era una delle tante comunità di raccoglitori neri, nelle aree prossime alle rive del fiume Mississippi, composta solo da case dei lavoratori e dallo spaccio del paese. Un proprietario terriero che tutt'oggi vive a Greenwood, Mr. Bob Scott, ricorda di aver visto più volte in quei giorni Johnson suonare i sabati pomeriggio sul retro dello spaccio del paese, proprio accanto al "Three Forks". Gli spacci dei villaggi delle piantagioni erano il centro delle attività sociali degli afroamericani nel Delta. In questi posti si poteva trovare di tutto da comprare e, dove il padrone era d'accordo, vi si organizzavano vere e proprie feste da ballo durante il weekend. Il proprietario metteva a disposizione il locale e alcune persone organizzavano il tutto per la festa serale. Secondo Robert Lockwood Jr. e Johnny Shines, i veri clubs nelle aree del Delta erano pochissimi, eccezion fatta per alcuni nelle città più popolate, come Helena, Arkansas. La maggior parte dei ritrovi erano juke joints arrangiati in spacci, negozi o case private. Non appena un bluesman vagabondo si presentava nel villaggio, subito si organizzava una festa per il weekend. Si toglieva tutto da una o più stanze, si posizionava una tavolaccia di legno orizzontale come bancone da bar e la festa era pronta 217. Quella sera era proprio un piccolo locale sul retro del "Three Forks" che fungeva da ritrovo per una festa da ballo 218.

Durante le due settimane che stette a Greenwood, egli conobbe una donna con cui ovviamente ebbe una storia. Destino volle che la donna fosse la moglie del proprietario del juke. Durante le due settimane, Robert suonò spesso per tutta Greenwood e, sabato 13 agosto, fu organizzato un concerto di Robert insieme ad altri musicisti, fra i quali Sonny Boy Williamson e Honeyboy Edwards, al "Three Forks". Edwards, dato che avrebbe dovuto suonare più tardi, doveva arrivare al locale solo verso le 22.30. Era una serata speciale, dati i musicisti che si dovevano esibire. Sembra che Robert da subito iniziò a mostrare, facendosi notare, interesse nei confronti della donna. Poi il concerto iniziò.

Durante la serata, Sonny Boy racconta di aver notato "una tensione palpabile nel locale" e decise così di stare all'erta, poiché aveva visto sguardi e bisbigli poco chiari.

Racconta Edwards "un tipo che viveva in campagna e voleva dare un ballo venne in città, a Greenwood, ingaggiò i musicisti e li portò a suonare il venerdì e il sabato sera. Quando la cosa finiva noi musicisti venivamo riaccompagnati in città su delle automobili. Per come la so io, il tizio del locale diceva che Robert aveva fatto il furbo con sua moglie o qualcosa di simile. Quando Robert tornò laggiù il sabato successivo, gli fece portare del whiskey da alcuni suoi amici. Io ebbi fortuna perché non ne presi, ma forse non era nelle loro intenzioni, dato che lo offrirono solo a lui. Pensa, aveva

---

217 Guitar Player Magazine, Peter Lee, The Death of Robert Johnson, Luglio 1991

218 I ricordi e i racconti riguardo alla sera della morte di Johnson sono poco chiari e confermabili, ma la sensazione è che il resoconto di Sonny Boy Williamson sia quello più accettabile e dimostrabile. Anche la tesi di Edwards si sposa con quella di Williamson, ma da un altro punto di vista.

avvelenato il whiskey per sua moglie e per Robert, eppure continuava a farlo suonare. Mi pare che si chiamasse Ralph... Verso l'una Robert cominciò a sentirsi male. C'era una sacco di gente venuta dalla città e volevano che suonasse ancora. Johnson era seduto in un angolo e aveva da poco finito di suonare un pezzo; alcune donne gli gridavano alcuni titoli di canzoni che avrebbero voluto ascoltare. Tutti bevevano e si stavano divertendo e lo pregavano di non smettere, così lui continuò anche se stava male. A un certo punto pare abbia detto: "Lo vedete, non mi sento bene, suono lo stesso ma non ce la faccio quasi più". Verso le due cominciò a sentirsi così male che dovettero riportarlo in città..." 219. Quando però non riuscì più a suonare né a cantare, dice Edwards che fu portato sul retro a distendersi per poi essere trasportato a Greenwood 220.

Secondo il punto di vista invece di Sonny Boy, quasi del tutto simile a quello di Edwards, durante una pausa nell'affollato locale, Sonny e Robert si trovarono al tavolo, quando qualcuno portò a Robert una mezza pinta di whiskey con il sigillo aperto. Sonny gliela prese dalle mani e la frantumò sul pavimento, ammonendo Robert e dicendogli di non bere mai da bottiglie aperte, visto che non poteva sapere cosa ci fosse dentro. Robert orgogliosamente controbatté furioso, dicendo di non strappargli mai più una pinta di whiskey in quel modo. Così, pochi istanti dopo, un'altra bottiglia aperta fu portata al loro tavolo. Sonny poteva solamente sperare che nulla accadesse, ma l'inevitabile successe. Quando i due ricominciarono a suonare, Robert non stava bene, al punto che non riusciva nemmeno a suonare l'armonica e a cantare. Ad un certo punto si alzò in piedi nel bel mezzo di un brano e uscì dal locale, sentendosi male. Poco dopo era incosciente. Verso le tre del mattino fu portato a Greenwood, nella stanza dove alloggiava. Nel whiskey c'era probabilmente stricnina o naftalina, facilmente reperibili all'epoca. Secondo le ricerche di un grande fan del blues, T-Neck, Robert Johnson dovrebbe essere deceduto al numero 109 di Young Street, a Greenwood, Mississippi 221.

Si dice che sia stato portato in un albergo e per i due giorni successivi abbia tentato di resistere fra disperate urla di dolore. Johnny Shines e Honeyboy Edwards ricordano di averlo visto 222 quasi in punto di morte che "strisciava per terra, come fosse indemoniato, vomitando, come se abbaiasse e mordendo come una bestia inferocita. Urlava, gemeva, si contorceva per terra" e sopportò il dolore per tre giorni e tre notti 223. Ma il suo fisico era giovane e forte e sembra che avesse superato la crisi da avvelenamento. Purtroppo però, probabilmente a causa di essa, gli fu riscontrata una gravissima polmonite (per cui non esistette alcuna cura fino al 1946). La sera del 16 agosto 1938, quindi, si spense quasi sicuramente per emorragia interna.

Verso la fine del 1938, John Hammond, grande produttore, musicista nonché organizzatore in quel periodo di un memorabile spettacolo al Carnegie Hall, "From Spirituals to Swing Concert", cercò di contattare Robert per farlo esibire nella presentazione dell'annuale "American Negro

---

219 Peter Guralnick, Robert Johnson – In cerca del Re del Blues, cit.

220 Guitar Player Magazine, Peter Lee, The Death of Robert Johnson, Luglio 1991

221 T-Neck, The Life and Death of Robert Johnson, <http://www.soul-patrol.com/soul/johnson.htm>

222 Non si sa se lo abbiano veramente visto o sia stato solo loro raccontato, ma da altre testimonianze pare comunque vero l'accaduto.

223 <http://www.geocities.com/ljtsg/Johnson.html>



Music”. Hammond rimase esterrefatto, quando gli fu detto della fine di Robert, morto pochi giorni prima della consacrazione al Carnegie Hall. Al suo posto fu scritturato Big Bill Broonzy e, prima dell’inizio del concerto, Hammond pronunciò un elogio funebre appassionato e fece ascoltare al pubblico le registrazioni di “Walking Blues” e “Preaching Blues”. Avesse potuto partecipare a quello spettacolo, Johnson sarebbe divenuto sicuramente in quegli anni il più famoso artista afroamericano del mondo.

Esistono fin troppe versioni più o meno attendibili sulla morte di Robert Johnson, come il dubbio accoltellamento sul Quito Bridge mentre andava a suonare (che fu la versione dell’epoca), l’uccisione da arma da fuoco, nonché fra i più visionari addirittura la cattura da parte del Diavolo, ma la tesi più fondata è quella qui dettagliatamente riportata dell’avvelenamento al “Three Forks” 224. Oggi, dove allora sorgeva il juke, c’è una rotonda per il traffico 225.

Ma una volta svelato il mistero della morte, cosa ci resta della sua biografia? Pochissimi fatti, per nulla diversi da quelli delle vite di altri bluesmen, e alcuni aneddoti probabilmente abbelliti nel corso degli anni. Il ricordo di un uomo “di poche parole”, “malinconico”, “poco sicuro di se” e “vagabondo”, “lupo solitario” e con la chitarra “sua unica amica”. Ogni volta che si parla di Robert Johnson, tutto diventa vago. Dicono che fosse educato, timido, cordiale, triste, infantile, irrequieto... comunque indecifrabile.

Il certificato di morte di Robert fu ritrovato nel 1968, provando definitivamente la sua morte a Greenwood, Mississippi. Su di esso si legge che al momento del decesso aveva 26 anni ed era musicista professionista da 10. Alla voce “causa del decesso” c’è scritto “No Doctor”. Sembra (ma anche in questo caso non se ne ha la certezza) che il suo corpo sia seppellito nel giardino di una piccola chiesa a Morgan City, Mississippi. Secondo altre voci invece, Robert Johnson potrebbe essere stato seppellito a Quito, Mississippi, ma entrambe le lapidi (I & II) non portano alcun nome.

Le composizioni di Robert sono state suonate e rivisitate da molti artisti; i testi delle sue canzoni sono tuttora studiati all’università, prima fra tutti quella della Virginia, dove il professor Victor Cabas ha per anni svolto un corso, dal titolo “Mississippi in story and songs”.

Dal punto di vista tecnico musicale, Robert Johnson è stato uno dei bluesmen più influenti del XX secolo. Grazie a lui si sono sentite per la prima volta le note che poi divennero tipiche del walking bass pianistico nel boogie woogie: Johnson le aveva suonate per primo su chitarra, contemporaneamente alle melodie principali. All’epoca ciò ebbe un impatto fortissimo sui musicisti e tutti ne trassero spunto. Inoltre, usava la slide guitar con somma maestria, meglio di House e Brown. Da tutti coloro con cui ha suonato o viaggiato, Johnson ha carpito tecniche e metodi che hanno reso il suo bagaglio musicale vastissimo 226. Contemporaneamente ha regalato (seppur non volendo) i suoi segreti e la sua inventiva a tutto il mondo. E’ stato ed è tuttora ispirazione per decine di musicisti affermati e famosi, quali i Rolling Stones, Eric Clapton ed i Cream, B.B.King, John

---

224 Peter Lee, The Death of Robert Johnson, cit.

225 T-Neck, The Life and Death of Robert Johnson, <http://www.soul-patrol.com/soul/johnson.htm>

226 Johnson sapeva usare già correttamente il fingerpicking (pizzicare le corde della chitarra con le dita), il bottleneck, accordature aperte, ecc. al massimo livello allora possibile. – A cura di Fabrizio Dadò, Axe Magazine n° 39, 1930 La Tecnica, Roma, Edizioni Palomino, Dicembre 1999.

Hammond, Jimi Hendrix, per non parlare degli Allman Brothers, dei Blues Brothers e di tutti i musicisti blues e rock blues che dopo di lui hanno intrapreso un'esperienza musicale a qualsiasi livello (compreso il sottoscritto). Nel 1997 il regista Peter Meyer ha addirittura girato un film/documentario, mai distribuito in Italia, sulla vita di Johnson, dal titolo *Can't You Hear the Wind Howl?* (verso tratto dal brano "Come on in my Kitchen"). In esso, il personaggio è mostrato come la sintesi perfetta di un'era, nonché come il perno attraverso il quale l'evoluzione musicale di questo secolo è passata.

## LA LEGGENDA ROBERT JOHNSON

Secondo le credenze popolari e VooDoo, si narra che Johnson, durante il periodo in cui si allontanò dai suoi amici e da tutto il resto, avesse venduto la propria anima al Diavolo per poter diventare il più grande chitarrista del mondo. Egli era una persona molto irrequieta, schiva e solitaria, ma negli ultimi anni, quando si trovava all'apice della carriera, i suoi modi da sempre stravaganti si erano inaspriti ancor di più. E' stato più volte documentato che egli, durante dei concerti, si alzasse di punto in bianco e sparisse per mesi, senza lasciare tracce di se, come se avesse qualcosa di molto importante e pericoloso da nascondere.

Molti suoi amici sono sempre stati sicuri del suo patto diabolico. Henry Townsend ricordò che una volta gli chiese di suonargli dei brani che aveva suonato pochi giorni prima, ma Robert gli rispondeva di non essere in grado di risuonarli. Se gli domandava perché, gli rispondeva: "Vedi, è stata una sensazione, come... recitare una sensazione" 227. Il fratello del celebre blues Tommy Johnson raccontò quanto segue: "Se vuoi imparare a suonare qualsiasi cosa, imparare a comporre canzoni da solo, prendi la tua chitarra e vai nel posto dove le strade s'incrociano... in un incrocio. Resta là, assicurati di andarci poco prima di mezzanotte. Prendi la tua chitarra e inizia a suonare un brano da solo... Un grande uomo nero verrà lì, prenderà la tua chitarra e te la accorderà, poi la suonerà per un po' e te la renderà. Questo è il modo in cui io e altri abbiamo imparato a suonare veramente la chitarra" 228. Una volta Son House disse che "Robert si era venduto sicuramente l'anima per poter suonare in quel modo" 229.

Per far comprendere perfettamente che genere di sensazioni e reazioni la musica di Robert Johnson potesse provocare all'ascoltatore del tempo, riporto di seguito un resoconto di Johnny Shines: "Era un tipo che con la slide trovava il modo di far sembrare bella qualunque canzone. La sua chitarra pareva che parlasse, che ripetesse le parole insieme a lui. Nessun altro al mondo sapeva fare cose simili. [...] Non ho mai capito bene come, ma quel suono coinvolgeva soprattutto le donne. Una volta, a St. Louis, stavamo suonando una canzone che Robert molto raramente eseguiva in compagnia di qualcuno, "Come On In My Kitchen". La suonò molto lentamente e con grande passione e quando finimmo, alzai gli occhi e vidi

---

227 Peter Guralnick, Robert Johnson, cit.

228 Peter Guralnick, Robert Johnson, cit. e David Evans, Tommy Johnson, StudioVista, Londra, 1971

229 Peter Guralnick, Robert Johnson, cit.

che nessuno diceva nulla. Poi mi resi conto che stavano tutti piangendo, uomini e donne...” 230.

Da sempre, i riti VooDoo e le credenze popolari africane sono state parte della cultura dei neri d'America. Niente era più comodo e suggestivo per spiegare l'improvviso miglioramento tecnico del chitarrista con l'aiuto dal Diavolo. Inoltre gli incroci di campagna sono considerati sin dal medioevo “luoghi prediletti del male”. In tutto il mondo, i crossroads sono ancora alla base di superstizioni e racconti di folklore: sono il posto ideale per omicidi o suicidi, per sabba e sacrifici 231. Nelle odierne comunità nere del sud degli Stati Uniti è ben noto che per vendere la propria anima o quella di un altro al Diavolo si deve andare ad un “crocicchio”. Il male è lì. D'altronde streghe, magie nere, incroci, Diavolo e tutto ciò che riguarda il mondo oscuro sono elementi tipici della musica blues.

Fra tante, una figura mitica cui dobbiamo accennare, data la sua importanza nella mitologia afroamericana, è Legba. Egli è la divinità delle entrate e degli incroci, ed è parte delle credenze dei neri della Guinea Olandese, del Brasile, di Trinidad, Cuba e del culto VooDoo di Haiti e New Orleans. Legba girovaga con degli stracci addosso e nelle cerimonie ha il “compito” di “aprire la strada agli altri dei”, per possedere i devoti stessi 232. Per questo motivo le sue cantilene sono sempre intonate in apertura di un rito. Secondo studi religiosi, Legba spesso viene accostato alla figura occidentale del Diavolo quindi, quando si dice che Robert Johnson avesse fatto un patto con quest'ultimo, probabilmente ci si deve riferire a Papa Legba.

E' inevitabile quindi che secondo alcuni Johnson abbia incontrato Legba ad un incrocio: ma questo è un mito non da tutti accettato. Il regista Walter Hill, ad esempio, gioca letteralmente con questa leggenda nel film *Mississippi Adventures* (1986) sostenuto dalla bellissima colonna sonora di Ry Cooder che incastona, fra le tante cose, una strepitosa versione di “Cross Road Blues” di Johnson. Ma chi invece ha cinematograficamente trattato al meglio o quasi l'argomento Johnson, risulta essere Peter Meyer che, nella già ricordata docufiction *Can't You Hear the Wind Howl?* rivela che, nelle ultime ore di vita, il musicista, da sempre ateo, sembra abbia compiuto un atto finale di conversione al Cristianesimo. Pare, in effetti, che in punto di morte, Johnson abbia scritto un biglietto (mai ritrovato): “Jesus of Nazareth, King of Gerusalem, I know that my Redeemer liveth and that He will call me from the grave” 233.

---

230 Peter Guralnick, Robert Johnson, cit.

231 <http://www.mudcat.org/rj-dave.cfm>

232 <http://www.mudcat.org/rj-dave.cfm> e <http://www.luckymojo.com>

233 “Gesù di Nazareth, Re di Gerusalemme, io so che il mio Redentore esiste e che Lui mi chiamerà dalla tomba”.

## CAPITOLO IV

### LE CANZONI E I TESTI DI ROBERT JOHNSON

Se si vuole tentare di analizzare o comprendere i testi, le tematiche e i punti di vista espressi dell'arte di Johnson, il pubblico inconsciamente recepisce la sua opera quasi come fosse "guidata dalla mano del Diavolo", o comunque legata alla ricca sfera del sovrannaturale, semplicemente perché la sua figura è da sempre stata resa mitica. Probabilmente, come Paganini, anche Johnson, essendo superiore sotto l'aspetto tecnico e probabilmente anche mentale a quasi tutti i suoi contemporanei, riusciva ad esprimere al massimo livello le arti musicali e canore. Secondo le credenze popolari, le cosiddette doti naturali, di solito, possono provenire dalle sfere del Paradiso, o da quelle dell'Inferno: un musicista nero, che negli anni '30 suonava praticamente tutti i giorni per strada, in ambienti sporchi e malfamati, o nelle bettole, dove non mancavano prostitute, ubriachi e assassini, non poteva certo venire dal cielo... 234. Johnson trascorse gli ultimi cinque anni della sua vita spostandosi di città in città, passando di donna in donna, mai restando a lungo in un posto per poter fare amicizie profonde. Anche questo è uno dei motivi per cui molte notizie di lui sono confuse e incomplete. La sua vita di strada fu ricca di litigi con poliziotti, di problemi con le razziste leggi "Jim Crow", di bottiglie di whiskey vuote e di donne dal cuore spezzato, tutti elementi riportati fedelmente nelle sue creazioni.

Ma bisogna andare oltre, per capire a fondo la spiritualità e l'espressività del più grande e misterioso bluesman della storia contemporanea. La sua figura è a tutt'oggi quella che più si confà all'immagine del bluesman errante, musicista 'maudit' e selvaggio, lo spirito irrequieto e ribelle che cantava: "You may bury my body/ Down by the highway side / So my old evil spirit / Can catch a Greyhound bus and ride" 235.

Robert Johnson è da considerarsi senza dubbio il musicista più influente degli anni '30, e colui che per primo oltrepassò il confine della tradizione folkloristica, assumendo una autentica dimensione artistica 236. Egli ha rivoluzionato la storia della musica e della cultura blues, spingendosi fuori dai confini del Delta e sublimandosi in un linguaggio destinato ad essere riconosciuto per sempre, pur lasciandoci come testimonianza della sua arte ed esistenza solamente 29 suoi brani, per un totale di 41 registrazioni 237.

Lo studioso Mike Daley, della York University di Toronto, ha suddiviso l'opera di Johnson in otto punti salienti, che ricorrono in tutta l'opera 238:

---

234 Bhasham R. Sharma, Poetic devices in the song of Robert Johnson, King of the Delta Blues, <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/sharma.htm>

235 Marco Denti, Robert Johnson, Chitarre Magazine - Speciale n° 13 supplemento al n° 165 di Chitarre, Roma, Novembre 1999.

236 Confusione Srl, Redazione Enza Fontana, Jazz dagli Anni '20 agli Anni '50, cit.

237 <http://www.deltahaze.com>

238 Mike Daley, "You hear me when I moan": timbre and style in the singing of Robert Johnson, <http://www.expectingrain.com/old2000b.html>

- 1) insoddisfazione romantica (che comprende la solitudine)
- 2) viaggio
- 3) metafore sessuali (inclusi eufemismi per i genitali)
- 4) violenza
- 5) ironia, satira (compresa l'arte hokum e le gags comiche tipiche dell'epoca)
- 6) occulto / male
- 7) il blues stesso
- 8) alcool

Questi otto elementi sono i cardini con cui Johnson ha perfettamente spiegato lo stile di vita di quei tempi nel Delta.

Versi come "I've got ramblin', I've got ramblin' on my mind" 239 potrebbero benissimo essere definiti i versi più autobiografici di Robert Johnson 240, ma si deve altrettanto considerare che in ogni altro suo brano c'è rappresentata una buona dose della sua persona e della sua coscienza.

Dice Johnny Shines di lui: "E' tutta una questione di carisma. Ci sono artisti eccezionali che però non riescono a catturare il pubblico come sanno fare altri. A Robert riusciva tutto alla perfezione. In genere, si sa, agli uomini i musicisti non piacciono troppo, ma lui piaceva sia agli uomini che alle donne, anche se i primi non sopportavano il fascino che esercitava sulle seconde" 241. Molti sono gli aspetti originali dell'opera di Johnson, quali ad esempio la continua indecisione e instabilità dell'uomo, la visione della natura inserita nella sfera umana, insomma tutti elementi non proprio tipici del blues anzi, decisamente caratteristici di Robert Johnson 242. Pioggia, scenari di montagna, tutti gli elementi naturali furono usati da Johnson come simboli della sua solitudine, delle sue insicurezze e paure. Dopo di lui il country blues è cambiato, si è arricchito, si è evoluto, ha messo da parte, seppur molto lentamente, l'orgoglio e la supremazia maschile, per affrontare altri temi quali la parità dei sessi. La solitudine è un tema centrale dei blues di Johnson, considerati "seri": in essi riesce a mettere in luce le sue angosce, rendendo l'idea di quanto esse potessero essere profonde e pesanti.

Tutto il blues gli è debitore e i chitarristi per primi, grazie a quella manciata di brani registrati quasi settant'anni fa, in cui canta e suona con una forza e grinta straordinarie. Su quei brani sono praticamente costruite tutte le fondamenta della musica rock seguente, Elvis e Beatles compresi.

Altro non gli serviva che una chitarra acustica, un bottleneck, un thumb pick, la conoscenza delle diverse accordature, del fingerpicking e uno spiccatissimo senso ritmico. Tutt'oggi, molti suoi passaggi e fraseggi fanno

---

239 "Sono fuori / Sono fuori di testa".

240 Guitar Player Magazine - Jas Obrecht, Robert Johnson Revisited, Settembre 1990.

241 Marco Denti, Robert Johnson, Chitarre Magazine - Speciale n° 13 supplemento al n° 165 di Chitarre, Roma, Novembre 1999.

242 Carter Neil, Nature and Robert Johnson, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/neil.html>

parte del bagaglio musicale di tutti i chitarristi rock. Inoltre, va ricordato che egli cantava tutte le sue canzoni con lo stesso impatto emotivo, potente al punto da sembrare quasi l'ultima cosa che avesse dovuto fare, e le arricchiva oltretutto con frasi che ancora oggi arrivano dirette al cuore degli ascoltatori. Usava perfettamente ritmiche e bending notes, e modellava il tutto a proprio piacimento per ottenere sempre le migliori esecuzioni. Riusciva a suonare insieme ragtime, boogie woogie, e altre forme musicali allora in auge, miscelate con inarrivabile perizia. Le sue cadenze, spesso maestose e solenni, il gioco ritmico della chitarra che nel sostenere la voce creava un controcanto modulato con accenti spostati, improvvisi silenzi, note basse e sorprendenti, mutamenti e contrasti, erano sempre capaci di creare una straordinaria tensione 243.

Ricorda Johnny Shines: “Usavamo quasi sempre accordature regolari, o accordature aperte in Sol, La, Re, Mi. Robert usava lo slide infilandolo nel dito mignolo e suonava le corde quasi sempre con il pollice e con l'indice e il medio. Qualche volta, suonava l'armonica che teneva appoggiata sulla chitarra con un pezzo di ferro. Inoltre, egli parlava in maniera molto “hip”, usando espressioni tipo: “Yeah, man” o “Look, Daddy, so and so” oppure “Look, Baby, so and so””, divenute molto tempo più tardi stereotipi del linguaggio del rap.

Addirittura, lo studioso blues Mike Daley è riuscito ad individuare quattro fondamentali tecniche o timbri vocali, usate da Johnson nei suoi brani 244:

- 1) timbro cantato, con vocalizzi di petto forti e distinti, e vibrati tipici del cantato.
- 2) timbro baciato, con labbra strette, voce sussurrata, “ooh” enfatizzati.
- 3) timbro parlato, con assenza musicale, di vibrato, esclusivamente per enfatizzare una frase o lanciare un messaggio importante.
- 4) timbro aspro e ruvido, con suoni nasali, ruvidezza di voce, usato spesso da Johnson nei bridge.

Le sue liriche sono sempre rudi, ma oneste, soprattutto dove compaiono elementi sessuali e il tema centrale di tutta la sua opera: l'amore e il desiderio sessuale spesso non contraccambiati 245. Il tutto viene poi espresso in un gergo tipico del Delta in quel periodo, con espressioni codificate, spesso utili ad aumentare l'impatto emotivo, il pathos e la rabbia per la perdita dell'amata o riguardo all'argomento trattato in genere.

---

243 Confusione Srl, Redazione Enza Fontana, Jazz dagli Anni '20 agli Anni '50, cit.

244 Mike Daley, “You hear me when I moan”: timbre and style in the singing of Robert Johnson, <http://www.expectingrain.com/old2000b.html>

245 Bhesam R. Sharma, Poetic devices in the song of Robert Johnson, King of the Delta Blues, <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/sharma.htm>

Johnson usava molto frequentemente le metafore, come mezzi linguistici per parlare francamente, ma senza destare troppo scandalo, di sesso. Utilizzava spesso oggetti meccanici, come il fonografo 246 o la macchina 247, cogliendo molte sfumature dell'atto sessuale, nonostante i suoi accostamenti spesso non siano da considerare tipici della nostra "bianca" prospettiva etica 248.

Oltre alla sfera sessuale, egli tratta anche tematiche riguardanti la solitudine, la paura umana, l'amore, usando spesso elementi naturali, come gli agenti atmosferici e l'oscurità, rappresentante di una vasta scala di emozioni negative nell'immaginario di Johnson 249. Inoltre, ci fa capire cosa sia il blues per lui, ad esempio quando in "Preachin' Blues" lo definisce "un brivido che ti scuote nel profondo", o "una dolorosa e vecchia malattia di cuore" o ancora "una consunzione che ti uccide progressivamente" 250. Insomma, per Johnson il blues è un male fisico e mentale, una malattia vera e propria, spesso incurabile e sempre o quasi dovuta ad un amore non contraccambiato o alla perdita di esso stesso. La metafora della consunzione che progressivamente uccide chi è "malato" di blues è senza dubbio la più scioccante definizione di tutto l'immaginario blues di Johnson e in generale.

Abbiamo già affermato che lo schema poetico tipico del blues si articola in strofe di tre versi.

Uno studio tecnico dei testi blues in genere porterebbe a considerazioni del tipo: l'uomo è molto forte, ma in realtà si rivela debole e la donna, al contrario, ritenuta sempre debole, si scopre aggressiva, tenace negli amori ma capace anche di piantare tutto in asso per un altro uomo o per ribellarsi alle angherie dell'amante. E sullo sfondo una infinita varietà di paesaggi sociali: le campagne, le piantagioni, le distruzioni, oppure i treni, simbolo principale della fuga dalle campagne e della ricerca di una nuova vita, la città che tutti accoglie e che a tutti offre nuove possibilità, salvo poi tutti deludere. Il blues, insomma, il vero sangue di una società che ancora non ha trovato una sua dimensione e che combatte ancora oggi per entrarvi a tutti gli effetti. Da qui la frustrazione, la rabbia, le nuove e più recenti espressioni musicali quali il rap, e ancora la miseria, la lotta, gli incendi dei ghetti, le rivoluzioni intellettuali o di strada degli anni '60, Malcolm X, Martin Luther King, le rivolte agricole del Mississippi e di tutto il profondo Sud. Il blues è uno specchio di vita, crudele e tenero, acido e amorevole, lacrimoso e ironico come è la vita per tutti 251.

Premettendo che nel blues parole e musica sono due componenti del tutto inscindibili, che danno vita a una costruzione unica che si muove sulle tipiche dodici battute 252, tenteremo ora di analizzare alcuni fra i testi più significativi e densi di significato, scritti da Robert Johnson.

---

246 "Phonograph Blues".

247 "Terraplane Blues".

248 Si noti che una delle poche libertà che i neri avevano era quella sessuale. Va da sé che tale argomento sia trattato fino all'eccesso nelle canzoni blues, sotto i vari aspetti del tradimento, della lite, delle violenze, dei soprusi, ma anche dell'amore, della dolcezza e di tutti gli ingredienti che formano un rapporto di coppia.

249 Hank D. Ballenger, *The red light was my mind – Linguistic approaches to the songs of Robert Johnson*, <http://internettrash.com/users/ballenger/scholrobertjohnsonling.htm>

250 Adriana C. Risetto, *Disease imagery in Johnson's Preachin' Blues (Up Jumped The Devil)*, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/risetto.html>

251 Confusione Srl, Redazione Enza Fontana, *Jazz dagli Anni '20 agli Anni '50*, cit.

252 Confusione Srl, Redazione Enza Fontana, *Jazz dagli Anni '20 agli Anni '50*, cit.

## LE CANZONI DI ROBERT JOHNSON

In ciascuno dei ventinove brani registrati da Robert Johnson, e nelle poche versioni diverse della stessa canzone, si possono notare distintamente le influenze musicali del musicista:

in “Walking Blues” è evidente il riferimento alla omonima canzone dell’energetico Son House; in “If I Had Possession Over Judgement Day” si possono notare forti somiglianze stilistiche con “Rollin’ And Tumblin’”, di Hambone Willie Newborn; “Cross Roads Blues” e “From Four Till Late” si ispirano in maniera esplicita rispettivamente a “Down the Dirt Road Blues” e “Tom Rushen Blues” di Charlie Patton; “32-20 Blues” e “Hellhound on My Trail” somigliano molto a “22-20 Blues” e “Devil Got My Woman” di Skip James; “Malted Milk” e “Drunken Hearted Man” sono entrambe ispirate ai famosi assoli monocorda di Lonnie Johnson; “Me and the Devil Blues” si ispira a “Six Weeks Old Blues” di Peetie Wheatstraw e la lista potrebbe essere ancora più lunga, poiché praticamente in ogni brano ci sono riferimenti musicali e citazioni più o meno esplicite di altri musicisti dell’epoca. Sembra che tutti allora insegnassero, imparassero e apprendessero a e da tutti.

Come abbiamo visto, nelle canzoni di Johnson, si possono trovare evidenti accostamenti ad altre canzoni, ma c’è una cosa che Johnson aveva più di tutti: la grande e rara dote di parlare francamente nel linguaggio che egli conosceva 253, senza tecniche narrative o liriche particolari, ma solamente in base alle proprie emozioni, a quel blues feeling che ha accompagnato il XX secolo.

Ma il blues di Johnson, pur avendo molti elementi non originali, ha una forza magica ed è forse la miscela blues più esplosiva di tutti i tempi. Ogni suo blues voleva rappresentare una ulteriore conferma che nella vita non si può, praticamente mai o quasi, raggiungere l’equilibrio sentimentale, specie quando si è perseguitati e tormentati dalla miseria e dalle leggi di un sistema politico. Le sue canzoni sono tutte individuali, raccontano avvenimenti che quasi sempre lo hanno riguardato direttamente 254 e la musica riesce sempre a sposarsi con gli stati d’animo e le affermazioni espresse dalle liriche. Probabilmente, Johnson aveva preparato tutti gli arrangiamenti dei brani in maniera quasi maniacale, in quanto praticamente tutti quelli registrati più di una volta, sono pressoché identici tra loro. Era un maniaco perfezionista della precisione nell’arrangiamento e nell’esecuzione di un pezzo. Si dice che, una volta raggiunto l’arrangiamento da lui voluto per il brano, poi lo suonava sempre nello stesso modo. I brani che risultano diversi a seconda delle versioni, probabilmente non li aveva ancora terminati e arrangiati come voleva (“Ramblin’ On My Mind” prima fra tutte). Infatti, in questi casi, la seconda registrazione è più potente e migliore. Le registrazioni dell’epoca avvenivano su dischi 78, nei quali non potevano venire impressi più di 3 minuti per brano. Johnson riuscì a far entrare tutti i suoi brani nei tre minuti previsti per ognuno, e questa è una cosa molto rara sennonché unica per l’epoca, a detta dei tecnici.

---

253 Bhasham R. Sharma, Poetic devices in the song of Robert Johnson, King of the Delta Blues, <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/sharma.htm>

254 Hank D. Ballenger, The red light was my mind – Linguistic approaches to the songs of Robert Johnson, <http://internettrash.com/users/ballenger/scholrobertjohnsonling.htm>



## ANALISI DI ALCUNI BRANI DI ROBERT JOHNSON

Da sempre l'uso della metafora ha arricchito i racconti popolari, proprio come mezzo espressivo semplificatore per un auditorio molto vario, ma comunque di livello culturale medio-basso. Tale figura retorica risulta essere senza dubbio la preferita di Johnson in tutte le sue composizioni.

Iniziamo quindi l'analisi dei testi con uno dei brani di Robert Johnson che tutt'oggi risulta fra i più conosciuti ed eseguiti:

### SWEETHOME CHICAGO

In Sweet Home Chicago, il timbro usato in prevalenza è quello "parlato", piuttosto che cantato. Alcune parole, come California, sono pronunciate in diversi modi nella stessa canzone, rendendola più colloquiale e realisticamente parlata 255. Il brano fu registrato a San Antonio, Texas, il 23 novembre 1936. Il tema centrale è ovviamente quello del viaggio verso Chicago, la cosiddetta "terra della prosperità" per i neri, quasi come la "Terra Promessa" dei cristiani. L'ispirazione di questo brano, secondo il critico Patrick Clark, pare provenga da un brano di Kokomo Arnold, dal titolo "Old Original Kokomo Blues", inciso nel 1934. Sicuramente Johnson ne prese spunto, poiché la linea melodica e molti altri aspetti risultano essere simili. Inoltre, la stessa frase "Sweethome Chicago" compare in entrambi i brani. Si consideri poi che in "Sweethome Chicago", Robert si immedesima in un personaggio nativo della città di Chicago, ma noi sappiamo bene che egli nacque nel Delta e fu solo di passaggio a Chicago, mentre Kokomo Arnold visse e morì nella "città del vento". Johnson molto probabilmente confonde Chicago, Illinois con la California, non essendoci probabilmente mai stato prima della registrazione. Metaforicamente usa "California", come una terra di ricchezza e di prosperità, poiché molti afroamericani vi si erano già recati per trovare fortuna.

Oltre a quella appena citata, le metafore nel testo sono frequenti. L'espressione "monkey'in", ad esempio, è una metafora dialettale traducibile come "la scimmietta che con la mano distribuisce i biglietti portafortuna".

L'espressione "Friend-boy", invece, non è una metafora ma semplicemente un sinonimo della parola "amico", se detta fra uomini, e si riferisce in questo caso a un interlocutore con cui Robert parla. Sembra i due abbiano in comune l'interesse per la stessa donna che è indecisa se seguire o meno Johnson a Chicago.

La frase "I'm heavy loaded, baby / I'm booked I gotta go" rende bene l'idea per cui Johnson abbia probabilmente più di un motivo davvero importante per andare a Chicago (heavy loaded) e deve andarci per forza (gotta go) ma non vuole lasciare la sua donna: quindi piange e la implora di seguirlo. Nelle versioni successive, riproposte da decine di musicisti nel corso degli anni, il brano si è naturalmente evoluto in maniera tale che il verso cantato iniziale di quasi ogni strofa ("Oh"), è diventato parte di un

---

255 Mike Daley, "You hear me when I moan": timbre and style in the singing of Robert Johnson, <http://www.expectingrain.com/old2000b.html>

vero e proprio “call & response” 256 che probabilmente Johnson aveva già in testa ma che, nel momento della registrazione non poteva riprodurre, per ovvie mancanze tecniche di sovraincisione 257. Infatti, sulla registrazione originale, fra il primo verso (Oh) e il secondo (Baby, don’t you want to go) intercorre sempre uno spazio che perfettamente si confà allo schema della call & response tipico del blues (solamente che la response non compare). Sweethome Chicago è divenuto con gli anni un brano fondamentale della musica blues, un evergreen, soprattutto da quando i celebri Blues Brothers lo hanno riarrangiato e lanciato sul mercato come colonna sonora dell’omonimo film di John Landis del 1980. Comunque, ancora oggi continua è fra i brani più suonati nei circuiti blues di tutto il mondo.

### COME ON IN MY KITCHEN

Questa canzone è riconosciuta come la più bella di Johnson, in coppia con la splendida “Hellhound On My Trail”. L’insoddisfazione romantica qui raggiunge il suo massimo picco espressivo, e il timbro vocale usato è quello “baciato”, a labbra strette, che rende alcune parole in parte incomprensibili 258.

In entrambe le versioni di “Come On” compaiono molti suoni nasali e confusi, in quanto cantate con timbrica vocale molto chiusa e con le labbra talvolta strette, come nell’atto di sussurrare qualcosa di sessualmente forte all’interlocutrice donna. In questo brano compare anche uno dei tipici momenti parlati 259 nei versi “Oh, can't you hear that wind howl? / Oh-y', can't you hear that wind would howl?”, a dimostrazione del carattere colloquiale di questo blues fortemente sessuale ma anche sovraccarico di tristezza e solitudine maschile e femminile. “Come On In My Kitchen” è, fra i brani di cui esiste una seconda versione, quello che più di tutti differisce dalla prima a vari livelli. La seconda versione è fondamentale, in quanto ci fa capire ciò che nella prima versione è stato taciuto da Johnson ed esprime più specificamente le sofferenze del cantante.

Fra le due vi sono differenze sostanziali nella dizione di alcune parole, c’è l’omissione di versi interi e l’aggiunta di nuovi, e grazie a questo si può tentare di capire la mutevole visione che Johnson ha dell’amore.

Nella prima versione, Johnson ci narra di come abbia “rubato” la donna al suo migliore amico, che poi gliela “riprende” di nuovo. Quindi, il solo scopo della prima versione è quello di “prendersi” una qualsiasi altra donna che rimpiazza quella ormai andata.

La seconda versione, invece, vuole farci capire che Johnson è piuttosto preoccupato per la sorte della donna andata via: infatti qui il verso “I’ve taken the last nickel out of her nation sack” è stato successivamente omesso. Tale omissione fa facilmente pensare che Johnson volesse mostrarsi sincero e buono. Nella seconda egli addirittura arriva “a cercarla fin sulla montagna”, a dimostrazione che non vuole un’altra donna, bensì quella

---

256 AMG Review, Sweethome Chicago, <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=A0x60tr4lk1x>

257 La tecnica di registrazione su tracce separate, tale da poter sovraincidere più parti nello stesso brano, suonandole separatamente, arriverà solo negli anni ’50.

258 Mike Daley, “You hear me when I moan”: timbre and style in the singing of Robert Johnson, [www.expectingrain.com/old2000b.html](http://www.expectingrain.com/old2000b.html)

259 Tipico intermezzo breve, usato nel blues per dare più enfasi ai versi o alle strofe immediatamente precedenti o successive.

donna. Quando la trova con un altro uomo, ci dice che “il magone della solitudine lo ha preso”. Apparentemente quindi, prova dei sentimenti molto forti nei confronti della donna.

I versi aggiunti al centro del brano (che iniziano con “I crave to see / She’s up the country / Won’t write to me” e finiscono proprio al termine della canzone) accentuano il bisogno che Johnson ha di questa donna andata. Egli ha bisogno di lei, tuttavia non fa nemmeno una mossa per ammettere di averne bisogno dal punto di vista emotivo 260.

L’aver registrato due versioni di tutti i brani, quindi, sembra riflettere una tendenza al cambiamento d’impostazione e di sentimenti espressi nelle precedenti versioni; ciò è più di tutti riscontrabile in “Come on in my Kitchen” 261.

Nella seconda “Come On” tutto varia: la velocità, il timbro vocale, anche l’uso dei pronomi soggetto. Nella prima versione, nel ritornello posto alla fine di ogni strofa, compare solamente il pronome you, facendoci capire che si sta rivolgendo in maniera diretta a un’altra donna (non con la protagonista che già se n’è andata). Probabilmente sta tentando di sedurla impietosendola, per portarla in casa e sostituire così colei che lo ha lasciato. Nella seconda versione, invece, si alterna l’uso di you e she, come se il cantante si rivolgesse ad una terza persona, raccontandole i suoi malumori e le sue sofferenze d’amore. Nella seconda “take” troviamo elementi più romantici, quali la narrazione della scomparsa della madre e il conseguente bisogno dell’amore di una donna.

Inoltre, comprendiamo l’importanza che la donna ha su Johnson quando al termine della seconda versione, nella sua ultima strofa, egli esclama che “My Mama dead / Papa well’s to be / Ain’t got nobody / To love and care for me / SHE better come on in my kitchen...”. Egli ha bisogno che lei si prenda cura di lui e lo ami. Quindi in questo brano compaiono la figura di una donna molto forte ed energica, che è perfettamente in grado di lasciare tutto e tutti per andarsene e rifarsi una vita, e la figura di un uomo debole, che tenta disperatamente di riconquistarla con tiepida autorità. Questa figura femminile rappresentata in questa canzone è atipica nelle opere di Robert Johnson, poiché ci mostra la sua paura e ossessione per le donne e lascia per qualche istante intravedere la sua visione del mondo femminile e il suo ego vulnerabile. E proprio questa vulnerabilità jhonsoniana la troviamo nei versi finali della seconda versione, quando ci dice che “Ain’t got nobody / To love and care for me”. Egli probabilmente non credeva nell’amore eterno 262, e ci mostra come egli abbia qualche problema nel fidarsi delle donne.

Tutte queste modifiche (fatte fra l’altro su due piedi, senza nemmeno il tempo di provarle e memorizzarle!) fanno della prima registrazione la pura e tipica visione blues di una possibile seduzione e della seconda, invece, una sincera rappresentazione dei sentimenti di Johnson 263. In definitiva, la prima versione sembra quella che più rappresenta il modo di intendere le donne di Robert Johnson: egli non cercava il vero amore, ma solo una donna che lo ospitasse, accudisse e coccolasse.

---

260 Amanda Allen, Love in Johnson’s Kitchen, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/allen.html>

261 Nikki Barnett, Seduction and Sincerity in “Come On In My Kitchen”, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/barnett.html>

262 Amanda Allen, Love in Johnson’s Kitchen, cit.

263 Nikki Barnett, Seduction and Sincerity in “Come On In My Kitchen”, cit.

Una metafora molto usata nel blues e da Robert Johnson è quella dell'inverno. Nella sesta strofa della prima versione, l'inverno rappresenta la possibile fine della vita 264, nel caso in cui non ci si protegga da essa.

Molti si saranno chiesti, ascoltando "Come On In My Kitchen" cosa fosse una "nation sack" e perché Robert Johnson, rubandola, abbia provocato l'allontanamento della sua donna. Ebbene, la "nation sack" è un particolare tipo di "mojo hand" 265, di speciale interesse per gli appassionati di musica blues, poiché viene citata in uno dei brani più belli di Johnson 266. Stephen C. LaVere definisce una "nation sack" come "un piccolo sacchetto portato intorno al collo in cui vengono custoditi soldi e oggetti di valore" – ma ciò è in buona parte falso o più precisamente incompleto. Infatti, una "nation sack" è anche e soprattutto una "mojo hand", un sacchetto magico ed evocatore, che può essere portato soltanto dalle donne (e non dagli uomini, ecco spiegata la sventura di Robert Johnson dopo aver derubato il sacchetto della sua donna) – lo si porta penzolante legato alla vita con una cinghia, non intorno al collo. Inoltre, durante gli anni 30 l'uso della "nation sack" sembra fosse limitato quasi esclusivamente alla regione intorno a Memphis, Tennessee, quindi giustifichiamo la conoscenza di questo rito VooDoo con i ripetuti viaggi di Robert Johnson anche nel Tennessee. Portarla via alla donna che ne è proprietaria, implica sventura e malessere.

## TERRAPLANE BLUES

"Terraplane 267 Blues" fu registrata il 23 novembre 1936 e risulta essere il brano che all'epoca vendette più copie fra le race records, raggiungendo per il mercato afroamericano (allora poverissimo) la straordinaria quota di quasi 5000 copie 268.

Questa interpretazione rimane una delle più eccitanti e movimentate su disco, grazie ad un ricco accompagnamento di chitarra insieme ad una performance vocale sorprendente, con melodie innovative e potenti falsetti. Per la maggior parte del brano, Johnson usa, come al solito, il timbro "cantato", e quello nasale alla fine di molti versi, data la natura comica del brano stesso 269.

Quest'ultimo è solo un'enorme metafora basata sul dualismo donna – macchina, arricchita di molti, forse troppi, elementi sessuali. All'interno di tale metafora, si vede chiaramente la superficialità, seppur scherzosa, con cui Robert tratta le donne. Egli usa un linguaggio velato, ma allo stesso tempo maleducato e rude, per esprimere la sessualità di un rapporto. Battute

---

264 Hank D. Ballenger, *The red light was my mind – Linguistic approaches to the songs of Robert Johnson*, <http://internettrash.com/users/ballenger/scholrobertjohnsonling.htm>

265 Amuleto VooDoo.

266 <http://www.lucky Mojo.com/nationsack.html>

267 La Terraplane era una automobile berlina a basso prezzo, prodotta dalla Hudson Motor Company dal 1933 al 1938. Aveva un motore a 6 cilindri e 70 cavalli ed era piuttosto efficiente e innovatrice. Fu progettata dall'oriundo inglese Reid Railton e aveva una velocità massima di 88 miglia all'ora.

268 A cura di Alfredo Citrato, *I Maestri del Blues n° 11 – Robert Johnson "The Legendary Blues Singer"*, Barcelona – Madrid, Edizione Altaya, S.A., 1998.

269 Mike Daley, "You hear me when I moan": timbre and style in the singing of Robert Johnson, <http://www.expectingrain.com/old2000b.html>

e paragoni a volte imbarazzanti sono elementi centrali in “Terraplane”, rendendola una canzone leggera del repertorio johnsoniano.

Nel primo verso, “And I feel so lonesome / You hear me when I moan” subito comprendiamo che il cantante sia solo e abbandonato. Infatti, il brano parla di infedeltà e della perdita di interesse della donna nei confronti dell’uomo. Il terzo verso (chorus) della prima strofa, quindi, rivela la rottura sessuale fra i due amanti, poiché lei ne ha trovato un altro: “Who been drivin' my Terraplane / For you since I been gone”. La “Terraplane” è ovviamente la donna che viene “guidata” da qualcun altro in assenza di Robert.

Giunti alla strofa finale, tramite una lunga serie di metafore e doppi sensi sessuali sparsi in tutta la canzone, Johnson ci fa capire la sua ferma intenzione di riconquistare la donna/automobile perduta: “I’m on get deep down in this connection / Keep tanglin' with your wires (...) And when I mash down on your little starter / Then your spark plug will give me fire”.

All’epoca, gente come Johnson, spesso risolveva situazioni del genere andandosene, come dice lui “Riding the Blinds” 270, o anche arrivando alle mani con l’amante della sua donna.

Comunque, tutti concordano che “Terraplane Blues” sia una canzone con un unico scopo: far sorridere e divertire il pubblico dell’epoca, a differenza di brani quali “Love In Vain” e “When You Got A Good Friend”, che sono invece molto più introspettivi e dalle tematiche più profonde e importanti.

La più volte contrastante attitudine di Robert nei confronti del mondo femminile, si vede perfettamente quando si tenta di fare un paragone fra la già analizzata “Come On In My Kitchen” e “Terraplane Blues”. Nella seconda, la donna è paragonata ironicamente ad una macchina di medio prezzo, mentre nella prima canzone risulta essere l’unico elemento fondamentale nella vita di Johnson 271, colei che lo accudisce, lo cura e lo ama. In “Terraplane” l’azione di Robert è violenta e talvolta pesante, mentre in “Come On” compare il suo sfrenato bisogno di avere un appoggio tutt’altro che fisico, bisogno di avere un rifugio e salvezza dal freddo inverno che sta per venire.

Stessa attitudine si può riscontrare paragonando “Terraplane Blues” a “When You Got A Good Friend”, dove la donna è vista come la vera e propria salvatrice di Robert, colei che, con la sua presenza, la sua amicizia e il suo amore, rende la sua vita dolce e bella. Qui l’uomo deve addirittura coccolare la propria amata, la deve rispettare ad un livello decisamente alto e soprattutto deve lasciarle un’alta autonomia e libertà. In “Terraplane” la donna è una proprietà “immobile”, un oggetto 272.

Si riesce a dedurre comunque che in realtà la vera visione femminile di Johnson è quella di un essere umano senza il quale egli, come praticamente tutti gli uomini, sarebbe perduto e solo. Tale visione è molto romantica e densa di penetranti significati.

In fondo, se si osserva attentamente, risultano essere poche le canzoni in cui egli esprime la sua visione seria e rispettosa della donna, ma

---

270 “Cavalcare” i treni.

271 Maggie Gordon, Woman as sexual object or healer in Terraplane Blues and Come On In My Kitchen, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/gordon.html>

272 Anne Lemon, Misogyny and respect in Robert Johnson songs, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/lemon.html>

sono sufficienti brani come “When You Got A Good Friend” e “Love In Vain” a farci capire lo stato d’animo che provoca o provocherebbe in lui la perdita dell’amore. Le altre composizioni in cui la donna è vista come oggetto, fra cui anche “Phonograph Blues”, sono visioni ironiche e talvolta comiche di un aspetto ben più profondo e radicato nella coscienza del musicista: il totale rispetto della donna. Tuttavia, non occorre analizzarle a fondo, ma è sufficiente leggerne i testi tradotti in appendice.

## CROSS ROAD BLUES

Probabilmente, se Robert Johnson fosse nato nelle zone dell’Africa occidentale, sarebbe stato un grande griot 273, grazie alle sue notevoli doti narrative, messe in rilievo specialmente in questa canzone. Qui compare uno straordinario timbro “cantato”, modulato e interpretato ai massimi livelli. Tuttavia, in molte parti del brano nelle sue due versioni, compare una vocalizzazione più ruvida e graffiante, utilissima ad aiutare la comprensione del testo 274.

Considerato il brano simbolo del blues “diabolico e maledetto”, “Cross Road Blues”, tratta la storia del bluesman, del Diavolo e del patto faustiano all’incrocio: l’immagine tipica di uomo di colore che di notte si trova da solo ad un incrocio per aspettare Legba. Oggi, tale immagine risulta piuttosto infantile, specie se la si osserva dal punto di vista del patto diabolico, ma negli anni ’30, per un uomo di colore, stare in strada di notte, dava vita a uno scenario decisamente terrificante:

era piuttosto facile perdere la vita per un pestaggio da parte di bianchi razzisti in una strada di campagna nel profondo sud 275. Quindi, quando Johnson in “Cross Road” canta della notte che sta per arrivare, ci racconta anche di qualcosa di terribile che gli potrebbe accadere da un momento all’altro. Il Delta era in quegli anni zona pericolosa per i neri: il KKK si trovava al massimo del suo “splendore”, e l’odio per i neri in genere era ancora molto forte 276. L’incrocio citato nella canzone è lo stesso dove si vocifera Johnson abbia fatto il patto con Legba per ottenere l’immortalità e la fama eterna, ed è stato localizzato, dopo numerose ricerche e interviste, nell’incrocio “dove la Dockery Road incrocia la Highway 8” 277. Secondo altre indiscrezioni, invece, si dice che fosse quello che incrocia le Highway 61 e 49, in aperta campagna.

Comunque, l’oscurità, tanto temuta dai neri dell’epoca e anche da Johnson, riesce a trasmettere nel brano sensazioni forti, soprattutto quando, nella terza strofa della seconda versione, “Mmm, the sun goin' down, boy / Dark gon' catch me here / (...) / I haven't got no lovin' sweet woman that / Love and feel my care” 278. E’ un’oscurità che avvolge, che terrorizza, personificata e quindi in grado di “prendere le persone”, e allo stesso tempo

---

273 Daniel Leary, The Crossroads, <http://www.thebluehighway.com>

274 Mike Daley, “You hear me when I moan”: timbre and style in the singing of Robert Johnson, <http://www.expectingrain.com/old2000b.html>

275 Carter Neil, Nature and Robert Johnson, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/neil.html>

276 Daniel Leary, The Crossroads, <http://www.thebluehighway.com>

277 T-Neck, The Life and Death of Robert Johnson, <http://www.soul-patrol.com/soul/johnson.htm>

278 Hank D. Ballenger, The red light was my mind – Linguistic approaches to the songs of Robert Johnson, <http://internettrash.com/users/ballenger/scholrobertjohnsonling.htm>

risulta essere la conseguenza del fatto che nessuna donna si prende cura del solo Robert.

Inoltre, le parole da lui usate ci rimandano alla mente imponenti immagini, dimostrando sempre la sua inquietudine, il suo fatalismo e la voglia continua di sfida 279.

Finn, un esperto di blues, afferma con certezza che RJ fosse perseguitato dall'idea della morte: "le sue canzoni sono lamenti che provengono da un'anima troppo sensibile per affrontare la brutale realtà dell'esistenza" 280. Per questo motivo Finn ricollega il blues al Voodoo, ritenendo il primo "una versione americanizzata" del secondo 281.

In Johnson, specialmente in questa canzone, i testi delle canzoni sono particolarmente originali, con influenze simili alle visioni e tematiche shakespeariane, trattate in "Hamlet".

Dal punto di vista musicale, il suono della chitarra di Robert mescola frequentemente il tema principale melodico e il flusso verbale agli accordi usati, contornando spesso il tutto con un'eccellente esecuzione di slide guitar. Egli registrò tutti i suoi brani con la chitarra con cui suonava anche in giro per il Delta: una chitarra acustica, ancora non amplificata, denominata "Stella", con corpo in legno, e con un risonatore metallico che amplificava il suono. La sua "Stella" era dal punto di vista sonoro sicuramente una delle più potenti dell'epoca.

Tecnicamente, in quegli anni nessuno sapeva suonare lo slide come Robert Johnson. Egli usava delle tecniche allora sofisticatissime e ne era il re indiscusso. Cantava con tonalità emozionanti e struggenti, con urla, sofferenze, ma anche con la dolcezza più intima, espressi per mezzo di appassionati Come Ons e disperati Please. Faceva suonare lo strumento come un'orchestra al completo, percuoteva coi piedi sul pavimento un beat pesante, usava accordi innovativi e giri ritmici ricchissimi, oltre ad avere la completa padronanza dei soli con lo slide o senza.

## HELLHOUND ON MY TRAIL

Probabilmente il brano che meglio esprime il vero genio di Johnson, rincorso per tutto il mondo dai cerberi del male, ai quali non riesce a sfuggire. In questa canzone, la timbrica vocale è quella "cantata", modulata in diversi modi 282.

La natura ci viene descritta sia come elemento terrifico, sia come portatrice di solitudine 283. Anche qui, inoltre, compare la figura del vento, come in "Come On In My Kitchen".

Stavolta, però, è diverso, in quanto esso non si limita solamente ad "ululare" per rappresentare la solitudine e la sofferenza, ma soffia attraverso le foglie e le fa tremare, come la solitudine più tangibile che fa venire paura. Oltretutto, nella parte del brano in cui è trattato tale argomento, anche la

---

279 A cura di Alfredo Citrato, I Maestri del Blues n° 11 – Robert Johnson "The Legendary Blues Singer", cit.

280 <http://www.mudcat.org/rj-dave.cfm>

281 <http://www.mudcat.org/rj-dave.cfm>

282 Mike Daley, "You hear me when I moan": timbre and style in the singing of Robert Johnson, [www.expectingrain.com/old2000b.html](http://www.expectingrain.com/old2000b.html)

283 Carter Neil, Nature and Robert Johnson, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/neil.html>

voce e la chitarra di Robert imitano il tremare delle foglie, accentuando notevolmente il senso di panico per il vento che fa tremare.

Quindi in generale, la natura occorre a Johnson come mezzo per esprimere i suoi stati d'animo interiori, spesso negativi. Se ha paura le foglie tremano, se si sente solo inizia a piovere, come in "Come On In My Kitchen", se invece si sente sia impaurito che solo, allora addirittura grandina, come in "Hellhound". E ogni volta la musica ci aiuta a comprendere lo stato d'animo, assieme alle parole e alla voce, sfruttando tutti i suoi mezzi espressivi.

Dal punto di vista semantico, il termine "rider", nel testo col senso di "sexual rider", è un termine tipico del blues, associato alla donna o all'uomo che fa sesso e alle prostitute. E' il termine sessualmente più metaforico e usato nel blues.

L'aggettivo "Sweet", se si ascolta la registrazione del brano, può sembrare a certi ascoltatori anche "street", inteso come strada o donna di strada, ma stando al contesto è improbabile che sia così 284.

Tutta la canzone è impregnata di magia, elementi VooDoo, sensazioni maligne, sempre connesse allo stato d'animo e alla situazione amorosa di Johnson. Forse sono stati proprio questi i brani, i testi, gli argomenti trattati, che gli hanno fatto stipulare il "patto" diabolico con Papa Legba, accrescendone ulteriormente il mito e la leggenda.

## LOVE IN VAIN

Forse la canzone d'amore più imponente nella produzione di Johnson e fra le più belle di tutta la musica blues, "Love in Vain" ci mostra una reazione non comune che Johnson compie nei confronti di una donna, che in questo caso si chiama Willie Mae, la quale non contraccambia l'amore di lui. Interamente registrate con timbro "cantato" 285, in entrambe le versioni egli non agisce, è totalmente non violento, ci mostra la sua totale perdita di speranza nel recupero di quel rapporto 286. Willie Mae lo ha lasciato e lui la sta accompagnando alla stazione del treno con un'indescrivibile tristezza e rassegnazione che lo accompagnano dentro di sé. Ciò è molto strano per Johnson, in quanto ogni volta che veniva lasciato da una donna, aveva delle reazioni completamente diverse, tipo saltare su un treno merci e andarsene, oppure sentirsi come "se gli girassero i piedi" 287, o in molti altri modi, ma comunque mai sentimenti di rassegnazione e abbandono. In questo brano, invece, la sua reazione non esiste, anzi, egli resta passivo a guardare il suo amore andarsene. Qui Johnson ci mostra tutto il suo lato infantile e puro: tutto accade invano, in quanto i due si lasciano di comune accordo ma con sofferenza. Probabilmente le circostanze li costrinsero a farlo e, dal punto di vista di Robert, la sofferenza dovrebbe essere stata straziante.

---

284 Peter Guralnick, Robert Johnson - In cerca del re del blues, cit.

285 Mike Daley, "You hear me when I moan": timbre and style in the singing of Robert Johnson, [www.expectingrain.com/old2000b.html](http://www.expectingrain.com/old2000b.html)

286 Courtney Danforth, Leaving in Love in Vain, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/danforth.html>

287 Frase tratta da "Walkin' Blues".



A volte, nel brano, sembra come distaccato dall'accaduto, ma esprime quasi sempre fortissime sofferenze d'amore, interpretate con superba maestria vocale e strumentale. Da ciò deduciamo che il rapporto con Willie Mae è stato molto importante e soprattutto, grazie alle reazioni che vediamo nel brano, totalmente diverso dagli altri. "Love In Vain" è stata in seguito suonata e riarrangiata da molti musicisti, primi fra cui i Rolling Stones che lo definirono il pezzo d'amore più bello di tutti i tempi.

Di questa canzone abbiamo due versioni, apparentemente uguali, tuttavia con alcune piccole ma molto significative modifiche nel testo. L'unica differenza sostanziale fra le due versioni compare nella prima strofa, quando i due protagonisti del brano arrivano insieme alla stazione. Cambiando praticamente un termine, l'articolo indeterminativo della prima versione con l'aggettivo possessivo *my* nella seconda, Johnson ci dà due interpretazioni della simbolica figura della "valigia". Nella prima versione "a suitcase" lascia intendere che probabilmente la valigia sia di Willie Mae, la quale sta partendo, ma nella seconda versione, "my suitcase" non lascia ombra di dubbio: Willie Mae sta partendo, sì, ma con la valigia di Robert, simboleggiando il concetto che con lei se ne sta andando anche una parte di Robert stesso 288. Apparentemente insignificante, ma molto efficace ad un'analisi abbastanza approfondita, questa sottile metafora rende fin troppo bene il concetto basilare della musica blues: la perdita di un amore importante e le conseguenti sofferenze.

Per il resto, le due versioni sono pressoché identiche. Oltre alla travagliata storia d'amore, il brano ci riferisce che forse Robert ama davvero tutto il mondo, tutte le donne, ma il mondo e le donne non lo corrispondono, ed è quindi costretto ad ammettere che tutto il suo amore è invano.

Nel finale, quando il treno parte, lui è in preda alla solitudine, e le due luci poste sul retro del treno, una blu e una rossa, sono altre due metafore, stavolta esplicitamente spiegateci: la luce blu, che simboleggia la depressione e l'angoscia, è il magone di Robert, e quella rossa la sua mente (ovvero la rabbia per aver perso la donna amata). Il fatto che poi le due luci si trovino sul retro del treno, e che quindi se ne vadano insieme con Willie Mae, forse significa anche che sia il magone, sia la rabbia, se ne stanno forse andando lentamente via con lei. Ma sono elementi complementari, non si escludono a vicenda 289: l'una (la depressione) non può esistere senza l'altra (la mente).

Il fatto che Robert abbia lasciato pressoché invariate le due versioni, indica che il messaggio del brano è unico e invariabile: il mondo è un posto crudele per l'uomo, un posto dove egli sembra essere isolato ed emotivamente abbandonato 290.

In ultima analisi, il finale di "Love in Vain" enfatizza la natura mentale e fisica del viaggio. Certamente, per la donna, il cambiamento di luogo rappresenta anche un cambiamento di stato mentale, tale da lasciarsi alle spalle un'altra situazione che non le andava più bene. Ma l'unico a soffrirne forse è proprio il Robert di "Love In Vain", che personalmente sembra essere stato l'essere umano che d'amore ha sofferto di più nella storia dell'uomo.

---

288 Scott Lewis, *Lost in Love*, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/lewis.html>

289 Hank D. Ballenger, *The red light was my mind – Linguistic approaches to the songs of Robert Johnson*, <http://internettrash.com/users/ballenger/scholrobertjohnsonling.htm>

290 Scott Lewis, *Lost in Love*, <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/lewis.html>

## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio sentitamente Graziella, mia madre, mio padre e mia sorella, per l'appoggio fornitomi e per avermi sopportato; Michele Vergelli, per la straordinaria perizia tecnica e musicale, oltre che per la forte amicizia che ci legava... oops... lega; Bob Menanteaux, così come Scott Ainslie, Nathaniel H. Fliflet, Carter Beauford e Stefan Custodi, per la loro importantissima collaborazione dagli Stati Uniti; Emiliano Galati, per avermi insegnato ad ascoltare e suonare il blues; Antonio Galati, per il supporto logistico e l'immensa disponibilità; Emiliano De Simone, per avermi fornito materiale indispensabile per la stesura di questa tesi e per avermi fatto ascoltare e apprezzare numerosi splendidi dischi; Alessandro Basili, per tutto ciò che riguarda l'aspetto cinematografico e sonoro; Andrea Montuschi, per l'aiuto informatico via mail e a domicilio; Andrea Vincenti, per continuare a suonare con me il blues (e non solo); Daniele Petrollini, per suonare il blues con la giusta intensità; DMB per rendere reale ogni mio sogno; Davide Carotta, perché con lui le cose "di base restano sempre le stesse", Italo perché esiste

e tutti coloro che mi hanno aiutato o semplicemente mi sono stati vicini nella preparazione di questa tesi di laurea. Sperando di non essermi dimenticato qualche ringraziamento importante (cosa purtroppo molto probabile),

Grazie a tutti.

## GLOSSARIO

*Il blues e il jazz hanno creato, nel corso degli anni, un linguaggio ricco e colorito che riesce ad esprimere e tradurre le sensazioni umane in musica. La maggior parte dei termini proviene dall'esperienza rurale afroamericana o dal ricchissimo melting pot culturale delle grandi città, come New Orleans, Chicago, New York e Detroit, che per tutto il XX secolo fino ad oggi sono stati luoghi d'incontro di diverse esperienze di vita.*

*I musicisti blues e jazz hanno permesso la divulgazione di questi termini, sempre in continua evoluzione, negli angoli più remoti degli Stati Uniti, dalle grandi città alle campagne, tramite le loro canzoni. Personaggi quali Robert Johnson, e in generale tutti i bluesmen del passato, hanno apportato qualcosa di veramente nuovo, sia musicalmente sia linguisticamente, a questa miscela culturale e si è arrivati ad ottenere così un vero e proprio vocabolario del Blues e del Jazz, che oggi è inserito a pieno titolo in quello della lingua inglese, nonché nel nostro e in quello di quasi tutte le culture del mondo.*

*Qui di seguito è riportato un glossario della maggior parte dei termini legati e talvolta addirittura creati dall'esperienza blues, jazz, VooDoo e afroamericana in genere:*

**abolitionist** – abolizionista. Di solito era una persona dei territori del nord degli Stati Uniti favorevole all'abolizione della schiavitù. Gli abolizionisti si dividevano in due correnti: coloro favorevoli alla totale integrazione dei neri e coloro che preferivano invece rispedirli in Africa. Nel sud gli abolizionisti seguivano quasi tutti la seconda corrente di pensiero.

**African Griot Music** – tradizione musicale comune nell'Africa dell'ovest, secondo la quale un griot, personaggio del villaggio che conosceva tutti i segreti, le storie, gli aneddoti della sua tribù, li raccontava tramite canzoni. In pratica, il cantastorie africano.

**air-check** – registrazione di uno show musicale alla radio o in televisione.

**Alabama Blues** – genere di blues molto ricco dal punto di vista pianistico. L'Alabama è lo stato di nascita del "Padre del Blues", W.C.Handy, ma non vanta una tradizione blues organica e definita, bensì è zona ricchissima di composizioni "Gospel" e religiose in genere, fin dall'inizio del XX secolo.

**Alcorub** – termine che indica la cura, secondo la quale si devono sfregare le parti del corpo colpite dal dolore (dal mal d'ossa, indolenzimenti muscolari, ecc...) con l'alcool. Tuttavia, era detta così anche una sostanza che si sniffava come una droga, mischiata ad altre sostanze più tossiche di quelle in uso oggi. Era fondamentalmente composta di alcool isopropilene. Il suo sapore, una volta ingerito, era disgustoso, perciò si sniffava. Il suo costo era bassissimo ed era facile da ottenere, ma dava ben presto assuefazione. Era, infine, definita tale anche una "specialità farmaceutica" dell'epoca, che gli alcolizzati usavano quando non potevano ottenere il loro "Canned Heat" o "Squeeze".

**Alligator** o '**Gator** - danza originaria della Florida, basata sul dimenarsi sul pavimento, movendosi simili a dei coccodrilli.

**alligator foot** – zampa di alligatore. Ingrediente tipico delle magie VooDoo.

**alligator tooth** - dente di alligatore. Ingrediente tipico delle magie VooDoo.

**Apple, the** - uno dei principali nomignoli di New York City.

**Arhoolie** – tipo di canto dell'epoca schiavile, simile al canto “holler”, basato su schiamazzi e urla.

**Atlanta Blues** – tipo di blues non molto famoso, né omogeneo, in ogni modo ricco di armonica a bocca. Nella città di Atlanta si esibiscono spesso grandi artisti del “Classic Blues” degli anni '20, quali Bessie Smith, Ida Cox e Ma Rainey, e successivamente artisti R&B e Soul come Otis Redding e James Brown. La città di Atlanta, Georgia, ha infatti avuto per tutto il XX secolo una ricca presenza musicale, grazie alla strategica posizione geografica, al confine fra il mondo rurale del sud e le grandi metropoli del nord, pur non avendo un particolare sound cittadino. E' oltretutto la città natale di Martin Luther King.

**baby** – termine affettuoso, riferito ai rispettivi opposti sessi. Significa, “bambino/a”, “piccolo/a”.

**back door man** - amante clandestino, costretto a fuggire dalla porta sul retro, quando il marito o la moglie sta per entrare dalla porta principale.

**Back to Africa campaign** – campagna politica per far ritornare i neri in Africa. Nel 1920 a New York, Marcus Garvey sostenne che, per evitare la corruzione dei bianchi, i neri sarebbero dovuti tornare nella loro terra natia. Uno dei più convinti sostenitori di Garvey fu il padre di Malcolm X.

**badger tooth** – dente di tasso. Ingrediente tipico delle magie VooDoo.

**ballad** – ballata. Canzone popolare romantica, dal tempo generalmente lento o moderato e con un chorus (ritornello) solitamente di trentadue battute.

**to ball** – fare qualsiasi cosa che diverta. Vedi anche “to have a ball”.

**balling the Jack** – termine tipico gergale dei lavoratori delle ferrovie dell'inizio del XX secolo, divenuto poi un'espressione metaforica per esprimere l'atto di “fare l'amore”. E' anche il nome di un passo di danza popolare, nata negli anni '20 e divenuta famosa nei '40. Letteralmente significava “andare a massima velocità” (highballing) o “usare un martello”. “Jack” era il nome dato generalmente a una locomotiva e “balling” significava lavorare velocemente. Insieme a “having a ball”, più tardi prese molti altri significati: “divertirsi liberamente e sfrenatamente (preferibilmente bevendo molto)”, “muoversi rapidamente”, “ballare”, “rischiare tutto in una volta sola”.

**banjo** – strumento a corda di origine africana, con spiccate sonorità nasali, usato dai bianchi nella musica country e bluegrass. Probabilmente qualche schiavo di colore durante il XVIII secolo lo barattò con un bianco, in cambio di una chitarra o di un'armonica a bocca.

**barrelhouse** - club notturno, saloon malfamato che somigliava più a una bettola (vedi la voce “juke joint”). Probabilmente, il suo nome deriva dai barili di birra da cui era spillato il liquore (barrels of beer). Sta anche ad indicare un tipo di musica ruvida e libera, quale il Dixieland. Era oltretutto anche il nome di una bevanda economica. Questo termine si trova nel brano “Traveling Riverside Blues” di Robert Johnson.

**to be on the boat** – giocare d'azzardo. Tale espressione deriva dal fatto che una volta, si giocava sempre d'azzardo sulle navi lungo il Mississippi (showboat), intrattenuti dalla musica dal vivo.

**beat** – tempo della musica jazz. Fra musicisti può anche indicare un elogio per qualche abilità ritmica. Talvolta significa stanco, esausto.

**Beale Street** - Locale per musica blues a Memphis, Tennessee, dove B.B.King iniziò la carriera. E' stato rimesso a nuovo ed è ancora teatro di interessanti festival musicali.

**Be bop** – termine generico che indica la forma di jazz moderno i cui rappresentanti più noti sono Dizzy Gillespie e Charlie Parker. Questa corrente jazzistica si sviluppò negli anni '40.

**bending** – procedimento musicale di alterare il tono di una nota. Nello strumento della chitarra, il bending si ottiene tendendo una corda premendola sulla tastiera dello strumento.

**big Tymer** – uomo ricco.

**biscuit/biscuit roller** – metafora sessuale tipica del blues. "Biscuit" si riferisce ad una ragazza giovane e desiderabile, e "biscuit roller" è riferito ad un bravo amante. Le metafore "culinarie" sono tipiche del gergo blues. Questa espressione si trova nel brano "If I had possession Over Judgement Day" di Robert Johnson.

**black cat bone** - osso di gatto nero. Era usato come amuleto mistico e si portava come portafortuna. Serviva anche a far ritornare l'amante fuggito.

**Black Codes** – Codici dei Neri. Erano leggi razziali emanate dai bianchi al sud per controllare i neri liberi durante l'era della Ricostruzione. Esse includevano severissime punizioni per il vagabondaggio dei neri, che allora era da considerarsi un elemento di base del loro modo di vivere.

**blissing oil** – olio che nel VooDoo serve come ingrediente a consacrare un oggetto o una parte del corpo.

**blind** – letteralmente cieco, si usava spesso come soprannome nell'ambiente afro poiché, soprattutto ad inizio secolo, circa il 25% della popolazione di colore aveva la sifilide. Quest'ultima era portatrice di decine di altri differenti mali, primo fra tutti la cecità. Sinonimo è anche "sleepy". Ricordiamo alcuni grandi bluesmen, quali Blind Lemon Jefferson, Blind Boy Fuller, Blind Willie McTell, Sleepy John Eastes.

**to blow** – indica l'atto di suonare un qualsiasi strumento blues o jazz, non necessariamente a fiato.

**to blow one's top** – espressione che indica esasperazione, entusiasmo o pazzia. Vedi "to flip".

**Bluegrass** – genere musicale bianco, di stampo conservatore, suonato prevalentemente con banjos e chitarre. E' tipico delle zone di campagna ed è simile al "Country".

**blue notes/bent notes** - Letteralmente questa espressione significa "note tristi, malinconiche", in pratica quelle che, alterate in bemolle in una scala ordinaria, creano la tipica scala blues. In realtà, non sono note precise, ma sono suonate al limite fra una nota e l'altra. Sono tecnicamente "stonate" ma, come per magia, danno un senso di tristezza e malinconia a tutto il brano, per questo sono tipiche (anzi nate) nel blues.

**Blues** – da secoli significa letteralmente magone, in altre parole star male per qualcuno. Già nel periodo elisabettiano esisteva l'espressione "to have the blue devils", che significava avere i diavoli tristi, essere tristi e col magone.

Come forma musicale, essa deriva dalle esperienze rurali afroamericane. Usa le cosiddette note "acciaccate" e "schiacciate", dette "bent notes" (vedi "blue notes") nelle sue più comuni scale, sviluppando una sonorità ricchissima d'emozioni e di mistero. Di solito si sviluppa in strofe di 12 battute, cui si adattano tre versi poetici in rima e di norma in prima persona;

inoltre il primo verso è quasi sempre ripetuto per creare maggiore attesa. Tratta spesso di sesso, malasorte e problemi più o meno importanti, ma soprattutto riflette la condizione afroamericana negli USA. Nasce dall'evoluzione dei canti "gospel" e dalle "work songs". W.C. Handy risulta essere il primo musicista ad aver messo su carta le sonorità e la struttura blues: I-I-I-I7-IV-IV-I-I-V-IV-I-I.

**blues ballad** – canzone popolare afroamericana, strutturata su un tempo lento o medio, generalmente in 32 misure e di struttura AABA. Sviluppa elementi espressivi e atmosfere del blues, ma in una chiave armonica e melodica più complessa e maggiormente romantica.

**Blues Revival** – ritorno al blues. Periodo dei primi anni '60, in cui si riscoprì, specie in Inghilterra e negli USA, la passione per il blues da parte del pubblico più giovane. Molti bluesmen, primo fra tutti Son House, dimenticati negli anni '40 e '50, tornarono alla ribalta e incisero numerosi dischi.

**body fluids** – fluidi organici, quali mestruo, sperma, sangue, urina e saliva. Nel Voodoo sono considerati gli ingredienti più potenti ed efficaci nelle magie.

**body servants** – schiavi degli ufficiali e degli arruolati nell'esercito della Confederazione, molto fedeli ai propri padroni, al punto da proteggerli durante le battaglie.

**boll weevill** – insetto che, succhiando le gemme della pianta del cotone, infestava le piantagioni distruggendole. Fu responsabile della perdita dei raccolti che flagellarono il sud degli Stati Uniti e divenne oggetto di molti blues e work songs.

**to boogie** – tale espressione assume vari significati, come muoversi velocemente, o ballare alla musica di una festa.

**Boogie-Woogie** – forma di blues per pianoforte, successivamente adattata per orchestra. Si rifà al ragtime e prevede uno stile quasi percussivo di suonare il piano blues.

**Bop** - termine generico, assunto in seguito dal Be-bop e dal Re-bop.

**bounce** - (termine ormai in disuso) letteralmente significa "balzo" o "ritmo elastico". Era un termine usatissimo all'inizio del secolo in espressioni tipo "businessman's bounce", espressione che esprimeva un tempo two beat monotono, ma suonato svelto per divertire gli stanchi uomini d'affari e le loro "partners".

**Bourbon Street** - tradizionale strada di New Orleans, Louisiana, dove si tengono numerosi festivals. E' rinomata per la sua musica e la sua decadenza artistica e architettonica.

**bread** – denaro.

**break** – passaggio musicale inserito in una performance mentre il ritmo è sospeso.

**to break it up** – ottenere il risultato massimo in una serie di esecuzioni musicali.

**bridge** – passaggio musicale che collega di solito una strofa a un ritornello o più in generale due distinte parti musicali. Esso fa da ponte fra due elementi separati. Detto anche "release" o "channel".

**to bring down** – deprimere.

**bringdown** – persona che deprime.

**British Blues** – blues britannico, nato negli anni '60, grazie al blues revival e alle numerose distribuzioni di blues americano in Europa, nonché grazie

alle numerose radio. Fra i più grandi “heroes” del British Blues compaiono Eric Clapton, Jeff Beck, John Mayall, Alexis Corner e Rory Gallagher. Questo tipo di blues quasi subito si fuse con il “Rock Blues”.

**brown skin** – altra espressione, spesso usata nella musica blues, per indicare una persona di colore. Vedi anche “skin color”.

**to bug** - sbalordire o irritare.

**Buzzard Lope** – passo di danza afroamericana.

**Cakewalk** – ballo rurale, nato nel XIX secolo fra gli schiavi, basato sullo scherno e l’imitazione dei “goffi” modi di ballare dei padroni bianchi.

**call & response** – letteralmente “botta e risposta”. E’ una tecnica vocale e successivamente strumentale proveniente dalla cultura musicale africana e successivamente trapiantata in quella afroamericana, a partire dal XVII secolo. Era applicata in principio ai canti di lavoro: la voce solista intonava il canto principale (call) e il coro rispondeva di conseguenza (response). Nel XX secolo è divenuta peculiarità anche della musica blues e jazz, anche dal punto di vista strumentale (la response era spesso fatta dagli strumenti). Nel blues essa è ridondante e ciclica, anche per ricordare in ogni momento il tema trattato dal brano. Spesso, se il coro non è presente, gli strumenti suonano quasi imitando la linea melodica della voce solista. A volte, soprattutto nel blues, il solista (spesso anche chitarrista) si risponde da solo, con la voce o con lo strumento, cantando o suonando tipici riff su scale di pentatonica maggiore e minore, quasi come in un monologo. Se invece il solista non suona alcun strumento (ad esempio una cantante jazz), gli altri musicisti devono improvvisare scale nel momento in cui finisce il verso cantato - call - e rimane il vuoto vocale – response.

**candle-burning magic** – candela che nel VooDoo occorre a completare molti procedimenti magici.

**Canned Heat** – letteralmente “calore in lattina”. Era un tipo di whiskey molto economico, distillato dal granoturco e trattato con alcool combustibile usato per riscaldare il cibo. Ubriacava con molta facilità ed era molto tossico. Era una delle bevande più in voga fra i neri, almeno sino a tutta la prima metà del XX secolo, dato il prezzo estremamente economico e il tasso alcolico molto alto. Molti musicisti ne erano assuefatti. Era poi messo in lattina e venduto. Un altro suo sinonimo era “Moonshine”. E’ anche il nome di un celebre gruppo “Rock Blues” americano.

**cappella (a)** – arrangiamento di un brano solamente con l’utilizzo delle voci. Tale tecnica fu l’unica permessa agli afroamericani, almeno sino alla fine del XIX secolo, quando iniziarono ad usare e costruire i primi rudimentali strumenti.

**Captain** - Il Grande Capo. Espressione con cui i neri si rivolgevano al proprietario della loro piantagione o alla guardia della prigione in cui spesso andavano a finire. Tale termine fu poi usato dai neri genericamente per rivolgersi a tutti i bianchi del sud. Tale espressione si trova nel brano “Last Fair Deal Gone Down” di Robert Johnson.

**carpetbagger** – termine dato ai nordisti che, dopo la Guerra Civile, andarono nel sud per riorganizzare le istituzioni politiche, scolastiche e affaristiche. Oggi, il termine indica “colui che tenta di fare politica o affari in una zona lontana da casa sua”.

**Casey Jones** – macchinista bianco dei treni che divenne un eroe del folklore dei neri verso la fine del XIX secolo, per esser morto mentre compieva il proprio lavoro su un treno merci.

**cat** – musicista.

**c.c. rider** - Fidanzato di una prostituta o chiunque ottenesse un viaggio gratis in cambio di sesso.

Vedi anche “easy rider”.

**chain gang** – gruppo di detenuti incatenati insieme fra loro, per impedirgli la fuga.

**changes** - progressione di accordi.

**character** - personaggio fuori dell'ordinario.

**chase** – letteralmente “caccia”, “inseguimento”. In musica è un'alternanza di assoli, eseguiti da due o tre musicisti, l'uno all'inseguimento dell'altro.

**Chicago Blues** – blues di Chicago, molto sperimentale e orchestrato. Più ricco strumentalmente del blues del sud, proviene direttamente dal Delta blues, ed è nato con Muddy Waters che, trasferitosi dal Mississippi a Chicago, trasformò l'individuale blues di campagna nel blues elettrico per le piccole band, con strumenti quali batteria, basso, piano, due chitarre (innovazione quasi del tutto sconosciuta nel Delta). I più importanti bluesmen di Chicago sono Muddy Waters e Howlin' Wolf.

**chick** – ragazza, gallinella.

**chicken shack** – stabile o negozio per generi alimentari, nel quale di tanto in tanto si organizzavano feste.

**chillun** – pronuncia con accento del sud, della parola “children”. Questa espressione fu usata spesso da John Lee Hooker: “boogie chillun” e “mambo chillun” sono le forme più frequenti.

**chip** – ragazza.

**chit'lin/chitterling circuit** – circuito delle frattaglie di maiale. In altre parole era il circuito di tutti quei locali o quelle zone dove i neri si vedevano. Era definito così, perché le frattaglie di maiale erano lasciate agli schiavi dai padroni e trasformate da questi in una prelibatezza, divenuta poi piatto tipico afroamericano.

**to chop sth up** – prendere una canzone e cantarla ritmicamente, ripetendo parole o parti di esse, come ad esempio: "Up-up it go, fl-flow on down, cha-chop it up ja-just bringing the so-sound". Significa anche distruggere qualcosa o strapparla.

**chops** – labbra.

**chorus** – nel blues indica la famosa terza parte (B o CD) finale di una strofa blues AAB.

**City Blues** – blues delle città. Era il blues “sofisticato”, orchestrato, con cantanti donne e suonato nei clubs o nei vaudevilles. Nacque al nord e si sviluppò parallelamente al “Country Blues”, attingendovi notevolmente.

**clam** – mollusco di mare, simile alle nostre alghe.

**clambake** – letteralmente, è un ritrovo allegro in cui il piatto tipico è il “clam”, solitamente cucinato sulle rocce riscaldate, coperte da alghe. Questo termine era usato dapprima in musica come sinonimo di “jam-session”, successivamente per indicare una seduta improvvisata andata male.

**Classic Blues** – forma di blues evolutosi al nord, nelle grandi città. Era suonato principalmente da orchestre con fiati e cantato sempre da cantanti donne. Le sue più grandi interpreti furono Bessie Smith, Mamie Smith e Ma Rainey.

**clinker** – nota cattiva o stonata: la cosiddetta stecca.

**coffee** – nomignolo dato ad una ragazza di colore particolarmente scura.



**coffee grinder/grinding** – metafora culinaria, riguardante l'ambito amoroso. "coffee grinder" è l'amante della ragazza "coffee". "Grinding coffee in a grinder" (macinare il caffè nel macinatore) o "grinding wheat in a mill" (macinare il grano in un mulino) significano "fare sesso", come "Balling the Jack".

**cold in hand** – non avere una lira, essere al verde.

**combo** – abbreviazione per dire combinazione, piccola formazione musicale o piccola orchestra. Può variare in dimensione dal trio fino a un gruppo di dieci componenti.

**commercial** – musica o musicista che punta ad ottenere solo fama e denaro. E' anche un programma radiofonico pubblicitario.

**condition oil** – termine generico per dire "olio VooDoo".

**conjure** – sinonimo antico di "HooDoo" e "VooDoo".

**conjure man/woman** – mago/maga VooDoo, colui/colei che conosce l'arte magica del VooDoo.

**cool** – superlativo, solitamente usato per imprese notevoli ma controllate. E' anche sinonimo di jazz moderno.

**coon** – abbreviazione di "raccoon" ("procione"), in dialetto afro significa "nero".

**coon song** – canzone in dialetto afro.

**corn song** – canzone cantata dai lavoratori dei campi di grano o mais.

**cornball** – persona "corny", non iniziata al jazz.

**corner loading** – tecnica di registrazione usata spesso fino agli anni '60, ottenuta suonando o cantando in direzione di un angolo della stanza per ottenere maggiore impatto sonoro. Robert Johnson fu uno dei primi ad usare questa tecnica, poiché aveva l'esigenza di un suono di chitarra potente (negli stessi anni e per gli stessi motivi si ricorse alla chitarra elettrica).

**corny** – scipito, stantio.

**Country** – genere musicale bianco, tipico delle zone di campagna degli stati del sud. Si suona prevalentemente con chitarre e banjos.

**Country Blues** – letteralmente "blues di campagna". Termine generico per esprimere tutti i tipi di blues nati e suonati nelle campagne. E' la base del blues moderno.

**crooner** – cantante dai toni confidenziali romantici: l'archetipo è il celebre Bing Crosby.

**craniometry** – craniometria. Teoria inventata dallo scienziato Samuel Morton, secondo la quale si potevano misurare le dimensioni interne di un teschio, per dimostrare che i neri e i nativi americani erano dotati di minore intelligenza rispetto ai bianchi.

**crazy** - superlativo, usato come aggettivo o interiezione. Tipico degli anni '40.

**creeper** - amante clandestino che si aggira fuori città. L'amante di mezzanotte.

**creole** – vero e proprio linguaggio evolutosi nelle zone della Louisiana del sud e di Haiti, dal miscuglio di francese, spagnolo e dialetti africani. La parola indica anche una persona meticcica, di origini francesi, spagnole e africane.

**crepe/crepe(r)** - (ormai in disuso per averne abusato troppo, al punto da privarlo del proprio significato) simbolo comune di lutto. La donna in questione lo disegnava sulla propria porta di casa per dichiarare a tutti la "morte" dei propri sentimenti per un uomo.

**cromp/crump** – essere troppo ubriaco o drogato, al punto che il cervello non connette più.

**crossing oil** – olio che serve nel Voodoo per dare il malocchio.

**cross notes** – letteralmente “note trasversali”. In altre parole, sono note in bilico fra una nota o l'altra, come se non riuscissero ad esprimersi completamente, e che comunicano un effetto di instabilità molto suggestivo.

**crunk** – superlativo. Significa strepitoso, bellissimo. Simile ad “out of this world”.

**Cry** – tipo di canto originario dei campi di cotone, urlato a squarciagola, per esprimere al meglio le sofferenze del duro lavoro. Divenne parte fondamentale del blues, specie dello “Shouting Blues” delle città.

**cut** – vicinato o addirittura la propria casa.

**to cut/to cut out** – partire, andarsene. Il primo significa anche eccellere in un assolo.

**Dad/Daddy-o** – affettuosa forma per rivolgersi al padre o al proprio uomo.

**de/dee/deh** – espressione afroamericana per dire e scrivere l'articolo determinativo inglese “the”.

**deejay** - disk jockey. Colui che alle feste metteva i dischi. Era anche il presentatore di programmi radiofonici o televisivi che hanno per argomento la produzione discografica.

**Delta** – vastissima zona di terra fertile e pianeggiante nella parte ovest del Mississippi, scenario principale e centrale delle grandi piantagioni e dell'era della schiavitù.

**Delta Blues** – Vedi “Mississippi Delta Blues”.

**demi-meamelouc** – persona per 1/32 nera, figlia di un 8/8 bianco e di un “Sextaroon”.

**Devil's shoestring root** – letteralmente “radice dei lacci delle scarpe del Diavolo”. E' una delle centinaia di radici usate come ingredienti nelle pratiche Voodoo.

**to dig** – comprendere, entrare in un giro di persone e di concetti quasi massonici, non a tutti accessibili. Significa anche divertirsi o affermare qualcosa.

**dis** – this.

**Disk Jockey** – Vedi “deejay”.

**Dixieland** o **Dixie** – forma di jazz primitivo, tipico dell'area di New Orleans.

**dog tune** – (slang) melodia scadente, canzone di discutibile qualità musicale.

**doney/doe** – (slang ormai in disuso) sinonimo di donna, in accordo con Steve LaVere, “a no good doney” significa donna di poco carattere. L'espressione si trova in “I Believe I'll Dust My Broom” di Robert Johnson.

**Doo wop** – stile musicale tipico dei gruppi vocali, popolarissimo negli anni '50. Utilizza fraseggi vocali senza significato ma funzionali all'accompagnamento ritmico. Le due sillabe “doo” e “wop” sono fra le sillabe più utilizzate per questo genere di vocalizzo.

**double talk** - doppio senso, usato nel blues per esprimere concetti indicibili, che potrebbero causare problemi. Nasce fra gli afroamericani nel periodo della schiavitù, quando non potevano parlare chiaramente dei loro padroni o delle loro attività private.

**down and out** - squattrinato.

**down home** – espressione aggettivante rapida e chiara per esprimere tutti i valori afroamericani legati al sud degli Stati Uniti.

**dozens** - insulto o gioco di parole offensivo, generalmente riguardo alla propria madre.

**drag** – individuo che indebolisce lo spirito altrui.

**to drag** – deprimere o deprimersi.

**Dragon's blood ink** – uno dei più famosi tipi d'inchiostro usati come ingredienti nel VooDoo, chiamato "inchiostro di sangue di drago".

**to drive** – suonare con slancio particolare.

**dry long so** – forma gergale per dire "povero" o "essere povero". Significa anche essere senza cause o scopi. L'espressione si trova nel brano "Come On In My Kitchen (Take 1)" di Robert Johnson.

**to dust my broom** - rompere un rapporto d'amore e iniziare una nuova vita, cancellando per sempre il passato. Significa anche "essere pronti ad andarsene". L'espressione si trova nel brano "I Believe I'll Dust My Broom" di Robert Johnson.

**Eagle Rock** - Danza popolare degli anni '20, basata sul ballo con le braccia aperte, quasi come due ali. Vedi "Balling the Jack". I due passi di danza sono pressoché identici.

**East Coast Blues** – tipo di blues fra i più sereni, e dalle liriche più limpide e aperte, che dava largo spazio all'improvvisazione strumentale. Era molto diverso dal "Mississippi Delta Blues". Il bluesman dell'East Coast sembra quasi cantare con una malinconica scrollata di spalle, senza grandi arrabbiature. Vedi "Piedmont Blues".

**East Texas Blues** – Blues della zona est del Texas, dove per un'area di circa 300 miglia quadrate vi sono distese di campi di cotone. La zona è circoscritta da Houston, Dallas e Austin. Questo tipo di blues è caratterizzato dal fatto che il Texas ha da sempre un atroce sistema di prigionie, quindi molti brani trattano a fondo tale tematica. Questo blues subì forti influenze latino-messicane, con chitarre simili a quelle del flamenco. I suoi testi sono meno cupi e tristi di quelli del Mississippi. Il suo primo grande autore fu Blind Lemon Jefferson, seguito da molti altri, fra cui nel secondo dopo guerra Lightin' Hopkins, che propose i primi "combo" texani e, negli anni '80, Stevie Ray Vaughan, che diede nuova linfa al blues elettrico. I principali centri musicali più importanti nel Texas sono Houston, Austin e Dallas.

**easy rider** – metafora tipica del blues per rappresentare l'amante o il ruffiano che vive da parassita alle spalle di una donna. (Vedi anche "see see rider", "c.c.rider" e "rider"). Secondo il bluesman della Louisiana John "JohnnyB" Bradford, "easy rider" è il marito o la persona più vicina ad una prostituta. Egli non paga per avere prestazioni sessuali da lei, e vive alle sue spalle.

**en** – and.

**eyes** – di solito oggetto di un verbo, come in "to have eyes", che significa "essere interessato a" o "voler fare qualcosa".

**to fake** – improvvisare.

**to fall in** - arrivare.

**to fall out** - partire.

**faror** – sinonimo, tipico delle zone del Mississippi, di "girlfriend", fidanzata. La sua pronuncia è alquanto problematica, perché è come quella di

"Pharaoh", come spiegò il bluesman Johnny Temple. Significa anche (pronunciata "Fair-oh") nello slang del sud "Fair one" ("quella carina").

**fat mouth** – adulatore. E' un rumoroso chiacchierone che corteggia le donne con continue lodi ed elogi, nonché qualche balla sul proprio conto.

**fire** – aggettivo che significa "davvero bello".

**to flag a ride** - fare l'autostop o salire in corsa su un treno merci in movimento. Deriva dal fatto che nel secolo scorso, per attirare l'attenzione del conducente del treno e salirci sopra, i viandanti erano costretti a sventolare una specie di bandiera o panno lungo i binari. Questa espressione si trova nel brano "Cross Roads Blues take 1 & 2" di Robert Johnson.

**to flip** – perdere la testa.

**flip** – persona originale, eccentrica.

**fly** – liscio, leggero. Esprime un modo di suonare o cantare il blues e il jazz.

**Folk Blues** – termine generico per esprimere tutto il blues che tratta argomenti, racconti e personaggi folkloristici, quali "Stagger O'Lee" o "Casey Jones".

**follow me boy oil** – olio del VooDoo simile al kiss me now oil. Serve per sedurre un uomo. Sono sinonimi di questa espressione anche: come to me oil, love me oil, stay with me oil.

**foot-track magic** – magia basata sul fatto che i veleni magici del VooDoo possono entrare nel corpo della vittima attraverso i piedi. Vedi tutti i termini basati sulla "foot magic".

**"forty acres and a mule"** – "quaranta acri e un mulo". Era quanto si prometteva agli schiavi liberati durante e dopo la Guerra Civile. Ovviamente la promessa non fu mai mantenuta.

**four-leaf clover** – quadrifoglio. Tipico nel VooDoo.

**four beat** - (poco usato oggi) forma per esprimere il tempo musicale regolare in 4/4.

**to fracture** – mettere qualcuno al tappeto, ma anche ispirare qualcuno. Vedi anche "to break it up".

**freedom rider** – Nell'estate del 1961, un gruppo di studenti di college bianchi e di colore, ministri e altre persone, per protestare contro il sistema razziale americano, partirono da Washington in bus attraversando gli stati del sud. Alcuni di questi "freedom riders" rimasero uccisi.

**full moon** – luna piena. Come in molte altre tradizioni, anche nel VooDoo è un riferimento temporale "magico" per compiere un'azione.

**Funk/Funky** – il significato originale significa "maleodorante". La musica "Funky" esprime uno stato d'animo, un sentimento blues particolarmente forte, come "solcato profondamente nella terra", ma soprattutto un'accentuazione ritmica e una musica pulsante sporca. Oggi ha ormai assunto un significato esclusivamente musicale e indica qualcosa tipico della musica "Funky": ritmi decisi e movimentati, con linee di basso molto ritmiche e stoppate.

**gambling luck** – portafortuna al gioco.

**gandy dancers** - lavoratori delle ferrovie che costruivano binari e linee ferroviarie, cantando "work songs" con "call & response".

**gang** – uno dei diversi gruppi di persone di una città o villaggio. Ogni gang ha un suo luogo di raduno e un suo circuito di locali e frequentazioni.

**to gas** – eccitare/rsi, gasare/rsi.

**gas/gasser** – qualcosa o qualcuno di eccitante. Un tempo era sinonimo di jazzista ed era usato anche per indicare Louis Armstrong o altri grandi musicisti, in quanto letteralmente “gasavano il pubblico”.

**Georgia crawl** – danza del sud, detta anche “Georgia dance”. Era un ballo estremamente sexy, dove le donne si divincolavano in maniera molto seducente.

**to get your ashes hauled** – letteralmente significa lasciar trasportare le tue ceneri al vento. In gergo significa ottenere gratificazione sessuale. E’ legato al concetto di orgasmo, inteso come “piccola morte”.

**to get your shine on** – mostrare il proprio talento e la propria classe a tutti.

**ghetto** – sobborgo sudicio della città, dove in alcuni casi ancora oggi (specie al sud) sono confinati i neri.

**gig** – esibizione musicale, scritturata per una serata.

**to gig** – suonare, essendo scritturati per una serata.

**gimme Carter** – (May I have a quarter?) – mi dai un quarto (di birra o di dollaro)?

**goin' up the line/goin' down the line** – “line” indica una linea ferroviaria, perciò “goin' up the line” significa “viaggiare a nord” e “goin' down the line” “viaggiare a sud”. Tali espressioni potrebbero essere derivate dall’antica forma dell’era schiavile “To be sold down the river” (essere venduti nel profondo sud, nel Delta).

**gone** - Vedi “crazy”.

**Good Book, (the)** – la Bibbia.

**good luck tokens** – simboli portafortuna nel VooDoo.

**goof** - (slang) persona sciocca.

**to goof** - essere disattento, non adempiere ad una responsabilità. In musica, significa suonare senza attenzione o ad esempio entrare fuori tempo.

**goofer/goofy dust** - terra polverosa, raccolta dalla fossa di una bara, preferibilmente quella di un bambino morto. Si usava come ingrediente VooDoo e veniva sparsa sul cuscino della vittima del maleficio, intorno alla sua casa e sui suoi vestiti, in modo da condurla alla morte (VooDoo estremo). Vedi anche “hot foot powder”.

**Gospel** – canto religioso afroamericano, nato dalla tradizione del sud degli Stati Uniti. Ha fornito grandissimi elementi, sia tematici sia stilistici, soprattutto al Classic Blues delle cantanti urbane.

**Gospel Blues** – genere musicale che è il vero punto di incontro fra il sacro e il profano. Viene cantato quasi sempre da predicatori di strada o comunque da persone radicate nell’ambiente religioso afroamericano. Si basa sui classici canoni del blues strumentale, ma unito insieme a contenuti decisamente diversi, per inviare all’ascoltatore i numerosi messaggi religiosi.

**green** – soldi, ma anche droghe, specie se erbe da fumare, come la marijuana.

**greyhound** - bus che percorreva in lungo e in largo le strade del Delta. Era un mezzo utilizzato dai bluesmen vagabondi, in alternativa ai treni merci.

**griffe** – persona per  $\frac{3}{4}$  nera.

**grinder** – giocatore di poker professionista, che di posto in posto vinceva piccole somme, ma tanto da non rischiare mai e arricchirsi (il contrario del “rounder”).

**griot** - colui che nella cultura africana, all'interno di un villaggio, custodiva tutti i detti, le leggende, gli avvenimenti storici della sua gente e le tramandava oralmente. Vedi "storyteller" e "African Griot Music".

**gris-gris** – Nome della formula magica di un incantesimo VooDoo.

**groovy** – superlativo musicale, attribuito ad una musica che funziona, attrae e trasmette emozioni intense (vedi anche "Funky"). Fino ad inizio secolo esprimeva solamente uno "stato d'animo depresso".

**Gullah** - Dialetto africano, proveniente dalle zone dell'Angola. Si è fuso con altri linguaggi americani, dando vita ad ulteriori dialetti afroamericani.

**gutbucket** – termine in disuso per esprimere la musica delle radici, della terra. Significa anche musica da bettola, sinonimo di "barrelhouse music".

**hame** – qualsiasi tipo di mestiere al di fuori del giro della musica.

**hands** - Raccolta di talismani VooDoo, indossati o portati per ottenere protezione e fortuna.

**Handy W.C.** – (1873/1958) viene definito (ma senza averne l'assoluta certezza) il creatore della musica blues. Fu comunque il primo compositore ad utilizzare e scrivere la forma armonica e lirica del blues.

**Hard bop** – sinonimo di "Soul Jazz".

**harp** - armonica, anche conosciuta col nome di Georgia saxophone.

**hater** – uomo sprezzante e geloso nei confronti di un altro uomo.

**to have a ball** – divertirsi enormemente.

**head arrangement** – spartito composto o messo insieme all'ultimo momento dai membri di un'orchestra.

**Highway 61** - Strada che va dal nord al sud degli Stati Uniti attraversando il Delta del Mississippi. Era il percorso principale per la grande migrazione verso Chicago.

**high yeller/yellow** – persona di colore con carnagione di colore chiaro.

**Hillbilly** – genere musicale tipico della vita rurale. Come aggettivo significa semplice, campagnolo legato agli usi della vita semplice.

**hip** - colui che è stato iniziato al jazz, colui che veramente "digs". In generale rappresenta un modo di fare e di vivere molto stravagante ed eccentrico.

**Hip hop** – sottocultura diffusa soprattutto fra i giovani, la cui passione principale riguarda gli ambiti della musica rap, i graffiti e la breakdance. Il termine è ormai divenuto aggettivo inerente gli usi di tale sottocultura giovanile, dotata di un gergo e una gestualità propri.

**hobo** – persona senza fissa dimora che viaggia, saltando sui treni merci e si sposta di villaggio in villaggio. Gli "hobos" furono, oltre che spunto per molti brani blues, anche alla base dello stile di vita blues (Robert Johnson può essere definito un "musician hobo"). Il termine deriva da "Hoe-boy": negli anni '20 e '30, quando al sud fra i neri scarseggiava il cibo, i giovani percorrevano le linee ferroviarie in cerca di un qualsiasi lavoro giornaliero. Ognuno prendeva con sé il proprio "hoe" (arnese tipo zappa, adatto a coltivare la terra ma anche come eventuale arma nei periodi di feroce razzismo) per essere sempre pronti ad un eventuale ingaggio.

**Hokum** – nel gergo teatrale è il "trucco scenico", ma in musica è un sottogenere di blues urbano di Chicago, che fu popolare a cavallo fra gli anni '20 e '30. E' caratterizzato da ritmi ballabili e testi intelligenti ma molto immediati, che spesso si basavano su doppi sensi. Il più importante artista "Hokum" fu Tampa Red, con il brano "It's Tight Like That" del 1928. La sua band si chiamava "The Hokum Boys". Era anche un espediente

usato, come dagli showmen, per evocare una risposta voluta dagli spettatori (tipico anche del “Gospel” e dello “Spiritual”). Nel linguaggio comune, tale termine poteva anche essere inteso come una parola senza senso, un non-sense.

**Holler** – canto progenitore del blue, dal ritmo cadenzato e zoppicante, basato sull’improvvisazione e sul “gridato”. Veniva cantato dai lavoratori dei campi.

**to holler** – cantare uno “Holler”, o in maniera simile allo “Holler”, può significare anche cantare blues in maniera antica, secondo i canoni dei canti di lavoro.

**honey** – nomignolo attribuito ad una donna di colore molto chiara.

**honeydripper** – letteralmente “colui che fa gocciare il miele”. Metafora per indicare l’amante della ragazza “honey” (miele). Vedi anche “coffee grinder”.

**honker** – sassofonista ruvido e graffiante del periodo “R&B”.

**honky tonk** – locale simile al “jook joint”.

**hoochie coochie man** - uomo ossessionato dall’alcool (hootch) e dalle donne (cootch). “Hootch” è un termine slang per dire “liquore alcolico”, specie se illegale e dannoso alla salute (vedi “Canned Heat”). “Cootch”, invece, si riferisce all’apparato genitale femminile. Si diceva anche (probabilmente) di una persona che praticava il VooDoo (vedi “conjure man”).

**HooDoo** – Termine nato nel XVIII secolo, che indica un misto di spiritualità africana, di VooDoo e di Cristianesimo. Oggi si pensa ad esso come la magia folkloristica del sud contadino degli Stati Uniti. In pratica, la parola “HooDoo” è l’espressione preferita dai neri del sud degli Stati Uniti per la più comune “VooDoo”. Vedi anche “VooDoo”.

**horn** – qualsiasi strumento nel jazz moderno, non necessariamente uno strumento a fiato.

**horseshoe** – ferro di cavallo. E’ un oggetto portafortuna sia nella tradizione europea, che nella tradizione VooDoo.

**hot** - (ormai poco usato) si usava per descrivere il vero jazz, quello improvvisato.

**hot boy/hot girl** – chi attrae e seduce.

**hot foot powder/hot foot oil** – formule magiche HooDoo, usate per liberare qualcuno o la casa di qualcuno dalla gente indesiderata, mantenerla in pace ed eliminare i “troublemakers”. Sono formule simili al drive away oil e al get away oil, contenendo tutte e quattro gli stessi ingredienti. Emanano un profumo forte e speziato, ma non del tutto sgradevole. L’espressione si trova anche in “Hellhound On My Trail” di Robert Johnson.

**house (rent) party** – vedi “rent party”.

**hype** – inganno.

**to hype** – ingannare.

**icky** - (slang, ormai in disuso) un ”cornball”, in altre parole una persona non iniziata al jazz.

**Jack** – appellativo tipico del jazz, corrispondente al “Mac” o “Bud” dello slang americano, che sono nomignoli per richiamare l’attenzione di una persona o per rivolgersi in generale a lei. In seguito fu qualche volta sostituito da “Jim”.

**to jam** - improvvisare.

**jam/jam session** – gruppo di improvvisatori al lavoro insieme in via informale.

**Jazz** – termine e genere musicale che comprende tutte le varianti e le forme della musica afroamericana basata sulla libera improvvisazione di assoli strumentali e vocali, su tempi e ritmi (spesso sincopati) di base. Nasce in America verso la fine del XIX secolo.

**jazzy** - oggi sinonimo di “corny”.

**Jazz Blues** – blues “jazzato”, con evidenti influenze di scale e sonorità jazz, accostabile (sotto alcuni aspetti) all’R&B. Il musicista di questo genere usa elementi spesso diversi dai canoni del blues.

**jelly roll** - metafora per indicare l'organo genitale femminile.

**“Jim Crow” laws** - leggi razziste, approvate nel dopo Guerra Civile, con l’unico intento di non far ottenere alcun potere ai neri. Prendono il nome (Jim Crow) da un popolare personaggio dei “minstrels” dell’epoca.

**jinx** - iettatore. Di solito si pone un “mojo” per protezione da un “jinx”.

**to jinx** - portare sfortuna.

**Jitterbug** - danza popolare degli anni '40, tipo il “Boogie Woogie”. Significava anche (ormai in disuso) frenetico ballerino jazz, in genere adolescente. Esprime infine un senso di panico o estremo nervosismo, nonché un movimento veloce, irregolare e casuale.

**to jitterbug** – avere senso di panico o di estremo nervosismo, ma anche muoversi velocemente, in maniera irregolare e casuale.

**jive** –jazz molto sbarazzino, ludico e ironico, caratterizzato da bizzarrie solistiche. La parola ha altri molteplici significati: 1 - discorso comico, generalmente farcito di ambigui termini musicali; 2 - prendere in giro qualcuno; 3 - (aggettivo) sinonimo di “fake” (falso); 4 - tipo di jazz suonato dalle big band negli anni '30, con ritmi scorrevoli, ma molto più semplici degli stili di jazz successivi (sinonimo di “Swing music”). Si dice anche “to dance the jive” (ballare il jive). 4 – sigaretta fatta di marijuana.

**to jive** – mentire. B.B. King canta in un suo brano "My momma says she loves me, but she could be jivin' too" (Mia madre dice che mi ama, ma potrebbe anche parlare “jive”, mentire).

**john(ny) (the) concheroe/conqueroo/conqueror** – tubero simile alla patata dolce, usato comunemente come ingrediente in una “mojo hand”, specialmente in quelle per ottenere soldi, fortuna al gioco o per avere potere sessuale su di una persona.

**john(ny) (the) concheroe/conqueroo/conqueror root oil** – olio che nel VooDoo serve all’uomo per consacrare il proprio pene, onde sostenere grandi prestazioni sessuali.

**Jubilee** – stile che nei quartetti religiosi precede il “Gospel” moderno.

**jug band** - gruppo di musicisti che usa oggetti comuni di uso quotidiano, quali una brocca (jug), una tavola per lavare i panni, o un kazoo (strumento a fiato di origine africana) per suonare.

**juju** - genere musicale africano, nonché altro termine per esprimere una mojo hand. E’ anche un amuleto tipico dei popoli dell’Africa occidentale. E’ simile al “gris-gris” ed entrambi sono la precedente versione africana delle “mojo hands” americane.

**jukebox** – macchina elettrica funzionante a moneta che, una volta selezionati, mette e trasmette i dischi posti al suo interno.

**juke joint/juke** - bar o club di ritrovo per neri nel sud rurale degli Stati Uniti. Talvolta viene chiamato semplicemente “juke”.



**to jump** - sinonimo di “to leap” e “to swing”.

**Jump Blues** – tipo di blues precursore del Rock’n’Roll, tipico negli anni ’40. Si basava su una voce solista, circondata da un’orchestra di fiati e strumenti elettrici. Fu il tramite fra il primo blues style e le grandi jazz band degli anni ’50.

**junker** – drogato.

**Kansas City Blues** – blues della zona molto ricca delle due città gemelle (KC, Missouri e KC, Kansas), basato sullo “Shouting Blues”. E’ un’evoluzione “arricchita” del povero “Country Blues”, ma le tematiche sono tipiche del blues delle campagne. I musicisti frequentavano spesso questa area, dove anche gli ingaggi nei locali erano altissimi, poiché la malavita delle bische e della prostituzione vi regnava incontrollata.

**kicks** - (slang) sostantivo plurale collettivo che indica eccitazione, piacere.

**to kill** – vedi “to break it up”.

**to kill the hand** - annullare l’effetto del “mojo hand”. Per fare ciò, è sufficiente che qualcun’altro al di fuori del proprietario lo tocchi. Toccare il mojo di qualcun altro era taboo all’inizio del XX secolo, e lo dimostrano le molte composizioni blues che ne parlano, prima fra tutte “Take Your Hands Off My Mojo” di “Coot” Grant e “Kid” Wilson.

**killling floor** – letteralmente, la stanza dove le mucche vengono uccise e macellate. Di solito si riferisce ai macelli della città di Chicago, poiché molti neri provenienti dal sud a partire dagli anni ’20 fino ai ’40, vi trovarono lavoro. Metaforicamente, essere in un “killling floor” significa “essere nei guai”, e di solito tale espressione si usa dopo la perdita di un amore. Ad esempio, l’espressione “she has you on the killling floor” (lei ti ha portato al macello) è una forma breve per esprimere lo stato d’animo di un uomo, lasciato dalla propria donna e depresso al punto di sentirsi morire. Lo stato d’animo espresso è quello di chi la odia, non vuole più vederla, fa di tutto per resistere, ma dopo un minuto è di nuovo in cerca di lei.

**kiss me now oil** – olio che nel VooDoo serve per farsi baciare e fare innamorare.

**to latch on** – letteralmente afferrare forte, in generale capire, incontrare il piacere. Significa anche diventare uno del gruppo (simile a “to dig”).

**laziness** – sensazione di desiderio provocata dal guardare una persona del sesso opposto.

**lead man** – musicista che esegue la linea melodica principale nella sezione degli ottoni. Di solito è un musicista tecnicamente esperto.

**leap** – letteralmente slancio, salto. E’ anche sinonimo di “jump” nella musica (ormai in disuso).

**to leap** – saltare.

**Legba** – divinità africana e poi afroamericana. Viene considerata la divinità degli incroci, poiché può fare cambiare il destino delle persone. Sono sinonimi di questo nome anche “Eleggua” ed “Eshu”. Spesso “Legba” viene considerato il “Diavolo” in persona.

**lick** – usato nei primi anni del jazz per indicare una frase musicale o un assolo. Un “hot lick” è un assolo o un passaggio musicale di livello notevole.

**lodestone** – pietra ferrosa e magnetica, usata come ingrediente nelle pratiche VooDoo.

**long hair** – espressione attribuita ad un musicista classico della musica tradizionale.

**Louisiana Blues** – blues libero e ricco di percussioni, con parti di chitarra semplici ma di sicuro effetto, influenzato dal “Boogie Woogie”. Il suo ritmo è come quello di una lenta camminata (plodding time).

**love me oil** – Vedi “follow me boy oil”.

**love spell** – formula magica per scopi amorosi.

**lowdown** – sinonimo, nei primi decenni del XX secolo, di “blues”.

**Lucille** – nome dato alla chitarra di B.B.King. Molti bluesmen assegnano un nome di donna alla propria chitarra. Lucille era il nome di una donna, per amore della quale qualcuno incendiò il locale dove in quel momento B.B.King stava suonando.

**lucky charm** – amuleto portafortuna.

**magnetic sand** – polvere di “lodestone”.

**mama** – nomignolo riferito affettuosamente alla madre o alla propria donna.

**manumission** – atto formale di liberazione di uno schiavo: era un sistema talmente burocratico (volutamente, a causa del forte razzismo) che molti padroni preferirono non liberare i propri schiavi, nonostante lo volessero, facendoli comunque vivere da persone libere.

**marabou** – persona per 5/8 nera.

**Maxwell Street** – zona del mercato di Chicago, dove i bluesmen potevano suonare e vendere i propri dischi.

**meamelouc** – persona per 1/16 nera, figlia di un 8/8 bianco e di un “octoroon”.

**medicine show** – spettacolino itinerante, dove alle esibizioni degli artisti (spesso di colore) si alternavano la propaganda e la vendita di medicinali e lozioni di dubbia origine ed efficacia.

**Memphis Blues** – tipo di blues, basato sulle “jug bands”, proprie di quella città, come anche i primissimi assoli strumentali nel blues. Memphis, sulla sponda sinistra del Mississippi, è uno dei centri nevralgici del blues del sud.

**Mickey Mouse band** – si dice di un gruppo che suona in modo “corny” e in generale esprime qualsiasi suono mal combinato.

**middle passage** – letteralmente, passaggio di mezzo. Era l’espressione per definire la traversata oceanica dei neri prelevati in Africa, verso le Americhe. Durante i “middle passages” morirono nel corso dei secoli milioni di afroamericani.

**minstrel show** – spettacolo itinerante, grazie al quale molti artisti neri (o bianchi che imitavano i neri) guadagnavano da vivere. Servì a molti bluesmen come trampolino di lancio. Da questi show scaturirono svariate danze dai nomi strani, quali la “Breakdown”, il “Double-Shuffle”, la danza “Heel and Toe”, tutte simili alla più importante: il “Cakewalk”.

**Mississippi Delta Blues** – il blues più puro, ruvido e vissuto, nato in una zona degli Stati Uniti piatta e di desolata bellezza. Il Delta Blues è suonato quasi sempre dal solo chitarrista che canta con voce passionale e si accompagna spesso con la tipica slide guitar. L’area del Delta si estende a sud di Memphis, tra il corso del Mississippi e di quello del suo affluente Yazoo ed è da oltre due secoli una zona a forte maggioranza nera. Proprio per questo motivo il suo blues ha conservato nel corso degli anni schiettezza e intensità. La piccola “metropoli” portuale del sud del Delta è Greenville.

**to moan** – lamentarsi.

**moan** – lamento.

**mojo** – amuleto, essenza maligna, potere magico in genere, espresso tramite formula magica e alla base della pratica Voodoo: se qualcuno vi fa un

“mojo” (fattura), ci si protegge con una “mojo hand” dagli intenti maligni. Ha poi assunto connotati sessuali, quale “flusso sessuale”, ovvero “ciò che una persona trasmette sessualmente all’altra”: Questo significato sembra sia stato coniato dal bluesman Blind Lemon Jefferson nel 1928, con la canzone "Low-down Mojo". L’etimologia del termine “mojo”, pare derivi dall’alterazione del termine inglese “magic”. L’espressione si trova in "Little Queen Of Spades (Take 1)" di Robert Johnson.

**mojo hand** – amuleto, oggetto magico portafortuna contro il male. Usato principalmente dagli amanti. Deriva dalle culture afroamericane Hoodoo ed è composto da una borsa di flanella contenente uno o più oggetti “magici” corporei (capelli, peli, sangue, sperma, pelle, unghia...) o naturali (radici, alimenti, cenere, pietre...). Ogni ingrediente del “mojo hand” assume carattere simbolico (es: un indumento intimo sporco di sangue mestruale riguarda la sfera della fertilità). Altri sinonimi sono: “conjure bag”, “hand”, “lucky hand”, “mojo bag”, “root bag”, “toby”, “juju” e “gris-gris bag”. Nella regione di Memphis, esiste ancora uno speciale tipo di “mojo hand” solo per le donne, detto “nation sack” (Vedi “nation sack”). La parola “hand” deriva dal fatto che in questo genere di amuleti è essenziale una radice che si chiama “lucky hand root”. Potrebbe anche derivare dall’uso frequente di “fingers” (dita animali) e “hand bones” (ossa delle dita di un morto).

**moldy fig** – letteralmente fico vecchio. Espressione moderna che indica un vero estimatore del Dixieland e del primo jazz in genere.

**money drawing oil** - olio che nel Voodoo serve a garantire salute, benessere e fortuna al gioco. Sono sinonimi anche: money stay with me oil, three jacks and a king oil, lady luck oil e fast luck oil.

**money bag** – borsa porta-soldi, può anche essere intesa come una “mojo hand”.

**monkey** – persona che ha ormai raggiunto un disperato livello di assuefazione a droghe o alcool. Colui che in genere è assuefatto a qualche prodotto. "I got monkey on my back" (Sono assuefatto, ubriaco, sballato). L’espressione si trova in “I am A Steady Rollin' Man” e “Sweet Home Chicago” di Robert Johnson.

**monkey man** – espressione dello slang afroamericano dai vari significati. Era usato per indicare una persona facile da ingannare, un amante segreto, o di fuori città (Vedi “Back door man”) per cui le donne vanno matte o, più frequentemente, un nero particolarmente scuro. Vi furono periodi in cui i “monkey men” erano definiti tali anche dai neri stessi, in quanto la pelle più chiara era considerata più bella ed elegante di quella scurissima e simbolo di superiore intelligenza.

**monkey paw** – amuleto portafortuna.

**Moonshine** – liquore illegale prodotto artigianalmente, solitamente distillato dal grano.

(**Mr.**) **Charlie** – nomignolo attribuito dai neri all’uomo bianco in genere. Altri nomi simili per indicare i bianchi sono: “Charlie”, “Boss Charlie”, in quanto visti come oppressori e sfruttatori dai neri. “Mr Charlie” si usava anche in passato come slang per chiamare le guardie delle prigioni.

**Muh zoo ruh** – pronuncia distorta del nome dello stato Missouri.

**mulatto** – in generale, persona di razza mista.

**nail** – unghia. Ingrediente del Voodoo.

**nation sack/bag** – tipo di “mojo hand” solo per donne, molto usata nella zona di Memphis, Tennessee a partire dagli anni '30. Può anche significare “borsetta per i soldi delle donazioni religiose” o “borsetta dei soldi per le prostitute”. L'espressione si trova in “Come On In My Kitchen (Take 1)” di Robert Johnson.

**New Blues** – terminologia molto generica che comprende tutto il blues contemporaneo, modificato e arricchito di altri generi musicali, di elementi elettronici e innovativi dei nostri giorni, ma che rispetta sempre o quasi le melodie, le tematiche e i canoni del blues originale.

**New Orleans Blues** – il tipo di blues più misto, complesso e vario. In esso vi sono influenze caraibiche, jazz, country, soul, ma anche europee, in particolare francesi, grazie al fatto che New Orleans ha da sempre visto un intenso via vai di gente e culture diverse. In generale è il blues meno lirico e più musicale.

**New York Blues** – tipo di blues basato sulla commistione di “Jump Blues” e “Uptown Blues”.

**Nicksieland** – genere piuttosto moderno di Dixieland, suonato da piccoli gruppi al Nixie's, un night club del Greenwich Village.

**o/o'** – of.

**octoroon** – persona per 7/8 bianca, figlia di un genitore bianco e dell'altro “quadroon”.

**off beat** – battute musicali deboli, non accentate in tempo 4/4 (vedi anche “two-beat”).

**out of this world** – superlativo ormai in disuso per descrivere qualcosa di straordinario.

**pad** - appartamento, casa o letto.

**panhandle** – soprannome scherzoso dato allo Stato della Virginia e ai suoi abitanti.

**Papa Legba** – vedi “Legba”.

**Parchman Farm** – distesa di 6000 acri ad est di Memphis, tristemente famosa alla fine degli anni '30 perché conteneva i campi dei lavori forzati, che ospitavano quasi esclusivamente neri. Ispirò molti blues sulla pena di morte e le torture.

**peaceful home oil** – olio VooDoo che rende la propria casa pacifica e lontana dal male.

**Piedmont Blues** – il più importante tipo di blues dell'East Coast, tipico delle zone dei monti Appalachi. E' un blues ricco di “fingerpicking” e virtuosismi di chitarra. Il “Ragtime” divenne parte integrante del blues di questa zona, anche grazie al fatto che la regione del Piedmont è molto vicina alle città del nord, e quindi il blues di quelle zone risulta molto più influenzato del Delta Blues. Oggi è praticamente un ramo del blues scomparso, in quanto inglobato nella musica metropolitana. Il suo più famoso esecutore è stato Blind Boy Fuller.

**policy game** – lotteria quotidiana nella quale i partecipanti scommettevano su combinazioni di numeri estratti da una ruota. Era un argomento molto trattato nella magia VooDoo e molti erano i tipi di “mojo” che aiutavano a vincere.

**poll tax** –tassa sui votanti, imposta dai bianchi del sud per far votare il minor numero possibile di neri.

**poor stranger** – squattrinato.

**pop** – abbreviazione di “popular song”.

**Post-Nati Emancipation Laws** – legge di Emancipazione per i nati dopo una certa data. Essi erano schiavi solo fino al ventunesimo anno di età. I nati prima di quella data erano invece schiavi a vita. La prima legge di questo tipo passò in Pennsylvania nel 1780.

**quadroon** – persona per  $\frac{3}{4}$  bianca, figlia di un genitore bianco e dell'altro mulatto.

**R&B** – Vedi “Rhythm’n’Blues.

**rabbit foot** – zampa di coniglio. E' un elemento importante nelle pratiche VooDoo.

**race records** – etichette discografiche nate con le incisioni blues degli anni '20: producevano musica blues, jazz, gospel solamente per il mercato dei neri, soprattutto per quelli che vivevano nei ghetti urbani. Più tardi si è preferito attribuire ad esse il termine meno razzista di “Rhythm & Blues Records” (R & B).

**rag** – brano a tempo veloce adattato per chitarra, sulle forme melodiche del “Ragtime” pianistico.

**Ragtime** – letteralmente “tempo dello straccio”. Stile particolare di suonare il pianoforte, famosissimo fra il 1890 e il 1910 negli Stati Uniti fra gli estimatori del jazz. Non è musica improvvisata come il jazz e si basa sull'accompagnamento ritmico martellante della mano sinistra, mentre la destra suona una melodia sincopata. Il creatore del “Ragtime” fu Scott Joplin, che mise insieme sul pianoforte marce militari, danze e canti di schiavi, quadriglie, ecc., ma il musicista che integrò questo genere musicale nel jazz fu Jelly Roll Morton, da tutti definito come il “Padre del Jazz”. Negli anni '10 e '20 il “Ragtime” divenne un ballo popolare, grazie al suo ritmo. Il famosissimo brano di Scott Joplin “The Entertainer”, scritto alla fine del XIX secolo e rilanciato dalla colonna sonora del film “The Sting” (La Stangata), diede il via al “Ragtime Revival” durante gli anni '70 ed è un esempio eclatante della sua più pura espressione. Questa forma musicale influenzò notevolmente la musica blues, con i suoi ritmi sincopati, liberi e scorrevoli e con le sue progressioni armoniche.

**Ramblin' Blues** – sinonimo di “Piedmont Blues”.

**to ramble** – spostarsi senza meta da un posto ad un altro, girovagando ovunque. Significa anche parlare o scrivere in maniera prolissa, sconclusionata e irregolare. L'espressione si trova in “Hellhound On My Trail”, “Traveling Riverside Blues”, “Stones In My Passway”, “Milkcows Calf Blues (Take 1& 2) e in “Rambling On My Mind (Take 1 & 2), di Robert Johnson.

**Rap** – letteralmente “picchiare”. Genere musicale nato nelle strade e quartieri di New York dall'esperienza delle comunità afroamericane e ispaniche. Si basa su musiche robuste, suonate spesso da DJ che “skretchano” (sfregando la puntina del giradischi a ritmo) su dischi e sono cantate (parlate con rabbia) dai cosiddetti “MC” (Masters of Ceremonies), che arricchiscono il tutto con commenti legati ai vecchi sermoni religiosi, ai discorsi di Malcolm X, Martin Luther King e così via. Gli argomenti trattati sono spesso i disagi urbani, la disuguaglianza razziale e le sofferenze di chi non ha la possibilità di vivere allegramente.

**rattlesnake rattles** – sonaglio del serpente a sonagli. Si usa nelle pratiche VooDoo.

**Re-Bop** – vedi “Be-Bop”.

**reconciliation oil** – olio che nel VooDoo serve per far riconciliare due amanti separati.

**Reconstruction** – Ricostruzione. Periodo storico che va dal 1865 (fine della Guerra Civile) fino al 1877, durante il quale il governo statunitense controllava i governi statali del sud, per riportarli uno ad uno nell'Unione.

**refrain** – ritornello musicale.

**Reggae** – il termine deriva dal latino e significa “al re”. La sua corretta pronuncia è “règghé” in inglese, ma in latino era “règgé”. Il più grande musicista, rappresentante di questo genere musicale è indiscutibilmente Bob Marley. Tale musica è una sorta di equivalente musicale del blues, per gli afroamericani della Jamaica. Nasce da diverse mutazioni musicali e i concetti trattati sono gli stessi del vero blues. Una protoforma di reggae nasce in Jamaica ed è come un'emulazione del Rock'n'Roll e del Rhythm'n'Blues americani. Allora, il tempo della musica era veloce e creato per danzare: oggi quel tipo di musica si chiama “ska”. Una successiva evoluzione di ska un po' più lento si definisce “rocksteady”. Questi due generi simili fra loro hanno in comune anche gli stessi strumenti: chitarre ritmiche, organo, batteria, basso, fiati, voci, percussioni delle più artigianali e soprattutto un “groove” che spinge gli ascoltatori a ballare e muoversi. Dalla successiva evoluzione rallentata del “rocksteady” nasce alla fine degli anni '50 il famoso “reggae” attuale.

**release** – vedi “bridge”.

**remote** – trasmissione radiofonica notturna di un gruppo che suona in un club, sala da ballo o hotel. Non più molto usata nelle radio di oggi.

**rent party** – festa musicale tenuta in un appartamento: il prezzo d'entrata è usato per pagare l'affitto.

**Retronuevo** – parte della cultura nera che negli anni '80 ha recuperato elementi della propria tradizione, sviluppandoli in chiave creativa (come ad esempio il regista Spike Lee).

**Rhythm'n'Blues** – espressione che sostituì l'aggettivo razzista “race”. In generale, in principio rappresentava tutta la musica afro in genere. Inteso come concetto generale, esprimeva tutto ciò che riguardava gli afroamericani e, solo ed esclusivamente in questo senso, fu affiancato dall'aggettivo sinonimo “soul”, anche se leggermente diverso, poiché arricchito da elementi gospel. Negli anni '30 e '40, questa espressione divenne invece un vero e proprio genere di blues molto ritmato, suonato specialmente nelle città ed evolutosi fino ad oggi. Rappresentanti dell'”R&B” degli anni '60 furono John Lee Hooker, Muddy Waters, Otis Redding. Negli anni '90, il termine “R&B” ha assunto caratteri molto differenti, come espressione della musica “hip hop”, mista al “soul”.

**to ride/ride out** – fare dello swing, ma anche del sesso. Sessualmente questa forma è la metafora più utilizzata nel blues.

**to ride the blinds/ride a freight train** – saltare su treni in corsa, nel punto in cui le due carrozze si collegano, e salire sulla scaletta che si trovava sulla cima del treno, così da viaggiare indisturbati illegalmente senza pagare. L'espressione si trova in “Walkin' Blues” di Robert Johnson.

**rider** – metafora per indicare la propria fidanzata o il partner sessuale in generale. L'espressione si trova in “Hellhound On My Trail”, “Traveling Riverside Blues” e “Stones In My Passway” di Robert Johnson.

**riff** - frase strumentale di due o quattro battute ripetute con lievissime variazioni melodiche e quasi nessun mutamento armonico nel corso di un

numero illimitato di “blues choruses”. Fu inventata durante la cosiddetta “era dello Swing”.

**roadhouse** – “jook joint” o “honky tonk” nei pressi di una “highway” o di una città.

**to rock** – sinonimo di “to swing” e “to jump”, ma anche riferito all’atto sessuale.

**Rock-a-Billy Blues** – genere musicale ibrido di Rock’n’Roll, Country e soprattutto Blues. Buddy Holly, Gene Vincent, Carl Perkins ne sono i maggiori protagonisti.

**Rock Blues** – termine generico per esprimere il blues suonato in formazione rock (basso, chitarra elettrica e batteria), ricco di assoli strumentali, improvvisazioni simili a quelle jazz, ritmi variabili e suoni elettrici. Tipico esempio ne furono i Cream di Eric Clapton, che negli anni ’60, sulla scia del British Blues di Alexis Corner e John Mayall, diedero vita al genere. Altri gruppi Rock Blues (Blues Rock, a seconda del punto di vista da cui si osservano) sono i Paul Butterfield Blues Band e i Canned Heat in America. Negli anni ’80 una figura di spicco nel panorama Rock Blues fu Stevie Ray Vaughan.

**Rock’n’Roll** – combinazione di due verbi dalla connotazione sessuale che, in ambiente afro, ha dato il nome all’evoluzione più aggressiva dell’”R&B”.

**to roll** – originariamente significava “lavorare”, inteso come “rolling the cotton”. In seguito, prese connotati e significati sessuali specialmente nelle canzoni blues, fino a significare “fare sesso”.

**roller** – stupido. “high roller” significa stupido uomo d’affari, o delle classi più elevate.

**root doctor** – colui che conosce le cure magiche a base di piante: in definitiva un “VooDoo man”.

**rootwork** – sinonimo di “HooDoo”, culto basato spesso su magie ottenute da radici essiccate.

**to round** – rallentare il ritmo della musica.

**rounder** – colui che va in giro a rimorchiare, il tipico donnaiolo. Si può riferire anche al giocatore di poker sbruffone, che rischia troppo e perde molto. Vedi “grinder”.

**Rural Blues** – blues rurale. Sinonimo di Country Blues.

**sacatra** – persona che per 7/8 è nera, figlia di un nero 8/8 e un “griffe”.

**Saint Louis Blues** – blues tipico di una zona di passaggio, nella quale tutti gli artisti apportarono le proprie conoscenze. E’ un blues molto “hot” e ritmato. La città di St. Louis, Missouri, a metà strada fra New Orleans e Chicago, ha visto passare milioni di neri diretti verso nord. Divenne, negli anni ’20 una delle capitali del “Ragtime”, per poi essere un fulcro indiscusso dello “Swing” e dell’”R&B”.

**salt** – sale, spesso comune, è un ingrediente tipico del VooDoo.

**salty (dog)** – uomo rude, aggressivo, arrabbiato. Significa anche “lupo di mare”.

**sangmelee** – persona per 1/64 nera, figlia di un 8/8 bianco e di un “demi-meamelouc”.

**scalawag** – persona del sud che, durante il periodo della Ricostruzione post-Guerra Civile, si mostrò fedele e leale al governo federale, cooperando con gli emissari del nord (i “carpetbaggers”).

**to scat** – letteralmente sparpagliare, frammentare. Divenne un termine per indicare l'atto del cantante di improvvisare con sillabe senza senso. Ha avuto grande sviluppo con Louis Armstrong ed Ella Fitzgerald.

**scene** – un particolare posto o atmosfera, come ad esempio la “New York scene”.

**scooped pitch** – tono scavato dall'uso frequente di “bent notes”.

**scrilla** – denaro.

**Secular** – canto profano che glorificava le imprese dei neri contro i loro padroni bianchi.

**to see** – essere capaci di leggere la musica.

**see see rider** – Vedi “easy rider”.

**to send** - stimolare, irritare. Si usava prevalentemente al passivo: “I was sent” (mi sono arrabbiato).

**7-11 holy type oil** - olio che nel VooDoo serve a consacrare un oggetto o una parte del corpo, come il blessing oil.

**sextaroon** – sinonimo di “meamelouc”.

**to shake that thing** – eufemismo blues per fare sesso.

**sharecropping** – sistema agricolo di tipo feudale delle regioni del sud degli Stati Uniti, in cui quasi sempre un nero prendeva in affitto una piccola fattoria, lavorava tutto l'anno i “suoi campi”, per poi donare la maggior parte del proprio raccolto al padrone (quasi sempre bianco). Fu un'eccellente soluzione ed espediente dei bianchi per sfruttare i neri, anche dopo la fine dell'era schiavile, che comunque diede il via all'entrata dei neri nell'economia attiva americana.

**Shimmy** – danza afroamericana della fine degli anni '80 del XIX secolo. Si ballava agitando le spalle e tutto il corpo.

**shimmy sharp** – persona alla moda, compiaciuta.

**shorting bread** – piccoli panini, cotti con grasso animale.

**Shout** – letteralmente “schiamazzo”. Era una forma musicale usatissima dai neri nelle piantagioni e fu progenitrice del successivo “Gospel”.

**shouter** – letteralmente “urlatore”, indica il tipo di cantante di “Shouting Blues”, come Big Joe Turner.

**Shouting Blues** – modo di cantare il blues urlando in maniera talvolta teatrale, per arrivare diretti al cuore dell'ascoltatore. Inventore di questo genere di blues fu Big Joe Turner.

**Showboats** – navi o traghetti che percorrevano il Delta del Mississippi con a bordo sale da ballo e musica blues e jazz.

**Shuffle** – letteralmente “strascinamento”, è un tempo musicale ballabile reso famoso dall'orchestrina di Louis Jordan, precursore dell'”R&B”.

**Sideman** – uno dei membri della band.

**Signifyin'** – tecnica improvvisata di canto, tramite la quale il cantante poteva indispettare o schernire qualcuno, specialmente nelle comunità nere delle città, tramite termini furbi. Prende forma dall'antica “call & response” e fu alla base di molti blues urbani.

**Silver “Mercury” dime** – quarto di dollaro d'argento, utile per magie VooDoo.

**Ska** – vedi “Reggae”.

**skillet** – piccola padella dal manico lungo a tre gambe. Era uno dei primi fornelli da campo, sotto il quale si accendeva il fuoco.

**skin color** – tutte le persone di colore in genere.

**skull** – teschio animale o umano, usato nel VooDoo.



**sleepy** – vedi “blind”.

**slide** – stile chitarristico tipico del blues in cui si usa un pezzo di vetro, una lama di coltello o un tubo metallico che scorre sulle corde, riproducendo così sonorità penetranti e vocalizzate. Diffuso soprattutto nel Delta e successivamente nella Chicago di Muddy Waters.

**smokestack lightin'** – metafora che utilizza il peto di un mulo per indicare un treno merci nella notte.

**society band** – orchestra commerciale, che suonava quasi sempre “businessman’s bounce”. Aveva non più di due o tre ottoni.

**solid** - superlativo, sinonimo di “groovy”.

**songster** - intraducibile letteralmente, assume il significato di “personaggio canzoniere o juke box ambulante”. Il “songster” era in grado di suonare qualsiasi brano gli venisse chiesto e in qualche modo la sua figura incarnava quella più antica del “griot” africano.

**sorrow song** – letteralmente “canzone di dolore”: è un’altra forma per dire “Gospel”.

**Soul** – In generale, come aggettivo indicava tutto ciò che riguardava la vita afroamericana.

**Soul Jazz** – jazz con ritmiche dure e aggressive, misto al Soul, nato negli anni del “Rock” e dell’”R&B” come risposta alle nuove correnti musicali che si discostavano dalle realtà nere. Ne fu grande sostenitore il jazzista Sonny Rollins.

**Soul Music** – letteralmente “musica dell’anima”: è la più recente evoluzione del Gospel con notevoli contaminazioni Blues (R&B). Questo genere nacque nel 1960, con l’avvento dell’etichetta Soul Stax, e simboleggiò tutto ciò che era radicato a fondo nell’estetica e nella cultura nera. I suoi più grandi interpreti sono Aretha Franklin, Wilson Pickett, Stevie Wonder e Otis Redding. Vedi “Rhythm’n’Blues”.

**Spiritual** – progenitore del canto Gospel. Canto religioso dei neri, tipico della gente infelice alla ricerca della salvezza.

**spoonful** – termine (e anche sonorità musicale sincopata) di solito associato alle droghe, come la cocaina e l’eroina nelle prime composizioni a cavallo del XIX e XX secolo. Successivamente, ha iniziato a rappresentare anche l’ejaculazione maschile.

**square** – persona ottusa, non iniziata.

**to squeeze my lemon** – il “limone” è metafora di genitali maschili e “to squeeze” si riferisce all’atto di fare sesso e all’ejaculazione. L’espressione si trova in “Traveling Riverside Blues” di Robert Johnson.

**Stagger O’Lee/Stag O’Lee/Stack O’Lee/Stagolee** – criminale di colore divenuto eroe folkloristico di molti blues, dove è spesso definito come “the baddest of the bad” (il peggiore dei peggiori).

**standard** – canzone la cui popolarità si protrae negli anni e che viene quindi rivisitata da altri artisti.

**stavin’ chain** – arnese per fare i barili, spesso utilizzato dai guardiani per picchiare gli schiavi. Era anche la catena che, legata intorno alle caviglie di ognuno, teneva insieme gli schiavi durante gli spostamenti. Potrebbe avere riferimenti sessuali, come metodo per ritardare l’ejaculazione maschile.

**steel-drivin’ man** – colui che stringe i bulloni alle rotaie.

**Stella** – nome dato da Robert Johnson alla sua chitarra.

**stingaree** – letteralmente, alterazione del termine “stingray”, che è “un pesce con una o più spine taglienti sul dorso”. Nella musica blues è un eufemismo per rappresentare gli organi sessuali, specialmente femminili.

**stone traveler** – viaggiatore infaticabile, senza meta precisa. Va solo dove si sente di andare.

**storyteller** – cantastorie che accentua l’aspetto narrativo. Oggi fra i migliori “storytellers” del mondo, dobbiamo senza dubbio ricordare il bianco sudafricano Dave Matthews, cantante della Dave Matthews Band, che da anni si fa accompagnare dal vivo da un altro chitarrista (Tim Reynolds), raccontando storie di vario genere intervallate alle sue canzoni. Vedi anche “songster”.

**straight** – vedi “sweet”.

**stride piano** – tecnica pianistica alternata, secondo la quale si suona una nota e un accordo di tre o quattro note all’interno di una stessa misura. Tipica della zona di Harlem (si dice anche “Harlem piano”).

**string band** – gruppo composto di soli strumenti a corda, come quello del celebre chitarrista Lonnie Johnson.

**to strut/strut your stuff** – originariamente, significava “ballare bene”, ma successivamente divenne sinonimo di rapporto sessuale, a causa dei movimenti del ballo. Significa anche camminare dandosi delle arie, credendosi qualcuno importante.

**Sugarland** – l’insieme delle piantagioni di canna da zucchero nelle quali erano deportati i neri condannati ai lavori forzati.

**Sukey Jump** – ballo rurale.

**Swamp Blues** – letteralmente “blues delle paludi”. Stile tipico della Louisiana degli anni ’50 e ’60, soprattutto nelle zone di Baton Rouge e Crowley, nell’area paludosa del “bayou”. E’ uno stile caratterizzato da rilassatezza vocale e strumentale, che dà pacatezza generale a tutta l’esecuzione e riflette il concetto tipico del sud di “slow life” (vita lenta). Spesso sinonimo o quasi di “Louisiana Blues”.

**swap dog kin** – letteralmente “il sorriso da cani del dare e avere”. Espressione usata fra gli schiavi delle piantagioni per descrivere i forti sentimenti d’uguaglianza e di vicinanza familiare nei momenti più brutti e di bisogno, anche quando non c’era alcuna parentela fra gli schiavi stessi. Tutti si aiutavano tra loro.

**sweet** – si usa per esprimere una musica suonata perfettamente per come è stata scritta, senza improvvisazioni o assoli, in cui si può riconoscere sempre la melodia principale. Sinonimo di “straight”.

**Swing** - molti dicono che sia un altro nome per dire “Jazz”. In realtà, rappresenta un genere di jazz dall’andamento ritmico oscillante, flessibile, fondato da Duke Ellington negli anni ’30. Deriva dal verbo “to swing”, che significa oscillare.

**T.O.B.A.** – Theatre Owners’ Booking Association, l’Associazione per gli Ingaggi da parte dei Possessori dei Teatri. Fu fondata da Sherman Dudley nel 1920, durò fino al 1932. Tale sigla era stata modificata dai musicisti afro e definita come “Tough On Black Artists” (dura con gli artisti di colore), per enfatizzare la mancanza di rispetto nei loro confronti e le paghe a volte offensivamente basse.

**tag** - frase finale, coda di un brano aggiunta o improvvisata.

**take five** – frase detta ai musicisti per far prendere loro cinque minuti di pausa.

**Tap Dance** – tipo di danza famosa negli anni '20, in cui il ballerino doveva ballare e contemporaneamente suonare al giusto tempo i piedi sul pavimento come una vera e propria percussione. Spesso venivano apposte delle placche metalliche sotto le soles delle scarpe per amplificarne il suono.

**talent scout** – scopritore di talenti.

**Texas Blues** – Vedi “East Texas Blues”.

**the end** – superlativo. Vedi “crazy”.

**third coast** – tutta l’area del golfo degli Stati Uniti del sud, comprendente il Texas, la Louisiana, il Mississippi, l’Alabama e la Florida veniva e tuttora viene definita la “terza costa americana”.

**threwed in the game** – forma gergale che indica qualcosa per cui non vale la pena impegnarsi.

**ticky** – sinonimo di “corny”.

**Tin Pan Alley** – indica il luogo, a Broadway, dove la musica dozzinale viene composta e venduta. Era una zona attivissima dal 1900 agli anni '30.

**toby** – vedi “mojo hand”.

**tongue-twister** – scioglilingua.

**too much** – superlativo.

**torch song** – ballata che parla di amore infelice non ricambiato. Molto usata come forma negli anni '20 e '30.

**torchy** – aggettivo, colui che canta o esprime una ballata “torch”.

**trick doctor** - sinonimo di “conjure doctor”.

**troublemaker** – in generale, colui che crea problemi di ogni genere continuamente. Nel blues e nella cultura VooDoo viene sempre associato alla figura dello iettatore, dell’attaccabrighe e dell’ospite indesiderato perché pericoloso.

**two beat** – tempo 4/4 in cui due beats sono accentati e due no, con alternanza di battute forti e deboli.

**Uptown Blues** – termine generico per indicare l’evoluzione più recente del primo blues classico. Ricco di strumenti a corda, di cori, armonie e accordi più ricercati, risulta essere più pulito e jazzato del blues precedente.

**Uncle Remus** – Dialetto afroamericano tipico delle zone degli Stati Uniti del Sud Ovest.

**uncrossing oil** – olio che serve nel VooDoo a rendere belle le situazioni brutte.

**vagrancy laws** – leggi sul vagabondaggio. Erano parte dei “Black Codes”, e avevano lo scopo di mantenere i neri in uno stato di continua sottomissione, facendo leva sul fatto che per cultura essi si spostavano o erano costretti a farlo da un posto all’altro.

**van van oil** – il più famoso olio per riti VooDoo. Serve per lavare via le magie nemiche altrui, portare fortuna e incrementare i poteri degli altri amuleti.

**vaudeville** – teatro popolare americano, nei primi decenni del XX secolo. In inglese, il termine rappresenta in generale un “locale per spettacoli d’intrattenimento” di vario genere, come attori, acrobati, ballerini, musicisti e cantanti. Negli Stati Uniti a cavallo del XIX e XX secolo, i “vaudevilles” lavoravano prevalentemente con gli artisti viaggiatori. E’ anche un tipo di composizione musicale. Il termine deriva dal francese ed è l’alterazione di “Vaudevire” (Valle di Vire), dalla cittadina nel nord della Francia, dove tali composizioni venivano create.

**Vaudeville Blues** – tipo di blues basato esclusivamente o quasi sulle esibizioni di cantanti donne, nei circuiti della “T.O.B.A.” fra gli anni '20 e '30. Era il ramo blues povero del “Classic Blues”. Bessie Smith lavorò nei vaudevilles.

**Vigilance Committees** – Comitati di Vigilanza. Avevano lo scopo di aiutare i neri a fuggire all'estero o in generale a non essere perseguitati.

**VooDoo** – pratica mistica proveniente dalle Isole Caraibiche. Comprende arti magiche e credenze religiose politeistiche. I neri del sud preferiscono definirlo “HooDoo”. Può essere usato anche come verbo (“To VooDoo somebody or something” – fare il VooDoo a qualcuno o qualcosa) e come aggettivo. Vedi “HooDoo”.

**vuz** - espressione afroamericana per dire e scrivere la forma verbale del verbo essere “was”. Vedi anche “wuz”.

**washboard** – asse per lavare i panni. Viene tuttora usata nella musica blues come strumento a percussione.

**to wail** – suonare estremamente bene.

**walking bass** – linea di basso che si muove su scale, accompagnando la melodia del brano e dando la sensazione che le note camminino sullo strumento.

**walking rhythm** – eccitante schema ritmico “four-beat”, generalmente dettato dalla linea del contrabbasso o dai bassi in genere. Deriva dal “walking bass”.

**Wang Dang Doodle** – grande festa con musica, cibi, bevande e attrazioni, che raccoglie molte persone.

**West Coast Blues** – blues dell'ovest, molto più recente di quello del Delta, con sonorità molto elettriche, esplose nel tipico suono anni '70 della West Coast. Tipico delle città di Los Angeles e San Francisco.

**to whoopie/whoopee** - sinonimo di “to have a Ball”, divertirsi molto, usato anche come fare sesso.

**wid** – with.

**wig** – letteralmente “parrucca”, significa “cervello”.

**to wig** – sinonimo di “to flip”. Significa anche “pensare con metodo e precisione”.

**wild** – sorprendente.

**wishing beans** – piselli del desiderio. Tipici del VooDoo.

**work/prison/death-row songs** – canzoni basate sulla tecnica del “call & response”, atte a dare il ritmo di lavoro (work songs) o della marcia (prison songs). Sono alla base dell'evoluzione della musica blues. La “death-row song” ha per argomento la condanna a morte (“death-row” significa “braccio della morte”).

**world** – sinonimo di “scene”.

**wuz** - espressione afroamericana per dire e scrivere la forma verbale del verbo essere “was”.

**yas yas (yas)** – parola senza senso, sostitutiva della parola “ass” (culo). La si trova spesso in brani composti all'inizio del XX secolo, quando “ass” era ancora inaccettabile anche nello slang. Ad esempio, Blind Boy Fuller scrisse “get yer yas yas out” per dire “get your ass out” (letteralmente “metti il tuo culo fuori di qui”).

**Zydeco** – musica popolare e da ballo dei neri e dei creoli della Louisiana.

**zoot** - (ormai in disuso) modo di vestire esagerato, con spalle molto larghe e risvolti dei pantaloni molto stretti.

## APPENDICE

### I TESTI DELLE CANZONI DI ROBERT JOHNSON

Qui di seguito sono riportati tutti i testi delle canzoni scritte da Robert Johnson. Dodici brani fra questi hanno il doppio testo, poiché sono pervenute a noi anche le versioni di riserva, registrate dalla ARC in quegli anni. In teoria, ogni brano venne inciso almeno due volte, ma solo alcune versioni “di riserva” sono sopravvissute all’incuria e al tempo. I seguenti testi sono suddivisi due parti, a loro volta divise per giorno di registrazione.

La prima sessione, strutturata in tre giornate di registrazione, avvenne lunedì 23, giovedì 26 e venerdì 27 novembre 1936 a San Antonio, Texas, presso il Gunther Hotel.

La seconda sessione, strutturata in due giornate, avvenne sabato 19 e domenica 20 giugno 1937 a Dallas, Texas, presso gli uffici di una piccola etichetta discografica, la Brunswick Records, alle dirette dipendenze della major ARC. I brani di seguito trascritti, sono riportati esattamente nell’ordine cronologico dell’epoca. E’ vivamente consigliata la lettura dei testi con un contemporaneo ascolto dei brani.

#### LA PRIMA SESSIONE – SAN ANTONIO, TEXAS

23 Novembre 1936

##### Kindhearted Woman Blues (take 1)

I got a kindhearted woman  
Do anything in this world for me  
I got a kindhearted woman  
Do anything in this world for me  
But these evil-hearted women  
Man, they will not let me be  
I love my baby  
My baby don't love me  
I love my baby, oooh  
My baby don't love me  
But I really love that woman  
Can't stand to leave her be  
A-ain't but the one thing  
Makes Mister Johnson drink  
I's worried 'bout how you treat me, baby  
I begin to think  
Oh babe, my life don't feel the same  
Yo breaks my heart  
When you call Mister So-and-So's name

(guitar solo)

She's a kindhearted woman  
She studies evil all the time  
She's a kindhearted woman  
She studies evil all the time  
You well's to kill me  
As to have it on your mind.

##### Blues della donna dal cuor gentile (vers. 1)

C'ho una donna dal cuore gentile  
Per me fa ogni cosa al mondo  
C'ho una donna dal cuor gentile  
Per me fa ogni cosa al mondo  
Ma 'ste donne dal cuore diabolico  
Gente, mica mi lasciano stare  
Io amo la mia bimba  
La mia bimba non m'ama  
Io amo la mia bimba, oooh  
La mia bimba non m'ama  
Ma io l'amo veramente quella donna  
Non sopporto di lasciarla  
Non c'è niente altro  
Che spinga il signor Johnson a bere  
Sono preoccupato per come mi tratti, bimba  
Incomincio a pensare  
Oh bimba, la mia vita non è più la stessa  
Mi spezzi il cuore  
Quando chiami il signor Tal dei Tali

(solo di chitarra – unico solo di R. Johnson)

Lei è una donna di cuore gentile  
Studia il male continuamente  
E' una donna dal cuore gentile  
Studia il male continuamente  
Potresti anche uccidermi  
Come pure tenertelo in mente.

### Kindhearted Woman Blues (take 2)

I got a kindhearted mama  
Do anything in this world for me  
I got a kindhearted mama  
Do anything in this world for me  
But these evil-hearted women  
Man, they will not let me be  
    I love my baby  
My baby don't love me  
I love my baby, oooh  
My baby don't love me  
I really love that woman  
Can't stand to leave her be  
    Now there ain't but the one thing  
Makes Mister Johnson drink  
I gets worried 'bout how you treat me, baby  
I begin to think  
Oh babe, my life don't feel the same  
Yo breaks my heart  
When you call Mister So-and-So's name  
    She's a kindhearted mama  
She studies evil all the time  
She's a kindhearted woman  
But she studies evil all the time  
You well's to kill me, baby  
As to have it on your mind  
    Some day, some day  
I would shake your hand, goodbye  
Some day, some day, hee  
I would shake your hand, goodbye  
I can't give you anymore of my lovin'  
'Cause I just ain't satisfied.

### Blues della donna dal cuor gentile (vers. 2)

Ho una cocca dal cuore gentile  
Per me fa ogni cosa al mondo  
Ho una cocca dal cuore gentile  
Per me fa ogni cosa al mondo  
Ma 'ste donne dal cuore diabolico  
Gente, mica mi lasciano stare  
    Io amo la mia bimba  
La mia bimba non m'ama  
Io amo la mia bimba, oooh  
La mia bimba non m'ama  
Amo veramente quella donna  
Non sopporto di lasciarla  
    Adesso non c'è niente altro  
Che spinga il signor Johnson a bere  
Sono preoccupato per come mi tratti, bimba  
Incomincio a pensare  
Oh bimba, la mia vita non è più uguale  
Mi spezzi il cuore  
Quando chiami il signor Tal dei Tali  
    Lei è una cocca dal cuor gentile  
Studia il male continuamente  
E' una donna dal cuor gentile  
Ma studia il male continuamente  
Potresti anche uccidermi  
Come pure tenertelo in mente  
    Un giorno o l'altro  
Ti stringerò la mano e arriverci  
Un giorno o l'altro, hee  
Ti stringerò la mano e arriverci  
Non posso darti più il mio amore  
Solo perché non ne sono soddisfatto.

## **I Believe I'll Dust My Broom**

I'm gon' get up in the mornin'  
I believe I'll dust my broom  
I'm gon' get up in the mornin'  
I believe I'll dust my broom  
Girl friend, the black man you been lovin'  
Girl friend, can get my room  
I'm gon' write a letter  
Telephone every town I know  
I'm gon' write a letter  
Telephone every town I know  
If I can't find her in West Helena  
She must be in East Monroe, I know  
I don't want no woman  
Wants every downtown man she meet  
I don't want no woman  
Wants every downtown man she meet  
She's a no good doney  
They shouldn't 'low her on the street  
I believe  
I believe I'll go back home  
I believe  
I believe I'll go back home  
You can mistreat me here, babe  
But you can't when I go home  
And I'm gettin' up in the mornin'  
I believe I'll dust my broom  
I'm gettin' up in the mornin'  
I believe I'll dust my broom  
Girl friend, the black man you been lovin'  
Girl friend, can get my room  
I'm 'on' call up Chiney  
See is my good gal over there  
I'm 'on' call up China  
See is my good gal over there  
'F I can't find her on Philippine's Island  
She must be in Ethiopia somewhere.

## **Credo che darò una ramazzata (alla vita)**

Stamattina mi alzo presto  
Credo che darò una ramazzata  
Stamattina mi alzo presto  
Credo che darò una ripulita  
Ragazza, quel nero con cui sei andata  
Ragazza, può prendersi la mia stanza  
Scriverò una lettera  
Telefonerò in ogni città che so  
Scriverò una lettera  
Telefonerò in ogni città che so  
Se non la trovo a West Helena  
Dev'essere a East Monroe, lo so  
Non la voglio una donna  
Che desideri qualunque borgataro incontra  
Non la voglio una donna  
Che desideri qualunque borgataro incontra  
Quella è una poco di buono  
Non la dovrebbero lasciare in giro per strada  
Io credo  
Credo che tornerò a casa  
Credo  
Credo che tornerò a casa  
Qui mi puoi strapazzare, bimba  
Ma non puoi quando me ne vado a casa  
E stamattina mi alzo  
Credo che darò una ramazzata  
Stamattina mi alzo  
Credo che darò una ripulita  
Ragazza, quel nero con cui sei andata  
Beh, ragazza, può prendersi la mia stanza  
Ora chiamo in Cina  
Per vedere se la mia brava gallinella fosse là  
Ora chiamo in Cina  
Per vedere se la mia brava gallinella fosse là  
Se non la trovo nelle Isole Filippine  
Deve essere da qualche parte in Etiopia.

## Sweet Home Chicago

Oh  
Baby, don't you want to go?  
Oh  
Baby, don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago?  
Oh  
Baby, don't you want to go?  
Oh  
Baby, don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago?  
Now one and one is two  
Two and two is four  
I'm heavy loaded, baby  
I'm booked I got to go  
Cryin', baby  
Honey, don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago?  
Now, two and two is four  
Four and two is six  
You gon' keep on monkeyin' 'round here friend-boy  
You gon' get your business all in a trick  
But I'm cryin' Baby  
Honey, don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago?  
Now, six and two is eight  
Eight and two is ten  
Friend-boy she trick you one time  
She sure gon' do it again  
But I'm cryin', hey, hey  
Baby, don't you want to go  
To the land of California  
To my sweet home Chicago?  
I'm goin' to California  
From there to Des Moines, Iowa'y  
Somebody will tell me that you  
Need my help someday  
Cryin' Hey, hey  
Baby, don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago?

## Dolce casa Chicago

Oh  
Bimba, non vuoi andare?  
Oh  
Bimba, non vuoi andartene  
E ritornare nella terra di California  
Alla mia dolce casa Chicago?  
Oh  
Bimba, non vuoi andare?  
Oh  
Bimba, non vuoi andartene  
E ritornare nella terra di California  
Alla mia dolce casa Chicago?  
Adesso uno più uno fa due  
Due più due fa quattro  
C'ho il carico pesante, bimba  
Ce l'ho scritto, devo andare  
Sto piangendo, bimba  
Dolcezza, non vuoi andartene  
Ritornare in terra di California  
Alla mia dolce casa Chicago?  
Adesso due più due fa quattro  
Quattro più due fa sei  
Continuerai a fare il fesso qui in giro amico,  
Ti beccherai tutti i tuoi problemi in un sol colpo  
Ma sto piangendo, bimba  
Dolcezza, non vuoi andartene  
Ritornare in terra di California  
Alla mia dolce casa Chicago?  
Adesso, sei più due fa otto  
Otto più due fa dieci  
Ragazzo, se lei ti fa fesso una volta  
Ti ci farà sicuramente di nuovo  
Ma sto piangendo, bimba  
Bimba, non vuoi andartene  
In terra di California  
Alla mia dolce casa Chicago?  
Me ne vado in California  
Da lì a Des Moines, Iowa  
Qualcuno mi verrà a dire che  
Un giorno o l'altro avrai bisogno del mio aiuto  
Sto piangendo, hey, hey  
Bimba, non te ne vuoi andare  
Ritornare in terra di California  
Alla mia dolce casa Chicago?



### Ramblin' On My Mind (take 1)

I got ramblin'  
I got ramblin' on my mind  
I got ramblin'  
I got ramblin' all on my mind  
Hate to leave my baby  
But you treats me so unkind  
    I got mean things  
I got mean things all on my mind  
Little girl, little girl  
I got mean things all on my mind  
Hate to leave you here, babe  
But you treats me so unkind  
    Runnin' down to the station  
Catch that first mail train I see  
spoken: I think I hear her comin' now  
Running down to the station  
Catch that old first mail train I see  
I got the blues 'bout Miss So-and-So  
And the child got the blues about me  
    And I'm leavin' this mornin'  
With my arm' fold' up and cryin'  
And I'm leavin' this mornin'  
With my arm' fold' upped and cryin'  
I hate to leave my baby  
But she treats me so unkind  
    I got mean things  
I've got mean things on my mind  
I got mean things  
I got mean things all on my mind  
I got to leave my baby  
Well, she treats me so unkind.

### Fuori con la testa (vers. 1)

Vado fuori  
Vado fuori di testa  
Vado fuori  
Vado del tutto fuori di testa  
Detesto lasciare la mia bimba  
Ma mi tratti troppo male  
    C'ho cose brutte cose  
C'ho tutte cose brutte in testa  
Ragazzina, ragazzina  
C'ho tutte cose brutte in testa  
Detesto lasciarti qui, bimba  
Ma mi tratti troppo male  
    Correndo giù alla stazione  
Acchiappo il primo treno postale che trovo  
parlato: Mi pare di sentirla arrivare adesso  
Correndo giù alla stazione  
Acchiappo il primo solito treno postale che trovo  
C'ho 'sto "magone" per Miss Tal dei Tali  
E la bimba c'ha il magone per me  
    E me ne vado stamattina  
Con le braccia piegate e piangendo  
E me ne vado stamattina  
Piangendo a braccia ripiegate  
Detesto lasciare la mia bimba  
Ma mi tratta troppo male  
    C'ho cose brutte  
C'ho cose brutte in testa  
C'ho cose brutte  
C'ho tutte cose brutte in testa  
Devo lasciare la mia bimba  
Beh, mi tratta proprio male.

## Rambling on My Mind (take 2)

I got ramblin'  
I got ramblin' on my mind  
I've got ramblin'  
I got ramblin' all on my mind  
Hate to leave you, baby  
But you treats me so unkind  
    And now babe  
I will never forgive you anymore  
Little girl, little girl  
I will never forgive you anymore  
You know you did not want me  
Baby, why did you tell me so?  
    And I'm runnin' down to the station  
Catch that first mail train I see  
spoken: I hear her comin' now  
And I'm running down to the station  
Catch that old first mail train I see  
I've got the blues 'bout Miss So-and-So  
And the child got the blues about me  
    An' they's de'ilment  
She got devilment on her mind  
She got devilment  
Little girl, you got devilment all on your mind  
Now I got to leave this mornin'  
With my arm' a-fold' up and cryin'  
    I believe  
I believe my time ain't long  
I believe  
I believe that my time ain't long  
But I'm leavin' this mornin'  
I believe I will go back home.

## Fuori con la testa (vers. 2)

Vado fuori  
Vado fuori di testa  
Vado fuori  
Vado del tutto fuori di testa  
Detesto lasciarti, bimba  
Ma mi tratti troppo male  
    E adesso, bimba  
Non ti perdonerò mai più  
Ragazzina, ragazzina  
Non ti perdonerò mai più  
Tu sai che non mi volevi  
Bimba, perché mi hai detto questo?  
    E corro giù alla stazione  
Acchiappo il primo treno postale che trovo  
parlato: La sento arrivare adesso  
E corro giù alla stazione  
Acchiappo il primo solito treno postale che trovo  
C'ho il "magone" per Miss Tal dei Tali  
E la bimba c'ha il magone per me  
    E loro c'hanno le diavolerie  
Lei c'ha le diavolerie nel cervello  
Lei c'ha le diavolerie  
Piccola, c'hai tutte diavolerie in testa  
Ora devo andarmene stamattina  
Piangendo con le braccia piegate  
    Io credo  
Credo che il mio tempo non durerà a lungo  
Credo  
Credo che il mio tempo non durerà a lungo  
Ma sto partendo stamani  
E credo che me ne ritornerò a casa.

### When You Got A Good Friend (take 1)

When you got a good friend  
That will stay right by your side  
When you got a good friend  
That will stay right by your side  
Give her all of your spare time  
Love and treat her right  
    I mistreated my baby  
And I can't see no reason why  
I mistreated my baby  
But I can't see no reason why  
Everytime I think about it  
I just wring my hands and cry  
    Wonder could I bear apologize  
Or would she sympathize with me  
Mmmmm mmm mmm  
Would she sympathize with me  
She's a brownskin woman  
Just as sweet as a girlfriend can be  
    Mmm mmm  
Babe, I may be right ay wrong  
Baby, it's yo'y opinion  
Oh, I may be right ay wrong  
Watch your close friend, baby  
Then your ene'ies can't do you no harm  
    When you got a good friend  
That will stay right by your side  
When you got a good friend  
That will stay right by your side  
Give her all of your spare time-aah  
Love and treat her right.

### Quando c'hai una buona amica (vers. 1)

Quando c'hai una buona amica  
Che rimane al tuo fianco  
Quando c'hai una buona amica  
Che rimane proprio al tuo fianco  
Dalle tutto il tempo libero che hai  
Amala e trattala bene  
    Ho maltrattato la mia bimba  
E non riesco a capire perché  
Ho maltrattato la mia bimba  
Ma non riesco a capire perché  
Ogni volta che ci ripenso  
Piango e mi torco le mani  
    Chissà se riesco a scusarmi  
O se mi prenderebbe per il verso giusto  
Mmmmm mmm mmm  
Se mi prenderebbe per il verso giusto  
Lei è una donna dalla pelle nera  
Dolce proprio quanto può essere la tua ragazza  
    Mmm mmm  
Bimba, posso avere ragione o sbagliare  
Bimba, è la tua opinione  
Oh, posso aver ragione o sbagliare  
Guardati dal tuo amico più vicino, bimba  
Allora i tuoi nemici non potranno farti del male  
    Quando c'hai una buona amica  
Che rimane proprio al tuo fianco  
Quando c'hai una buona amica  
Che rimane proprio al tuo fianco  
Dalle tutto il tempo libero che hai-aah  
Amala e trattala bene.

## When You Got A Good Friend (take 2)

Mmm, when you got a good friend  
That will stay right by your side  
When you got a good friend  
That will stay right by your side  
Give her all of your spare time  
Love and treat her right  
    I mistreated my baby  
I can't see no reason why  
I mistreated my baby  
I can't see no reason why  
Everytime I thinks about it  
I just wring my hands and cry  
    Wonder could I bear apologize  
Or would she sympathize with me  
Mmmmmmmmmmm  
Or would she sympathize with me  
She's a brownskin woman  
Just as sweet as a girlfriend can be  
    I love my baby  
But I can't make that agree  
I love my woman  
But wht can we can't agree?  
I really love that woman  
Nnn, wonder why we can't agree  
    It's your opinion  
Friend-girl, I may be right or wrong  
It's yo'y opinion  
Friend-girl, I may be right ay wrong  
But when you watch your close friend, baby  
Then your enemies can't do you no harm  
    When you got a good friend  
That will stay right by your side  
When you got a good friend  
That will stay right by your side  
Give her all of your spare time  
Try to love and treat her right.

## Quando c'hai una buona amica (vers. 2)

Mmm, quando c'hai una buona amica  
Che rimane al tuo fianco  
Quando c'hai una buona amica  
Che rimane proprio al tuo fianco  
Dalle tutto il tempo libero che hai  
Amala e trattala bene  
    Ho maltrattato la mia bimba  
Non riesco a capire perché  
Ho maltrattato la mia bimba  
Non riesco a capire perché  
Ogni volta che ci ripenso  
Piango e mi torco le mani  
    Chissà se riesco a scusarmi  
O se mi prenderebbe per il verso giusto  
Mmmmm mmm mmm  
Se mi prenderebbe per il verso giusto  
Lei è una donna dalla pelle nera  
Dolce proprio quanto può essere la tua ragazza  
    Amo la mia bimba  
Ma non posso obbligarla ad essere d'accordo  
Amo la mia bimba  
Ma cosa... non possiamo andare d'accordo?  
La amo davvero quella donna  
Nnn, chissà perché non possiamo andare d'accordo  
    E' la tua opinione  
Amica mia, posso aver ragione o torto  
E' la tua opinione  
Amica mia, posso aver ragione o torto  
Ma quando ti guardi dal più vicino amico, bimba  
Allora i tuoi nemici non potranno farti del male  
    Quando c'hai una buona amica  
Che rimane proprio al tuo fianco  
Quando c'hai una buona amica  
Che rimane proprio al tuo fianco  
Dalle tutto il tempo libero che hai  
Prova ad amarla e trattala bene.

### Come On In My Kitchen (take 1)

Mmm mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm  
You better come on  
In my kitchen  
Babe, it's goin' to be rainin' outdoors  
    Ah, the woman I love  
Took from my best friend  
Some joker got lucky  
Stole her back again  
You better come on  
In my kitchen  
Baby, it's goin' to be rainin' outdoors  
    Oh-ah, she's gone  
I know she won't come back  
I've taken the last nickel  
Out of her nation sack  
You better come on  
In my kitchen  
Babe, it's goin' to be rainin' outdoors  
    spoken: Oh, can't you hear that wind howl?  
Oh-y', can't you hear that wind would howl?  
You better come on  
In my kitchen  
Babe, it's goin' to be rainin' outdoors  
    When a woman gets in trouble  
Everybody throws her down  
Lookin' for her good friend  
None can be found  
You better come on  
In my kitchen  
baby, it's goin' to be rainin' outdoors  
    Winter time's comin'  
Hit's gon' to be slow  
You can't make the winter, babe  
That's dry long so  
You better come on  
In my kitchen  
Cause, it's goin' to be rainin' outdoors.

### Vieni nella mia cucina (vers. 1)

Mmm mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm  
Faresti meglio a venire  
Nella mia cucina  
Bimba, sta per piovere lì fuori  
    Ah, la donna che amo  
L'ho presa dal mio migliore amico  
Qualche furbacchiotto è stato fortunato  
Se l'è ripresa indietro  
Faresti meglio a venire  
Nella mia cucina  
Bimba, sta per piovere lì fuori  
    Oh-ah se n'è andata  
E so che no ritornerà  
Le ho fregato l'ultimo spicciolo  
Dalla borsetta dove li tiene  
Sarà meglio che vieni  
Nella mia cucina  
Bimba, fra poco piove lì fuori  
    parlato: Oh, non senti il vento che fischia?  
Oh-y, non lo senti il vento che fischia?  
Sarà meglio che vieni  
Nella mia cucina  
Bimba, fra poco piove lì fuori  
    Quando una donna ha dei problemi  
Tutti la buttano giù  
Cerca il suo buon amico  
Ma non trova nessuno  
Sarà meglio che vieni  
Nella mia cucina  
Bimba, fra poco piove lì fuori  
    Arriva l'inverno  
Sarà lento  
Non lo passi l'inverno, bimba  
Con quest'impoverimento  
Sarà meglio che vieni  
Nella mia cucina  
Bimba, fra poco piove lì fuori.

## Come On In My Kitchen (take 2)

Mmm mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm  
You better come on  
In my kitchen  
It's goin' to be rainin' outdoors  
    When a woman gets in trouble  
Everybody throws her down  
Lookin' for yo' good friend  
None can be found  
You better come on  
In my kitchen  
It's goin' to be rainin' outdoors  
    Nnn, the woman I love  
Took from my best friend  
Some joker got lucky  
Stole her back again  
She better come on  
In my kitchen  
Baby, it's goin' to be rainin' outdoors  
    sp: Mama, can't you hear that wind howl?  
Oh, how the wind do howl!  
You better come on  
In my kitchen  
Mmm, baby, it's goin' to be rainin' outdoors  
    Nnn, the woman that I love  
I crave to see  
She's up the country  
Won't write to me  
Then, You better come on  
In my kitchen  
Goin' to be rainin' outdoors  
    I went to the mountain  
Far as my eyes could see  
Some other man got my woman  
Lonesome blues got me  
But she better come on  
In my kitchen  
'Cause it's goin' to be rainin' outdoors  
    My mama dead  
Papa well's to be  
Ain't got nobody  
To love and care for me  
She better come on  
In this kitchen  
Cause it's goin' to be rainin' outdoors.

## Vieni nella mia cucina (vers. 2)

Mmm mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm mmm  
Mmm mmm mmm mmm  
Sarà meglio che vieni  
Nella mia cucina  
Fra poco piove lì fuori  
    Quando una donna ha dei guai  
Tutti la buttano giù  
Cerca il suo buon amico  
Ma non trova nessuno  
Faresti meglio a venire  
Nella mia cucina  
Sta per piovere lì fuori  
    Nnn, la donna che amo  
L'ho presa dal mio migliore amico  
Ma qualche furbacchiotto è stato fortunato  
Se l'è ripresa indietro  
Sarà meglio che vieni  
Nella mia cucina  
Bimba, fra poco piove lì fuori  
    par: Cocca, non senti il vento che fischia?  
Oh, come soffia 'sto vento!  
Faresti meglio a venire  
Nella mia cucina  
Mmm, sta per piovere lì fuori  
    Nnn, la donna che amo  
Insisto per vederla  
Sta su in campagna  
E non mi scriverà  
Allora, sarà meglio che vieni  
Nella mia cucina  
Fra poco piove lì fuori  
    Sono andato in montagna  
Lontano fino a dove i miei occhi possono vedere  
Qualche altro tizio ha preso la mia donna  
Il magone della solitudine ha preso me  
Però sarà meglio che lei venga  
Nella mia cucina  
Perché fra poco piove lì fuori  
    Mia madre è morta  
Papà così andrà a finire  
Non ho nessuno  
Che mi ama e si prende cura di me  
Sarà meglio che lei venga  
In questa cucina  
Perché fra poco piove lì fuori.

## Terraplane Blues

And I feel so lonesome  
You hear me when I moan  
When I feel so lonesome  
You hear me when I moan  
Who been drivin' my Terraplane  
For you since I been gone?  
I'd said I flash your lights, mama  
Your horn won't even blow  
spoken: Somebody's been runnin' my batteries  
Down on this machine  
I even flash my lights, mama  
This horn won't even blow  
Got a short in this connection  
Hoo-well, babe, it's way down below  
I'm on' h'ist your hood, mama  
I'm bound to check your oil  
I'm on' h'ist your hood, mama-mmm  
I'm bound to check your oil  
I got a woman that I'm lovin'  
Way down in Arkansas  
Now, you know the coils ain't even buzzin'  
Little generator won't get the spark  
Motor's in a bad condition, you gotta have  
These batteries charged  
But I'm cryin', please  
Plea-hease don't do me wrong  
Who been drivin' my Terraplane now for  
You-hoo since I've been gone?  
Mr. Highwayman  
Plea-hease don't block the road  
Puh hee hee  
Plea-hease don't block the road  
Cause she's re'ist'rin a cold one hundred  
And I'm booked and I got to go  
Mmm mmm  
Mmm mmm mmm  
You ooo ooo ooo  
You hear me weep and moan  
Who been drivin' my Terraplane now for  
You-hoo since I been gone?  
I'm on get deep down in this connection  
Keep tanglin' with your wires  
I'm on get deep down in this connection  
Hoo-well, keep on tanglin' with these wires  
And when I mash down on your little starter  
Then your spark plug will give me fire.

## Blues della Terraplane

E mi sento così solo  
Tu mi senti quando gemo  
Quando mi sento così solo  
Tu mi senti quando gemo  
Chi è stato a guidare la mia Terraplane  
Per te da quando io non ci sono stato?  
Dico, lampeggio coi tuoi fari, bimba  
Il tuo clacson mica suona  
parlato: Qualcuno mi ha scaricato le batterie  
In questa macchina  
Lampeggio anche i miei fari, cocca  
Questo clacson mica suona  
Mi va in corto questo contatto  
Hoo-beh, bambina, sta proprio a terra  
Adesso ti alzo il cofano, mamma  
Mi limito a controllarti l'olio  
Adesso ti alzo il cofano, cocca-mmm  
Vado a controllarti l'olio  
C'ho una donna con cui vado a letto  
Giù in Arkansas  
Ora, sai che la bobina nemmeno ronza  
Lo spinterogeno non fa la scintilla  
Il motore sta in cattivo stato, devi  
Ricaricare le batterie  
Ma io piango, per favore  
Per fa-vo-re non dirmi una bugia  
Chi è stato a guidare la mia Terraplane ora per  
Te-eee da quando sono andato via?  
Signor Uomo dell'Autostrada  
Per fa-vo-re non bloccare la strada  
Peh-ih-ih  
Per fa-vo-re non bloccare la strada  
Ché questa mi segna i cento effettivi  
E ormai mi tocca e me ne devo andare  
Mmm mmm  
Mmm mmm mmm  
Tu uu uu uu  
Tu mi senti che piango e gemo  
Chi è stato a guidare la mia Terraplane ora per  
Te-e da quando sono andato via?  
Sto entrando dentro questi contatti  
Mi intrico nei tuoi cavi  
Sto entrando giù, dentro questi contatti  
Uh -beh, continuo a intricarmi in questi cavi  
E quando andrò a finire sul tuo avviamentino  
Allora il cappuccio della tua candela mi darà fuoco.

### Phonograph Blues (take 1)

Beatrice, she got a phonograph  
And it won't say a lonesome word  
Beatrice, she got a phonograph  
But it won't say a lonesome word  
What evil have I done?  
What evil has the poor girl heard?  
Beatrice, I love my phonograph  
But you have broke my windin' chain  
Beatrice, I love my phonogra'-ooo  
Honey, you have broke my windin' chain  
And you've taken my lovin'  
And give it to your other man  
Now, we played it on the sofa, now  
We played it 'side the wall  
My needles have got rusty, baby  
They will not play at all  
We played it on the sofa  
And we played it 'side the wall  
But my needles have got rusty  
And it will not play at all  
Beatrice, I go crazy  
Baby, I will lose my mind  
And I go cra'-eee  
Honey, I will lose my mind  
Why 'n't you bring your clothes back home  
And try me one more time?  
She got a phonograph  
And it won't say a lonesome word  
She got a phonograph  
Oooh-won't say a lonesome word  
What evil have I done  
Or what evil have the poor girl heard?

### Blues del fonografo (vers. 1)

Beatrice, lei c'ha un fonografo  
Che non le dice una sola parola  
Beatrice, lei c'ha un fonografo  
Ma che non le dice una sola parola  
Che male ho fatto?  
Che male ha ascoltato la povera figliola?  
Beatrice, io amo il mio fonografo  
Ma mi hai rotto il caricamento  
Beatrice, io amo il mio fonogra-ub  
Dolcezza, mi hai rotto il caricamento  
E mi hai preso l'amore  
E lo hai dato a quell'altro uomo  
Scusa, lo suonavamo sul divano, ora  
Lo suonavamo contro il muro  
Le mie puntine si sono arrugginite, bimba,  
E non funzioneranno più di sicuro  
Lo suonavamo sul divano  
E lo suonavamo contro il muro  
Ma le mie puntine si sono arrugginite  
E non suonerà più di sicuro  
Beatrice, divento matto  
Bimba, ci perdo la testa  
E divento ma-aaa  
Dolcezza, io ci perdo la testa  
Perché non riporti la tua roba a casa  
E non mi provi di nuovo?  
Lei c'ha un fonografo  
Che non le dice una sola parola  
Lei c'ha un fonografo  
Oooh-che non le dice una sola parola  
Che male ho fatto?  
O che male ha ascoltato la povera figliola?



## Phonograph Blues (take 2)

Beatrice got a phonograph  
And it won't say a lonesome word  
Beatrice got a phonograph  
And it won't say a lonesome word  
What evil have I done?  
What evil have the poor girl heard?  
Beatrice, I love my phonograph  
But you broke my windin' chain  
Beatrice, I love my phonograph  
But you have broke my windin' chain  
And you taken my lovin'  
And give it to yo' other man  
And we played it on the sofa  
And we played it 'side the wall  
And we played it on the sofa  
And we played it 'side the wall  
But boys, my needles have got rusty  
And it will not play a-t' all  
Mmm, Beezatrice, I love my phonograph  
Babe, and I'm bound to lose my mind  
Beatrice, I love my phonograph  
And I'm 'bout to lose my mind  
Why 'n't you bring your clothes back home  
Babe, and try me one more time?  
Now, my phonograph, mmm  
Babe, it won't say a lonesome word  
My little phonograph  
Ant it won't say a lonesome word?  
What evil have I done  
What evil have the poor girl heard?  
Now, Beatrice  
Won't you bring your clothes back home?  
Now, Beatrice  
Won't you bring your clothes back home?  
I wanna wind your little phonograph  
Just to hear your little motor moan.

## Blues del fonografo (vers. 2)

Beatrice c'ha un fonografo  
E non le dice una sola parola  
Beatrice c'ha un fonografo  
E non le dice una sola parola  
Che male ho fatto?  
Che male ha ascoltato la povera figliola?  
Beatrice, io amo il mio fonografo  
Ma mi hai rotto il caricamento  
Beatrice, io amo il mio fonografo  
Ma m'hai rotto il caricamento  
E mi hai preso l'amore  
E lo hai dato a quell'altro tuo uomo  
E lo suonavamo sul divano  
E lo suonavamo contro il muro  
E lo suonavamo sul divano  
E lo suonavamo contro il muro  
Ma ragazzi, le mie puntine si sono arrugginite  
E non funzioneranno più di sicuro  
Mmm, Be(z)atrice, io amo il mio fonografo  
Bimba, sto per perdere la testa  
Beatrice, io amo il mio fonografo  
E sto per perdere la testa  
Perché non riporti la tua roba a casa  
Bimba, e non mi provi di nuovo?  
Ora, il mio fonografo, mmm  
Bimba, non dice una sola parola  
Il mio piccolo fonografo  
E non dice una sola parola  
Che male ho fatto?  
Che male ha ascoltato la povera figliola?  
Ora, Beatrice  
Non riporterai le tue cose a casa?  
Ora, Beatrice  
Non riporterai le tue cose a casa?  
Voglio caricare il tuo fonografuccio  
Solo per sentire la tua macchinetta lamentosa.

**32-20 Blues**

'F I send for my baby  
 And she don't come  
 'F I send for my baby, man  
 And she don't come  
 All the doctors in Hot Springs  
 Sure can't help her none  
     And if she gets unruly  
 Thinks she don't wan' do  
 If she gets unruly and  
 Thinks she don't wan' do  
 Take my 32-20, now  
 And cut her half in two  
     She got a .38 special  
 But I b'lieve it's most too light  
 She got a .38 special  
 But I b'lieve it's most too light  
 I got a 32-20  
 Got to make the camps alright  
     If I send for my baby, man  
 And she don't come  
 If I send for my baby, man  
 And she don't come  
 All the doctors in Hot Springs  
 Sure can't help her none  
     I'm gonna shoot my pistol  
 Gonna shoot my Gatling gun  
 I'm 'onna shoot my pistol  
 Got-ta shoot my Gatling gun  
 You made me love you  
 Now your man have come!  
     Ah-oh, baby, where you stay last night?  
 Ah, ah, baby, where you stayed last night?  
 You got the hair all tangled and  
 You ain't talkin' right  
     Got a .38 special, boys, Hit do very well  
 Got a .38 special, boys, Hit do very well  
 I got a 32-20 now, And it's a burnin'  
     If I send for my baby, man  
 And she don't come  
 If I send for my baby, man  
 And she don't come  
 All the doctors in Wisconsin  
 Sure can't help her none  
     Hey, hey  
 Baby, where'd you stay last night?  
 Hey, hey  
 Baby, where'd you stay last night?  
 You didn't come home  
 Until the sun was shining bright  
     Ah-oh, boy, I just can't take my rest  
 Ah-oh, boy, I just can't take my rest  
 With this 32-20  
 Laying up and down my breast.

**Blues della 32-20**

Se mando a chiamare la mia bimba  
 E lei non viene  
 Se mando a chiamare la mia bimba, amico  
 E non viene qui  
 Tutti i dottori di Hot Spring  
 Di sicuro non la potranno aiutare  
     E se lei diventa cattiva  
 Pensa che non lo vuole fare  
 Se lei diventa cattiva e  
 Pensa che non lo vuole fare  
 Piglio la mia 32-20, adesso  
 E la taglio in due  
     Lei c'ha una 38 special  
 Ma io credo che sia troppo leggera  
 Lei c'ha una 38 special  
 Ma io credo che sia troppo leggera  
 Io c'ho una 32-20  
 E devo fare il lavoro preciso  
     Se mando a chiamare la mia bimba, amico  
 E lei non viene  
 Se mando a chiamare la mia bimba, amico  
 E non viene qui  
 Tutti i dottori di Hot Spring  
 Di sicuro non la potranno aiutare  
     Ora sparo la mia pistola  
 Sparerò con la mia Gatling  
 Ora sparo la mia pistola  
 Devo sparare con la mia Gatling  
 Mi hai fatto innamorare di te  
 E ora è arrivato il tuo uomo!  
     Ah-oh bimba, dove sei stata la notte scorsa?  
 Ah-ah bimba, dove sei stata la notte scorsa?  
 C'hai tutti i capelli intricati e  
 Non me la racconti mica giusta  
 C'ha una 38 special, ragazzi, funziona molto bene  
 C'ha una 38 special, ragazzi, funziona molto bene  
 Ora io c'ho una 32-20, e scotta  
 Se mando a chiamare la mia bimba, amico  
 E lei non viene  
 Se mando a chiamare la mia bimba amico  
 E non viene qui  
 Tutti i dottori del Wisconsin  
 Di sicuro non la potranno aiutare  
     Hey, hey  
 Bimba, dove sei stata la scorsa notte?  
 Hey, hey  
 Bimba, dove sei stata la scorsa notte?  
 Non sei tornata a casa  
 Fino a che il sole non splendeva luminoso  
 Ah-oh, ragazzo, non riesco a prendere il mio resto  
 Ah-oh, ragazzo, non riesco a prendere il mio resto  
 Con 'sta 32-20  
 Di continuo dentro e fuori la mia giacca.

**They're Red Hot**

Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale, I mean  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 I got a girl, say she long and tall  
 She sleeps in the kitchen with her feets in the hall  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale, I mean  
 Yes, she got 'em for sale, yeah  
     Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 She got two for a nickel, got four for a dime  
 Would sell you more but they ain't none of mine  
 Hot tamales and they're red hot  
 Yes, she got 'em for sale, I mean  
 Yeas, she got 'em for sale, yes, yeah  
     Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 I got a letter from a girl in the room,  
 Now, she got somethin' good  
 She got to bring home soon, now  
 It's hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale, I mean  
 Yes, she got 'em for sale, yeah  
     Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 spoken: "They're too hot, boy!"  
 The billy goat back in a bumble bee nest  
 Ever since that he can't take his rest, yeah  
 Hot tamales and they red hot  
 Yeah, you got 'em for sale, I mean  
 Yes, she got 'em for sale  
     Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 spok: "Man, don't mess around 'em hot tamales  
 Now, 'Cause they too black bad, if you  
 ...Mess around 'em hot tamales"  
 I'm 'onna upset your backbone  
 Put your kidneys to sleep  
 I'll due to break 'way your liver  
 And dare your heart to beat 'bout my  
 Hot tamales and they red hot  
 Yeah, you got 'em for sale, I mean  
 Yes, she got 'em for sale

**Sono arroventati**

Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 C'ho una ragazza, del tipo alto e grosso  
 Ora, sta a dormire in cucina, ma coi piedi nell'ingresso  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, sì  
     Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 Ne dà due per un nickel, quattro per un dime  
 Te ne venderei di più, ma sono miei  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, sì, sì  
     Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 Ho avuto una lettera da una ragazza nella stanza  
 Ora, c'ha roba buona  
 La deve portare a casa con urgenza, adesso  
 Cioè tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, sì  
     Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 parlato: "Scottano troppo, ragazzo!"  
 Il capretto ritorna ad infilarsi nel nido delle api  
 E' da un pezzo che non può più riposarsi, sì  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
     Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere  
 parl: "Amico, non far casino co' 'sti tamales bollenti  
 Adesso, perché sono troppo anneriti, se tu  
 Fai casino con quei tamales bollenti"  
 Ti rigiro la spina dorsale  
 Metto a dormire i tuoi reni  
 Dovrò fare a pezzi il tuo fegato  
 E sfidare il tuo cuore a battere per i miei  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Sì, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Sì, lei ce n'ha da vendere

Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 You know grandma laughs  
 And now grandpa, too? Well  
 I wonder what in the world we chillun gon' do, now  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale, I mean  
 Yes, she got 'em for sale  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 Me and my babe bought a V-8 Ford, well  
 We wind that thing all'n the runnin' board, yes Hot tamales  
 and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale, I mean  
 Yes, she got 'em for sale, yeah  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 spoken: "They're too hot boy!"  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, now she got 'em for sale  
 You know the monkey  
 Now the baboon playin' in the grass  
 Well, the monkey stuck his finger  
 In that old "Good Gulf Gas", now  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale, I mean  
 Yes, she got 'em for sale, yeah  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, she got 'em for sale  
 I got a girl, say she long and tall  
 Now, she sleeps in the kitchen  
 With her feets in the hall, yes  
 Hot tamales and they red hot  
 Yes, now, she got 'em for sale, I mean  
 Yes she got 'em for sale, yeah...

Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 Lo sai che nonna ride  
 E adesso pure il nonno? beh  
 Mi chiedo cosa mai finiremo a fare noi ragazzi, adesso  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 Io e la mia bimba ci siamo comprati una Ford V-8, beh  
 Lanciamo quell'affare su tutte le piste, si  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Si, lei ce n'ha da vendere, si  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 parlato: "Scottano troppo, ragazzo!"  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 Sai, la scimmia  
 Si, il babbuino che gioca sul prato  
 Beh, la scimmia ha ficcato il suo dito  
 In quella vecchia "Good Gulf Gas", così  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Si, lei ce n'ha da vendere, si  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, lei ce n'ha da vendere  
 C'ho una ragazza, del tipo alto e grosso  
 Ora, sta a dormire in cucina  
 Ma coi piedi nell'ingresso, si  
 Tamales bollenti e sono arroventati  
 Si, ora lei ce n'ha da vendere, voglio dire  
 Si, lei ce n'ha da vendere, si...

## Dead Shrimp Blues

I woke up this morning-nnn,  
And all my shrimps was dead and gone  
I woke up this mornin', ooh,  
All my shrimps was dead and gone  
I was thinkin' about you, baby  
Why you hear me weep and moan

I got dead shrimps here  
Someone is fishin' in my pond  
I got dead shrimps he'-ooh  
Someone fishin' in my pond  
I've served my best bait, baby  
And I can't do that no harm

Keverything I do, babe  
You got your mouth stuck out  
Hole where I used to fish  
You got me posted out  
Everything I do  
You got your mouth stuck out.  
At the hole where I used to fish, baby  
You've got me posted out

I got dead shrimps here 'n'  
Someone fishin' in my pond  
I got dead shrimps here  
Someone fishin' in my pond  
Catchin' my goggle-eye perches  
And they barbecuin' the bone

Now take my shrimp, baby  
You know you turned me down  
I couldn't do nothin'  
Until I got myself unwound  
You taken my shrimp  
Ooh, know you turned me down  
Babe, I couldn't do nothin'  
Until I got myself unwound.

## Blues del gambero morto

Mi sono alzato stamattina-nnn  
E tutti i miei gamberi erano bell'e morti  
Mi sono svegliato stamattina, ooh  
Tutti i miei gamberi erano bell'e morti  
Stavo pensando a te, bimba  
Perché mi senti piangere e lamentarmi?

C'ho dei gamberi morti qui  
Qualcuno pesca nel mio vivaio  
C'ho dei gamberi morti qui-ooh  
Qualcuno pesca nel mio vivaio  
Io c'ho messo l'esca migliore, bimba  
E non posso aver fatto nessun danno

Qualunque cosa faccio, bimba  
Tieni la bocca aperta  
Nel buco dove andavo a pescare  
Mi ci trovi appostato  
Qualunque cosa faccio  
Tieni la bocca aperta  
Al buco dove andavo a pescare, bimba  
Mi ci trovi appostato

C'ho dei gamberi morti qua, e  
Qualcuno pesca nel mio vivaio  
C'ho dei gamberi morti  
Qualcuno pesca nel mio vivaio  
Acchiappando i miei persici dagli occhi a palla  
E fanno il barbecue con la lisca

Adesso prendi il mio gambero, bimba  
Lo sai che mi hai respinto  
Non potevo far niente  
Fino a che non mi sono sciolto  
Hai preso il mio gambero  
Ooh, sai che mi hai respinto  
Bimba, non potevo far niente  
Fino a che non mi sono sciolto.

### Cross Road Blues (take 1)

I went to the crossroad  
Fell down on my knees  
I went to the crossroad  
Fell down on my knees  
Asked the Lord above "Have mercy, now  
Save poor Bob, if you please"  
    Yeooo, standin' at the crossroad  
Tried to flag a ride  
Ooo ooe eee  
I tried to flag a ride  
Didn't nobody seem to know me, babe  
Everybody pass me by  
    Standin' at the crossroad, baby  
Risn' sun goin' down  
Standin' at the crossroad, baby  
Eee eee eee, risin' sun goin' down  
I believe to my soul, now  
Po' Bob is sinkin' down  
    You can run, you can run  
Tell my friend-boy Willie Brown  
You can run, you can run  
Tell my friend-boy Willie Brown  
'At, I got the crossroad blues this mornin', Lord  
Babe, I'm sinkin' down  
    And I went to the crossroad, mama  
I looked east and west  
I went to the crossroad, baby  
I looked east and west  
Lord, I didn't have no sweet woman  
Ooh-well, babe, in my distress.

### Blues dell'incrocio (vers. 1)

Sono andato all'incrocio  
Sono caduto in ginocchio  
Sono andato all'incrocio  
Sono caduto in ginocchio  
Ho chiesto al Signore lassù "Abbi pietà, ora  
Salva il povero Bob, ti supplico"  
    Stando all'incrocio  
Ho provato a chiedere un passaggio  
Ooo ooe eee  
Ho provato a chiedere un passaggio  
Sembrava che nessuno mi conoscesse, bimba  
Tutti tiravano dritto  
    Stando all'incrocio, bimba  
Il sole che nasce va giù  
Stando all'incrocio, bimba  
Eee eee eee, il sole che nasce va giù  
Credo nella mia anima, adesso  
Che il povero Bob stia sprofondando  
    Puoi correre, puoi correre  
E dire al mio amico Willie Brown  
Puoi correre, puoi correre  
E dire al mio amico Willie Brown  
Che c'ho il magone da incrocio stamattina, Signore  
Bimba, sto sprofondando  
    E sono andato all'incrocio, cocca  
Ho guardato ad est e ad ovest  
Sono andato all'incrocio, bimba  
Ho guardato ad est e ad ovest  
Signore, non avevo nessuna dolce donna  
Ooh-bene, bimba, nel momento del mio dolore.

### Cross Road Blues (take 2)

I went to the crossroad  
Fell down on my knees  
I went to the crossroad  
Fell down on my knees  
Asked the Lord above "Have mercy  
Save poor Bob, if you please"  
Mmm, standin' at the crossroad  
I tried to flag a ride  
Standin' at the crossroad  
I tried to flag a ride  
Didn't nobody seem to know me  
Everybody pass me by  
Mmm, the sun goin' down, boy  
Dark gon' catch me here  
Oooo oooo eeee  
Boy, dark gon' catch me here  
I haven't got no lovin' sweet woman that  
Love and feel my care  
You can run, you can run  
Tell my friend-boy Willie Brown  
You can run  
Tell my friend-boy Willie Brown  
Lord, that I'm standin' at the crossroad, babe  
I believe I'm sinkin' down.

### Blues dell'incrocio (vers. 2)

Sono andato all'incrocio  
Sono caduto in ginocchio  
Sono andato all'incrocio  
Sono caduto in ginocchio  
Ho chiesto al Signore lassù "Abbi pietà  
Salva il povero Bob, ti supplico"  
Mmm, stando all'incrocio  
Ho provato a chiedere un passaggio  
Stando all'incrocio  
Ho provato a chiedere un passaggio  
Sembrava che nessuno mi conoscesse  
Tutti tiravano dritto  
Il sole sta andando giù, ragazzo  
L'oscurità mi prende qui  
Ooo ooo eee  
Ragazzo, l'oscurità mi prende qui  
Non ho nessuna dolce donna innamorata che  
Mi ama e sente il mio affetto  
Puoi correre, corri  
E dì al mio amico Willie Brown  
Puoi correre, corri  
E dì al mio amico Willie Brown  
Signore, che sto all'incrocio, bimba  
E credo che stò sprofondando.

## Walkin' Blues

I woke  
Up this mornin'  
Feelin' 'round for my shoes  
Know 'bout 'at, I got these  
Old walkin' blues, woke  
Up this mornin'  
Feelin' 'round  
Oh, for my shoes  
But you know 'bout 'at, I  
Got these old walkin' blues  
Lord I  
Feel like blowin' my  
Woh-old lonesome home  
Got up this mornin', my little Ber-  
Nice was gone, Lord  
I feel like  
Blow-oon'  
My lonesome home  
Well, I got up this mornin'  
Woh-all I had was gone  
Well-ah  
Leave this morn' if I have to  
Woh, ride the blind, ah,  
I've feel mistreated and I  
Dont' mind dyin'  
Leavin' this morn', ah  
I have to ride a blind  
Babe, I been mistreated  
Baby, and I don't mind dyin'  
Well  
Some people tell me that the worried  
Blues ain't bad  
Worst old feelin' I most  
Ever had, some  
People tell me that these  
Old worried  
Old blues ain't bad  
It's the worst old feelin'  
I most ever had  
She got a  
Elgin movement from her head down  
To her toes  
Break in on a dollar most any-  
Where she goes, ooo oooooooooo  
To her head down to her toes  
spoken: Oh, honey  
Lord, she break in on a dollar  
Most anywhere she goes.

## Blues che cammina

Mi sono svegliato  
Stamattina  
Con la sensazione che le mie scarpe girassero  
Sapete com'è, c'ho 'sto  
Solito magone di quelli camminanti, mi sono svegliato  
Stamattina  
Con la sensazione  
Oh, che le mie scarpe girassero  
Ma sapete com'è, io  
C'ho 'sto vecchio magone di quelli che camminano  
Signore, mi sento  
Come se facessi saltare in aria la mia  
Oh-vecchia desolata casa  
Mi sono alzato stamattina, la mia piccola Bere-  
Nice se n'era andata, Signore  
Mi sento come  
Se facessi e-e-esplosione  
La mia desolata casa  
Beh, mi sono alzato stamattina  
Woh-tutto quello che avevo era andato all'aria  
Beh-io  
Me ne vado stamattina se proprio devo  
Woh, salto sui treni merci, ah  
Mi sono sentito maltrattato e  
Non m'importa di morire  
Me ne vado stamattina, ah  
Devo saltare su qualche treno  
Bimba, sono stato maltrattato  
Bimba, e non m'importa di morire  
Beh  
Qualcuno m'ha detto che i blues  
Che preoccupano non sono poi così male  
E' la peggior vecchia sensazione che ho mai  
Dovuto provare, qualcuno  
M'ha detto che questi  
Vecchi  
Vecchi blues che preoccupano non sono male  
E' la peggior vecchia sensazione  
Che mai ho dovuto provare  
Lei c'ha 'sto  
Movimento tipo un Elgin dalla testa giù  
Fino ai piedi  
Riesce a far soldi praticamente  
Ovunque vada, ooo oooooooooo  
Dalla testa giù fino ai piedi  
parlato: "Oh, tesoro  
Signore, lei riesce a far soldi  
Praticamente ovunque vada.



### **Last Fair Deal Gone Down**

It's the last fair deal goin' down  
Last fair deal goin' down  
It's the last fair deal goin' down, good Lord  
On that Gulfport Island Road  
    Eh, Ida Belle, don't cry this time  
Ida Belle, don't cry this time  
If you cry about a nickel  
You'll die 'bout a dime  
She wouldn't cry, but the money won't mine  
    I love the way you do  
I love the way you do  
I love the way you do, good Lord  
On this Gulfport Island Road  
    My captain's so mean on me  
My captain's so mean on me  
My captain's so mean on m'-mmm, good Lord  
On this Gulfport Island Road  
    Take ca(m)ptain he' and see  
Camp ain't he and see  
(At scal) ain't be at seen, good Lord  
On that Gulfport Island Road  
    Ah, this last fair deal goin' down  
It's the last fair deal goin' down  
This' the last fair deal goin' down, good Lord  
On this Gulfport Island Road.  
    I'm workin' my way back home  
I'm workin' my way back home  
I'm workin' my way back home, good Lord  
On this Gulfport Island Road  
And that thing don't keep a-ringin' so soon  
That thing don't keep a-ringin' so soon  
And that thing don't keep a-ringin' so soon,  
Good Lord, on that Gulfed and Port Island Road.

### **L'ultima bella storia andata male**

E' l'ultima bella storia che se ne va a male  
L'ultima bella storia che se ne va a male  
E' l'ultima bella storia che va a male, buon Dio  
Su quella strada per Gulfport Island  
    Eh, Ida Belle, non piangere stavolta  
Ida Belle, non piangere stavolta  
Se piangi per un centesimo  
Per un quarto di dollaro morirai  
Lei non piangeva, ma i soldi non erano miei  
    Mi piace come fai  
Mi piace come fai  
Mi piace come fai, buon Dio  
Su 'sta strada per Gulfport Island  
    Il mio padrone è così cattivo con me  
Il mio padrone è così cattivo con me  
Il mio padrone è così cattivo con m'-mmm, buon Dio  
Su 'sta strada per Gulfport Island  
    Porta il padrone qui e vedrai  
Il padrone qui e vedrai  
(...) Non è in vista, buon Dio  
Su 'sta strada per Gulfport Island  
    Ah, 'st'ultima bella storia che va a male  
Ecco l'ultima bella storia che va a male  
Questa è l'ultima bella storia che va a male, buon Dio  
Su 'sta strada per Gulfport Island.  
    Me ne sto tornando a casa  
Me ne sto tornando a casa  
Me ne sto tornando a casa, buon Dio  
Su 'sta strada per Gulfport Island  
E che quel coso non si metta a suonare così presto  
Che quel coso non si metta a suonare così presto  
E che quel coso non si metta a suonare così presto,  
Buon Dio, su 'sta strada per Gulfport Island.

### Preachin' Blues (Up Jumped the Devil)

Mmmmm mmmmm  
I's up this mornin'  
Ah, blues walkin' like a man  
I's up this mornin'  
Ah, blues walkin' like a man  
Worried blues  
Give me your right hand  
    And the blues fell mama's child  
Tore me all upside down  
Blues fell mama's child  
And it tore me all upside down  
Travel on, poor Bob  
Just cain't turn you 'round  
The blu-u-u-u-ues  
Is a low-down shakin' chill  
spoken: Yes, preach 'em now  
    Mmmmm mmmmm  
Is a low-down shakin' chill  
You ain't never had 'em, I  
Hope you never will  
Well, the blues  
Is a achin' old heart disease  
spoken: Do it... now...  
You gon' do it?  
Tell me about it  
    Let the blues  
Is a low-down achin' heart disease  
Like consumption  
Killing me by degrees  
I can study rain  
Oh, ohm drive, oh, oh, drive my blues  
    I been studyin' the rain and  
I'm 'on drive my blues away  
Goin' to the 'stil'ry  
Stay out there all day.

### Blues che predica (il diavolo saltò su)

Mmmmm mmmmm  
Mi sono alzato stamattina  
Ah, i blues stavano camminando come un uomo  
Mi sono alzato stamattina  
Ah, i blues stavano camminando come un uomo  
I blues da preoccupazione  
Dammi la tua mano destra  
    E il magone è piombato su 'sto figlio di mamma  
Mi ha buttato all'aria e strappato  
Il magone è piombato su 'sto figlio di mamma  
E mi ha buttato all'aria e stracciato  
Continua il viaggio, povero Bob  
Non puoi proprio voltarti indietro  
Il blu-u-u-u-ues  
E' un brivido che ti scuote nel profondo  
parlato: Sì, adesso predichiamolo  
    Mmmmm mmmmm  
E' un brivido che ti scuote nel profondo  
Tu non li hai mai avuti, io  
Spero non ti prendano mai  
Beh, il blues  
E' una dolorosa e vecchia malattia di cuore  
parlato: Fallo... adesso...  
Lo farai?  
Dimmi a riguardo  
    Lascia che il blues  
Sia una profonda e dolorosa malattia di cuore  
Come una consunzione  
Che mi uccide progressivamente  
Posso star attento alla pioggia  
Oh, ohm, porto, oh, oh, porto i miei blues  
    Sono stato attento alla pioggia e  
Mi porto via i miei blues  
Vado alla distilleria  
E ci resto per tutto il giorno.

### **If I Had Possession Over Judgement Day**

If I had possession  
Over judgment day  
if I had possession  
Over judgment day  
Lord, the little woman I'm lovin' wouldn't  
Have no right to pray  
    And I went to the mountain  
Lookin' far as my eyes could see  
And I went to the mountain  
Lookin' far as my eye would see  
Some other man got my woman and the -'a  
Lonesome blues got me  
    And I rolled and I tumbled and I  
Cried the whole night long  
And I rolled and I tumbled and I  
Cried the whole night long  
Boy, I woke up this mornin'  
My biscuit roller gone  
    Had to fold my arms and I  
Slowly walked away  
spoken: I didn't like the way she done  
Had to fold my arms and I  
Slowly walked away  
I said in my mind, "Yo'  
Trouble gon' come some day"  
    Now run here, baby  
Set down on my knee  
Now run here, baby  
Set down on my knee  
I wanna tell you all about the  
Way they treated me.

### **Se avessi potere sul Giorno del Giudizio**

Se avessi potere  
Sul il giorno del giudizio  
Se avessi potere  
Sul il giorno del giudizio  
Signore, la donnina che amo non  
Avrebbe alcun diritto di pregare  
    E sono andato in montagna  
Guardando lontano fin dove vedrebbero gli occhi  
E sono andato in montagna  
Guardando lontano fin dove vedrebbero gli occhi  
Qualche altro uomo ha preso la mia donna e il-aah  
Magone dell'abbandono ha preso me  
    E sono caduto e ho capitombolato e  
Ho pianto per tutta la notte  
E sono caduto e ho capitombolato e  
Ho pianto per tutta la notte  
Ragazzo, mi sono svegliato stamani  
E la rolla-biscotti se ne era andata  
    Ho dovuto incrociare le braccia e  
Lentamente me ne sono andato  
parlato: non mi è piaciuto come si è comportata  
Ho dovuto incrociare le braccia e  
Lentamente me ne sono andato  
Fra me e me ho detto: "Il tuo  
Problema prima o poi ritornerà  
    Adesso corri qua, bimba  
Siediti sulle mie ginocchia  
Adesso corri qua, bimba  
Siediti sulle mie ginocchia  
Voglio raccontarti tutto  
Su come mi hanno trattato.

## LA SECONDA SESSIONE – DALLAS, TEXAS

19 Giugno 1937

### Stones In My Passway

I got stones in my passway  
And my road seem dark as night  
I got stones in my passway  
And my road seem dark as night  
I have pains in my heart  
They have taken my appetite  
    I have a bird to whistle  
And I have a bird to sing  
Have a bird to whistle  
And I have a bird to sing  
I got a woman that I'm lovin'  
Boy, but she don't mean a thing  
    My enemies have betrayed me  
Have overtaken poor Bob at last  
My enemies have betrayed me  
Have overtaken poor Bob at last  
An 'ere's one thing certainly  
They have stones all in my pass  
    Now you tryin' to take my life  
And all my lovin', too  
You laid a passway for me  
Now what are you trying to do  
I'm cryin' please  
Plea-ease let us be friends  
And when you hear me howlin' in my passway, rider  
Plea-ease open your door and let me in  
    I got three legs to truck home  
Boys, please don't block my road  
I got three legs to truck home  
Boys, please don't block my road  
I've been feelin' ashamed 'bout my rider  
    Babe, I'm booked and I got to go.

### Pietre sul mio cammino

C'ho delle pietre sul mio cammino  
E il mio tracciato è scuro come la notte  
C'ho delle pietre sul mio cammino  
E il mio tracciato è scuro come la notte  
Ho dei dolori nel mio cuore  
Mi hanno levato l'appetito  
    Ho un uccello per fischiare  
E ho un uccello per cantare  
Ho un uccello per fischiare  
E ho un uccello per cantare  
C'ho una donna che amo  
Ragazzo, ma per lei non significa niente  
    I miei nemici mi hanno tradito  
Alla fine hanno superato il povero Bob  
I miei nemici mi hanno tradito  
Alla fine hanno superato il povero Bob  
Ed ecco una cosa certa  
Hanno messo pietre ovunque al mio passaggio  
    Adesso stai provando a prendermi la vita  
E anche tutto il mio amore  
Hai messo giù un passaggio per me  
Adesso cosa cerchi di fare  
Io piango, per favore  
Per favo-ore, diventiamo amici  
E quando mi senti ululare sulla mia strada, cavalcatrice  
Per fa-avore apri la tua porta e fammi entrare  
    C'ho tre gambe che mi portano a casa  
Ragazzi, per favore non bloccatemi la strada  
C'ho tre gambe che mi riportano a casa  
Ragazzi, per favore non bloccatemi la strada  
Ho provato vergogna per la mia cavalcatrice  
    Bimba, sono segnato e bisogna che vada.

## **I'm A Steady Rollin' Man**

I'm a steady rollin' man  
I roll both day and night  
I'm a steady rollin' man  
Hmmm hmmm, I roll both night and day  
But I haven't got no sweet woman  
Hmm mmm , boys, to be rollin' this-a way  
I'm the man that rolls  
When icicles is hangin' on the tree  
I'm the man that rolls  
When icicles is hangin' on the tree  
And now you hear me howlin', baby  
Hmm hmm mmm, down on my bended knee  
I'm a hard workin' man  
Have been for many years, I know  
I'm a hard workin' man  
Have been for many long years, I know  
And some cream puff's usin' my money  
Oooh well, babe, but that'll never be no more  
You can't give your sweet woman  
Everything she wants in one time  
Ooh hoo ooo, you can't give your sweet woman  
Everything she wants in one time  
Well, boys, she get ramblin' in her brain  
Hmm mmm, mmm, some monkey man on her mind  
I'm a steady rollin' man  
I roll both night and day  
I'm a steady rollin' man  
Hmm hmm, I roll both night and day  
Well, I don't have no sweet woman  
Hmm mmm , boys, to be rollin' this-a way.

## **Sono un uomo che stabilmente fa sesso**

Sono un tipo che stabilmente fa sesso  
Lo faccio sia di notte che di giorno  
Sono un tipo che stabilmente fa sesso  
Hmmm hmmm, lo faccio sia di notte che di giorno  
Ma non c'ho nessuna dolce donna  
Hmmm hmmm, ragazzi, che lo faccia a modo mio  
Io sono l'uomo che fa sesso  
Quando il ghiacciolo pende sugli alberi  
Io sono l'uomo che fa sesso  
Quando il ghiacciolo pende sugli alberi  
E adesso ascoltami ululare, bimba  
Hmm hmm mmm, giù, piegato sulle mie ginocchia  
Sono uno che lavora duro  
Lo sono da molti anni, lo so  
Sono uno che lavora sodo  
Lo sono da molti lunghi anni, lo so  
E un certo bignè spende i miei quattrini  
Oooh, beh, bimba, non sarà mai più così  
Mica puoi dare alla tua dolce donna  
Tutto quello che vuole in una sola volta  
Ooh, hoo ooo, mica puoi dare alla tua dolce donna  
Tutto quello che vuole in una sola volta  
Beh, ragazzi, lei è fuori di testa  
Hmm mmm mmm, ha pensieri per un coglione  
Sono un tipo che stabilmente fa sesso  
Lo faccio sia di notte che di giorno  
Sono un tipo che stabilmente fa sesso  
Hmmm hmmm, lo faccio sia di notte che di giorno  
Beh, e non c'ho nessuna dolce donna  
hmm mmm, ragazzi, che lo faccia a modo mio.

### **From Four Until Late**

From four until late  
I was wringin' my hands and cryin'  
From four until late  
I was wringin' my hands and cryin'  
I believe to my soul  
That your daddy's Gulfport bound  
From Memphis to Norfolk  
Is a thirty-six hours' ride  
From Memphis to Norfolk  
Is a thirty-six hours' ride  
A man is like a prisoner  
And he's never satisfied  
A woman is like a dresser  
Some man always ramblin' th'ough its drawers  
A woman is like a dresser  
Some man's always ramblin' th'ough its drawers  
It cause so many men  
Wear an apron overhall  
From four until late  
She get with a no-good bunch and clown  
From four until late  
She get with a no-good bunch and clown  
Now, she won't do nothin'  
But tear a good man' reputation down  
When I leave this town  
I'm 'on bid you fare...farewell  
And when I leave this town  
I'm 'on bid you fare...farewell  
And when I return again  
You'll have a great long story to tell.

### **Dalle quattro fino a tardi**

Dalle quattro fino a tardi  
Sono stato a torcermi le mani e ho pianto  
Dalle quattro fino a tardi  
Sono stato a torcermi le mani e ho pianto  
Credo in cuor mio  
Che il tuo uomo sia destinato a Gulfport  
Da Memphis a Norfolk  
Sono trentasei ore di strada  
Da Memphis a Norfolk  
Sono trentasei ore di strada  
Uno è come prigioniero  
E non è mai soddisfatto  
Una donna è come una credenza da cucina  
C'è sempre un uomo che gli va per i cassetti  
Una donna è come una credenza da cucina  
C'è sempre un uomo che gli va per i cassetti  
Ragione per cui molti uomini  
Indossano un grembiule sopra a tutto  
Dalle quattro fino a tardi  
Lei sta con gentaglia a far la scema  
Dalle quattro fino a tardi  
Sta con gentaglia a far la scema  
Ecco, tutto quello che fa  
E' prendere la reputazione di un brav'uomo e rovinarla  
Quando lascerò 'sta città  
Ti dirà sta... stammi bene  
E quando lascerò 'sta città  
Ti dirà sta... stammi bene  
E quando ci tornerò di nuovo  
Avrai una lunga storia da narrare.

**Hellhound On My Trail**

I got to keep movin'  
I've got to keep movin'  
Blues fallin' down like hail  
Blues fallin' down like hail  
Umm mmm mmm mmm  
Blues fallin' down like hail  
Blues fallin' down like hail  
And the days keeps on worrin' me  
There's a hellhound on my trail  
Hellhound on my trail  
Hellhound on my trail  
If today was Christmas Eve  
If today was Christmas Eve  
And tomorrow was Christmas Day  
If today was Christmas Eve  
And tomorrow was Christmas Day  
spoken: Aow, wouldn't we have a time, baby?  
All I would need my little sweet rider  
Just to pass the time away, huh huh  
To pass the time away  
You sprinkled hot foot powder, mmm  
Mmm, around your door  
All around your door  
You sprinkled hot foot powder  
All around your Daddy's door, hmm hmm hmm  
It keep me with ramblin' mind, rider  
Every old place I go  
Every old place I go  
I can tell the wind is risin'  
The leaves tremblin' on the tree  
Tremblin' on the tree  
I can tell the wind is risin'  
Leaves tremblin' on the tree  
Hmm hmm hmm hmm  
All I need's my little sweet woman  
And to keep my company, hey hey hey hey  
My company.

**Un cerbero sulle mie tracce**

Devo continuare a muovermi  
Devo continuare a muovermi  
I blues vengono giù come la grandine  
I blues vengono giù come la grandine  
Umm mmm mmm mmm  
I blues vengono giù come la grandine  
I blues vengono giù come la grandine  
E i giorni continuano a preoccuparmi  
C'è un cerbero sulle mie tracce  
Un cerbero sulle mie tracce  
Un cerbero sulle mie tracce  
Se oggi fosse la vigilia di Natale  
Se oggi fosse la vigilia di Natale  
E domani fosse il giorno di Natale  
Se oggi fosse la vigilia di Natale  
E domani fosse il giorno di Natale  
parlato: Oh, staremmo mica male, eh, bimba?  
Tutto ciò che voglio è la mia piccola cavalcatrice  
Solamente per passare il tempo, huh huh  
Per passare il tempo  
Hai sparso la polvere magica per tenermi lontano,  
Mmm, attorno alla tua porta  
Tutt'intorno la tua porta  
Hai sparso la polvere magica per tenermi lontano  
Tutt'attorno la porta del tuo Papy, hmm hmm hmm  
Tutto ciò mi fa andare fuori di testa, galoppatrice  
In qualsiasi straccio di posto sono  
In qualsiasi straccio di posto sono  
Posso dirti che si sta alzando il vento  
Sull'albero tremano le foglie  
Tremano le foglie  
Posso dirti che si sta alzando il vento  
Sull'albero tremano le foglie  
Hmm hmm hmm hmm  
Tutto quello che mi serve è la mia dolce donna  
Che mi faccia compagnia, ehi ehi ehi ehi  
Compagnia.

### Little Queen Of Spades (take 1)

Now, she is a little queen of spades  
And the men will not let her be  
Mm mm mm, she is the little queen of spades  
And the men will not let her be  
Everytime she makes a spread  
Hoo, fair brown, cold chill just runs all over me  
I'm gon' get me a gamblin' woman  
If the last thing that I do  
Eee hee eee, gon' get me a gamblin' woman  
If it's the last thing that I do  
Well, a man don't need a woman, oooh  
Fair brown, that he got to give all of his money to  
Everybody say she got a mojo  
Now, she's been usin' that stuff  
Mm, mm, mm, 'verybody says she got a mojo  
'Cause she been usin' that stuff  
But she got a way 'trimmin' down  
Hoo, fair brown, and I mean it's most too tough  
Now, little girl, since I am the King  
Baby, and you is a queen  
Hoo, hoo-ooee, since I am the King  
Baby, and you is a queen  
Le's us put our heads together, oooh  
Fair brown, then we can make our money green.

### Reginella di picche (vers. 1)

Allora, lei è una reginella di picche  
E gli uomini non la lasciano stare  
Mmm mmm mmm, lei è la reginella di picche  
E gli uomini non la lasciano stare  
Ogni volta che fa una smazzata  
Dolce nerezza, un brivido gelato mi percorre il corpo  
Devo prendermi una donna da gioco  
Fosse l'ultima cosa che faccio  
Devo prendermi una donna da gioco  
Fosse l'ultima cosa che faccio  
Beh, un uomo non ha bisogno di una donna, oooh  
Dolce nerezza, a cui dare tutti i soldi che c'ha  
Tutti dicono che s'è fatta un mojo  
Cioè, ha usato quella roba  
Mmm mmm mmm tutti dicono che s'è fatta un mojo  
Perché ha usato quella roba  
Ma c'ha un modo di prepararla  
Hoo, dolce nerezza, e penso sia davvero troppo dura  
Adesso ragazzina, dal momento che sono il Re  
Bimba, e tu sei una regina  
Hoo, hoo-ooee, dal momento che io sono il Re  
Bimba, e tu sei una regina  
Mettiamoci insieme, oooh  
Dolce nerezza, così potremo fare un po' di soldi.



### Little Queen Of Spades (take 2)

Mmme, she is a little queen of spades  
And the men will not let her be  
Hoo hoo ooo, she is the little queen of spades  
And the men will not let her be  
Everytime she makes a spread  
Hoo, cold chill just runs all over me  
    'Ell, I'm gon' get me a gamblin' woman  
'F I'sthe last thing that I do  
Ooo hoo eee, gon' get me a gamblin' woman  
'F 's the last thing that I do  
A man don't need a woman  
Hoo, fair brown, he got to give all of his money to  
    'Ell, everybody say she got a mojo  
Baby, you've been usin' that stuff  
Mm, mm, mm, everybody say she got a mojo  
'Cause she been usin' that stuff  
She got a way 'trimmin' down  
Hoo-we',babe, and I mean it's most too tough  
    Well well, little girl, since I am the King  
Fair brown, and you is a queen  
Hoo, hoo-ooee, since I am the King  
Baby, and you is a queen  
Le's we put our heads together, oooh  
Fair brown, then we can make our money green.

### Reginella di picche (vers. 2)

Mmme, lei è una reginella di picche  
E gli uomini non la lasciano stare  
Hoo hoo ooo, lei è la reginella di picche  
E gli uomini non la lasciano stare  
Ogni volta che fa una smazzata  
Hoo, un brivido gelato mi percorre tutto il corpo  
    Beh, devo prendermi una donna da gioco  
Fosse l'ultima cosa che faccio  
Ooo hoo eee, devo prendermi una donna da gioco  
Fosse l'ultima cosa che faccio  
Un uomo non ha bisogno di una donna  
Hoo, dolce nerezza, a cui dare tutti i soldi che c'ha  
    Beh, tutti dicono che s'è fatta un mojo  
Bimba, hai usato quella roba  
Mmm mmm mmm tutti dicono che s'è fatta un mojo  
Perché ha usato quella roba  
Lei c'ha un modo di prepararla  
Hoo-beh, dolce nera, e credo che è davvero troppo dura  
Bene bene, ragazzina, visto che io sono il Re  
Dolce nerezza, e tu sei una regina  
Hoo, hoo-ooee, dal momento che io sono il Re  
Bimba, e tu sei una regina  
Mettiamoci insieme, oooh  
Dolce nerezza, così potremo fare un po' di soldi.

## Malted Milk

I keep drinkin' malted milk  
Tryin' to drive my blues away  
I keep drinkin' malted milk  
Tryin' to drive my blues away  
Baby, you just as welcome to my lovin'  
As the flowers is in May  
Malted milk, malted milk  
Keep rushin' to my head  
Malted milk, malted milk  
Keep rushin' to my head  
And I have a funny, funny feelin'  
And I'm talkin' all out my head  
Baby, fix me one more drink  
And hug your daddy one more time  
Baby, fix me one more drink  
And hug your daddy one more time  
Keep on stirrin' in my malted milk, mama  
Until I change my mind  
My doorknob keeps on turnin'  
It must be spooks around my bed  
My doorknob keeps on turnin'  
Must be spooks around my bed  
I have a warm, old feelin'  
And the hair risin' on my head.

## Latte al malto

Continuo a bere latte al malto  
Tentando di mandar via il magone  
Continuo a bere latte al malto  
Tentando di mandar via il magone  
Bimba, sei proprio benvenuta nel mio amore  
Come i fiori a Maggio  
Latte al malto, latte al malto  
Che continua ad andarmi dritto alla testa  
Latte al malto, latte al malto  
Che continua ad andarmi dritto alla testa  
E c'ho 'sta buffa, buffa sensazione  
E parlo completamente fuori di testa  
Bimba, preparami un altro drink  
E abbraccia un'altra volta il tuo uomo  
Bimba, preparami un altro drink  
E abbraccia un'altra volta il tuo uomo  
Continua a versarmi latte al malto, cocca  
Finché non la penserò diversamente  
La mia maniglia continua a girare  
Può essere che abbia degli spettri attorno al mio letto  
La mia maniglia continua a girare  
Forse ci sono gli spettri attorno al mio letto  
Ho 'sta calda, solita sensazione  
E i capelli mi si drizzano in testa.

### **Drunken-Hearted Man (take 1)**

I'm a drunken-hearted man  
My life seem so misery  
I'm the drunken-hearted man  
My life seem so misery  
And if I could change my way of livin'  
It t'would mean so much to me  
    I been dogged and I been driven  
Eve' since I left my mother's home  
I been dogged and I been driven  
Eve' since I left my mother's home  
And I can't see the reason why  
That I can't leave these no-goods womens alone  
    My father died and left me  
My poor mother done the best that she could  
My father died and left me  
My poor mother done the best she could  
Every man likes that game you call love  
But it don't mean no man no good  
    Now, I'm the drunken-hearted man  
And sin was the cause of it all  
spoken: Oh, play 'em, now  
I'm a drunken-hearted man  
And sin was the cause of it all  
'N the day that you get weak for no-good women  
That's the day that you bound to fall.

### **Un uomo bevuto in cuore (vers. 1)**

Sono un uomo bevuto in cuore  
La mia vita pare proprio una miseria  
Sono l'uomo bevuto in cuore  
La mia vita pare proprio una miseria  
E se potessi cambiar modo di vivere  
Vorrebbe dire davvero tanto per me  
    M'hanno trattato come un cane e maltrattato  
Da quando sono partito dalla casa di mamma  
M'hanno trattato come un cane e maltrattato  
Da quando ho lasciato casa di mamma  
E non riesco a capire perché  
Non riesco a liberarmi di 'ste donnacce  
    Mio padre è morto e m'ha lasciato  
La mia povera mamma ha fatto quello che poteva  
Mio padre è morto e m'ha lasciato  
La mia mamma ha fatto quel che poteva, poveretta  
Ogni uomo ama quel gioco che chiamano amore  
Ma non c'è uomo a cui gli porti fortuna  
    Adesso, sono l'uomo bevuto in cuore  
E la causa di tutto ciò è il peccato  
parlato: Oh, suonateli, adesso  
Sono un uomo bevuto in cuore  
E la causa di tutto è il peccato  
E il giorno che c'avrai un debole per una donnaccia  
Quello è il giorno che inizierà la tua rovina.

### **Drunken-Hearted Man (take 2)**

I'm a drunken-hearted man  
My life seem so misery  
I'm the poor drunken hearted man  
My life seem so misery  
And if I could only change my way of livin'  
It t'would mean so much to me  
    I been dogged and I been driven  
Eve' since I left my mother's home  
I been dogged and I been driven  
Eve' since I left my mother's home  
And I can't see the reason why  
That I can't leave these no-goods womens alone  
    My poor father died and left me  
And my mother done the best that she could  
My poor father died and left me  
And my mother done the best she could  
Every man love that game you call love  
But it don't mean no man no good  
    I'm the poor drunken-hearted man  
And sin was the cause of it all  
I'm a poor drunken-hearted man  
And sin was the cause of it all  
But the day you get weak for no-good women  
That's the day that you surely fall.

### **Un uomo bevuto in cuore (vers. 2)**

Sono un uomo bevuto in cuore  
La mia vita pare proprio una miseria  
Sono l'uomo bevuto in cuore  
La mia vita pare proprio una miseria  
E se solo potessi cambiar modo di vivere  
Vorrebbe dire davvero tanto per me  
    M'hanno trattato come un cane e maltrattato  
Da quando sono partito dalla casa di mamma  
M'hanno trattato da cani e maltrattato  
Da quando ho lasciato casa di mamma  
E non riesco a capire perché  
Non riesco a liberarmi di 'ste donnacce  
    Il mio povero padre è morto e m'ha lasciato  
E la mamma ha fatto quello che poteva  
Il mio povero padre è morto e m'ha lasciato  
E mia madre ha fatto quel che poteva  
Ogni uomo ama quel gioco che chiamano amore  
Ma non c'è uomo a cui gli porti fortuna  
    Sono il pover'uomo bevuto in cuore  
E la causa di tutto ciò è il peccato  
Sono un poveraccio bevuto in cuore  
E la causa di tutto è il peccato  
E il giorno che c'avrai un debole per una donnaccia  
Quello è il giorno che inizierà la tua rovina.

### Me And The Devil Blues (take 1)

Early this mornin'  
When you knocked upon my door  
Early this mornin', ooh  
When you knocked upon my door  
And I said, "Hello, Satan  
I believe it's time to go."

Me and the Devil  
Was walkin' side by side  
Me and the Devil, ooh  
Was walkin' side by side  
And I'm goin' to beat my woman  
Until I get satisfied

She say "you don't see why  
That you will dog me 'round"  
spoken: Now, babe, you know  
You ain't doin' me right, don'cha?  
She say "you don't see why, ooh  
That you will dog me 'round"  
It must-a be that old evil spirit  
So deep down in the ground

You may bury my body  
Down by the highway side  
spoken: Baby, I don't care where you bury  
My body when I'm dead and gone  
You may bury my body, ooh  
Down by the highway side  
So my old evil spirit  
Can catch a Greyhound bus and ride.

### Il blues di me e del Diavolo (vers. 1)

(Era) presto stamattina  
Quando mi sei venuto a bussare alla porta  
(Era) presto stamattina, ooh  
Quando mi sei venuto a bussare alla porta  
E io ho detto: "Ehi ciao, Satana  
Mi sa che è ora d'andare"

Io e il Diavolo  
Camminavamo fianco a fianco  
Io e il Diavolo, ooh  
Camminavamo fianco a fianco  
E adesso picchio la mia donna  
Finché non sarò soddisfatto

Lei dice che "tu non capisci il motivo per cui  
Mi meni in continuazione"  
parlato: Dai, bimba, lo sai che  
Mi fai un torto, no?

Lei dice che "tu non capisci il motivo per cui, ooh  
Mi meni in continuazione"  
Deve essere quel vecchio spiritaccio maligno  
Che sta nelle viscere della terra

Seppellisci pure il mio corpo  
Giù sul ciglio della strada  
parlato: Bimba, non m'importa dove seppellisci il mio  
Corpo quando sarò bell'e morto  
Seppellisci pure il mio corpo, ooh  
Giù sul ciglio della strada  
In modo che il mio vecchio spiritaccio maligno  
Possa pigliare un bus Greyhound e andarsene via.

## Me And The Devil Blues (take 2)

Early this mornin'  
When you knocked upon my door  
Early this mornin', oooh  
When you knocked upon my door  
And I said, "Hello, Satan  
I believe it's time to go"  
Me and the Devil  
Was walkin' side by side  
Me and the Devil, oooh  
Was walkin' side by side  
I'm goin' to beat my woman  
Until I get satisfied  
She say you don't see why  
That I will dog her 'round  
sp: Now, babe, you know  
You ain't doin' me right, now  
She say you don't see why, oooh  
That I will dog her 'round  
It must-a be that old evil spirit  
So deep down in the ground  
You may bury my body  
Down by the highway side  
spoken: Baby, I don't care where you bury  
My body when I'm dead and gone  
You may bury my body, oooh  
Down by the highway side  
So my old evil spirit  
Can get a Greyhound bus and ride.

## Il blues di me e del Diavolo (vers. 2)

(Era) presto stamattina  
Quando mi sei venuto a bussare alla porta  
(Era) presto stamattina, oooh  
Quando mi sei venuto a bussare alla porta  
E io ho detto: "Ehi ciao, Satana  
Mi sa che è ora d'andare"  
Io e il Diavolo  
Camminavamo fianco a fianco  
Io e il Diavolo, oooh  
Camminavamo fianco a fianco  
E adesso picchio la mia donna  
Finché non sarò soddisfatto  
Lei dice che "tu non capisci il motivo per cui  
Mi meni in continuazione"  
parlato: Dai, bimba, lo sai che  
Mi fai un torto, così  
Lei dice che "tu non capisci il motivo per cui, oooh  
Mi meni in continuazione"  
Deve essere quel vecchio spiritaccio maligno  
Che sta nelle viscere della terra  
Seppellisci pure il mio corpo  
Giù sul ciglio della strada  
parlato: Bimba, non m'importa dove seppellisci il mio  
Corpo quando sarò bell'e morto  
Seppellisci pure il mio corpo, oooh  
Giù sul ciglio della strada  
In modo che il mio vecchio spiritaccio maligno  
Possa prendere un bus Greyhound e andarsene via.

### Stop Breakin' Down Blues (take 1)

Everytime I'm walkin'  
Down the streets  
Some pretty mama start breakin'  
Down with me  
Stop breakin' down  
Yes, stop breakin' down  
The stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-ooo, it'll make you lose your mind  
    I can't walk the streets, now, con...  
Consolate my mind  
Some no good woman she starts  
Breakin' down  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
The stuff I got it don't bust your brains out  
Hoo-ooo, it'll make you lose your mind  
    Now, you saturday night womens  
You love to ape and clown  
You won't do nothin' but tear a good man  
Reputation down  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
The stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-ooo, it'll make you lose your mind  
    Now, I give my baby, now  
The ninety-nine degree  
She jumped up and throwed a pistol  
Down on me  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
Stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-hoo, it'll make you lose your mind  
    I can't start walkin'  
Down the streets  
But some pretty mama don't start  
Breakin' down with me  
Stop breakin' down  
Yes, stop breakin' down  
The stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-ooo, it'll make you lose your mind.

### Smettila con le crisi blues (vers. 1)

Ogni volta che vado a spasso  
Per strada  
Qualche bella signora inizia con le sue crisi  
A darmi addosso  
Smettila con le crisi  
Si, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Non posso andare per strada, adesso, a con...  
A consolare la mia mente  
Che qualche donna poco di buono inizia  
Ad avere le crisi  
Smettila con le crisi  
Per favore, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Ecco, voi donne del sabato sera  
Vi piace scimmiettare e fare le sciocche  
Non fareste altro che fare a pezzi di un buon'uomo  
La reputazione  
Smettila con le crisi  
Per favore, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Ecco, io ne do alla mia bimba, ecco  
Del livello quasi massimo  
Lei è saltata su e mi ha puntato una pistola  
Dritto addosso  
Smettila con le crisi  
Per favore, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Non posso nemmeno iniziare ad andare  
A spasso per strada  
Che qualche bella signora incomincia  
A darmi addosso con le sue crisi  
Smettila con le crisi  
Si, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa.

## Stop Breakin' Down Blues (take 2)

Now, I can't walk the streets, now  
To console my mind  
Some pretty mama, she start  
Breakin' down  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
Now, the stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-ooo, it'll make you lose your mind  
    I can't walk the streets, now  
To console my mind  
Some no good woman, now  
She start breakin' down  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
The stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-ooo, it'll make you lose your mind  
    You know saturday night women, now  
They love to ape and clown  
They won't do nothin' but tear yo'  
Reputation down  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
The stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-ooo, it'll make you lose your mind  
    Now, I gave my baby  
That ninety-nine degree  
She jumped up and throwed a pistol  
Down on me  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
That stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-hoo, it'll make you lose your mind  
    Now, that fiddle player, now, use  
Rosum on his bow  
That don't make your fiddle cry  
Baby, you know it don't go  
Stop breakin' down  
Please, stop breakin' down  
That stuff I got'll bust your brains out, baby  
Hoo-hoo, it'll make you lose your mind.

## Smettila con le crisi blues (vers. 2)

Ora non posso neanche camminare per strada, ecco  
Per consolare la mia mente  
Che qualche bella signora inizia  
Ad avere le crisi  
Smettila con le crisi  
Per favore, smettila con le crisi  
Ora, la roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Non posso andare per strada, adesso, a con...  
A consolare la mia mente  
Che qualche donna poco di buono, subito  
Inizia ad avere le crisi  
Smettila con le crisi  
Per favore, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Conosci le donne del sabato sera, ecco  
A cui piace scimmiettare e fare le sciocche  
Non farebbero nient'altro che fare la tua  
Reputazione a pezzi  
Smettila con le crisi  
Per favore, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Ecco, io ne do alla mia bimba  
Del livello quasi massimo  
Lei è saltata su e mi ha puntato una pistola  
Dritto addosso  
Smettila con le crisi  
Per favore, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa  
    Ecco, c'è un suonatore di violino, ora, che usa  
La resina sul suo archetto  
Cosicché non farà piangere il tuo violino  
Bimba, lo sai che non va così  
Smettila con le crisi  
Si, smettila con le crisi  
La roba che c'ho ti farà saltare il cervello, bimba  
Hoo-ooo, Ti farà perdere la testa.



## Traveling Riverside Blues

If your man get personal  
Want you to have your fun  
If your man get personal  
Want you to have your fun  
Just come on back to Friars Point, mama  
And barrelhouse all night long

I got womens in Vicksburg  
Clean on into Tennessee  
I got womens in Vicksburg  
Clean on into Tennessee  
But my Friars Point rider, now  
Hops all over me

I ain't gon' to state no color but her  
Front teeth 's crowned with gold  
I ain't gon' to state no color but her  
Front teeth is crowned with gold  
She got a mortgage on my body, now  
And a lien on my soul

Lord, I'm goin' to Rosedale  
Gon' take my rider by my side  
Lord, I'm goin' to Rosedale  
Gon' take my rider by my side  
We can still barrelhouse, baby  
'Cause it's on the river side

Now, you can squeeze my lemon  
"Til the juice runs down my...  
spoken: "Til the juice run down my leg, baby  
You know what I'm talkin' about"  
You can squeeze my lemon  
"Til the juice run down my leg  
spoken: "That's what I'm talkin' 'bout now"  
But I'm goin' back to Friars Point  
If I be rockin' to my head.

## Blues dei viaggi lungo il fiume

Se il tuo uomo la butta sull'intimo  
Vuole che tu ti diverta  
Se il tuo uomo la butta sull'intimo  
Vuole che tu ti diverta  
Vieni solo un'altra volta a Friars Point, cara  
E facciamo baldoria tutta la notte

C'ho delle donne a Vicksburg  
Un bel pezzo là nel Tennessee  
C'ho delle donne a Vicksburg  
Un bel pezzo là nel Tennessee  
Ma la mia cavalcatrice di Friars Point, adesso  
Mi salta completamente addosso

Non farò discorsi di colore su di lei  
I suoi denti davanti sono incoronati d'oro  
Non farò discorsi di colore su di lei  
I suoi denti davanti sono incoronati d'oro  
Lei c'ha un'ipoteca sul mio corpo, ecco  
E un pegno in denaro sulla mia anima

Signore, vado a Rosedale  
Ci porto la mia viaggiatrice al mio fianco  
Signore, vado a Rosedale  
Ci porto la mia viaggiatrice al mio fianco  
Possiamo sempre far baldoria, bimba  
Perché siamo lungo il fiume

Adesso, puoi spremere il mio limone  
Finché il succo non mi scorre giù lungo la mia...  
par: "Finché il succo non scorre lungo la gamba, bimba  
Sai di cosa parlo"  
Puoi spremere il mio limone  
Finché il succo non mi scorre giù lungo la gamba  
parlato: "Ecco di cosa sto parlando adesso"  
Ma ritornerò a Friars Point  
Se mi girerà di nuovo.

## Honeymoon Blues

Betty Mae, Betty Mae  
You shall be my wife someday  
Betty Mae, Betty Mae  
You shall be my wife someday  
I wants a little sweet girl  
That will do anything that I say  
    Betty Mae, you is my heartstring  
You is my destiny  
Betty Mae, you is my heartstring  
You is my destiny  
And you rolls dacross my mind  
Baby, each and every day  
    Li'l girl, li'l girl  
My life seem so misery  
Hmm, hmm-mmmm, li'l girl  
My life seem so misery  
Baby, I guess it must be love, now  
Hoom-mmm, Lord, that's takin' effect on me  
    Someday I will return  
With the marriage license in my hand  
Someday I will return  
Hoo, hoo, 'th the marriage license in my hand  
I'm 'on' take you for a honeymoon  
In some long, long distant land.

## Blues della luna di miele

Betty Mae, Betty Mae  
Sarai mia moglie un giorno  
Betty Mae, Betty Mae  
Sarai mia moglie un giorno  
Voglio una dolce ragazzina  
Che faccia tutto quello che dico  
    Betty Mae, sei tu il mio legame di cuore  
Sei tu il mio destino  
Betty Mae, sei tu il mio legame di cuore  
Sei tu il mio destino  
E mi giri per la mente  
Bimba, ogni giorno e tutti i giorni  
    Ragazzina, ragazzina  
La mia vita pare così misera  
Hmm hmm-mmm, ragazzina  
La mia vita pare così misera  
Bimba, mi sa che è amore, ecco  
Hoom-mmm, Signore, comincia a farmi effetto  
    Un giorno ritornerò  
Con la licenza di matrimonio in mano  
Un giorno ritornerò  
Hoo, Hoo, con la licenza di matrimonio in mano  
Ti porterò in luna di miele  
In qualche paese molto, molto lontano.

### Love In Vain (take 1)

spoken: "I wanna go with our next one myself"  
And I followed her to the station  
With a suitcase in my hand  
And I followed her to the station  
With a suitcase in my hand  
Well, it's hard to tell, it's hard to tell  
When all your love's in vain  
All my love's in vain  
When the train rolled up to the station  
I looked her in the eye  
When the train rolled up to the station  
And I looked her in the eye  
Well, I was lonesome, I felt so lonesome  
And I could not help but cry  
All my love's in vain  
When the train, it left the station  
With two lights on behind  
When the train, it left the station  
With two lights on behind  
Well, the blue light was my blues  
And the red light was my mind  
All my love's in vain  
Ou hou ou ou ou  
Hoo, Willie Mae  
Oh oh oh oh oh hey  
Hoo, Willie Mae  
Ou ou ou ou ou ou  
Hee vee oh woe  
All my love's in vain.

### Amore invano (vers. 1)

parlato: "Anch'io voglio andarmene col prossimo"  
E l'ho seguita alla stazione  
Con una valigia in mano  
E l'ho seguita alla stazione  
Con una valigia in mano  
Beh, è dura a dirsi, è dura a dirsi  
Quando tutto il tuo amore è invano  
Tutto il mio amore è invano  
Mentre il treno entrava in stazione  
La guardavo dritta negli occhi  
Mentre il treno entrava in stazione  
E la guardavo dritta negli occhi  
Beh, ero solo, mi sentivo così solo  
Che non potevo fare nulla tranne piangere  
Tutto il mio amore è invano  
Quando il treno ha lasciato la stazione  
Con due luci accese sul retro  
Quando il treno ha lasciato la stazione  
Con due luci accese sul retro  
Beh, la luce blu era il mio magone  
E quella rossa era il mio pensiero  
Tutto il mio amore è invano  
Ou hou ou ou ou  
Hoo, Willie Mae  
Oh oh oh oh oh hey  
Hoo, Willie Mae  
Ou ou ou ou ou ou  
hee vee oh woe  
Tutto il mio amore è invano.

### Love In Vain (take 2)

And I followed her to the station  
With my suitcase in my hand  
And I followed her to the station  
With suitcase in my hand  
Well, it's hard to tell, it's hard to tell  
When all your love's in vain  
All my love's in vain  
When the train rolled up to the station  
And I looked her in the eye  
When the train rolled up to the station  
And I looked her in the eye  
Well, I felt lonesome, I was lonesome  
And I could not help but cry  
All my love's in vain  
When the train, it left the station  
With two lights on behind  
When the train, it left the station  
With two lights on behind  
Well, the blue light was my blues  
And the red light was my mind  
All my love's in vain  
Eee eee eee eee ooo  
Hoo, Willie Mae  
Ey ey ey ey ey ey ey  
Hoo, Willie Mae  
Ey ey ey hey hey hey hey  
Hee vee oh woe  
All my love's in vain.

### Amore invano (vers. 2)

E l'ho seguita alla stazione  
Con la mia valigia in mano  
E l'ho seguita alla stazione  
Con la valigia in mano  
Beh, è dura a dirsi, è dura a dirsi  
Quando tutto il tuo amore è invano  
Tutto il mio amore è invano  
Mentre il treno entrava in stazione  
E la guardavo dritta negli occhi  
Mentre il treno entrava in stazione  
E la guardavo dritta negli occhi  
Beh, mi sentivo solo, ero solo  
E non potevo fare nulla tranne piangere  
Tutto il mio amore è invano  
Quando il treno ha lasciato la stazione  
Con due luci accese sul retro  
Quando il treno ha lasciato la stazione  
Con due luci accese sul retro  
Beh, la luce blu era il mio magone  
E quella rossa era il mio pensiero  
Tutto il mio amore è invano  
Eee eee eee eee ooo  
Hoo, Willie Mae  
Ey ey ey ey ey ey ey  
Hoo, Willie Mae  
Ey ey ey hey hey hey hey  
Hee vee oh woe  
Tutto il mio amore è invano.

### Milkcow's Calf Blues (take 1)

Tell me, milk cow  
What on Earth is wrong with you?  
Te-hell me, milk cow  
What on Earth is wrong with you?  
Well, well, you have a new calf, hooo-hooo  
And your milk is turnin' blue  
    Your calf is hungry  
And I believe he needs a suck  
spoken: Now, you know that calf done got hungry  
Your calf is hungry  
And I believe he needs a suck  
Well, now, but your milk is turnin' blue, hoo-ooo  
And I believe he's outta luck  
    Now, I feel like milkin'  
And my cow won't come  
I feel like chu'in' it'  
And my milk won't turn  
I'm cryin' plea-ease  
Plea-ease, don't do me wrong  
You can give-a right milk and butter, now, baby  
You-hoo will stay at home  
    My milk cow been ramblin'  
Hoo hee, for miles around  
My milk cow been ramblin'  
Hoo hoo, for miles around  
She been troublin' some other bull cow, hoo hoo  
Lord, in this man's town?

### Blues del vitello di mucca da latte (vers. 1)

Dimmi, mucca da latte  
Che diavolo c'è che non ti va bene?  
Diii-mmi, mucca da latte  
Che diamine c'è che non ti va bene?  
Bene, bene, hai un vitello nuovo, hooo-hooo  
E il tuo latte sta diventando blu  
    Il tuo vitello ha fame  
E mi sa che gli serve una succhiata  
parlato: Adesso, lo sai che al vitello è venuta fame  
Il tuo vitello ha fame  
E mi sa che gli serve una ciucciata  
Beh, dico io, però il tuo latte sta diventando blu, hoo  
E credo che gli manchi la fortuna  
    Adesso mi sento come di voler prendere il latte  
E la mia mucca non viene  
Mi sento come di voler ciucciarlo  
E il mio latte non cambia  
Sto piangendo per favo-ore  
Per favo-ore, non farmi 'sta brutta cosa  
Tu puoi dare un latte e un burro ottimi, ecco, bimba  
Tu-uuu, stattenne a casa  
    La mia mucca da latte è andata in giro  
Hoo hee, in giro per molte miglia  
La mia mucca da latte è andata in giro  
Hoo hoo, in giro per molte miglia  
Ha per caso dato noia a qualche altro toro, hoo hoo  
Signore, in questa città di uomini?

### Milkcow's Calf Blues (take 2)

Te-hell me, milk cow  
What on Earth is wrong with you?  
Hoo-ooo, milk cow  
What on Earth is wrong with you?  
Now, you have a little calf, hooo-hooo  
And your milk is turnin' blue  
    Now, your calf is hungry  
I believe he needs a suck  
Now, your calf is hungry  
I believe he needs a suck  
But your milk is turnin' blue, hoo-ooo  
I believe he's outta luck  
    Now, I feel like milkin'  
And my cow won't come  
I feel like chu'in' it'  
And my milk won't turn  
I'm cryin' plea-ease  
Plea-ease, don't do me wrong  
If you see my milk cow, baby, now-how  
Please-hease drive her home  
    My milk cow been ramblin'  
Hoo hee, for miles around  
My milk cow been ramblin'  
Hoo hoo, for miles around, well, now  
Can you suck on some other man's bull cow  
Hoo, in this strange man's town?

### Blues del vitello di mucca da latte (vers. 2)

Dimmi, mucca da latte  
Che diavolo c'è che non ti va bene?  
Hoo-ooo, mucca da latte  
Che diavolo c'è che non ti va bene?  
Adesso, hai un vitellino, hooo-hooo  
E il tuo latte sta diventando blu  
    Adesso, il tuo vitello ha fame  
Mi sa che ha bisogno di una succhiata  
Adesso, il tuo vitello ha fame  
Credo che gli serva una succhiata  
Però il tuo latte sta diventando blu, hoo-ooo  
Credo che gli manchi la fortuna  
    Adesso mi sento come di voler prendere il latte  
E la mia mucca non viene  
Mi sento come di voler ciuuu-cciarlo  
E il mio latte non cambia  
Sto piangendo per favo-ore  
Per favo-ore, non farmi 'sta brutta cosa  
Se vedi la mia mucca da latte, bimba, ade-esso  
Per favo-ore riportala a casa  
    La mia mucca da latte è andata in giro  
Hoo hee, in giro per molte miglia  
La mia mucca da latte è andata in giro  
Hoo hoo, in giro per molte miglia, beh, allora  
Non è che succhi dal toro di qualcun altro  
Hoo, in questa città di uomini?

# BIBLIOGRAFIA GENERALE

## LIBRI

- Gianni Palitta, Diego Meldi, *Cronologia Universale - La storia del mondo dalle origini ai giorni nostri*, Newton & Compton Editori, Roma, 1996.
- A cura di Vittorio Sirtori, *Cronologia Universale, Micropedie A.Vallardi - Garzanti Editore s.p.a., Milano, 1994.*
- Ellen Ginzburg Migliorino, *La Marcia Immobile: storia dei neri americani dal 1770 al 1970*, Selene Edizioni, Milano, 1994.
- Antonio Lodetti, *Guida alla Musica del Diavolo*, Milano, Edizioni Blues Brothers, 1998.
- Alan Greensberg, *Love in vain - A Vision of Robert Johnson*, Da Capo Press, New York, 1994.
- Hal Leonard, *Robert Johnson - The New Transcriptions*, Hal Leonard Pub., USA, 1999.
- Scott Ainslie & Dave Whitehill, *Robert Johnson: At the Crossroads - The Authoritative Guitar Transcriptions*, Milwaukee, Hal Leonard, 1992.
- Samuel Charters, *Robert Johnson*, Oak Publications, New York, 1973.
- Woody Mann, *Complete Robert Johnson*, Music Sales Corp., USA, 1992
- Peter Guralnick, *Robert Johnson - In cerca del re del blues*, Arcana Editrice s.r.l., Milano, 1991.
- Peter Guralnick, *Sweet Soul Music - Il rhythm'n'blues e l'emancipazione dei neri d'America*, Arcana s.r.l., Roma, 2001.
- Steve LaVere, *Robert Johnson - The Complete Recordings - Liner Notes*, Columbia Records, New York, 1990.
- A. Baraka, *Il Popolo del Blues - Sociologia degli afroamericani attraverso l'evoluzione del jazz*, Milano, Shake Edizioni Underground, Seconda Edizione 1999.
- Angelo Giardinelli, Domenico Malan, *Le parole del blues - Dalle pianure del Delta i testi dei più significativi canti "neri"*, Polo Books, Roma, 2002.
- Confusione Srl, *Redazione Enza Fontana, Jazz dagli Anni '20 agli Anni '50*, Milano, Fabbri Editore, 2001.
- John & Alan Lomax, *American Ballads & Folk Songs*, Dover Pubns, 1994.
- Matteo Sanfilippo, *Europa e America - La colonizzazione anglo-francese*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1990.
- Arrigo Polillo, *Jazz*, Arnoldo Mondadori Editore, Cles (TN), 1997.
- Flaviano De Luca, Ernesto Fagiani, *Avere un sogno - Da Muhammad Ali a Tiger Woods, le storie di 100 neri del XX secolo*, Elle U Multimedia Mondadori, Roma, 1999.
- Barry Ulanov, *Storia del Jazz in America*, Torino, Einaudi, 1965.
- George C. Kohn, *Dizionario delle Guerre*, Milano, Edizione CDE, 1986.
- Giampiero Carocci, *Storia della Guerra Civile Americana*, Newton & Compton editori s.r.l., Roma, 1996.
- Walter Mauro, *Storia dei neri d'America*, Newton & Compton editori s.r.l., Roma, 1997.
- Walter Mauro, *La storia del jazz*, Newton & Compton editori s.r.l., Roma, 1997.
- John Collis, *Roots and Inspiration*, London Salamander Books Limited, London, 1997.
- A cura delle Redazioni *Grandi Opere dell'Istituto Geografico De Agostini, Enciclopedia Universale De Agostini, Istituto Geografico De Agostini S.p.a., Novara, 1990.*
- Riccardo Bertocelli, *Jimi Hendrix - Tutti i testi con traduzione a fronte*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1996.
- Harry Shapiro, *Caesar Glebbeek, Jimi Hendrix - Una foschia rosso porpora*, Arcana Editrice S.r.l., Milano, 1992.
- Philippe Carles, André Clergeat, Jean Louis Comolli, *Dizionario Jazz*, Armando Curcio Editore, Roma, 1989.
- Scott Ainslie e Dave Whitehill, *Robert Johnson: At the Crossroads - The Authoritative Guitar Transcriptions*, Milwaukee, Hal Leonard, USA, 1992.
- Robert Palmer, *Deep Blues*, Viking Press, USA, 1995.
- Peter Guralnick, *Feel like going home*, Little Brown & Co., USA, 1999.
- Peter Guralnick, *Lost Highway*, Little Brown & Co., USA 1999.
- Randall C., Jr. Miller, *African American Slang*, Protea Pub, USA, 2002.
- Paul Oliver, *Blues Fell this Morning: Meaning in the Blues*, Cambridge University Press, 1990.
- Paul Oliver, *The Story of the Blues*, Northeastern University Press, USA, 1998.
- Massimo Cotto, *Enciclopedia del blues e della musica nera*, Arcana Editrice s.r.l., Milano, 1994.
- Stefan Grossman, *Woody Mann, Robert Johnson - In the roots of Robert Johnson*, Pacific, MO: Mel Bay Publications, 1993.
- David Evans, *Tommy Johnson*, StudioVista, Londra, 1971.

## ARTICOLI E RIVISTE

- Cristina Rius, Stefano Bonamici, *New Orleans - Una città chiamata desiderio, tratta da I Viaggi di Repubblica Anno V numero 185, 12/07/2001*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2001.
- A cura di Fabrizio Daddò, *Axe Magazine n° 39, 1930 - La Tecnica*, Roma, Edizioni Palomino, Dicembre 1999.
- Jas Obrecht, *Robert Johnson Revisited*, *Guitar Player Magazine*, settembre 1990.
- Peter Lee, *The Death of Robert Johnson*, *Guitar Player Magazine*, luglio 1991.

- A cura di Alfredo Citraro, *I Maestri del Blues n° 11 - Robert Johnson "The Legendary Blues Singer"*, Barcelona - Madrid, Edizione Altaya, S.A., 1998.
- Marco Denti, *Robert Johnson, Chitarre Magazine - Speciale n° 13 supplemento al n° 165 di Chitarre*, Roma, Novembre 1999.
- *The Herald-Sun Newspaper (Durham, N.C.), Bull City blues artist cuts his first album, December 19, 1995, Tuesday*
- James Bennighof, *Some Ramblings on Robert Johnson's Mind: Critical Analysis and Aesthetic Value in Delta Blues*, *American Music* 15, n.2, 1997.
- Steven G. Smith, *Blues and Our Mind-Body Problem*, *Popular Music* 11, n.1, 1992.
- Long Worth, *Robert Johnson, Blues Musician, Festival of American Folklife*, 1991.
- Peter Guralnick, *Robert Johnson in the '90s: A Dream Journey, Festival of American Folklife*, 1991.
- Paul Garon, *Robert Johnson: Perpetuation of a Myth, Living Blues: The Magazine of the African-American Blues Tradition* 94, 1990 novembre-dicembre.
- Steve LaVere, *Tying Up a Few Loose Ends, Living Blues: The Magazine of the African-American Blues Tradition* 94, 1990 novembre-dicembre.
- Bertrum Barnes & Glen Wheeler, *A Lonely Fork in the Road, Living Blues: The Magazine of the African-American Blues Tradition* 94, 1990 novembre-dicembre.
- Jim O'Neal, *A Traveler's Guide to the Crossroads, Living Blues: The Magazine of the African-American Blues Tradition* 94, 1990 novembre-dicembre.
- Steve LaVere, *The Death of Robert Johnson, Living Blues: The Magazine of the African-American Blues Tradition* 94, 1990 novembre-dicembre.
- Justin O'Brien, *The Robert Johnson Photo, Living Blues: The Magazine of the African-American Blues Tradition* 69, 1986.

#### VIDEO, FILM, DOCUMENTARI

- Peter Meyer, *Can't You Hear the Wind Howl? – The Life & Music of Robert Johnson, 1997 Sweethome Pictures, Dvd*
- Chirs Hunt, *The Search for Robert Johnson, 1992 Sony Music Entertainment Inc., Dvd*
- Robert Muggge, *Deep Blues, 1993, Fox Lorber Studios, Dvd*
- *Masters of the Country Blues: Bukka White & Son House, 2000 Yazoo Records, Dvd*
- Walter Hill, *Crossroads (titolo italiano "Mississippi Adventures")*, 1986 Columbia/Tristar Studios, Vhs

#### SUPPORTI AUDIO

- *Robert Johnson - The Complete Recording, 1990 Columbia Records, Cd*
- *Robert Johnson, 2001 Recording Arts Dejavu Retro Gold Collection, Cd*
- *Robert Johnson – The Complete Collection, 1998 Prism Leisure Corporation, Cd*
- *I Maestri del Blues e del Rhythm'n Blues – Rob. Johnson (Rac.IV, vol.8), 1993 De Agostini; Mc*
- *Son House, Original Delta Blues, 1998, Sony, Cd*

#### SITI WEB

<http://www.mudcat.org/rj-dave.cfm>  
[http://blues.about.com/library/blgloss.htm?PM=ss11\\_blues](http://blues.about.com/library/blgloss.htm?PM=ss11_blues)  
<http://www.ualberta.ca/~mborshuk/gloss.htm>  
<http://blueslinks.tripod.com>  
<http://www.klte.hu/~klamp/blues/lyrics/robert.johnson/>  
<http://www.triharp.com/home/testi/johnson.html>  
<http://www.metroactive.com/papers/sonoma/03.01.01/spins-0109.html>  
<http://www.randlemanland.com/johnson.html>  
<http://www.sibetrans.com/trans/trans3/sharma.htm>  
<http://lcweb.loc.gov>  
<http://www.americasstory.com/cgi-bin/page.cgi/jb/jazz>  
<http://www.wc.cc.va.us/specialStories/visitingArtist/classRes.html>  
<http://www.sourbob.com/archives/000088.html>  
<http://web.infinito.it/utenti/s/soul-music/SoulPage.html>  
<http://www.lasuperba.net/unige/eng2/eng2ferr1.htm>  
[http://bluesroad.free.fr/English/Albums/rj\\_tcr.html](http://bluesroad.free.fr/English/Albums/rj_tcr.html)  
[http://www.100megsfree4.com/deltabluesmn/artists/robert\\_johnson.htm](http://www.100megsfree4.com/deltabluesmn/artists/robert_johnson.htm)  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=F0BLUES>  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=2:12:30|PM&sql=6Walking|Blues>  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=2:12:30|PM&sql=Amzsqaouaqjib>  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=2:12:30|PM&sql=B6vjweaw04xk7>  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=2:12:30|PM&sql=L3BLUES>  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=A0x60tr4kl1x>  
<http://www.wjtv.com/unexplained/MGBHTSOBM6D.html>  
<http://www.clarionledger.com/news/blues/index.html>  
<http://web.tiscali.it/mammola/rjohnson/johnson.html>



<http://www.americanbluesnetwork.com/>  
<http://www.geocities.com/bluesworld2000/history.html>  
[http://www.greenmanreview.com/devil's\\_music.html](http://www.greenmanreview.com/devil's_music.html)  
<http://multirace.org/firstday/stamp40.htm>  
[http://www.wchandyfest.com/delta/blues\\_links.htm](http://www.wchandyfest.com/delta/blues_links.htm)  
<http://www.earlyblues.com>  
[http://www.earlyblues.com/robert\\_johnson\\_essay.htm](http://www.earlyblues.com/robert_johnson_essay.htm)  
<http://dm.olemiss.edu/archives/99/9902/990210/990210ENservice.HTML>  
<http://www.zerotime.com/articles/robert.htm>  
<http://www.bigroadblues.com/features/robert.shtml>  
<http://hs.riverdale.k12.or.us/~dthompo/music/modernmusic/robertjohnson/>  
[http://www.offbeat.com/blues\\_hound.html](http://www.offbeat.com/blues_hound.html)  
<http://www.geocities.com/bluesworld2000/history15.html>  
<http://www.amazon.com>  
<http://www.lavender-powell.freemove.co.uk/>  
<http://www.wikipedia.org/>  
<http://www.bluesworld.com/Gayle>  
[http://www.globetrekktv.co.uk/destination\\_guide/north\\_america/deep\\_south\\_usa/blues\\_in\\_clarkstown.php](http://www.globetrekktv.co.uk/destination_guide/north_america/deep_south_usa/blues_in_clarkstown.php)  
<http://www.docteurblues.com/nuke/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=13>  
[http://www.jazzbrat.com/templates/jpage.php?u\\_pageid=30](http://www.jazzbrat.com/templates/jpage.php?u_pageid=30)  
<http://www.kerileigh.com/kerileigh/writings.htm>  
<http://www.jobastone.com/articles.php3?style=6&art=13>  
<http://www.raydavisblues.com/Articles.htm>  
<http://www.pressroom.com/~afrimale/angela.htm>  
<http://www.princeton.edu/~howarth/557/blues.html>  
<http://www.guitarsite.com/newsletters/000522/22.shtml>  
<http://internettrash.com/users/ballenger/scholrobertjohnsonling.htm>  
[http://www.africana.com/Articles/tt\\_656.htm](http://www.africana.com/Articles/tt_656.htm)  
[http://www.cbel.com/blues\\_styles/](http://www.cbel.com/blues_styles/)  
<http://www.africana.com>  
<http://www.document-records.co.uk/artists/>  
<http://www.mbbblues.mb.ca/s99lind.html>  
[http://www.pbs.org/wnet/aaworld/reference/articles/robert\\_johnson.html](http://www.pbs.org/wnet/aaworld/reference/articles/robert_johnson.html)  
<http://www.blues.co.nz/news/article.php?id=166>  
<http://perso.club-internet.fr/latailla/RJohnson/RJpage.html>  
<http://hallmusic.com/index.php/Mode/product/AsinSearch/B000000G87/name/Roots%2520of%2520Robert%2520Johnson/browse/466034/page/1>

<http://www.sparkyandronda.com/johnson.html>  
<http://www.greenleft.org.au/back/1995/175/175p21.htm>  
<http://www.guitarpicker.com/Ainslie/Reviews.htm#Crossroads>  
<http://www.bluesintheschools.com/fruteland1.htm>  
<http://guitar.about.com/library/weekly/aa020700b.htm>  
[http://www.cr.nps.gov/delta/blues/people/robert\\_johnson.htm](http://www.cr.nps.gov/delta/blues/people/robert_johnson.htm)  
[http://www.cr.nps.gov/delta/blues/schools/delta\\_school.htm](http://www.cr.nps.gov/delta/blues/schools/delta_school.htm)  
<http://www.shs.starkville.k12.ms.us/mswm/MSWritersAndMusicians/musicians/Johnson.html>  
<http://www.12bar.de/index.htm>  
<http://mapage.noos.fr/jrichez/TombesRJ.html>  
<http://members.aol.com/scarien/delta3.htm>  
<http://www.klte.hu/~klamp/blues/lyrics/robert.johnson/>  
[http://lcweb.loc.gov/rr/print/085\\_disc.html](http://lcweb.loc.gov/rr/print/085_disc.html)  
<http://www.bartleby.com/61/87/B0348700.html>  
<http://bennyhills.fortunecity.com/billmurray/532/language/blues.html>  
<http://www.blues.org/forums/index.html>  
<http://www.blues.org/halloffame/index.html>  
<http://johnbrownsbody.net>  
<http://www.jimcrowhistory.org/home.htm>  
[http://blues.about.com/c/esntl.htm?PM=ss10\\_blues](http://blues.about.com/c/esntl.htm?PM=ss10_blues)  
<http://www.cwru.edu/pubaff/univcomm/johnconf.htm>  
<http://blueslinks.tripod.com/>  
<http://www.tripod.lycos.com/bin/membership/blueslyrics>  
[http://www.tripod.lycos.com/dictionary/blue\\_notes.htm](http://www.tripod.lycos.com/dictionary/blue_notes.htm)  
[http://www.tripod.lycos.com/dictionary/race\\_music.htm](http://www.tripod.lycos.com/dictionary/race_music.htm)  
<http://www.tripod.lycos.com/dictionary/ragtime.htm>  
<http://www.tripod.lycos.com/dictionary/rhythmb Blues.htm>  
<http://www.tripod.lycos.com/dictionary/sharecropping.htm>  
<http://www.co.ozaukee.wi.us/history/HouseOfBlues.htm>  
<http://www.co.ozaukee.wi.us/Photos/Index.htm>  
<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/bluesques.html>  
<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/sourceblues.html>

<http://www.petrov-petrov.si/~mojohand/>  
<http://www.fezoacaonline.com/rjpage/comments.html>  
<http://www.fezoacaonline.com/rjpage/legend.html>  
<http://www.fezoacaonline.com/rjpage/links.html>  
<http://www.fezoacaonline.com/rjpage/musicrj.html>  
<http://www.fezoacaonline.com/rjpage/rjpage.html>  
<http://www.ocf.berkeley.edu/~wrader/>  
<http://www.ilpopolodelblues.com/intro.html>  
[http://www.ilpopolodelblues.com/download/pdb\\_0202.pdf](http://www.ilpopolodelblues.com/download/pdb_0202.pdf)  
<http://www.jwgh.org/teedotbee/articles/language.html>  
<http://www.kcbluessociety.com/>  
<http://www.livingblues.com/>  
<http://www.luckymojo.com/alligatorteeth.html>  
<http://www.luckymojo.com/blues.html>  
<http://www.luckymojo.com/blueshellhoundjohnson.html>  
<http://www.luckymojo.com/candlemagic.html>  
<http://www.luckymojo.com/gamblersluck.html>  
<http://www.luckymojo.com/layingtricks.html>  
<http://www.luckymojo.com/mojo.html>  
<http://www.messaround.com/links.html>  
<http://www.netmagic.net/~snake/index.html>  
<http://www.netmagic.net/~snake/people/people2.htm>  
<http://www.ozarksblues.org/>  
<http://www.ozarksblues.org/bluemore.html>  
<http://www.robertjohnsonfilm.com/>  
<http://www.robertjohnsonfilm.com/Reviews.html>  
<http://www.robertjohnsonfilm.com/NewsandNotes.html>  
<http://www.southwestblues.com/>  
<http://www.southwestblues.com/societys.htm>  
[http://storywind.net/\\_la106/0000016.htm](http://storywind.net/_la106/0000016.htm)  
<http://www.templeofblues.com/s/3/000304.html>  
<http://www.thebluesjoint.com/>  
<http://www.top100guitarsites.com/index.php3>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/allen.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/barnett.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/danforth.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/gordon.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/halloran.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/lemon.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/lewis.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/neil.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/rissetto.html>  
<http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/webb.html>  
[http://blueslyrics.tripod.com/artistswithsongs/robert\\_johnson\\_1.htm#i\\_believe\\_ill\\_dust\\_my\\_broom](http://blueslyrics.tripod.com/artistswithsongs/robert_johnson_1.htm#i_believe_ill_dust_my_broom)  
<http://dir.yahoo.com/Entertainment/music/genres/blues/ù>  
<http://www.clt.astate.edu/sarahwf/elainrt/sharcnv2.htm>  
<http://www.wc.cc.va.us/specialStories/visitingArtist/classRes.html>  
<http://www.indyweek.com/durham/2000-06-21/ae7.html>  
<http://www.thetartan.org/97/14/pillbox/2834.asp>  
<http://www.guitarpicker.com/Ainslie/Scott.htm>  
<http://www.dirtynelson.com/linen/reviews/67books.html>

*Nota finale:*

*Tutte le traduzioni presenti nel testo, comprese quelle a fronte di ogni singola canzone in appendice, sono state fatte da David Tordi.*