



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Storie di Blues. La rappresentazione della musica blues nel cinema americano

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Corso di laurea in Spettacolo, Moda e Arti Digitali

Stefano Palma
Matricola 1697098

Relatore
Damiano Garofalo

Correlatore
Emanuele Senici

A.A. 2020-2021

INDICE

Storie di Blues.

La rappresentazione della musica blues nel cinema americano

3 **INTRODUZIONE**

CAPITOLO I

Breve storia del blues

11 Il blues nelle piantagioni. La voce nera degli schiavi.

13 I *minstrel show*. Prime forme di spettacolo

14 Una nuova apparente condizione sociale. Il viaggio ed i *medicine show*.

15 I luoghi del blues ed i suoi principali interpreti

CAPITOLO II

La musica blues nel cinema di finizione americano

41 *The Blues Brothers*

51 *The Blues Brothers: Il Mito Continua*

55 *Mississippi Adventures*

60 *Black Snake Moan*

63 *Cadillac Records*

CAPITOLO III

The Blues. Una serie di sette documentari prodotta da Martin Scorsese

72 *Dal Mali Al Mississippi*

76 *L'Anima Di Un Uomo*

82 *The Road To Memphis*

85 *Warming By The Devil's Fire*

88 *Godfathers and Sons*

94 *Red, White And Blues*

100 *Piano Blues*

104 Conclusioni

107 Bibliografia

110 Filmografia

111 Sitografia

112 Discografia

INTRODUZIONE

In questo lavoro di tesi, ho voluto prendere in analisi il modo in cui il cinema americano ha trasferito sullo schermo le tematiche della musica blues. E' stato scelto di prendere in considerazione solamente alcuni film e alcuni documentari di produzione statunitense, questo per avere una maggiore coerenza semantica con il genere musicale nato appunto negli Stati Uniti come forma musicale popolare e poi sviluppatosi fino ad arrivare in Europa. Come vedremo, a seguito della riscoperta dei bluesman di prima generazione da parte di alcuni musicisti britannici, nascerà il british blues, sottogenere non meno importante in quanto fondamentale per la diffusione del blues in tutto il mondo.

Nel primo capitolo, viene affrontata una ricostruzione storica, che prende in analisi la nascita del blues a partire dalle prime *work song*, fino ad arrivare al periodo storico in cui i bluesman si sono spostati dai campi coltivati del Sud degli Stati Uniti alle grandi città urbanizzate, dando nuova veste a questo genere musicale, rendendolo elettrico e più in accordo con i ritmi delle città moderne. Tale ricostruzione storica è fatta cominciare con il significato etimologico della parola *blues*, che ci permette così di entrare subito nel profondo del significato di un'intera cultura. Il blues infatti, oltre che essere un genere musicale, è l'espressione di un intero popolo, quello afroamericano, vittima di innumerevoli sofferenze, come quella causata dalla condizione di schiavitù. Vedremo come, proprio nelle piantagioni di cotone in cui la manodopera era essenzialmente composta da afroamericani, il modo in cui è nato il blues. Durante le estenuanti giornate lavorative, per riuscire a comunicare tra loro, gli schiavi impiegati nelle piantagioni, usavano dei canti, che si sviluppavano seguendo uno schema di botta e risposta. Frasi brevi, concise e pregne di significato che si differenziano in tre tipologie differenti classificabili in *field holler*, *cry* e *shout*. Questi canti, rappresentano uno stato embrionale del blues per come lo conosciamo oggi, in quanto venivano eseguiti senza l'utilizzo di strumenti musicali. Le prime forme di blues accompagnato da strumenti musicali, sono rintracciabili all'interno dei *minstrel show*, antesignane forme di spettacolo in cui gli attori bianchi, pitturandosi la faccia di

nero mettevano in scena, in modo stereotipato e non senza una vena di razzismo, rappresentazioni del popolo afroamericano. Le canzoni che accompagnavano questi primissimi spettacoli che oggi chiameremo di “varietà”, potevano essere ballate folk già esistenti, o brani appositamente scritti che prendono il nome di *coon song*.

Oltre ai *minstrel show*, fondamentali per lo sviluppo di questo genere sono stati i *medicine show*, che altro non erano che dei carrozzoni guidati da presunti esperti di medicina che vendevano dei farmaci miracolosi capaci di curare ogni male. Per attirare un numero maggiore di acquirenti, venivano messi in scena degli spettacoli musicali, in questo molti musicisti afroamericani trovarono una fonte di sostentamento. In questo periodo storico, la schiavitù è stata ufficialmente abolita, ma il clima di razzismo che si era andato a creare è ancora persistente e quello della carriera musicale rappresentava uno dei pochi lavori che un afroamericano poteva svolgere. Questi spettacoli – truffa, sono stati fondamentali anche per la loro natura girovaga, infatti le carovane si spostavano di città in città. Questo aspetto ha reso possibile ai musicisti che vi si aggregavano di entrare in contatto con musicisti di altre città e questa commistione ha dato vita a dei veri e propri modi di suonare il blues. Scambi culturali che avvenivano principalmente internamente alla comunità afroamericana, ma anche tra musicisti neri e musicisti bianchi, basti pensare a stati come la Georgia, il Tennessee, la Carolina del Nord e la Carolina del Sud, aree fortemente influenzate dalla cultura anglosassone dei primi coloni. Senza ombra di dubbio però la terra promessa del blues, resta il Mississippi, stato popolato da una alta concentrazione di afroamericani e che ha dato i natali ai maggiori esponenti del cosiddetto delta blues. Partendo dal Mississippi le strade e le storie del blues mi hanno portato ad analizzare come si è sviluppata questa musica negli stati del Sud, rintracciando in ognuno di essi delle peculiarità culturali che di conseguenza si sono riversate in questa musica che si è sviluppata nel corso degli anni è che sta all’origine della maggior parte della musica che viene prodotta ed ascoltata anche oggi, dal rock all’hip-hop, passando per il jazz e per il soul. Essendo nata come musica popolare degli afroamericani, presenta molti punti di incontro con la cultura africana, ad esempio con un immaginario composto da superstizione e spiritualità. Questo aspetto è stato letteralmente incarnato dal più grande innovatore di questa musica, Robert Johnson che ha letteralmente rivoluzionato oltre che al blues, il modo di suonare la chitarra. Oltre al suo valore tecnico sullo

strumento musicale, la figura di Robert Johnson è fondamentale perché intorno a lui si è andata a costruire un'aura mistica grazie alle leggende che circolavano e che continuano a circolare sul suo conto. Il fantomatico patto con il diavolo è sicuramente una tematica che ha accompagnato da sempre la musica blues, definita anche per l'appunto "musica del diavolo". Al di là delle leggende e della superstizione, questo appellativo ha delle verità rintracciabili in un aspetto culturale. I bluesman erano spesso e volentieri vagabondi che giravano di città in città in cerca di fortuna e conducevano una vita dissoluta, dedita all'alcool, ai rapporti extraconiugali, al gioco d'azzardo e tal volta alla violenza. Questo si andava ad opporre al modello comportamentale di molti afroamericani che abbracciarono una vita ispirata ai precetti religiosi cristiani. Sappiamo che non pochi bluesman sono stati combattuti riguardo questa duplice natura, l'una più spirituale, l'altra più terrena, alcuni di essi come ad esempio Skip James, decisero addirittura di ritirarsi dalla scena musicale per intraprendere una vita votata a Dio. Si parlerà poi della città di Memphis in cui molti bluesman hanno trovato fortuna, come uno dei più longevi e famosi interpreti di questa musica, B.B. King. Passando per lo stato del Texas e quindi per il texas blues, fino ad arrivare ai piedi degli Appalachi, e in alcune regioni della California, si arriverà a parlare di Chicago, patria per eccellenza del blues elettrico. Questo è sicuramente il tipo di blues che ha raggiunto maggior successo e maggior diffusione in tutto il mondo, grazie a personaggi come Muddy Waters, Little Walter, o grazie ad una etichetta discografica che più di tutte ha saputo interpretare il cambiamento da blues rurale e blues urbano ed elettrificato, la Chess Records. Questa ricostruzione storica è volutamente fatta terminare a questo periodo storico del blues, anche conosciuto come "periodo d'oro" del blues.

Il secondo capitolo, entra nel vivo di questo lavoro di tesi, prendendo in analisi alcuni film che hanno trattato questo genere musicale o che ne hanno usato le atmosfere per meglio affrontare alcune tematiche, tematiche che sono anche presenti in molta musica blues. Come già detto si sono presi in analisi solo alcuni dei film realizzati aventi dei punti di incrocio tra cinema e blues, e nello specifico sono state considerate solo pellicole prodotte negli Stati Uniti. Tematiche come quella del viaggio, come quella della questione razziale, come quella del conflitto tra sacro e profano, oppure di come sono stati ricostruiti, grazie al mezzo cinematografico dei fatti

realmente accaduti. I film che ho scelto di analizzare per quanto riguarda i film di finzione sono, *The Blues Brothers* (1980, John Landis), *Blues Brothers: il mito continua* (1998, John Landis), film diventati nel tempo dei veri e propri cult, anche grazie al validissimo apporto di colossi della musica blues come Ray Charles, Aretha Franklin, John Lee Hooker, Cab Callaway e tutti gli altri che nel film fanno parte della band e che anche nella vita reale sono stati e sono dei musicisti di successo. Dal film ne uscirà un disco musicale vero e proprio, suonato appunto da una band che come detto e come meglio vedremo sta anche alla base dell'idea del film stesso. Ho scelto poi di prendere in analisi *Mississippi Adventures* (1986, Walter Hill) in quanto tratta il tema del viaggio, e del ritorno verso le origini del blues, origini rappresentate dal Sud degli Stati Uniti e della passione di un ragazzo bianco verso la musica tradizionale afro americana, aspetto che rappresenta molto bene il superamento di alcune barriere razziali. Il film diretto da Walter Hill inoltre ci suggerisce un altro aspetto riguardo la musica blues, ovvero una componente di leggenda che con il tempo si è andata a creare attorno a questa cultura, e che è sarà affrontata tramite la figura di Robert Johnson, che nel film non è una figura ingombrante, ma che con la sua aura di mistero, è presente per tutta la durata della pellicola. *Black Snake Moan* (2007, Craig Brewer) più che un film sulla musica, è un dramma che si serve del blues e del suo immaginario per esprimere alcuni sentimenti dell'essere umano. Anche in questo caso, le tematiche sono molteplici e tutte riconducibili alla musica tradizionale afroamericana, come ad esempio il rapporto tra uomo e donna, la sessualità e la religione. Inoltre nel film, Samuel L. Jackson che interpreta il ruolo di uno dei due protagonisti, ha dovuto imparare a suonare la chitarra, questo sarà un ulteriore spunto di riflessione. Infine, verrà analizzato *Cadillac Records* (2008, Darnell Martin) biopic collettivo che racconta la parabola del successo raggiunto dalla Chess Records. Oltre che a ricostruire la storia della nascita del Chicago blues, rende allo spettatore anche la dimensione privata ed intima di alcuni musicisti che anche grazie alla casa discografica di Leonard e Phil Chess, (il secondo dei fratelli che nel film quasi non compare) hanno raggiunto il successo, come Muddy Waters, Little Walter, Etta James, Chuck Berry e Howlin Wolf. In questo film, oltre alla quasi fedelissima ricostruzione storica, vengono appunto messi a nudo alcuni aspetti della vita privata di questi artisti e questo ci permette di entrare nei loro aspetti caratteriali. Altro merito del film è il modo in cui

ci restituisce, l'idea di cosa provava un afroamericano emigrato dal Sud in una metropoli come Chicago.

Per quanto riguarda il terzo capitolo, quello inerente ai documentari sul blues, ho scelto di prendere in analisi la serie *The Blues* interamente prodotta da Martin Scorsese. La serie di documentari, uscita nel 2003, è interamente dedicata al blues e attraverso i sette episodi che la compongono ne va a ricostruire la storia, mettendone in evidenza le caratteristiche principali. Ogni capitolo è stato diretto da un regista diverso che ha approfondito le tematiche del blues, anche tramite i protagonisti di questa musica, permettendo così a chi la guarda di avere un quadro abbastanza esaustivo di quello che il blues rappresenta. Ognuno dei sette registi coinvolti si è focalizzato su tematiche differenti che sono state analizzate partendo da un punto di vista personale. Oltre all'autorevolezza delle firme alla regia e alla supervisione all'intero progetto di Martin Scorsese, si è scelto di prendere in considerazione questa serie di documentari in quanto non sono una semplice ricostruzione storica di come il blues sia nato e si sia sviluppato ma ne approfondiscono alcune tematiche che mi è sembrato rilevante prendere in analisi. Il primo capitolo della serie, *Dal Mali al Mississippi*, (2003) avente come titolo originale *Feel Like Going Home*, diretta dallo stesso Scorsese, è un viaggio alla ricerca delle radici del blues. Al bluesman afroamericano Corey Harris è affidato il ruolo di Virgilio, ci conduce infatti in una ricerca che partendo dallo stato del Mississippi, dove incontra alcuni bluesman autoctoni come Taj Mahal, Otha Turner o Sam Carr, arriva fino in Africa, terra natia degli schiavi deportati in America che portarono con loro alcuni degli usi e dei costumi che successivamente andranno a formare la cultura afroamericana da cui deriva il blues per come lo conosciamo oggi. In Africa incontra musicisti come Ali Farka Touré e Salif Keita con cui riflette su cosa i primi schiavi africani abbiano mantenuto e trasmesso alle generazioni successive della madre terra Africa e trovando moltissimi punti di contatto diretto tra il genere musicale popolare nato in America e alcuni tratti della cultura Africana, ben più antica. Il secondo capitolo della serie, è diretto da Wim Wenders. Intitolato *L'anima di Un Uomo*, (2003). Il titolo originale è *The Soul Of A Man*. Questo secondo episodio della serie è incentrato sulle carriere dei musicisti Skip James, interpretato da Keith B. Brown, Blind Willie Johnson, interpretato da Chris Thomas King, e J. B. Lenoir. La voce narrante del film è di Laurence Fishburne e contiene brani dei tre musicisti fatti

riportati in versione originale nonché eseguiti da Nick Cave and the Bad Seeds, Beck, Jon Spencer Blues Explosion, James 'Blood' Ulmer, T-Bone Burnett, Eagle Eye Cherry, Shemekia Copeland, Garland Jeffreys, Alvin Youngblood Hart, Los Lobos, Bonnie Raitt, Lou Reed, Marc Ribot, Lucinda Williams e Cassandra Wilson. È stato inoltre proiettato fuori concorso al Festival di Cannes 2003¹. Contiene sia immagini di repertorio che parti di girato e per la realizzazione di queste, è stata utilizzata una cinepresa d'epoca. Ho trovato molto interessante l'operazione di proporre i brani dei tre bluesman di cui si ricostruisce la vita sia in versione originale che in versioni arrangiate in chiave moderna da interpreti contemporanei, come a voler creare un collegamento temporale tra il passato ed il presente. Il terzo capitolo, intitolato *The Road to Memphis* (2003), è diretto da Richard Pearce e si focalizza, come ci suggerisce il titolo stesso sulla città di Memphis e su Bale Street, centro nevralgico della città. E' un documentario "on the road", proprio come la vita dei bluesman che si sono sempre spostati di città in città in cerca di fortuna. A proposito di questo, una delle location delle riprese che più spicca è l'autobus che nel documentario diventa ulteriore personaggio, mezzo di trasporto maggiormente usato dalle band per spostarsi di città in città durante i tour. Oltre quindi alla personificazione di Memphis e del mezzo di trasporto sono presenti interviste e contributi di B.B. King che proprio da Memphis ha iniziato la sua carriera, di Bobby Rush che ha contribuito ad attualizzare tutti i discorsi intrapresi nel film e Rosco Gordon. Grazie anche alla partecipazione di Sam Philips, produttore discografico della Sun Records, che tra gli altri lanciò al successo Elvis Presley, viene anche toccato il modo in cui i musicisti bianchi, si siano serviti anche della musica dei neri per raggiungere il successo, in un duplice scambio che ha permesso di allargare l'audience del blues anche all'interno della popolazione bianca americana. Il quarto capitolo, è affidato alla regia di Charles Burnett e si intitola *Warming by the Devil's Fire* (2003). Più che un documentario questo è un film vero e proprio che narra le vicende di un giovane ragazzo di colore che affronta sulla sua pelle lo scontro tra sacro e profano, presente in larga parte nella musica blues. Questo ragazzo inviato dalla madre nel Sud degli Stati Uniti con l'unico scopo di essere battezzato da uno zio predicatore, viene "rapito" da un altro suo zio, appassionato di

¹<https://web.archive.org/web/20131214204119/http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2003/allSelections.html>

blues che lo guida alla scoperta di ciò da cui doveva essere salvato. I due protagonisti sono interpretati da Tommy Hicks che ricopre il ruolo dello zio Buddy e da Nathaniel Lee Jr. che interpreta Junior, il ragazzo che scoprirà il blues. Oltre a questa dicotomia tra sacro e profano, vengono presentate anche alcune blueswoman come ad esempio Ma Rainey, una delle prime cantanti donne ad incidere ed a lavorare professionalmente come artista blues, Ida Cox, Dinah Washington, e Lucille Bogan tramite cui viene introdotto nel film un altro tema, quello delle allusioni sessuali presenti in molti testi di canzoni blues. Quinto capitolo della, *Godfathers and Sons* (2003), diretto da Marc Levin ricostruisce tramite i ricordi di Marshall Chess, figlio di Leonard Chess, le vicissitudini dell'omonima casa discografica. Abbiamo detto che i documentari appartenenti a questa serie, vanno oltre la semplice ricostruzione storica ed anche in questo caso, si è ben lontani da un documentario che si ferma a tale operazione. Nel documentario oltre a Marshall Chess, è presente anche il rapper Chuck D, famoso per essere stato leader dei Public Enemy, uno dei più grandi gruppi hip-hop della storia. All'interno del documentario, dunque ci viene mostrato come i due lavorano al progetto di registrare uno dei brani che rese celebre Muddy Waters, in chiave moderna e facendo collaborare i musicisti che lo incisero originariamente nell'album *Electric Mud* (1968, Cadet Records) con alcuni tra gli artisti migliori della scena hip-hop, tra cui lo stesso Chuck D. Sono inoltre presenti delle performance di Koko Taylor, Otis Rush, Magic Slim, Ike Turner. Ma il punto focale di questo capitolo è proprio il collegamento tra passato e presente. Un po' come fatto da Scorsese nel primo capitolo della serie, qui si va anche alla ricerca delle radici dell'hip-hop che vengono ritrovate appunto nel blues. *Red, White and Blues* (2003), diretto da Mike Figgis è il sesto capitolo della serie. In questo episodio si analizza il modo in cui il blues si sia diffuso in Gran Bretagna e quindi sia sfociato nel british blues. Il documentario, contiene delle interviste dei musicisti che maggiormente hanno contribuito alla nascita di questo sottogenere e alla sua diffusione in Europa. Oltre alle interviste sono presenti delle riprese di una jam session fatta da Tom Jones, Jeff Beck, e Van Morrison nei famosi Abbey Road Studios. Tra i musicisti intervistati, compaiono anche Eric Clapton e John Mayall. Questo documentario mi ha permesso di affrontare il tema dell'universalità del blues, che se pur nato come musica tradizionale afroamericana, nel tempo si è sviluppata abbracciando ed accogliendo anche i musicisti bianchi ed europei che hanno

inoltre contribuito alla diffusione su scala globale di questa musica. Se in alcuni degli altri episodi il ponte era temporale, qui diventa spaziale. Inoltre prendendo in analisi questo documentario, ne ho approfittato per tracciare anche una breve storia del british blues. A chiudere la serie di documentari presi in analisi, c'è il settimo ed ultimo capitolo, *Piano Blues* (2003), diretto da Clint Eastwood. Come ci dice il titolo stesso l'intero documentario è un omaggio al pianoforte, che insieme a chitarra ed armonica a bocca, è uno degli strumenti principali di questo genere musicale. Grazie alla performance ed ai ricordi personali di musicisti come Ray Charles, Dr. John, Marcia Ball, Pinetop Perkins, Dave Brubeck, Jay McShann, Henry Gray ed a video di repertorio di Dorothy Donegan, Fats Domino, Otis Spann, Art Tatum, Albert Simmons, Pete Johnson, Jay McShann, Big Joe Turner, Nat King Cole, Martha Davis, Professor Longhair, Charles Brown e Duke Ellington, Eastwood ricostruisce il ruolo che questo strumento musicale ha avuto nel blues. In piena accordo con quello che era l'obiettivo di Scorsese, cioè quello di produrre una serie di documentari sul blues e sulle sue diverse sfaccettature, in cui ogni regista avrebbe dovuto affrontare il tema da un punto di vista personale, Clint Eastwood ci offre lo spunto per riflettere sulla poliedricità di questo genere musicale quasi impossibile da catalogare in comparti chiusi.

CAPITOLO I

Breve storia del blues.

1. Il Blues nelle piantagioni. La voce nera degli schiavi.

Per entrare a pieno nella storia del blues, il primo passo da compiere è capire cosa significa il termine “blues”, un termine che esprime tutta una cultura, un intero retaggio che, come vedremo si evolverà in un genere musicale fondamentale per tutto il resto della musica che oggi conosciamo. «La prima volta che ho incontrato il blues fu quando mi portarono qui su una nave. C'erano uomini su di me e molti altri usavano la frusta adesso tutti vogliono sapere perché canto il blues»².

A livello etimologico, nel corso degli anni si sono susseguite svariate teorie sul significato del termine Blues. La più verosimile sembra risultare anche la più semplice: analizzando il verbo “to be blue” ovvero essere tristi abbiamo anche una corrispondenza a livello semantico. Il blues infatti è notoriamente pieno zeppo di canzoni dai toni malinconici che esprimono tristezza e disagio. Su questo punto, è possibile allacciarsi ad un'altra derivazione etimologica. Considerando che questo genere musicale nasce direttamente dagli schiavi deportati dall'Africa, popolo con una rilevante cultura basata sulla superstizione, si può intendere il termine blues come una forma contratta di “blue devils” cioè “diavoli tristi”. Questa potrebbe essere un'ulteriore spiegazione del perché la storia di questo genere musicale è piena di riferimenti a leggende soprattutto per quanto riguarda le biografie dei suoi maggiori esponenti. Come appena detto, questo è un genere musicale che nasce nelle viscere degli schiavi, nelle piantagioni di cotone in cui venivano messi a lavorare subito dopo essere stati comprati all'asta. Generalmente, data la vastità dei campi, ad ognuno di esse veniva affidato un appezzamento che difficilmente si trovava vicino ad un altro. Impossibilitati a conversare durante le lunghe e faticose giornate di lavoro, l'unico modo per «mettersi in contatto con qualcuno era provare a intonare frasi, generalmente brevi e ritmate, cui poteva seguire una risposta altrettanto

² *Why I Sing the Blues*, 1983, (Riley King, Clark), MCA Records, traduzione mia

concosa, sullo stesso ritmo, da un altro lato della piantagione. Nasce così il canto di lavoro, sorta di rozzo lamento in una lingua ancora non ben strutturata che rompe l'isolamento e mette in comunicazione tra loro i lavoratori dell'intera piantagione». ³ Come vedremo, lo schema di botta e risposta, verrà ripreso in tutta la storia della musica blues. Questi canti che possiamo definire *work song* si possono differenziare in *field holler*, *cry* e *shout* aventi ognuno di esse caratteristiche precise. Per quanto riguarda i *field holler* hanno una vera e propria funzione informativa; servono a comunicare situazioni "pericolose" inerenti al lavoro. Sono composti da frasi brevi ripetute più volte. I *cry*, come ci suggerisce il termine stesso, riguardano una sfera più introspettiva; un dialogo con se stessi che aiuta ad alleviare le pene date dalla condizione di schiavitù. Gli *shout* sostanzialmente si differenziano dai due generi a livello strutturale: sono infatti più strutturati e possiamo considerarli come la forma arcaica vera e propria del blues che oggi conosciamo. Composto in tre versi in cui i primi due vengono ripetuti, per marcare ulteriormente il concetto, mentre il terzo verso, costituisce una risposta ai precedenti due. «L'enorme potenziale di sensibilità e di comunicabilità presente in queste prime forme di canti andrà a costituire il pathos, il nucleo evolutivo da cui scaturirà il blues, la malattia dell'anima che si esplica finalmente nella sua vera essenza». ⁴ Queste prime forme embrionali di musica blues non venivano accompagnate da strumenti musicali perché nel contesto in cui sono nate e si sono sviluppate, la schiavitù, non era possibile interrompere il lavoro forzato per suonare uno strumento. Pertanto le *work songs* si sviluppavano con una linea di voce oppure si articolavano in gruppi vocali a cappella, esattamente come i canti eseguiti in chiesa. Solo successivamente, con l'introduzione di strumenti musicali che i neri impararono a suonare dai bianchi, nasce il blues strutturato per come lo conosciamo oggi. Il banjo e la chitarra sono gli strumenti che per caratteristiche e modo in cui si suonano, risulteranno più idonei per l'esecuzione di questa musica: a differenza degli strumenti a fiato, permettono in ogni momento di accompagnare la voce. «Il blues, inteso in tutto il suo percorso evolutivo, si può definire come la prima forma artistica autonoma del nero americano, messa a punto con un linguaggio autonomo che non aveva quasi più niente dell'antico africano e molto poco di quello dei nuovi padroni. Il nero deve esprimersi in una lingua che non conosce e che impara senza che nessuno gliela insegni,

³ Roberto Caselli, *La storia del Blues*, Milano. Ulrico Hoepli Editore, 2015, pp. 23-24

⁴ Ivi, p. 25

in uno slang che deriva esclusivamente dall'ascolto delle parole, senza avere riscontro in alcuna codificazione scritta». ⁵ Tramite questo nuovo modo espressivo si dovevano tradurre emozioni, sensazioni e stati d'animo per far nascere il blues. Gli afroamericani, vivendo in un contesto di schiavitù, dovettero accettare anche l'imposizione da parte dei padroni della religione cristiana ed è anche per questo che africanizzando i canti religiosi cristiani, nacquero gli spiritual, tipologia di canzoni molto simili a livello musicale alle *work songs*, anche essi vengono eseguiti a cappella. Questa vicinanza al mondo religioso, ai sermoni dei predicatori genera però un forte paradosso. Sappiamo che il blues era considerato come la musica del diavolo e spesso e volentieri, i bluesman conducevano una vita dissoluta. Per molti di loro, questa contraddizione generava un disagio tale da convincerne alcuni a smettere di suonarlo, o «si sono convinti sul letto di morte, come Blind Boy Fuller, il quale nelle sue ultime ore ritenne che la causa del proprio male fosse proprio l'aver cantato il blues». ⁶

2. *I Minstrel show. Prime forme di spettacolo*

Un altro passaggio fondamentale per la nascita e l'affermazione del blues è quello del così detto *minstrel show* ovvero una forma di spettacolo mista, sviluppatosi a partire dalla prima metà del 1800. Questi show erano una miscela di sketch comici, varietà, danze e musica, interpretati da attori bianchi con la faccia dipinta di nero. I *minstrel shows* mettevano in scena rappresentazioni del popolo afroamericano in maniera stereotipata, e quasi sempre offensiva: in questi spettacoli, gli afroamericani venivano mostrati come ignoranti, pigri e superstiziosi, e veniva accentuato in maniera caricaturale il loro amore per la musica. A lungo, questa forma di spettacolo è stato una finestra su come i bianchi americani vedevano la popolazione nera. Nonostante questa forma di spettacolo presentava suoi forti connotati razzisti ha, sicuramente stimolato per la prima volta l'interesse della popolazione bianca americana nei confronti della cultura e delle tradizioni afroamericane. La nascita dei *minstrel show* è attribuibile a Thomas "Daddy" Rice, ideatore della maschera più emblematica di questo tipo di spettacolo: Jim Crow. Per quanto riguarda la musica che accompagnava questi spettacoli, si utilizzavano sostanzialmente brani folk o canzoni appositamente inventate che prendono il nome di

⁵ Ivi, p. 26

⁶ Ivi, p. 27

coon song. «Il blues è dunque il compiersi di un processo graduale che passa attraverso l'estinguersi di vecchie tradizioni e il formarsi di nuove che non abbandoneranno però mai completamente i vecchi elementi. Esso comincia a esemplificarsi in modo definitivo verso la fine dell'Ottocento quando in seguito alla Guerra civile decade, seppur formalmente, la condizione di schiavitù». ⁷

3. *Una nuova apparente condizione sociale. Il viaggio ed i medicine show.*

Questa nuova condizione sociale del popolo afroamericano, genera un ulteriore paradosso: la nuova condizione di libertà acquisita, anche se come detto solo formalmente, andò a generare una situazione di disgregazione; l'opinione dei bianchi non era cambiata, purtroppo non lo è del tutto neanche oggi. Adesso molti ex schiavi non avevano più un "punto di riferimento" come la baracca in cui riposare dopo il lavoro, o la garanzia di un pasto. Molti di essi inoltre avevano disabilità fisiche, era molto diffusa la cecità, questa condizione non permetteva molte alternative se non quella di imparare a suonare uno strumento e girare in cerca di un posto remunerativo in cui suonare e guadagnarsi da vivere suonando il blues. Questo stile di vita però, oltre che a non garantire la certezza di un guadagno era anche rischiosa; non era affatto facile per un afroamericano girare liberamente il sud degli Stati Uniti: si correva costantemente il rischio di essere arrestati per vagabondaggio oltre che, come su detto, erano considerati si uomini liberi ma solo in maniera formale. Un'alternativa per evitare se non episodi di razzismo ma quantomeno l'arresto e assicurarsi una fonte di guadagno leggermente più stabile, era rappresentata dall'aggregarsi ai *medicine show* cioè carrozzoni ambulanti che si spostavano di centro abitato in centro abitato, guidati da fantomatici dottori che, sfruttando l'ignoranza dei contadini, vendevano ad essi miracolose pozioni in grado di guarire qualsiasi patologia. Per attrarre più gente possibile e quindi incrementare le vendite, una volta arrivati si allestiva un vero e proprio spettacolo musicale ed una volta radunata una considerevole folla, attratta dallo spettacolo degli abili musicisti, entrava in scena il fantomatico dottore che con convincenti discorsi ingannava il pubblico. Una volta effettuata la vendita, i musicisti ricominciavano a suonare, così la procedura si ripeteva giorno dopo giorno. «La formulazione del blues deve molto a questi spettacoli, perché è proprio in quelle occasioni che diverse ballate e *coon song* assunsero la fisionomia

⁷ Ivi, p. 41

definitiva delle dodici battute».⁸ Se da un lato i *medicine show* erano delle vere e proprie truffe, dall'altro per i musicisti che vi si aggregavano rappresentavano una notevole fonte di guadagno. In questi spettacoli si esibirono anche artisti che diventeranno di grande rilievo per la musica blues come ad esempio Gus Cannon, anche noto come Banjo Joe, che successivamente avrebbe formato, insieme a Noah Lewis, Ashley Thomson e Hosea Woods, i Cannon's Jug Stompers. Altre figure fondamentali furono Jim Jackson, padre del Tennessee Blues, Furry Lewis e Papa Charlie Jackson, suonatore di banjo tra i primi a registrare il down home blues.

4. *I luoghi del Blues ed i suoi principali interpreti*

«Il modo di interpretare il blues, da questo momento in poi, diventerà sempre meno omogeneo. Al di là delle dodici battute – che rimarranno comunque sempre il denominatore comune di questa musica – cominceranno ad evolversi stili interpretativi estremamente variegati, che terranno necessariamente conto delle influenze geografiche in cui i musicisti saranno costretti a muoversi.»⁹ Questo continuo viaggiare e vagabondare per tutto il sud degli Stati Uniti, ha inevitabilmente messo in contatto musicisti e stili musicali differenti che in un continuo scambio si mescolavano tra loro creando dal nulla nuovi stili. Oltre a questo scambio per così dire interno alla popolazione afroamericana, va considerato anche lo scambio inevitabile tra cultura bianca e cultura nera; se pensiamo «all'esperienza derivata dalla vicinanza di regioni come la Carolina del Nord e del Sud, la Georgia, il Tennessee e gli Appalachi, ossia aree depositarie della tradizione bianca anglosassone fatta di centinaia di ballate e canzoni conservate gelosamente da generazioni di musicisti».¹⁰ Un esempio pratico sull'influenza musicale tra cultura afroamericana e cultura anglosassone è l'utilizzo dello stile *fingerpicking* o *flatpicking* nel blues. Uno tra i musicisti migliori di questo genere era Sam McGee che nasce come suonatore di banjo e che solo successivamente si interesserà alla chitarra, ma solo dopo aver visto dei lavoratori neri suonare il blues. Il blues è sicuramente un genere musicale creato a partire da varie influenze, ma è allo stesso modo legato principalmente al modo di suonare tipico del Delta del Mississippi. A proposito del fiume Mississippi, è doveroso aprire una parentesi su di esso. «Il "Vecchio Al", un altro dei tanti nomignoli con cui i neri

⁸ Ivi, p. 43

⁹ Ivi, p. 44

¹⁰ Ivi, p. 58

chiamarono il loro fiume, non tardò ad assumere [...] le sembianze divine del mito, fino ad essere invocato perché producesse tanta nebbia nei porti con la sua pipa, da far sospendere il lavoro bestiale cui gli schiavi venivano sottoposti».¹¹ Come detto all'inizio, il popolo afroamericano, nonostante reso schiavo e deportato dall'Africa al nuovo mondo, non abbandonerà mai quella componente animista e superstiziosa, quella mistica legata alla Madre Terra. Superstizione che occuperà una parte rilevante della cultura afroamericana; basti pensare al brano *Got My Mojo Working* scritta da Preston "Red" Foster nel 1957 e nello stesso anno resa celebre da Muddy Waters, in cui il testo ruota completamente intorno al "mojo", parola che ha origini nella cultura africana e che è riconducibile al termine *mojuba*, una sorta di preghiera, utilizzata per indicare un amuleto magico, un sacchetto di stoffa contenente erbe o altri oggetti dai poteri sovranaturali, tipico delle pratiche *hoodoo*. Tornando al fiume Mississippi e soprattutto al suo delta, rappresenterà per tutti i bluesman una sorta di brodo primordiale in cui leggenda e realtà si mischiavano dando vita a storie di demoni che proponevano patti di sangue, leggende che venivano inserite in modo ricorrente nei testi delle canzoni blues. Si può forse dire che quello suonato nelle regioni del Delta del Mississippi, sia la forma più autentica di blues, questo perché quella regione anche dopo la Guerra civile rimase poco popolata e abbastanza isolata dal resto degli Stati Uniti. In quelle zone, tra i pochi svaghi possibili c'era quello di radunarsi nei *juke joint* che altro non erano che baracche attrezzate in cui si serviva alcol, si suonava, si cantava e si ballava. Il modo di suonare dei musicisti del Delta, risentendo di questa condizione di "isolamento" era molto più introspettivo, «fatto di un suono scarno e ricco di pathos, con testi fra inquietudine ed esistenzialismo».¹² Altra regione significativa per il blues, è stata la Louisiana, anche se «quando si fa riferimento al blues della Louisiana si rischia [...] di dare adito a una certa confusione, perché generalmente con questo termine non si intende parlare di un blues ortodosso ma di una sua forma derivata»¹³. In ogni caso, la Louisiana fu un territorio in cui, sotto la ancora forte influenza della dominanza spagnola e francese, la cultura nera si fondeva con quella creola, dando così origine allo *zydeco*, genere musicale caratterizzato dall'utilizzo dell'accordion diatonico e da un particolare strumento a percussione chiamato *rub-board*. «Per un probabile tentativo di semplificazione, quasi sempre gli stili del blues sono stati

¹¹ Walter Mauro, *Il blues e l'America nera*, Aldo Garzanti Editore, Milano 1977, p.46

¹² R. Caselli, *Op. cit.*, p.59

¹³ Ivi, p. 114

decodificati dai critici come elaborazioni tipicamente regionali, un po' stereotipate nei loro schemi, senza badare più di tanto alla grande varianza di matrici stilistiche che una zona – seppur limitata dal punto di vista geografico – può a sua volta presentare». ¹⁴ La maggior concentrazione di musicisti di talento nelle grandi città delle rispettive aree geografiche, ha dato vita ad una classificazione ancora più generica. Identificare lo stile del Tennessee con quello di Memphis, o lo stile del Mississippi con quello del Delta, non tiene conto delle numerose, nonché significative, sfumature: come più volte detto, si è generato dalla confluenza di molteplici culture, stili, innovazioni e strascichi della tradizione. Dalle sue origini, dalle prime *work song*, cantate dagli schiavi nelle piantagioni di cotone, con scopo di catarsi introspettiva, adesso il blues comincia a riempire l'aria anche per un aspetto ludico. Si balla, si canta, viene utilizzato per accompagnare i momenti di festa, entra nei locali, ma «continua a essere ancora il fedele compagno del carcerato che cerca consolazione nel suo ascolto, del discriminato che subisce quotidianamente ingiustizie, dell'uomo e della donna abbandonati dall'amante. Il blues diventa insomma una colonna sonora che in ogni occasione accompagna il nero americano, che ha ormai definitivamente eletto questa musica a rappresentazione di vita»¹⁵. Anche se come precedentemente affermato, ricostruire la storia del blues identificandone i sottogeneri a partire dalle città o dalle regioni di origine potrebbe trarre in inganno, esistono alcuni luoghi chiave su cui credo sia opportuno piazzare la lente d'ingrandimento. Oggi queste città, questi luoghi, sono diventati veri e propri luoghi di culto per gli appassionati del genere che da tutto il mondo vi si recano in un vero e proprio pellegrinaggio; chi per portare un pacchetto di sigarette o una bottiglia di bourbon sulla tomba di Robert Johnson a Greenwood, nello stato del Mississippi, o per recarsi al Delta Blues Museum di Clarksdale, città nota per aver dato i natali a numerosi bluesman tra cui John Lee Hooker. E' in questa regione, la regione del Delta, che a parere di molti studiosi ed esperti sia nato «il blues nella forma più originale, e sempre qui si sono create le leggende legate al mito del crocicchio, dove nelle notti di plenilunio il diavolo era disponibile a patti con gli umani. Dalle piantagioni di cotone del Delta sono usciti alcuni tra i musicisti più straordinari della storia del blues». ¹⁶ Questa regione è una striscia di terra compresa tra la parte di fiume Mississippi a sud di Memphis e il fiume Yazoo che

¹⁴ Ivi, p. 60

¹⁵ Ivi, p. 62

¹⁶ Ivi, p. 76

in esso confluisce a Vicksburg. Non a caso abbiamo detto che è considerata la patria natale del blues; infatti in questa regione si estendeva la *Cotton Belt*, la più grande area di piantagioni di cotone di tutto il Sud degli Stati Uniti d'America, piantagioni coltivate come ben sappiamo dagli schiavi neri. Oltre a questo fattore demografico, vi è l'aspetto dell'isolamento in cui per molto tempo questa area geografica ed i suoi abitanti hanno vissuto. Isolamento che ha sicuramente contribuito a preservare l'originalità e la purezza dello stile Delta Blues. Bolton, città dello stato del Mississippi, nel 1880 diede i natali a Charley Patton. Uno dei più particolari esponenti del blues del Delta; in lui c'era la mescolanza di tre etnie diverse: era scuro di carnagione, aveva i capelli tendenti al biondo e gli zigomi che rimandavano alla discendenza dai pellerossa. Da giovane lavorava nelle piantagioni dei Dockery in cui frequentò e suonò musicisti tra cui Willie Brown, Son House, Tommy Johnson ed un giovanissimo Robert Johnson. Charley Patton, oltre che per la sua eredità genetica era particolare anche nel modo di suonare la chitarra ed esprimersi musicalmente. Per avere una maggiore incisività ritmica, Charley Patton, percuoteva la cassa armonica della chitarra in modo tale da avere un maggiore supporto per la linea vocale, inoltre, la ritmica fortemente sincopata veniva continuamente spezzettata e diversificata così da ottenere delle misure indipendenti l'una dall'altra che si fondevano tra esse nella struttura metrica musicale. Da questi espedienti ne risultava uno stile arcaico, antico, ancora fortemente ancorato alle influenze africane. Della sua produzione musicale, possiamo contare una cinquantina di brani che comprendono pezzi che vanno dal blues tradizionale alle ballate ispirate sia dalla tradizione afroamericana che da quella bianca rurale. Per quanto riguarda le sue esibizioni dal vivo, sappiamo che nella sua concezione il musicista doveva saper intrattenere il pubblico, quindi talvolta usciva dagli schemi classici del blues e sempre nell'ottica dell'intrattenimento si esibiva in numeri di bravura tecnica. A causa di una crisi cardiaca, morì nel 1934 e nonostante è da tutti considerato uno dei grandi maestri del blues, non ebbe molti discepoli eccetto Chester Burnett, meglio conosciuto come Howlin' Wolf, che per tutta la sua carriera cercò di imitarne lo stile vocale anche se in una cornice urbana e con band elettrificate, possiamo identificare Big Joe Williams come il musicista che più ha preso da Charley Patton, infatti nel suo stile è molto marcata e molto presente la potenza percussiva. Con il passare del tempo, e con l'ingresso nella scena musicale di artisti come Robert Johnson e Son House, lo stile molto meno lineare, arcaico di Charley Patton o di altri artisti simili

a lui come ad esempio Willie Brown, anch'esso influenzato dal musicista di Bolton, smise di riscuotere tanto successo. Probabilmente è anche per questo motivo che questi eccellenti musicisti non incisero molto durante la loro carriera. Eddie Son House, nato nel 1902 in una fattoria di Clarksdale, nello stato del Mississippi, crebbe sotto la forte influenza religiosa della sua famiglia a tal punto da scegliere la strada del predicatore. La sua strada si incrociò con quella del blues in modo casuale e non in giovane età, ma ebbe un impatto talmente forte con la sua vita da fargli mettere in discussione la sua missione di fede. Questa dicotomia tra religione e musica del diavolo, occuperà gran parte della vita di Son House e ne divenne anche la tematica principale della sua musica. La tecnica chitarristica prediletta da questo musicista era incentrata sull'utilizzo dello *slide*: con il termine *slide* ci si riferisce al fatto che il supporto per ottenere questo effetto, comunemente chiamato *bottleneck*, viene fatto scivolare sul manico della chitarra a contatto con le corde. Il *bottleneck*, letteralmente collo di bottiglia rimanda al materiale utilizzato in origine. L'effetto ottenuto è simile a quello che si ottiene con la tecnica del *bending* con la differenza che il musicista non va a modificare la tensione delle corde tirandole verso l'alto o verso il basso, ma ne modifica l'intonazione tramite lo sfregamento del *bottleneck*. Grazie a questa tecnica è possibile alterare l'intonazione delle note, passando tramite glissato da una nota all'altra senza alcuna interruzione. Nonostante padroneggiava alla perfezione questa tecnica, non fece mai un uso eccessivo della sua abilità tecnica fine a se stessa, il suo stile era infatti molto contenuto, essenziale, per usare un'espressione che è diventata con il tempo una sorta di mantra del blues, Son House suonava con l'anima. La sua prima registrazione risale al 1923 per la Paramount, occasione in cui conobbe Willie Brown e con il quale, assieme a Charley Patton si unì per formare un trio eccezionale conosciuto con il nome di Mississippi Saints. Successivamente, negli anni '40 «registrò le storiche incisioni per la Library Of Congress – per le quali ebbe come compenso una Coca Cola che, ironicamente, durante un'intervista definì essere molto fresca – e nel corso del revival partecipò a moltissimi folk festival che gli diedero una certa popolarità»¹⁷. Morì nel 1988 a causa di un tumore alla laringe. Son House è stato una figura chiave di questa musica sia per il suo contributo musicale che per le ricostruzioni storiche fatte a partire dai suoi ricordi personali. Ma uno dei motivi principali per cui viene ricordato, è quello di essere stato lui il vero maestro di

¹⁷ R. Caselli, op. cit., 2015, p. 78

Robert Johnson. Precedentemente è stato detto che il blues è pieno di leggende, che il blues è identificato come la musica del diavolo, che le vite dei bluesman sono immerse nella sofferenza, tutto questo è riassumibile nella vita e nella carriera di Robert Johnson sicuramente il bluesman che più di tutti ha avuto un impatto determinante su tutto quello che venne dopo di lui, a tal punto da essere considerato uno dei più grandi ed influenti musicisti del ventesimo secolo. Tutta la sua vita è circondata dalla nebbia e dal mistero già a partire dalla sua biografia, nato a Hazlehurst, nello stato del Mississippi, l'8 maggio del 1912, altri affermano che l'anno della sua nascita fu il 1911 ed altri nel 1910; la data della sua nascita non è certa, non è mai stato ritrovato un certificato di nascita. Le uniche notizie biografiche su di lui sono che nacque da una relazione extraconiugale, la madre Julia Majors Dodds ebbe prima di lui altri dieci figli, uno di questi dieci fratellastri gli insegnò i primi rudimenti di chitarra e sempre da bambino imparò a suonare l'armonica a bocca. Crebbe con due uomini differenti ma nessuno dei due era il padre biologico di cui non si hanno notizie certe. Di sicuro ebbe un'infanzia sradicata, trascorsa nei sobborghi di Memphis, nel 1929 prende in sposa Virginia Travis e si trasferisce con lei a Robinsonville, piccola cittadina del Delta ed in cui entrò in contatto con Charley Patton, Eddie Son House e Willie Brown. Queste frequentazioni non fecero altro che far crescere ancora di più l'amore di Robert verso la musica e verso la chitarra. L'anno seguente si verificò l'evento che segnò in maniera drastica la sua vita, il suo carattere e la sua personalità: la moglie, morì dando alla luce il suo primo figlio che sopravvisse solo qualche minuto. Di Robert Johnson si dice che all'epoca del trasferimento a Robinsonville non era capace di suonare la chitarra, tant'è che era soggetto di prese in giro da parte dei suoi amici sopra citati, al tempo già musicisti affermati. Tornando alla morte della moglie, «questo drammatico evento cambiò profondamente il carattere e la personalità del bluesman, che divenne più cupo e ombroso. La tragedia fu seguita dall'immersione totale nella musica e dal suo ritorno nella natia Hazlehurst, dove Johnson, assiduamente istruito da Ike Zinneman, perfezionò tecnica e stile, per tornare poi nel Delta a sbalordire e inquietare i suoi primi maestri»¹⁸. Qui storia e leggenda si intrecciano come nella trama dei migliori film. Si dice che tutte le notti Robert Johnson andasse a suonare nei cimiteri della zona, insieme ad Ike Zinneman. Sempre il mito

¹⁸ Fabrizio Poggi, Angeli Perduti Del Mississippi. Storie e leggende del blues, Meridiano Zero, Bologna, 2010. pp. 139, 140

racconta che una di quelle notti, Robert Johnson, sotto consiglio di Zinneman, additato quale emissario del diavolo, si recò presso un crocicchio in cui seppellendo un suo oggetto personale, una sorta di *mojo*, invocò il diavolo al fine di stringere con lui un patto. Vendette la sua anima per diventare il miglior bluesman del mondo. Fatto sta che Robert Johnson divenne effettivamente il bluesman migliore del mondo. Acquisì in breve periodo una tecnica superiore a quella dei musicisti a lui contemporanei. Sviluppò la tecnica del *fingerpicking* e l'utilizzo dello *slide*, riuscendo ad accompagnare perfettamente la sua voce, quasi a doppiarla. Altro elemento notevole nella musica del bluesman maledetto, fu il riuscire a concepire e costruire i testi delle sue canzoni non più seguendo lo schema tipico del blues strutturato sulla ripetizione di frasi, ma sviluppando dei racconti lineari. «Nella mitologia del blues, il crocicchio ha sempre rivestito un'importanza particolare. I primi bluesman rurali assegnavano all'incrocio isolato tra due strade di campagna un ruolo quasi magico. [...] In quel luogo ricco di energia e dal quale si poteva sprofondare direttamente all'inferno, in una notte di luna piena, a mezzanotte in punto, capitava di incontrare il diavolo, che sotto sembianze umane proponeva baratti allettanti ai poveri neri. Il demonio, in cambio dell'anima, era in grado di esaudire qualsiasi richiesta, anche apparentemente irrealizzabile, e per un aspirante musicista l'opportunità di diventare un mago della chitarra o di qualsiasi altro strumento rappresentava una tentazione cui non poteva resistere. Così si stipulava il patto che avrebbe garantito il successo durante la vita, ma avrebbe riservato pene atroci dopo la morte»¹⁹. Pene atroci che Robert Johnson patì anche subito prima della morte. Anche in questo caso non sappiamo con esattezza dove finisca la storia e cominci il mito, infatti anche sull'episodio della sua morte c'è un alone di mistero. Nella storia della sua morte c'è spazio anche per un altro straordinario bluesman: l'armonicista Sonny Boy Williamson II. Si racconta, che quest'ultimo, la notte in cui Robert Johnson venne avvelenato a morte, stesse suonando proprio con lui in un *juke joint* che si chiamava Three Forks. Il proprietario di questo locale, era il marito di una donna a cui Robert Johnson faceva da tempo la corte. Questo fece infuriare l'uomo che in preda ad un attacco di gelosia, durante una pausa del loro concerto fece avere a Robert una bottiglia di bourbon. Sonny Boy, vedendo la bottiglia già stappata la fece cadere a terra dando un colpo al braccio di Robert Johnson, cosa che avrebbe potuto salvare la vita di "moody man" (uomo

¹⁹ R. Caselli, op. cit., 2015, p. 83

lunatico, soprannome attribuitogli da Johnny Shines, suo compagno dei vagabondaggi di gioventù) se solo questi, approfittando di un momento di distrazione dell'altro non l'avesse raccolta per berne il contenuto. Pochi giorni dopo questo episodio, il 16 agosto 1938, all'età di 27 anni, tra atroci sofferenze fisiche, Robert Johnson morì a Greenwood, nello stato del Mississippi a causa di una polmonite causata da un probabile avvelenamento da stricnina. Morto a 27 anni, nel 1938, Robert Johnson è il capostipite del cosiddetto Club dei 27²⁰; con questa espressione giornalistica si fa riferimento ad alcuni artisti, morti all'età di 27 anni. Esiste la variante J27²¹, con cui si fa riferimento al fatto che, oltre ad avere 27 anni, molti di loro avessero la lettera J come iniziale del nome o del cognome. Questa espressione iniziò ad essere usata nella stampa dedicata alla musica a partire dal 1994, con l'episodio della morte di Kurt Cobain. La morte di Cobain, avvenuta a 27 anni, fu messa in relazione a quelle di Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison, anche loro morti tutti all'età di 27 anni. L'espressione è stata estesa ad altri esponenti del mondo musicale che sono morti a 27 anni, come Amy Winehouse nel 2011. Altro fattore di coincidenza, riguarda i motivi dei decessi di questi artisti che sono spesso riconducibili ad abuso di alcol o droga, incidenti e suicidio, ma anche a cause diverse come avvelenamento. Questo è solo un altro tassello che va ad infittire il mosaico misterioso della biografia di Robert Johnson, ma un personaggio così leggendario e maledetto come il bluesman di Hazlehurst, non può che lasciarci ulteriori misteri come riguardante il luogo della sua sepoltura. Ad oggi infatti, non sappiamo con certezza quale sia la sua effettiva tomba; Nei pressi di Greenwood ci sono tre pietre tombali con incise il nome del chitarrista del diavolo. Quella più attendibile, seguendo le ricostruzioni storiche di Steve LaVere, il più grande esperto di Robert Johnson, si trova a Morgan City, Mississippi, nel cimitero della Chiesa Missionaria Battista di Mount Zion, poco distante da Greenwood, in cui c'è un obelisco con incisi i titoli dei 29 brani incisi da Robert Johnson, posto nel 1990 e pagato dalla Columbia Records e dal Mont Zion Memorial Fund. Le altre due si trovano una nel cimitero di Payne Chapel vicino a Quito in cui vi è una lapide con l'incisione "Resting in the Blues" ed intestata a Robert Johnson e l'altra sotto un albero nel cimitero della Little Zion Church a nord di Greenwood nei pressi della Money Road, la lapide in questo sito, fu restaurata dalla Sony Music. Le controversie

²⁰ <https://www.rollingstone.it/classifiche/liste/la-storia-del-club-27/372668/>,

²¹ <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/09/12/la-maledizione-del-rock-gli-eroi-ribelli.html>

sull'effettivo luogo di sepoltura, sono alimentate da diverse testimonianze più o meno attendibili. Anima venduta al diavolo o meno, sta di fatto che Robert Johnson è stato uno dei musicisti più influenti di tutto il ventesimo secolo. Ha lasciato ai posteri poche incisioni, quarantuno incisioni tra *alternate takes* e provini, da cui sono state estrapolate ventinove canzoni. Sedici di queste furono incise nel novembre del 1936 a San Antonio, Texas, mentre le altre tredici furono registrate nel giugno del 1937 a Dallas, sempre nello stato del Texas tutte per la Vocalion Records. Nonostante le poche tracce incise, l'impatto sulla storia della musica è stato fondamentale in quanto ha ricoperto il «ruolo di ponte tra il linguaggio semplice e rurale del Delta e quello moderno e urbano, sviluppato a Chicago da grandi artisti come Muddy Waters ed Elmore James»²². In *I'll Dust My Broom*, troviamo un esempio pratico di questo ruolo di ponte: la sezione di bassi sulla chitarra non era più strutturata su una sola nota in modo ossessivo come di consueto nello stile del Delta, ma presenta ed anticipa quella che poi sarà la tipica sessione ritmica del Chicago Blues. La sua musica e la sua vita leggendaria, oltre che nella scena musicale blues hanno influenzato anche famosissimi gruppi rock, come Led Zeppelin e Rolling Stones che dal suo repertorio hanno tratto tematiche e a volte intere frasi citate ed inserite nei testi di alcuni dei loro maggiori successi, o hanno realizzato cover di sue canzoni come nel caso di *Travelling Riverside Blues* inserita nell'album *Coda*, nono e ultimo album in studio dei Led Zeppelin, pubblicato nel 1982 o, per quanto riguarda i Rolling Stones, che hanno inserito una loro versione di *Love in Vain* nel loro album *Let It Bleed* pubblicato nel 1969, e una cover di *Stop Breaking Down* nel loro album *Exile on Main St.* pubblicato nel 1972. O ancora ispirando la realizzazione di interi album, uno su tutti *Me and Mr. Johnson*, pubblicato da Eric Clapton nel 2004 dalla Reprise Records. Recentemente si sono sviluppate, tra gli appassionati di Robert Johnson, delle voci secondo le quali in fase di stampa dei dischi, le registrazioni furono accelerate del 20%, conferendo una maggior velocità di esecuzione strumentale ed una tonalità vocale più acuta rispetto alla reale tonalità. Questa teoria parte da un'analisi effettuata sul suo stile²³: per poter eseguire i brani come li sentiamo oggi dalle sue registrazioni, Johnson avrebbe dovuto utilizzare in diversi brani un capotasto al quarto tasto, e quindi spingersi in posizioni chitarristicamente scomode per l'esecuzione, specialmente sui modelli di chitarra che è

²² F. Poggi, op. cit. p. 142

²³ <http://www.touched.co.uk/press/rjnote.html>

presumibile suonasse. Inoltre il consorzio OKeh/Vocalion, che pubblicò originariamente le sue registrazioni, era noto per la sua prassi di aumentare il numero di giri al minuto delle sue incisioni (dai 78 agli 81) per conferire ai brani maggiore modernità. Queste ipotesi però non sono verificabili, in quanto le registrazioni originali sono andate perdute, non è quindi verificabile se esse se sono state apportate modifiche di questo tipo. Nonostante questo, Robert Johnson rimane la figura più affascinante ed innovativa della storia del blues, e a parer mio dell'intera musica moderna. «Un vero e proprio archetipo del musicista maledetto, da cui hanno preso a piene mani giganti come Jimi Hendrix, Eric Clapton e Keith Richards»²⁴. Sempre della regione del Delta e quindi dell'omonimo stile, un altro bluesman su cui vale la pena soffermarsi è Tommy Johnson, che nonostante il nome, non ha nessun grado di parentela con Robert. A legarli, oltre al periodo ed al luogo di nascita ed attività, ritorna la leggenda del crocicchio; si dice appunto che anche Tommy Johnson, prima di Robert, vendette l'anima al diavolo in cambio dell'abilità nel blues. Tommy Johnson, nato a Terry, Mississippi, nel 1896. Nel 1916 Johnson si sposò e si trasferì nella piantagione di Webb Jennings vicino a Drew, Mississippi, vicino alla Dockery Plantation. Lì incontrò altri musicisti, tra cui Charlie Patton e Willie Brown. Non sappiamo se ebbe modo di conoscere il suo omonimo. I suoi blues hanno come argomenti prediletti le donne, l'alcool e la superstizione. Per quanto riguarda lo stile sulla chitarra, dedicò maggior attenzione e cura all'impostazione ritmica piuttosto che ai fraseggi pomposi o particolari. Nonostante il suo linguaggio semplice, era un ottimo intrattenitore e «mise a punto alcuni trucchetti d'effetto alla chitarra, come quello di suonare con le dita della mano destra direttamente sul manico anziché nella canonica posizione vicino alla buca, o di avvalersi della cassa armonica come cromatica ascendente dei bassi, già messa a punto nel repertorio pianistico dei musicisti boogie woogie, e le evidenti sincopi delle due corde alte suonate dall'alto verso il basso contemporaneamente da indice e medio»²⁵. Tra i suoi successi ricordiamo *Canned Heat Blues*, di cui il testo fa riferimento alla suo essere un accanito bevitore. Il "canned heat" altro non era che alcool estratto da un combustibile solido utilizzato per scaldare i cibi, allungato con acqua e limone. Dal titolo di questo brano, Alan Wilson e Bob Hite avrebbero preso ispirazione per il nome della band da loro formata negli anni '60. Con questo aneddoto abbiamo ulteriore conferma di

²⁴ R. Caselli, op. cit., p. 81

²⁵ Ivi, p. 82

quanto abbiano inciso nella storia della musica questi vecchi bluesman, capostipiti della colonna portante da cui si svilupperanno moltissimi generi musicali, dal rock fino all'hip-hop. Booker T. Washington, nato nel 1906 a Houston, città dello stato del Mississippi a ridosso del confine con l'Alabama, meglio conosciuto come Bukka White, imparò a suonare la chitarra dal padre, e successivamente si trasferì nei pressi di Clarksdale, dove lavorando nelle piantagioni di cotone, ebbe modo di immergersi totalmente nel blues del Delta suonato dai suoi contemporanei e perfezionare il suo stile. La sua carriera fu interrotta nel 1937 perché successivamente ad una rissa venne recluso nel carcere di Parchman. Da questa esperienza, successivamente prese ispirazione per scrivere uno dei suoi successi più famosi, *Parchman Farm*. Sempre durante la sua detenzione in carcere incontrò Alan Lomax, il musicologo che esplorò il sud degli Stati Uniti alla ricerca dei bluesman ancora in attività, e per conto della Library Of Congress, gli fece registrare due brani. I brani in questione sono *Poor Boy Long Ways From Home* e *Sic 'Em Dogs On*, che gli garantirono, appena uscito di carcere altre dodici registrazioni. Bukka White è stato un altro dei padri fondatori del Delta blues, ma nonostante la sua bravura non ebbe successo a livello di vendite, questo perché il suo stile troppo legato alla tradizione stava già cominciando a tramontare, lasciando piano piano la scena ad un blues più urbano caratterizzato da strumenti elettrificati. Raggiunse comunque la fama negli anni '60, periodo in cui era di moda rispolverare i vecchi bluesman rurali. Un altro bluesman che come Bukka White nacque al confine con l'Alabama fu Big Joe Williams. Nato a Crawford, Mississippi nel 1903, diversamente da Bukka White, subì l'influenza di più stili che convergevano nella città di confine. La sua più grande peculiarità fu quella di suonare con una chitarra a nove corde, modificata da egli stesso. Nella sua lunga carriera, (morì nel 1982) ebbe modo di incontrare e suonare con diversi talentuosi musicisti, uno su tutti, l'armonicista Sonny Boy Williamson che godeva di una straordinaria fama dovutagli alle innovazioni apportate all'armonica a bocca, strumento insieme alla chitarra, principe del blues del Delta. Aveva messo a punto una particolare «tecnica *incrociata* che prevedeva il raggiungimento delle progressioni standard dei pezzi aspirando anziché soffiando nell'armonica, poiché suonava una quarta al di sopra della tonalità del brano»²⁶. Big Joe, nonostante la sua vita da *hobo*, ebbe modo di incidere molti dischi, nonché uno dei brani che diventerà uno standard del genere e che verrà ripreso

²⁶ Ivi p. 84, corsivo mio

dalla stragrande maggioranza dei musicisti blues, e non solo, anche gli AC/DC e gli Aerosmith ne realizzarono una cover. Il brano in questione è *Baby Please Don't Go*, pubblicato come singolo nel 1935. All'età di ottant'anni morì. A nord di Jackson, capitale dello stato del Mississippi, precisamente nella città di Betonia, nacque nel 1902 Nehemiah Curtis James, conosciuto come Skip James. Quella zona vantava una propria scuola e sicuramente Skip James ne è il figlio prediletto. Il suo stile particolare e raffinato lo allontanano leggermente dal classico stile del Delta. Altra sua particolarità era quella di suonare con una chitarra in accordatura aperta in mi minore. I suoi primi successi li registrò per la Paramount Records nel 1931 ma ben presto chiuse con la musica e si dedicò anima e corpo alla sua chiesa battista. Come accadde per Bukka White, fu riscoperto durante il periodo dei revival e nel 1969, un suo pezzo diventò famosissimo grazie alla reinterpretazione dei Cream, il power trio britannico formato dal chitarrista Eric Clapton, dal bassista Jack Bruce e dal batterista Ginger Baker, che tra l'altro ripresero anche *Crossroads Blues* di Robert Johnson. Come afferma Roberto Caselli:

Anche se la maggior parte dei musicisti riconosciuti come determinanti per l'elaborazione del blues provenivano dalle zone del Delta e dintorni, non si può comunque identificare la loro musica come espressione esclusiva del Mississippi. Nelle zone di confine con gli altri stati, per esempio, il dilatarsi di nuove influenze permise lo sviluppo di tecniche alternative. Tanto più le tradizioni differivano, tanto più c'era da imparare e risultò subito chiaro che gli interscambi tra bianchi e neri produssero le commistioni più stimolanti e redditizie²⁷

Ne è un esempio Mississippi John Hurt, pseudonimo di John Smith Hurt. Nato nel 1893 a Teoc, crebbe ad Avalon, Mississippi ed imparò a suonare la chitarra da autodidatta. A differenza di molti altri musicisti del tempo, il suo stile all'apparenza semplice nell'esecuzione, nasconde una complessità armonica e di arrangiamento superiore, la sua musica era inoltre impreziosita da una notevole varietà ritmica. Mississippi John Hurt, realizzò le sue prime registrazioni solo nel 1928 per conto della Okeh Records. Anche lui dovette aspettare il periodo dei revival per raggiungere la notorietà. Meno anomalo, ma comunque indipendente dalla scuola del Delta, Fred McDowell, nato a Rossville, Tennessee, nel 1904, anch'esso soprannominato "Mississippi" come John Hurt, sviluppò il suo stile musicale nel periodo in cui viveva a Como, vicino al fiume Yazoo. Utilizzava,

²⁷ Ivi, p.84

come molti altri bluesman, la tecnica dello slide, ma a differenza di altri, fu uno dei pochi ad utilizzare questa tecnica in sovrapposizione alla sua linea vocale anziché come risposta ad essa. Nonostante in attività dagli anni '30, le sue prime registrazioni risalgono al 1959 a seguito del suo incontro con Alan Lomax. «Lo stato del Tennessee ha una forma geometrica che ricorda quella di un parallelogramma. Confina a nord con il Kentucky e con i Monti Appalachi della Virginia, a est con la North Carolina, a sud con Mississippi, Alabama e Georgia, a ovest con L'Arkansas. Vista la posizione geografica può benissimo vantarsi di essere una sorta di centro dell'universo blues, mirabile sintesi di buona parte dei generi tradizionali del Sud»²⁸. Tutte queste influenze culturali, hanno permesso uno sviluppo musicale assolutamente poliedrico. In una città come Memphis, città più importante dello stato e che sorge al confine con ben tre stati, è abbastanza naturale che la musica “nera” abbia avuto molta rilevanza: basti pensare che ad inizio secolo era abitata per il 40% da persone di colore. Beale Street, centro nevralgico, dal punto di vista musicale, della città ospitò nei suoi locali artisti del calibro di Muddy Waters, Albert King, Louis Armstrong, Memphis Minnie, B.B. King e altri che contribuirono con la loro musica, alla nascita del blues di Memphis. Tra i personaggi più importanti di questa regione, c'è colui che è considerato il padre del blues di Memphis, Frank Stokes la cui influenza, fu talmente forte da poter essere paragonata a quella che Charley Patton esercitò nella regione del Delta. Nato nel 1887, si esibì in coppia con Dane Sane, altro chitarrista con cui formò i Beale Street Sheiks. Tra il 1927 ed il 1929, incise molti brani di grande successo. Tra le caratteristiche del suo stile chitarristico ricordiamo una struttura ritmica regolare ed una linea melodica molto ricca. Sappiamo che come molti altri bluesman dell'epoca, Frank Stokes, si esibì nei medicine show, con un carrozzone che si spostava nella zona del Nuovo Messico. Contemporaneo di Stokes, William Christopher Handy, attivo nella scena di Memphis a partire dagli anni '20. Anche a lui viene attribuito un ruolo fondamentale nello sviluppo e nella diffusione del blues, tanto da essere soprannominato come “padre del blues”, ma effettivamente il suo contributo è da relegare all'ambito discografico a cui si dedicò nella parte finale della sua vita, più tosto che ad un contributo musicale rilevante. Caratteristica della maggior parte dei bluesman del Tennessee era quella di unirsi in band, che fondevano in modo particolare la musica della tradizione nera con quella della tradizione bianca. Nascono così, verso la

²⁸ Ivi, p. 84

fine degli anni '20 le prime *jug band*. Per *jug band*, si intende un gruppo musicale composto da un suonatore di “jug”, una sorta di bottiglione, ed altri suonatori di strumenti tradizionali ed auto costruiti con materiali di fortuna, come ad esempio il bidofono, il *washboard*, i cucchiai o un pettine con la carta velina. L'ideatore di questa soluzione musicale, fu Will Shade, meglio conosciuto come Son Brimmer, che in una delle sue serate nei locali di Memphis fu accompagnato da un musicista di nome Roundhouse che soffiava in una bottiglia, riuscendo a variare il suono a tal punto da poter sostituire l'accompagnamento del basso. La Memphis Jug Band, nacque in questo modo ed era composta da Son Brimmer e Bill Weldon alla chitarra, Ben Ramsey al kazoo e Charlie Polk al jug. Nel 1927, incisero i primi dischi a cui si aggiunse l'armonicista Walter Shakey Horton, che ricordiamo per essere stato tra le altre cose, negli anni '50 a Chicago, l'armonicista di Muddy Waters. Con Charlie Burse che subentrò alla chitarra, la band ebbe una vera e propria svolta. Charlie Burse, aggiunse un tocco più swing e duettando con Shade, i due riuscivano a creare delle atmosfere straordinarie. Questi scambi tra i due chitarristi divennero il vero e proprio marchio di fabbrica della band. Negli stati del Sud, furono molto di moda in quegli anni. Le formazioni nascevano e si sfasciavano in continuazione: grazie al «traffico fluviale e ferroviario, le jug band nascevano sempre dall'unione occasionale di menestrelli neri accomunati dagli stessi lavori nei medicine show o nei locali d'intrattenimento dei grossi centri portuali, nonché dalla parentela – basti pensare ai fratelli Chatmon nel Mississippi, alla famiglia Wright nel Texas o agli Armstrong nel Tennessee. Queste primitive formazioni, molto estemporanee, potevano durare un'intera stagione come addirittura un solo sabato sera. Il repertorio che avevano in programma era in gran parte costituito da vecchie ballate inglesi e scozzesi dell'ottocento, da ragtime o da *reel* inseriti in un contesto hokum che permetteva l'intrattenimento e la danza»²⁹. Queste band utilizzavano gli strumenti tradizionali come banjo e chitarra, violino, mandolino, armonica, a cui si aggiungevano quelli creati con oggetti di fortuna, come appunto lo jug (letteralmente: brocca, caraffa), la *washboard* che altro non era che un asse per lavare i panni, percossa con ditali metallici infilati nelle dita, gli spoons, semplici cucchiai impugnati in modo particolare e percossi a ritmo, il washtub bass, ossia una forma rudimentale di contrabbasso, ottenuto utilizzando una tinozza capovolta che fungeva da cassa di risonanza, a cui era fissata una corda che finiva

²⁹ Ivi, p. 91

su di un bastone poggiato sul bordo della tinozza. Altra jug band che nello stesso periodo di quella creata da Will Shade ebbe una certa rilevanza negli anni '20, fu la Cannon's Jug Stompers, anch'essa di Memphis, era composta da tutti ex musicisti ed intrattenitori di medicine show. Il fondatore fu Gus Cannon che resta una figura fondamentale nella storia della musica, grazie anche alle ricostruzioni storiche basate su sue dichiarazioni o interviste rilasciate negli anni '60 in occasione del revival. Oltre questo, lui rimane l'unico musicista nero di banjo a cinque corde di cui abbiamo una documentazione discografica originale. Nato in una piantagione del Mississippi nel 1893, ebbe come maestro un certo Bud Jackosn da cui imparò un paio di canzoni. Egli stesso in un'intervista dichiarò, "una volta imparate quelle canzoni, non avevo più bisogno di apprendere altro, perché avevo capito già tutto". Si spostò a Memphis esibendosi in una piccola band composta da Noah Lewis all'armonica e Ashley Thompson alla chitarra, musicisti con i quali anni dopo diede vita ai Cannon's Jug Stompers. Nel 1927, sotto consiglio di Will Shade, si recò a Chicago per fare un'audizione con la Paramount e piacque a tal punto da dargli la possibilità di registrare sei brani, duettando con Blind Blake. Una volta tornato a Memphis, venne messo sotto contratto dalla Victor. Con i vecchi amici Noah Lewis, Ashley Thompson, Hosie Woods e Elijah Avery, formò la Cannon's Jug Stompers che nell'arco del solo 1928 registrarono ventisette brani. Nata a New Orleans, in Louisiana nel 1896, ma subito trasferitasi a Memphis, Minnie Douglas conosciuta appunto come Memphis Minnie, rappresenta sicuramente uno dei casi più singolari di questa tradizione musicale. Fu infatti l'unica donna a registrare ed a raggiungere il successo. Incise musica per quarant'anni, raggiungendo così una sorta di record per una donna. Fu sposata con tre diversi bluesman, uno di questi, Bill Weldon, faceva parte della Memphis Jug Band. Memphis Minnie, registrò tra gli altri anche per conto della Chess Records a Chicago. Il Texas, lo stato delle stelle solitarie, presenta una tradizione musicale diversa da quella degli altri stati del Sud, questo ha cause storiche, infatti la tardiva ammissione agli stati uniti, che avvenne nel 1845, ne condizionò anche lo sviluppo culturale. In Texas, c'era una pronunciata radice messicana che una volta incontratasi con la cultura angloamericana diede origine ad una mescolanza sicuramente singolare. Altro motivo socioculturale, che va a diversificare il Texas dagli altri stati del Sud, è che la presenza di un'influenza nera, era inesistente; spagnoli e messicani, non permisero mai lo sfruttamento della schiavitù. «I primi neri arrivarono dunque in Texas molto più tardi di

quelli del Mississippi o del Tennessee, e prima di creare un folklore autoctono dovettero elaborare per parecchio tempo le influenze più disparate»³⁰. I repertori dei primi bluesman texani, erano molto vari e facevano riferimento soprattutto alle peculiarità degli stati confinanti. Questi musicisti, non avendo dei punti di riferimento specifici, come potevano essere la piantagione o la casa natale, erano per la maggior parte dei vagabondi in continuo spostamento e sempre alla ricerca di posti in cui poter suonare e guadagnare. Il primo bluesman davvero importante, capace con il suo stile personale di dare un incipit al blues originale del Texas, fu Blind Lemon Jefferson. Al secolo Lemon Henry Jefferson, nato a Couchman nel 1897. Prese l'appellativo di "blind" perché cieco dalla nascita. Fin da subito capì che, dato il suo handicap, la musica poteva rappresentare per lui forse l'unica fonte di guadagno e di sostentamento, così imparò a suonare da piccolo per poi trasferirsi, all'età di 20 anni a Dallas, città in cui fece base per una decina di anni. Dalla fusione di un repertorio composto da *field holler*, *cry*, *prison song*, ballate e blues, sintetizzò un suo stile interpretativo molto particolare, che gli garantì la possibilità di incidere per conto della Paramount Records e raggiungere un rilevante successo commerciale. In virtù di questo successo il suo stile, finì per essere preso a modello dalla maggioranza dei bluesman texani. A proposito del suo stile musicale, Roberto Caselli dice:

Il suo modo di suonare era soprattutto caratterizzato dall'alternanza molto veloce di due note sulla chitarra, una suonata a vuoto e l'altra schiacciando un tasto con la tecnica del legato ("hammer on" e "pull off"), ma anche dal picking veloce e preciso, che finì col distinguere Jefferson e renderlo famoso. I testi dei suoi blues erano spesso a carattere autobiografico, parlavano del suo vagabondare e delle sue pene amorose. L'uso del doppio senso a sfondo sessuale è ricorrente nei suoi brani: *That Black Snake Moan*, *Bakershop Blues* e *Sucking Sugar* sono esempi piuttosto espliciti di una tematica sfruttata ampiamente non solo da Jefferson ma anche da buona parte dei bluesman "laici" che nel corso della loro vita non dovettero mai dividere il mestiere di musicista con quello di predicatore³¹.

Blind Lemon Jefferson, non vedente dalla nascita, aveva bisogno di persone che lo seguissero e lo aiutassero. Per un periodo, la sua "guida" fu un musicista originario della

³⁰ Ivi, p. 95

³¹ Ivi, p. 96

Louisiana, Huddie Ledbetter, che successivamente diventerà famoso con il nome di Leadbelly. Blind Lemon Jefferson, morì nel 1930, di assideramento per le strade di Chicago, in quanto si ritrovò a vagare da solo nella città, avendo mancato l'appuntamento con una delle sue guide che doveva accompagnarlo dopo un concerto. Alger Texas Alexander, nato a Jewett, Texas nel 1900, è stato un bluesman che, a differenza di tutti quelli fino ad ora incontrati, utilizzava solo la voce come suo "strumento". Lavorò, tra gli anni '30 e gli anni '40, con King Oliver, che sappiamo essere stato il mentore di un pilastro del jazz, Louis Armstrong. Successivamente, nel secondo dopoguerra, si affiancò al pianista Edwin Buster Pickens. Tra gli altri musicisti che lo accompagnarono ricordiamo Lowell Fulson e Sam Lightnin' Hopkins. Chitarrista nato a Centerville, Texas, nel 1912 dove lavorò per molti anni nelle piantagioni. Successivamente si trasferì a Houston, città in cui negli anni '40 per conto della Aladdin Records, registrò, partendo da un repertorio composto da blues e *work song*, i primi suoi successi. Il primo in assoluto, che gli spalancò le porte della sua carriera, è il brano *Katie Mae*. Sam Lightnin' Hopkins, seppe, ambientarsi perfettamente all'interno del nuovo clima musicale. In quel periodo, le numerose case discografiche, intercettarono i gusti dei fruitori di musica che stava andando sempre più verso un blues più aggressivo, che si allontanava piano piano dalle piantagioni ed entrava nella grandi città urbanizzate. Proprio in questo nuovo contesto urbano, a Linden, Texas, nacque nel 1910, Aaron Thibeaux Walker, meglio conosciuto come T-Bone Walker. Fu sicuramente uno dei chitarristi più innovativi, è stato definito il padre dell'electric blues. Anche se ebbe la sua prima esperienza discografica a soli sedici anni, dovette successivamente aspettare qualche anno, e trasferirsi sulla West Coast, dove senza dubbio creò un nuovo stile. Accompagnò per un periodo della sua carriera cantanti del calibro di Ida Cox e Ma Rainey, ma per la maggior parte della sua attività suonò con un proprio gruppo, in cui ebbe la possibilità di dimostrare tutta la sua bravura sullo strumento. Con la sua musica, influenzò ed ispirò bluesman del calibro di B.B. King, Otis Rush, Albert King, Buddy Guy, Freddie King. Altra regione di interesse per il blues, è quella della costa sud orientale degli Stati Uniti ed il relativo entroterra. Una zona che comprende il Nord ed il Sud Carolina, la Virginia dell'Est e quella dell'Ovest e la Georgia, identificata con il nome di Piedmont. Da questa zona, deriva appunto il Piedmont Blues, musica nera che però «non può prescindere dalla tradizione popolare bianca del posto. In questa zona geografica si estendono infatti nella loro parte

meridionale i Monti Appalachi, luogo tributario per eccellenza della tradizione anglosassone. [...] Dall'intersecarsi delle due culture musicali bianca e nera nasce un blues molto particolare, frizzante, spesso estemporaneo, che bada molto alla forma espressiva esteriore [...] e alla tecnica esecutiva, spesso caratterizzata da virtuosismi e dalla funambolica velocità con cui si muovono le due mani sulla chitarra»³². In questo sottogenere del blues, avviene una sorta di cambio di rotta rispetto a quello che abbiamo visto fino ad ora. Se nel blues del Delta, si dava più importanza alla comunicatività diretta e semplice, si cantava in modo viscerale, nel piedmont blues, abbiamo una sorta di svolta "estetizzante". Tra i musicisti che ebbero più successo e che resero famoso questo nuovo stile di musica e questo nuovo modo di suonare ricordiamo due fratelli, Robert e Charlie Hicks, meglio conosciuti come Barbecue Bob e Charlie Lincoln, nati nella contea di Walton, in Georgia, ad inizio secolo, o ancora Blind Blake, pseudonimo di Arthur Blake, nato a Newport News, nello stato della Virginia, nel 1896. Blind Blake fu uno dei chitarristi di maggior talento tecnico, un vero e proprio funambolo dello strumento. Capacità che gli valsero notevole credito, al punto di diventare uno dei *session man* principali della Paramount Records, in questa veste infatti registrò come solista, ma accompagnò anche artisti del calibro di Gus Cannon, Jimmy Bertrand, Aletha Dickerson o Lola B. Wilson e Irene Scruggs. New Orleans, in Louisiana, rappresenta sicuramente un caso particolare. In questa città, pur essendo da sempre impregnata di musica, il blues inteso in modo canonico, non ha avuto modo di strutturarsi ed evolversi secondo uno stile tipico della "Crescent City", nonostante la presenza di schiavi deportati dall'afrika, in questa città ed in questa zona, a svilupparsi maggiormente è stato il jazz. La maggior parte dei bluesman della Louisiana infatti, finirono per spostarsi e stabilirsi in altre città. Così fece Jelly Roll Morton, celebre pianista che si spostò in città come Saint Louis nel Missouri, Richmond, capitale della Virginia e Chicago, Illinois, vera capitale del blues per come lo conosciamo. Anche Leadbelly lasciò la Louisiana per vagabondare in Texas. Professor Longhair, pseudonimo di Henry Roeland Roy Byrd, pianista versatile, fu uno dei pochi bluesman a restare stabile a New Orleans per gran parte della sua vita. Come lui, anche due chitarristi scelsero New Orleans come base. Eddie Jones, famoso con il nome di Guitar Slim, nato a Greenwood, in Mississippi. Chitarrista influenzato dallo stile di T-Bone Walker, registrò un brano che diventerà un grande classico del blues e che

³² Ivi, p. 102

verrà ripreso da molti altri bluesman, *The Things I Use To Do*, prodotta da un giovanissimo Ray Charles. L'altro chitarrista a stabilirsi a New Orleans fu Otis V. Hicks, nato a Saint Louis, Missouri. Negli anni '50 registrò una serie di vere e proprie hit per la Exello Records. Successivamente alla migrazione verso ovest dei coloni americani, motivati dalla scoperta di grandi miniere d'oro e alla nascita di una linea ferroviaria, la California vide uno sviluppo demografico importante, e ne conseguì una importante crescita dello stato. Anche i neri che non erano più in una condizione di schiavitù, cominciarono a migrare verso ovest. Ovviamente, anche i musicisti, per motivi lavorativi, seguivano i flussi ed in California diedero vita ad uno stile nuovo, il West Coast Blues. Stile a cavallo tra blues e jazz, nato dall'incontro di grandi pianisti e chitarristi, che ormai abituati ad un contesto urbano, avevano adattato anche la loro vocalità in modo da renderla più sofisticata, allontanandosi quindi dal blues rurale del Delta. Questo nuovo stile finì per inglobare a sé anche molti musicisti e molte orchestre di Jump Blues, forma di blues ibrida, creata miscelando blues, jazz e boogie woogie. T-Bone Walker, già citato nel contesto della scena texana, si trasferì a Los Angeles nel 1935, in cui cominciò ad esibirsi come special guest nell'orchestra di Les Hite. Già a partire dagli anni '40, suonava già la chitarra elettrica, di cui fu uno dei pionieri. Nel 1942 registrò per la Capitol Records, *Mean Old World*, emerse da subito il suo grande talento ed il suo stile. Sempre sua è *Call It Stormy Monday*, registrato per la prima volta nel 1947 con Teddy Buckner alla tromba. La prima pubblicazione avvenne per l'etichetta Black & White Records come lato B di *I Know Your Wig Is Gone*. Fu registrato nuovamente e pubblicato dall'Atlantic Records nel 1959, brano che è diventato un *must* per tutti gli amanti del blues e che è stato reinterpretato innumerevoli volte da bluesman di ogni generazione. Per capire bene l'impatto che ha avuto T-Bone Walker nel blues, basti pensare ad una dichiarazione di B.B. King: «“quando sentii T-Bone Walker suonare la chitarra elettrica capii che dovevo comprarmene una”»³³. Un altro bluesman trasferitosi in California fu Lowell Fulson. Nato in Oklahoma, si mosse ad ovest nei primi anni '40. Una volta stabilito in California, formò una band con un giovanissimo Ray Charles e Stanley Turrentine al sax tenore. Incise successi del calibro di *Three O'Clock Blues*, *Every Day I Have The Blues* e *Reconsider Baby*. Sicuramente T-Bone Walker e Lowell Fulson rappresentano i maggiori esponenti del blues della West Coast. La città più importante per la musica

³³ Ivi, p. 128

blues, è sicuramente Chicago. A cavallo del primo conflitto mondiale, la città raggiunse un grande sviluppo industriale e la crescita dei posti di lavoro, fu un'attrattiva irresistibile per migliaia di persone provenienti dagli stati del sud, tra cui vi erano moltissimi bluesman. Tra i musicisti non era una città del tutto sconosciuta per via delle numerose case discografiche che avevano filiali o sede nella metropoli dell'Illinois. Come dice Roberto Caselli:

Quando verso la fine degli anni '30 arrivarono le eco delle prime sperimentazioni di Charlie Christian e T-Bone Walker con la chitarra elettrica, [...] Chicago era pronta ad accettare la sfida. I primi tentativi di formazione di una band elettrica si provarono nei *rent party* e nei piccoli, affollati locali dove il vociò dei frequentatori era talmente alto da soffocare il suono acustico degli strumenti e rendere addirittura difficile l'ascolto della voce. Proprio nella natura esigua di questi ambienti, i primi gruppi elettrici erano costituiti da un numero essenziale di musicisti, generalmente un chitarrista solista, un bassista, un batterista e un armonicista, che amplificavano i loro strumenti [...]. Ciò nonostante una band di questo tipo costituì una grande rivoluzione nel mondo musicale del tempo, perché il modello dell'ensemble, fino allora, era quello delle big band che si esibivano nelle grandi *ballroom*.

Un chitarrista che veniva dal sud, credette fortemente nelle potenzialità di questo nuovo tipo di formazione, ridotta ma elettrificata. Parliamo di Muddy Waters, all'anagrafe McKinley Morganfield, nato nel 1915 a Rolling Fork, paesino sperduto nelle campagne dello stato del Mississippi. Come tanti altri nati lì, da bambino comincia a suonare l'armonica ma passerà ben presto alla chitarra. Successivamente alla morte della madre, va a vivere a Clarksdale con la nonna, con cui cresce. Fu proprio la nonna ad attribuirgli il soprannome "muddy waters" (letteralmente acque fangose) perché da bambino, giocando, tornava a casa sempre sporco di fango. Musicalmente i suoi padri, quelli che più lo hanno influenzato sono Robert Johnson e Son House, divide la sua vita tra duro lavoro nei campi di giorno e musicista e distillatore di whisky clandestino di notte. Incise per la prima volta nel 1941, scoperto dall'etnomusicologo Alan Lomax ma la svolta sua, e di tutto il blues aggiungerai, avviene nel 1943, anno in cui si trasferisce a Chicago. Arrivato nella grande metropoli capì fin da subito che il blues rurale, suonato con chitarra acustica non era adatto ai ritmi ed ai rumori delle grandi città. Con la sua Muddy Waters Band, diventa ben presto uno dei bluesman più apprezzati di tutta Chicago.

Raggiunta la fama come musicista nei club, non restava altro che farsi accettare anche dai discografici. In quel periodo, il mondo discografico era scettico riguardo il nuovo modo elettrico di fare blues. Il timore era che una svolta così netta, ed un distacco da quello che era il blues rurale del sud, non fosse conveniente a livello economico. Ciò nonostante un talent scout della Columbia Records, si decise a fargli un provino, ma quando sembrava già tutto fatto, l'etichetta scelse di non pubblicare nulla. Potrebbe sembrare una disfatta, al contrario fu una coincidenza che influenzò tutta la musica blues e non. Essendo libero da vincoli discografici, Muddy Waters, poco dopo l'episodio con la Columbia, ebbe modo di registrare per la Aristocrat Records, che successivamente sarà rilevata dai fratelli Leonard e Phill Chess, che ne cambiarono il nome in Chess Records. Anche questa nuova etichetta, inizialmente aveva delle riserve nel lanciarsi nel mondo del blues elettrico, infatti le prime registrazioni per la Chess, Muddy Waters le incise con il solo accompagnamento di Ernest "Big" Crawford al contrabbasso. In questa circostanza, registrò il suo primo grande successo per la ancora Aristocrat Records, *I Can't Be Satisfied* e altri grandi successi come *I Feel Like Goin' Home* e *Train Fare Blues*. Alla soglia degli anni '50, riuscì ad entrare in studio con la sua band al completo. Nella Muddy Waters Band, suonarono tra i musicisti più apprezzati nel mondo del blues, musicisti che si imposero anche come solisti, come ad esempio Jimmie Rogers, Willie Dixon, Otis Spann, Mike Bloomfield, James Cotton e Little Walter. Con la band, e quindi con il nuovo sound che era ritmicamente più incisivo, che dava spazio ai fraseggi di chitarra elettrica, e di armonica, ma che si ancorava alla tradizione del blues più classico grazie alla tecnica dello slide utilizzata da Muddy, registra dei veri e propri must per il blues e che successivamente influenzeranno tutta la scena rock e pop: *Rolling Stones*, che darà nome all'omonima band inglese e successivamente alla rivista, *Hoochie Coochie Man*, *I'm Ready*, *Mannish Boy*, *I'm A Man*, *Got My Mojo Workin'*, sono solo alcuni dei suoi grandi successi. Quegli anni Chicago pullulava di eccellenti musicisti emigrati nella Windy City. Uno di questi, Chester Burnett, meglio noto come Howlin Wolf, nato a White Station in Mississippi, nel 1910, «fu il grande antagonista di Muddy Waters a Chicago»³⁴. Da giovane condusse la vita da contadino in Arkansas, fu vagabondo per tutto lo stato del Mississippi, suo compagno di avventure era Charley Patton, da cui imparò a suonare la chitarra, durante la seconda guerra mondiale, sotto le armi era addetto alle comunicazioni

³⁴ Ivi, p.194

radio. Arrivò a Chicago sul finire degli anni quaranta, dove cominciò ad esibirsi nei locali con la sua band. Band che cambiò spesso componenti ad eccezione dello straordinario chitarrista Hubert Sumlin. Tra gli altri, suonarono con Wolf musicisti del calibro di Buddy Guy, Jimmy Rogers e Otis "Big Smokey" Smother. Rispetto a Muddy Waters, Howlin Wolf aveva conservato uno stile più autentico, forse più grintoso e aggressivo ma meno elegante. I suoi primi due album, *Moanin' In The Moonlight* del 1959 e *Howlin' Wolf*, del 1962, entrambi pubblicati con la Chess Records, sono considerati vere e proprie pietre miliari del blues, contengono brani immortali come *Smokestack Lightnin'*, *Spoonful*, o *Back Door Man*, ripresa dai The Doors nel 1967 nel loro album di esordio, *The Doors*. Elmore James, altro chitarrista che fu affascinato dal nuovo sound elettrico e che lo portò quasi all'estremo intensificando ancora di più gli effetti dell'amplificazione, arrivò dal natio Mississippi a Chicago nel 1951. Al suo arrivo a Chicago, Elmore James, poteva già vantare diverse esperienze in sala registrazione, infatti era già famoso grazie alle sue passate collaborazioni con Eddie Taylor e Homesick James, suo cugino in quel di Memphis. Nato nella contea di Richland, sembra che nel 1936 ebbe modo di incontrare Robert Johnson. Di sicuro fu proprio la cover di un brano di Robert Johnson *Dust My Broom*, a garantirgli il ruolo di vero punto di riferimento tecnico per tutti i chitarristi slide a venire, musicisti del calibro di Duane Allman, Brian Jones e Johnny Winter, possono essere considerati suoi figli musicalmente parlando. Con la sua band, i Broomdusters, e anche nel nome della band ritorna il legame con Johnson e con la sua canzone, infiammava letteralmente i locali di Chicago. Assieme al cugino Homesick James alla chitarra ritmica, Little Johnny Jones al pianoforte e J.T. Brown al sax tenore, avevano sicuramente il suono più veemente in città. Jimmy Reed, rappresenta sicuramente un caso atipico. Arrivato a Chicago nel 1949, differenza di Muddy Waters, Howlin Wolf e Elmore James, non fu da subito attratto dal nuovo sound, ma «preferì sempre cimentarsi con uno stile leggero profondamente radicato nelle tradizioni del Sud, da dove proveniva»³⁵. Lavorò per l'etichetta Vee-Jay Records, e dagli anni '60 in poi influenzò grandi band rock europee come Yardbirds, Rolling Stones e Animals, che lo consideravano uno dei padri del crossover tra musica rock e musica blues. Fino ad ora si è parlato di musicisti, ma un tassello fondamentale nella storia del blues è occupato da due fratelli, questa volta bianchi. Leonard e Phil Chess. «Azzardando un'ipotesi, si potrebbe dire che il Chicago

³⁵ Ivi, p. 195

Blues nacque quando due fratelli ebrei di origine polacca diedero vita a un'etichetta discografica destinata a diventare una leggenda del blues: la Chess Records»³⁶. I fratelli Chess, rilevarono le quote della Aristocrat Records e poterono dare il proprio cognome all'etichetta. Dopo un breve periodo di assestamento, in cui fecero registrare Muddy Waters in acustico, si dedicarono al nuovo sound elettrificato e contribuirono, con la schiera di artisti che si susseguivano nelle sale di registrazione, a creare e plasmare in modo definitivo il Chicago Blues. Tra questi artisti, oltre ai già citati Muddy Waters, Howlin Wolf, la Chess mise sotto contratto musicisti del calibro di Bo Diddley, Little Walter, Etta James e Chuck Berry, padre del Rock n' Roll. Oltre a questi, figura fondamentale che collaborò con i fratelli Chess, fu Willie Dixon, contrabbassista, compositore e arrangiatore, Dixon è stato forse il più grande compositore e arrangiatore della storia del blues tant'è che tutti i bluesman volevano lavorare con lui. Il nuovo modo di suonare, elettrificando le chitarre, non fu l'unica innovazione del Chicago Blues. Sempre nelle sale di registrazione della Chess Records, avvenne un'altra importante innovazione. Un giovane armonicista, Marion Walter Jacobs, meglio conosciuto come Little Walter, ebbe l'idea di elettrificare ed amplificare la sua armonica. Little Walter, nato a Marksville, in Louisiana, nel 1930. Fin da bambino si appassiona alla musica, ascoltandola da una vecchia radio del nonno, si trasferisce a Chicago nel 1947 e appena arrivato in città comincia ad esibirsi lungo Maxwell Street. «Ebbe una vita breve, pericolosa e intensa durante la quale trasformato radicalmente l'armonica blues. [...] Lo stile di Little Walter era già perfettamente forgiato: un'esplosiva miscela di jump blues in stile Louis Jordan e di jazz alla Count Basie, erano la base dei suoi innovativi fraseggi che risentivano particolarmente dell'influenza esercitata su di lui dallo strepitoso sassofono di Arnett Cobb».³⁷ Mentre stava registrando in una session per Muddy Waters, Walter aggiunse un microfono all'interno di un amplificatore per chitarra a cui era collegata la sua armonica, questo per portarne quasi all'estremo il suono. Fu questa una delle più importanti svolte nella musica blues, questo nuovo sound sarà alla base dell'armonica in tutto il blues di Chicago. C'è chi come ad esempio Peter Guralnick, importante giornalista e critico musicale, considera Little Walter, il più innovativo performer del blues. Nel 1952, incide il suo primo disco da solista, *Juke*, raggiungendo

³⁶ F. Poggi, op. cit., p. 47

³⁷ Ivi, p. 158

sin da subito un incredibile successo. Per tutti gli anni '50 suona dal vivo e registra in studio con gli Aces, band di cui facevano parte i fratelli Louis e Dave Myers, entrambi chitarristi eccezionali. Little Walter, morì giovane, all'età di 38 anni, c'è chi dice in una rissa, chi dice ucciso da alcuni strozzini con cui si era indebitato per giocare d'azzardo. Tutto questo accadeva nel South Side di Chicago, ma gli artisti che gravitavano nell'universo della Chess Records, non erano gli unici in città. Nel West Side, una nuova generazione di musicisti si stava formando a partire dalle influenze di Muddy Waters, Howlin Wolf e Little Walter. Oltre a loro, un altro artista che con la sua musica fece da carburante per questa nuova generazione di artisti fu B.B. King. Riley B. King, nato a Itta Bena, Mississippi nel 1925, è forse il bluesman più conosciuto, anche dai non appassionati del genere, questo perché "Blues Boy" King, ha saputo coniugare in modo perfetto lo stile del blues con quello del jazz, creando sonorità innovative e spettacolari esibendosi in modo instancabile per tutta l'America. Musicalmente B.B. King si è formato prima in Mississippi, poi a Memphis, città a cui il suo nome è legato a tal punto che il 15 di marzo, si festeggia il B.B. King Day. Il suo stile è decisamente improntato sulle singole note piuttosto che sugli accordi o sull'accompagnamento. L'alternarsi di poche note piazzate con efficacia fanno da risposta e da eco alla linea vocale, erano note calde, sostenute dall'utilizzo della tecnica del vibrato, vero e proprio marchio di fabbrica di B.B. King. Questo aspetto incuriosì molto i musicisti della seconda generazione, come quelli del West Side di Chicago che non avendo avuto un contatto diretto con il profondo Sud, concepivano il blues non più come un lamento introspettivo, o almeno non solo. Il nuovo modo di fare musica voleva essere un campo su cui affermarsi musicalmente e socialmente. Nuovi nome come Buddy Guy, Magic Sam, Otis Rush, Junior Wells, cominciano ad imporsi. Buddy Guy, arrivò a Chicago nel 1957 dalla Louisiana. Iniziò da subito ad esibirsi nei locali del West Side, e proprio in uno di questi locali venne notato dai discografici della Cobra Records, altra etichetta di Chicago che con appunto Buddy Guy, Magic Sam e Otis Rush, si specializzò in questa nuova ventata di stile. Le prime registrazioni di Buddy Guy non ebbero un grande successo nel pubblico, però sicuramente si fece notare, tant'è che la Chess Records lo volle tra le sue fila come *session man*, facendolo registrare tra gli altri con Little Walter e Muddy Waters della cui band fece parte per un certo periodo. La sua collaborazione più importante fu con l'armonicista Junior Wells, con cui registrò molti album, uno su tutti *Hoodo Man Blues*, che uscì nel

1966 per conto della Delmark Records. Questo nuovo stile, che rispecchiava sicuramente meglio la nevrosi della grande città, si impose definitivamente anche grazie al contributo di Freddie King, nato a Gilmer in Texas nel 1934, che esasperò questo nuovo modo di suonare. A Detroit, John Lee Hooker, nato a Clarksdale, Mississippi, nel 1917, si impose con uno stile che va in contrapposizione con quello di Chicago. Infatti il blues di John Lee Hooker era molto cadenzato, e alle venature aggressive che si andavano imponendo a Chicago, lui diede più risalto al pulsare degli accordi suonati in modo estremamente cadenzato. Altro suo marchio di fabbrica è la composizione articolata, nel tema principale, attorno a un unico accordo suonato in maniera ostinata e ipnotica, eredità dello stile della Louisiana che aveva preso dal patrigno, Will Moore che aveva avuto modo di suonare con leggende del blues come Charley Patton e Blind Lemon Jefferson. John Lee Hoker, avrà un grandissimo riscontro, come accaduto per molti altri bluesmann soprattutto a partire dagli anni '60, nel periodo del revival. Albert King, che insieme a Freddie King e B.B. King, fa parte del terzetto dei tre "Re" (King) della chitarra elettrica blues, è stato un musicista eccezionale e particolare. Essendo mancino, suonava una normale chitarra da destrorsi ma ribaltata. Non invertiva l'ordine delle corde nel rovesciare il proprio strumento quindi la disposizione delle corde, dall'alto verso il basso era: Mi cantino, Si, Sol, Re, La, Mi. Il suo particolare stile di esecuzione era caratterizzato da frequenti "bending", un effetto ottenuto spingendo la corda verso l'alto o verso il basso che mira ad alterare una nota musicale di partenza fino a portarla a una più alta nota di arrivo, e da un fraseggio lento e sofferto. Il suo modo di suonare, ha influenzato profondamente lo stile di molti chitarristi, fra i quali Jimi Hendrix, Stevie Ray Vaughan. Tutti questi bluesman hanno letteralmente fatto la storia della musica, influenzando e ponendo le basi anche per molti altri generi che verranno in seguito, dal rock all'hip-hop. Continui ripescaggi, citazioni e collaborazioni hanno contribuito a mantenere in vita questo genere musicale che partendo dall'Africa, ha saputo imporsi fino ad oggi. Ovviamente, oltre agli artisti citati, ce ne sono molti altri che hanno saputo veicolare il messaggio dei primi padri del blues fino ai giorni nostri; è stato molto importante il british blues, che ha fatto da apripista al pubblico europeo e lo ha avvicinato a questo genere musicale coinvolgendo moltissimi appassionati che ancora oggi amano questa musica che per dirla con le parole di Jimi Hendrix, è facile da suonare, ma è difficile da sentire.

CAPITOLO II

Musica blues rappresentata attraverso i film

Dopo aver ricostruito nelle parti fondamentali la nascita e l'evoluzione del blues, vediamo come la musica ha dialogato con un altro linguaggio artistico e come il blues è stato rappresentato dal cinema. Nella ricostruzione storica, sono state evidenziate delle tematiche ricorrenti, come il rapporto tra sacro e profano che ha generato forti dubbi esistenziali nella maggior parte dei bluesman, portandone alcuni al ritiro per dedicarsi alla vita da pastore, come ad esempio avvenne per Skip James. Oppure il tema del viaggio e del vagabondaggio, tematica in cui i bluesman di prima generazione sono stati quasi tutti coinvolti, uno su tutti Robert Johnson che ha fatto del suo vagabondare anche una componente leggendaria. O ancora il tema delle differenze sociali causate dal razzismo che nella prima metà del novecento ha purtroppo caratterizzato le interazioni sociali. Ma anche più semplicemente di come il cinema ha trasferito in immagini la musica, contribuito a creare o a consolidare l'immaginario che si ha oggi di questo genere musicale e dei suoi interpreti. Tramite alcuni film si vedrà dunque come queste tematiche sono state analizzate dal mondo del cinema sia per quanto riguarda i film di finzione che per quanto riguarda i documentari. Nello specifico, ho scelto di analizzare per quanto riguarda i film di finzione, *The Blues Brothers* (1980, John Landis), *Blues Brothers: il mito continua* (1998, John Landis), sia per quanto riguarda gli aspetti più prettamente musicali, sia per le tematiche trattate da un film diventato un vero e proprio cult, in questo caso mi riferisco soprattutto al primo film della saga. Vedremo che dal film ne uscirà un disco musicale vero e proprio, suonato da una band che sta anche alla base dell'idea del film stesso. *Mississippi Adventures* (1986, Walter Hill) che tratta al meglio il tema del viaggio, del ritorno verso il Sud, e dell'avvicinamento di un ragazzo bianco alla musica tradizionale afro americana, aspetto che rappresenta molto bene il superamento di alcune barriere razziali, oltre che a suggerirci un altro aspetto riguardo la musica blues, ovvero una componente di leggenda che con il tempo si è andata a creare attorno a questa cultura, questo grazie alla figura di Robert Johnson, che nel film non è ingombrante, ma che con la sua aura di mistero si percepisce quasi per tutta la sua durata. *Cadillac Records* (2008, Darnell Martin) che racconta la storia ed il successo raggiunto dalla Chess Records, mi è

utile in questo contesto perché rende allo spettatore anche la dimensione privata ed intima di alcuni musicisti che grazie alla casa discografica di Leonard Chess hanno raggiunto il successo, come Muddy Waters, Little Walter, Etta James, Chuck Berry e Howlin Wolf. In questo film, oltre alla quasi fedelissima ricostruzione storica, vengono appunto messi a nudo alcuni aspetti della vita privata di questi artisti e questo ci permette di entrare nei loro aspetti caratteriali. Dandoci anche l'idea di come si viveva a quel tempo, o di cosa provava un afroamericano emigrato dal Sud in una metropoli come Chicago. *Black Snake Moan* (2007, Craig Brewer) più che un film sulla musica, è un dramma di cui analizzeremo la trama, che si serve del blues e del suo immaginario, facendo molti riferimenti, per esprimere alcuni sentimenti dell'essere umano. Anche in questo caso, le tematiche sono molteplici e tutte riconducibili alla musica tradizionale afroamericana.

1. *The Blues Brothers*

The Blues Brothers, commedia musicale del 1980, diretta da John Landis ha come protagonisti principali John Belushi e Dan Aykroyd. Il film, è diventato un vero e proprio cult della storia del cinema, anche grazie al suo cast pieno di star del blues, del soul e del R&B come ad esempio Ray Charles, John Lee Hooker o Aretha Franklin. La trama, fondamentalmente incentrata sulla musica, ne ha esaltato le performance rendendo la commedia un vero e proprio spettacolo musicale. L'interpretazione dei protagonisti John Belushi e Dan Aykroyd che interpretano i fratelli Jake "Joliet" Blues (John Belushi) ed Elwood Blues (Dan Aykroyd), personaggi concepiti ai tempi delle loro prime collaborazioni al celebre programma televisivo statunitense Saturday Night Live, li ha resi in breve tempo famosi in tutto il mondo, negli iconici abiti neri, cappelli e occhiali da sole Ray-Ban Wayfarer. La trama del film, si sviluppa partendo da Chicago, precisamente dal Joliet Correctional Center, carcere in cui Jake "Joliet" Blues, viene rilasciato in stato di semi libertà dopo aver scontato 3 anni per rapina. All'uscita del carcere, viene prelevato dal fratello ed i due, a bordo di una Dodge Monaco del 1974, acquistata a un'asta di auto usate della polizia locale, che diviene la nuova "Bluesmobile", al posto della vecchia "Caddy", una Cadillac, scambiata da Elwood con un microfono, si dirigono subito all'orfanotrofio in cui i due erano cresciuti. Ad accoglierli c'è suor Mary Stigmata, da loro soprannominata "la Pinguina", che chiede ai due un aiuto finanziario per evitare lo sfratto e la chiusura dell'orfanotrofio che deve al fisco 5000 dollari di tasse.

Ovviamente la suora, conoscendo lo stile di vita dei due, sempre ai margini della legalità, ed in pieno rispetto dei suoi principi religiosi, specifica ai due che accetterà solo soldi guadagnati onestamente. Finito il colloquio con suor Mary, i due incontrano Curtis, interpretato da Cab Calloway, vecchio inserviente che lavora nell'orfanotrofio, e seduti nello scantinato, davanti ad una bottiglia di whiskey, che gli consiglia di recarsi presso la chiesa di Triple Rock per trovare ispirazione tramite i messaggi del reverendo Cleophus James. Dopo una entusiasmante esibizione del reverendo, interpretato da James Brown, fatta di canti gospel, Jake, colto da una rivelazione divina, comprende il modo per procurarsi il denaro in maniera onesta e salvare così l'orfanotrofio: rimettere in piedi la vecchia band per suonare dal vivo e racimolare il denaro. L'idea è proposta ad Elwood che però lo mette a conoscenza del fatto che tutti i vecchi membri del gruppo, adesso svolgono lavori onesti ed hanno una posizione sociale rispettabile. Da questo momento della storia, i due fratelli diranno di essere "in missione per conto di dio", una delle battute iconiche del film. A seguito di un posto di blocco, in cui l'agente accerta che la patente di Elwood era scaduta, i due scappano ed inizia un rocambolesco inseguimento, scena che farà guadagnare al film il Guinness dei primati per la scena con maggior numero di incidenti d'auto. Sfuggiti all'inseguimento, si recano nella camera affittata da Elwood. Una piccola stanza in un residence non proprio di lusso. Appena prima di entrare, i due vengono attaccati da una donna misteriosa, che poi si rivelerà essere una ex fidanzata di Jake lasciata all'altare. Scrollati di dosso i calcinacci caduti a causa del fuoco esploso dalla donna con un lanciarazzi, i due si dirigono in una piccola camera con affaccio sui binari della linea ferroviaria sopraelevata di Chicago. All'indomani, un paio di poliziotti che avevano raggiunto l'abitazione dei due per arrestarli, vengono messi in salvo ma allo stesso tempo quasi fatti fuori da un congegno esplosivo piazzato sempre dalla vecchia fidanzata di Jake. Riuscendo a scappare, i fratelli Blues, si mettono alla ricerca dei componenti della band. Trovano la sessione ritmica in un club, l'Holiday Inn, in cui con il nome di "Murph and Magic Tones", i musicisti si stanno esibendo, davanti ad un pubblico completamente distratto e facendo leva sulla poca gratificazione artistica che stavano ottenendo, Jake ed Elwood, li convincono a rientrare nella vecchia blues band. Arruolata la sessione ritmica, i due rintracciano il trombettista Alan Rubin, Mr. Fabulous, che nel frattempo ha trovato lavoro in un raffinato ristorante francese come maître. Anche lui accetterà di ritornare a suonare con la band ma solo dopo che Jake ed Elwood, lo

minacciano di tornare tutti i giorni a mangiare gratis nel ristorante e ad infastidire i clienti. I fratelli Blues, si mettono in viaggio per raggiungere il chitarrista Matt Guitar Murphy e il sassofonista Lou Blue Marini, che lavorano in una tavola calda a Maxwell Street e durante il viaggio si imbattono in una manifestazione del Partito Socialista Americano dei Bianchi, ribattezzati con il nome “nazisti dell'Illinois”. I Blues Brothers, infastiditi dalla presenza dei manifestanti nazisti, si fanno largo irrompendo tra gli uomini del partito, che stanno occupando un ponte, costringendoli a gettarsi in acqua per non essere investiti. Raggiunta Maxwell Street, in cui John Lee Hooker si sta esibendo per strada i due si recano alla tavola calda di proprietà di Matt e di sua moglie interpretata da Aretha Franklin che inizialmente si oppone alla reunion della band, e spalleggiata da altre donne presenti nel locale, canta *Think*, per convincerlo a desistere. Lo scambio di opinioni tra moglie e marito non è sufficiente per convincere Matt Guitar Murphy che insieme a Lou Blue Marini si riunisce alla band che adesso è al completo. I Blues Brothers si recano con tutta la band in un negozio di strumenti, il al Ray's Music Exchange. Il proprietario del negozio, interpretato da Ray Charles, a seguito di una trattativa relativa all'acquisto di un piano elettrico, per mostrarne il valore, si esibisce in *Shake A Tail Feather*. A questo punto, la band è riunita, la strumentazione necessaria è stata comprata, mancano solo degli ingaggi. Mentendo e spacciandosi per i Good Ole Boys, band country, riescono ad esibirsi al Bob's Country Bunker, un locale riservato al country e western. Non avendo un repertorio country, la band prova ad eseguire un brano blues del proprio repertorio, *Gimme Some Lovin*, scatenando l'ira dei clienti del locale. Così decidono di improvvisare, brani country, suonando *Rawhide* e *Stand By Your Man*, meglio accolti dal pubblico e dal proprietario del locale che però non li paga, dicendo che la band ha consumato più birra di quello che avrebbe guadagnato con il cachet, per cui ora sono loro a dovergli cento dollari. In fuga dalla polizia, dai Good Ole Boys dai nazisti dell'Illinois e dalla ex fidanzata di Jake, i due fratelli si rivolgono ad una loro vecchia conoscenza, l'agente di spettacolo Maury Sline che gli procura un ingaggio nella Sala Grande del Palace Hotel, in grado di ospitare 5.000 spettatori a patto di riempirla. Così, girano tutta la contea per pubblicizzare il concerto e raggiungere l'obbiettivo. Grazie alla pubblicità, la sala del Palace Hotel è piena di pubblico, ma nel pubblico si sono imboscati anche i Good Ole Boys e la polizia. A causa di questa imboscata, Jake ed Elwood sono costretti a entrare di nascosto, passando dal bagno delle donne. Essendo in ritardo, il pubblico comincia a

rumoreggiare, così Curtis decide di intrattenere il pubblico cantando *Minnie The Moocher*. Raggiunto il palco, Jake ed Elwood, eseguono *Everybody Needs Somebody to Love* di Solomon Burke nella versione di Wilson Pickett e *Sweet Home Chicago* di Robert Johnson nella versione di Magic Sam, riscuotendo un notevole successo tra il pubblico. Finito lo show, si accorgono che la polizia aveva circondato la sala e cercano quindi di trovare un sistema per uscire senza farsi vedere. Appena prima di scappare da una botola presente sul palco, i due vengono intercettati da un rappresentante di una società discografica, che gli propone un anticipo di diecimila dollari per un contratto. I due accettano, prendono la somma di denaro e scappano. Mentre attraversano le fogne per fuggire si imbattono nella ex fidanzata di Jake che sta per ucciderli, ma Jake la inganna accampano delle scuse assurde in un monologo che diventerà celebre, nel quale le spiega perché non si era presentato all'altare. Terminato il monologo, i due riescono finalmente a mettersi in fuga, inseguiti dall'ex fidanzata di Jake, da tutte le forze dell'ordine dell'Illinois, dai Good Ole Boys e dai nazisti dell'Illinois. I Blues Brothers riescono comunque ad arrivare al Richard J. Daley Center di Chicago, per pagare le tasse dovute dall'orfanotrofio. Proprio nel momento in cui viene timbrata e consegnata la ricevuta delle tasse pagate, i due vengono raggiunti dalle forze dell'ordine che li arrestano. La Blues Brothers Band al completo si ritrova così in prigione, e suona per i compagni detenuti il brano *Jailhouse Rock* di Elvis Presley, scatenando un'ennesima barabanda.

La trama del film è importante perché ci suggerisce diversi spunti e agganci con le tematiche del blues. La prima sequenza, quella in cui Jake esce di galera, rimanda alla vita di moltissimi bluesman. Molti di loro hanno avuto guai con la legge, come ad esempio Bukka White che venne incarcerato, colpevole di aver sparato ad uomo seppur per legittima difesa, o Son House, anche lui coinvolto in una sparatoria, uccise un uomo che a sua volta aveva aperto il fuoco in un juke joint. Oltre a questi due casi più eclatanti, quasi tutti i bluesman hanno avuto problemi con la giustizia, non dimentichiamo che nella prima metà del novecento, nel Sud degli Stati Uniti, bastava davvero poco per accusare e condannare un afroamericano. Nel film, sia Jake che Elwood, commettono sì dei crimini, ma in fondo hanno una morale, un po' come lo zio Buddy, protagonista del film di Charles Burnett, *Warming by the Devil's Fire* (2003), in cui rapisce il nipote per fargli conoscere il mondo del blues. Sono motivati da uno scopo lodevole, come quello di salvare l'orfanotrofio in cui sono cresciuti, ma lo fanno a modo loro, truffando, ingannando e

cogliendo al volo ogni occasione che gli si presenta. Questo aspetto della loro personalità sarà presente in tutto il film, e John Landis, regista del film, utilizza questo stratagemma per farci immergere nel carattere controverso dei bluesman. Ovviamente, trattandosi di una commedia musicale, questa tematica è affrontata in modo leggero. Jake aveva scontato tre anni per rapina, ma la rapina era servita a pagare il conto esorbitante di una cena che la band aveva “dimenticato” di pagare. O ancora, tutte le infrazioni commesse al volante da Elwood, sono esagerate proprio per darci un senso comico. Così come è paradossale l’imbroglio che i fratelli Blues mettono in atto ai danni del proprietario del Bob's Country Bunker, spacciandosi per i Good Ole Boys, band country che doveva esibirsi nel locale. Lo scambio di identità era una cosa che avveniva spesso tra i bluesman del Delta che erano disposti a tutto pur di potersi esibire il più possibile e raggiungere il successo. Teniamo a mente che negli anni in cui il blues si stava diffondendo, la musica veniva passata per radio, ma non si conosceva la fisionomia dei musicisti. Questo aspetto verrà analizzato, in una scena molto più cruda, anche da Darnell Martin, regista di *Cadillac Records* (2008), che in una scena del film ci fa vedere Little Walter, mentre spara a sangue freddo ad un impostore che girava per i club e si esibiva a suo nome. Altro aspetto che emerge, è il legame controverso che i protagonisti del blues hanno sempre avuto con la religione. Tornando alla storia di questo genere, sappiamo che il mondo del gospel, ha giocato un ruolo fondamentale nella nascita e nello sviluppo di questo genere, inoltre molti bluesman, nei testi delle loro canzoni parlano di fede, di Dio e di religione, o addirittura alcuni erano loro stessi dei predicatori. Skip James, spinto anche dagli insuccessi discografici della sua musica, si ritirò dalla scena artistica per seguire le orme del padre e svolgere la funzione di pastore, come lui molti altri furono molto combattuti da questa duplice anima, che vede contrapposti da una parte il sacro della fede, dall’altro il profano della vita dissoluta che i bluesman, anche per una non proprio felice condizione sociale conducevano, fatta di alcol, vagabondaggio, relazioni fedifraghe e violenza. Il blues era spesso considerato come la musica del diavolo e spesso i musicisti venivano condannati anche da una parte della stessa comunità afroamericana che aveva una più spiccata devozione religiosa. Nel film, Jake ed Elwood agiscono per salvare l’orfanotrofio in cui sono cresciuti. Orfanotrofio cattolico gestito da una suora che chiede loro aiuto, ma specifica che avrebbe accettato solo denaro guadagnato onestamente, questa è la motivazione che spinge i due a rimettere insieme la band. Idea suggerita a Jake da una

rivelazione mistica mentre assistevano alla predica del reverendo Cleophus James, interpretato da James Brown, che con una performance in stile gospel, induce Jake ad avere questa visione. E' da questo momento del film in poi che i due diranno di essere "in missione per conto di Dio". Sempre nei canoni della commedia, viene sfiorato anche una tematica a sfondo sociale. La scena in cui i fratelli Blues si fanno largo, a bordo della loro *bluesmobile* nella manifestazione dei nazisti dell'Illinois, ci fa capire se non direttamente un orientamento politico, quantomeno contro cosa i due fratelli sono apertamente schierati. Il blues nasce dalla cultura tradizionale afroamericana, per cui almeno nei sui primi anni di sviluppo ha una forte connotazione etnica, è la musica dei neri, suonata dai neri, per i neri. Con il tempo ci sono state delle aperture che hanno fatto apprezzare la musica dei neri anche ad un pubblico bianco e viceversa, tanti musicisti bianchi si sono avvicinati a questo genere musicale contribuendo anch'essi in modo alquanto rilevante, sia con il divulgarsi di questa musica in Europa, grazie al british blues, sia con l'impegno ed il lavoro di alcuni produttori discografici come Leonard Chess con la sua Chess Records o come Sam Phillips della Sun Records. E' presente anche il tema delle relazioni personali tra uomo e donna, analizzato grazie al personaggio della ex fidanzata di Jake Blues, lasciata sull'altare. Il regista grazie a questo espediente ci presenta un'altra caratteristica tipica della vita dei bluesman infatti molti di loro hanno avuto più di una moglie o relazioni extra matrimoniali. Tutte queste tematiche, presenti nel film, restituiscono un quadro dettagliato e verosimile della personalità tipo dei bluesman e dell'immaginario che con il tempo si è andato a creare intorno a questo genere musicale.

Essendo una commedia musicale, nel film è presente tanta musica, utilizzata sia come sottofondo per alcune scene, ma soprattutto diventa il protagonista delle sequenze fondamentali. Una cosa importante per quanto riguarda questo film, è che sono stati utilizzati delle vere e proprie stelle della musica blues come Cab Calloway, Ray Charles e Aretha Franklin che furono ingaggiati anche per recitare nelle scene di supporto delle loro performance musicali. Questo portò ad alcuni contrasti tra la produzione ed il regista, dato i costi di ingaggio. In ogni caso, altri grandi musicisti presero parte al film, come ad esempio John Lee Hooker, che nella scena girata a Maxwell Street, esegue uno dei suoi più grandi successi, *Boom Boom*. Questa scena oltre che per la straordinaria performance di John Lee Hooker, è importante perché ci restituisce una perfetta ricostruzione di quello che era Maxwell Street, centro multiculturale di Chicago, in cui durante i tempi d'oro del

blues si sono formati ed esibiti la maggior parte dei musicisti che hanno fatto parte della scena del chicago blues. Anche i membri della Blues Brothers Band, erano musicisti veri e proprio, noti all'epoca per le loro carriere musicali. Steve Cropper e Donald Dunn, chitarrista e bassista fondarono il gruppo Booker T. & the M.G.'s, con Booker T. Jones, che ottenne grande successo tra gli anni sessanta e settanta. La sezione fiati della band era composta da Lou Marini, Tom Malone e Alan Rubin che fecero parte del gruppo rock Blood, Sweat & Tears oltre a suonare nella band negli spettacoli del Saturday Night Live. Il batterista Willie Hall suonò nel gruppo dei Bar-Kays. Matt Murphy altro chitarrista del gruppo iniziò la sua carriera nel 1948 nel gruppo di Howlin' Wolf e successivamente collaborò alcuni tra i più importanti interpreti del blues, come Ike Turner, James Cotton, Otis Rush, Etta James, Sonny Boy Williamson II, Chuck Berry. Paul Shaffer, pianista e arrangiatore dell'orchestra del Saturday Night Live collaborò con John Belushi e Dan Aykroyd a formare la Blues Brothers Band, di cui inizialmente era anche lui un componente, ma a causa di obblighi contrattuali con il Saturday Night Live non poté partecipare al film venendo sostituito dall'attore-musicista Murphy Dunne. La colonna sonora fu suonata ed interpretata dagli stessi musicisti che presero parte anche come attori al film da cui ne venne tratto un album uscito nel 1980. E' il secondo disco ufficiale registrato dai Blues Brothers, costituisce il loro primo lavoro prodotto in studio in quanto il primo disco della band, *Briefcase Full of Blues* venne registrato dal vivo e pubblicato nel 1978 per conto della Atlantic Records. Il disco del 1980, è stato rimasterizzato nel 1995 con il titolo *The Blues Brothers: Music from the Soundtrack*. E' sicuramente una particolarità il fatto che il film sia stato preceduto dalla formazione di una band vera e propria, con anche una discreta carriera. La band nacque come parte di uno sketch musicale per il Saturday Night Live. I membri del cast e gli ospiti settimanali del programma televisivo erano soliti frequentare un club, l'Holland Tunnel Blues Bar, che Dan Aykroyd aveva affittato non molto tempo dopo essersi unito al cast. John Belushi acquistò un amplificatore degli strumenti messi a disposizione nel club per chiunque volesse suonare. Fu qui che Aykroyd e Ron Gwynne idearono la storia che Aykroyd stesso trasformò nella bozza della sceneggiatura del film del 1980. Successivamente al film, la band, che ha avuto nel corso del tempo cambi di formazione, ha tenuto concerti in tutto il mondo e continua ad esibirsi con frequenti tournée. Nel 1997, i membri superstiti della band originaria, con Dan Aykroyd, James Belushi, fratello del defunto

John, deceduto nel 1982 per una overdose, e John Goodman, si esibirono nell'intervallo della trentunesima edizione Super Bow e nello stesso anno venne prodotta una breve serie animata, che ebbe però poco successo; Jake era interpretato da James Belushi, fratello minore di John, mentre Elwood aveva la voce di Peter Aykroyd, fratello minore di Dan. Tornando all'album estratto dalla colonna sonora, le tracce che lo costituiscono sono delle reinterpretazioni di grandi successi del blues, del soul e del R&B e sono, *She Caught The Katy* composta da Taj Mahal, *Peter Gunn Theme*, brano strumentale di Henry Mancini, *Gimme Some Lovin'*, singolo del gruppo britannico The Spencer Davis Group, pubblicato nel 1966, scritto da Steve Winwood, Spencer Davis e Muff Winwood, *Shake a Tail Feather*, scritta da Verlie Rice, Otha Hayes e Andre Williams ma resa celebre da Ray Charles, *Everybody Needs Somebody to Love* di Solomon Burke, *The Old Landmark* attribuita a W. Herbert Brewster, *Think* di Aretha Franklin, *Theme From Rawhide* di Dimitri Tiomkin per quanto riguarda la musica e Ned Washington per quanto riguarda le parole del testo, *Minnie the Moocher* di Cab Calloway, *Sweet Home Chicago* scritta da Robert Johnson ma in questo caso si è preso spunto dalla versione di Magic Sam e *Jailhouse Rock* composta da Jerry Leiber e Mike Stoller e portata al successo da Elvis Presley. Anche grazie al contributo di veri e propri colossi della musica, la BBC, a seguito di un sondaggio svolto nel 2004, dichiarò la colonna sonora di Blues Brothers come la più bella della storia del cinema³⁸.

Dunque questo film, si fonda su alcune delle tematiche più peculiari del blues e restituisce, tramite i personaggi una fedele ricostruzione dell'immaginario che con il tempo si è andato a creare attorno alla figura dei bluesman, facendo convergere nei protagonisti molti aspetti propri della cultura blues. Ne vengono analizzati gli aspetti che vengono contestualizzati perfettamente nel tempo presente. Per questi motivi è un perfetto esempio di come musica blues e cinema dialogano tra loro, supportandosi a vicenda e contribuendo l'uno all'affermazione dell'altra.

Anche la nascita della coppia Aykroyd – Belushi, sembra aver seguito più le vicissitudini solite di una band musicale, piuttosto che di una coppia di attori, come si legge infatti su un articolo pubblicato su Il Post, che descrive la nascita del film:

³⁸ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3541204.stm>

John Belushi e Dan Aykroyd, i due protagonisti del film, si erano conosciuti a Toronto nel 1973, nel locale di Dan Aykroyd: che è nato a Ottawa dove aveva coltivato da giovane una passione per la musica suonando in alcune band. Aykroyd aveva 20 anni, Belushi 24, ed erano entrati in contatto tramite un collettivo di comici che frequentavano entrambi e che si muoveva tra Toronto e Chicago, la città di Belushi, appassionato di rock anni Settanta. Aykroyd invece era tutto sul blues, racconta Zeman, e non poteva credere che uno di Chicago non condividesse la sua passione, così la loro amicizia diventò una specie di evangelizzazione, e un innamoramento di due caratteri opposti: Aykroyd meticoloso, cerebrale, maniacale, riflessivo, e Belushi estroverso, “un teenager troppo cresciuto”, disordinato, genio e sregolatezza. E rapidamente, fanatico del blues anche lui. Nel 1975 sia Belushi che Aykroyd entrarono nel cast di Saturday Night Live [...] e a un certo punto i due provarono a farci entrare la loro musica: Aykroyd suonava l’armonica, Belushi un tempo aveva suonato la batteria e gli piaceva cantare. L’idea dei Blues Brothers fu di Aykroyd con la collaborazione di Howard Shore. [...] I due, con Belushi a fare da frontman e showman, cominciarono a suonare dal vivo in diversi locali, poi l’autore del SNL li fece provare fuori onda per il pubblico in studio, e infine concesse loro uno spazio in onda [...] Era il 17 gennaio 1976, e i Blues Brothers arriveranno in tv solo due anni dopo, ospiti di un programma del comico e attore Steve Martin, cantando “Hey bartender” di Floyd Dixon. [...] Steve Martin chiese ai Blues Brothers di aprire le nove serate del suo show a Los Angeles. E loro capirono di avere bisogno di una band vera di musicisti: li aiutò Paul Shaffer, musicista nell’orchestra del Saturday Night. [...] Gli spettacoli a Los Angeles, con Shaffer e i musicisti che diventeranno famosi in tutto il mondo dopo il film, andarono benissimo: erano già quel che sarebbero stati i Blues Brothers per sempre, gli abiti neri e gli occhiali scuri di “Jake e Elwood” (i nomi che si sono dati Belushi e Aykroyd), la valigetta, l’armonica, i numeri di “ballo” e acrobazie di Belushi, le gag comiche. La Atlantic Records fece loro un contratto e alla fine del 1978 pubblicò il disco dal vivo “Briefcase full of blues”: che arrivò al numero uno delle classifiche americane e ottenne due dischi di platino. Belushi compì trent’anni avendo fatto nello stesso anno un film, un disco e un programma tv da primato nelle rispettive classifiche. L’idea del film sui Blues Brothers – di cui erano andati via via costruendo una storia immaginaria – fu sua, ed ebbe subito il consenso di Aykroyd.³⁹

³⁹ <https://www.ilpost.it/2013/01/08/la-storia-dei-blues-brothers>

Come appunto si legge, sia nel film, ma anche nel periodo precedente ad esso, quello in cui i due comici si esibivano negli spettacoli del Saturday Night Live, è stato fortemente caratterizzato dalla musica. Esibendosi vestendo i panni dei bluesman che poi torneranno nel film, piazzarono le basi per il futuro successo, anche se la realizzazione del film non ebbe pochi problemi, soprattutto a causa della dipendenza di Belushi dalle droghe; nello stesso articolo, si legge:

Nessuno aveva chiaro che film stessero facendo, era insieme un musical, una commedia e un film d'azione (che batté il primato di numero di auto distrutte in un film). E la produzione cominciò a preoccuparsi, perché i giorni passavano e i ritardi crescevano, soprattutto a causa delle assenze di Belushi. Faceva tardi la notte, non si trovava, restava a dormire tutto il giorno e otteneva cocaina ovunque (il film stesso aveva in budget delle spese per cocaina, per le riprese notturne). [...] Intanto la produzione era poco convinta delle vecchie glorie del soul coinvolte nel film – Aretha Franklin, Cab Calloway, Ray Charles, James Brown – e chiese qualcuno di più giovane e contemporaneo. Senza successo, ma il problema era diventato un altro. [...] Il film fu programmato per il 20 giugno 1980, ma molti proprietari delle sale lo giudicarono un film “da neri”, e sostennero che i bianchi non sarebbero andati a vederlo: e che le leggende del soul protagoniste del film erano fuori moda. Così “The Blues Brothers” [...] uscì in 600 cinema invece dei 1400 soliti per un film di quel budget (che era diventato di 30 milioni, 12 in più del previsto)⁴⁰

Oltre ad emergere un tratto della personalità di John Belushi, che lo porterà alla morte nel 1982. Proprio come moltissimi bluesman ebbero una vita dedicata al vizio, seppur la maggior parte di essi avevano una forte dipendenza dall'alcool, Belushi sviluppò una dipendenza da droghe che lo portò presto alla morte, vengono fuori anche i dubbi sul cast, nello specifico sui musicisti da coinvolgere; le vecchie glorie del blues coinvolte nel progetto, al tempo delle riprese non godevano di grandi successi discografici, va tenuto presente che al momento delle riprese, il blues stesso non godeva di grande successo tra il pubblico e anche il film in se fu giudicato fuori moda, legandosi anche in questo al blues. Il film fu accolto male anche dalla critica cinematografica e a tal proposito Emiliano Liuzzi, in un articolo pubblicato dopo la sua morte scrisse:

⁴⁰ Ivi

I critici lo accolsero male, malissimo: il Los Angeles Times lo definì un disastro da 30 milioni di dollari (la cifra costata alla produzione ndr), per il New York Times una saga presuntuosa, e il Washington Post parlò di una scelta imbecille quella di coprire gli occhi dei protagonisti con occhiali da sole. In realtà Belushi, che era al culmine della dipendenza da eroina, cocaina e farmaci, non avrebbe potuto mostrarsi fatto com'era. Fu una scelta obbligata. E il successo del film: gli occhiali, i vestiti da impresari delle pompe funebri e la Bluesmobile, l'auto in fuga, furono il segreto di un film che in totale ha incassato 147 milioni di dollari e che è rimasto nella storia della cinematografia hollywoodiana.⁴¹

Il successo postumo del film va dunque rintracciato oltre che nella brillante interpretazione della coppia Belushi Aykroyd, in alcuni tratti iconici, come gli occhiali da sole sempre indossati, che come precisato anche da Liuzzi, più che una scelta stilistica, furono una scelta obbligata, gli abiti scuri, come ad indossare una sorta di divisa distintiva e l'automobile che anch'essa diventa personaggio del film. Assieme a questi elementi, va messo in risalto un altro aspetto che sicuramente ha contribuito al grandissimo successo della pellicola. Alcune delle battute che immediatamente ci tornano alla mente se si parla di Blues Brothers, furono completamente improvvisate. «Le trovate arrivano così, durante la recitazione. E' improvvisata “siamo in missione per conto di Dio”, battuta memorabile. E non era in nessun copione neppure “io li odio i nazisti dell'Illinois”», battute che arrivano durante la recitazione un po' come i soli di chitarra nel blues, che spesso e volentieri sono improvvisati e costruiti su un'emozione, un sentimento, trasmesso dal momento dell'esibizione.

1.2 *Blues Brothers: Il Mito Continua*

Sequel del primo film, sempre diretto da John Landis, è anch'esso una commedia musicale del 1998 diretta da John Landis, con Dan Aykroyd e John Goodman come protagonisti. In questo film non c'è più Jake Blues, sostituito da Mighty Mack McTeer, interpretato da John Goodman. Questa non fu una scelta dettata da esigenze artistiche, ma

⁴¹<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/06/la-mente-folle-geniale-e-anarchica-di-john-belushi-e-i-record-di-blues-brothers-di-emiliano-liuzzi/2612615/>

dalla prematura scomparsa di John Belushi, morto nel 1982 per overdose. La trama del film anche in questo caso ci aiuta ad analizzare le tematiche che accomunano questo film alla musica blues.

Dopo diciotto anni dall'ultimo concerto, Elwood Blues esce di galera e scopre che molte cose sono cambiate. Suo fratello Jake che Elwood stava aspettando invano all'uscita del carcere è morto, la Blues Brothers Band si è nuovamente sciolta e l'orfanotrofio in cui è cresciuto è stato distrutto. Va allora a trovare suor Mary, la sua ex madre superiora che lo mette al corrente dell'esistenza di un figlio illegittimo di Cutis, il vecchio custode dell'orfanotrofio in cui i fratelli Blues sono cresciuti e che Elwood considera come un padre. In oltre, suor Mary, sta cercando un tutore per Buster, un orfano di dieci anni. Elwood si ritrova così con un bambino accanto. Elwood, vede in Cabel, una specie di fratellastro, e così nonostante aveva giurato a suor Mary di mantenere il segreto, lo va a trovare. Cabel è diventato il comandante della polizia di Chicago e non vuole assolutamente saperne di questa nuova parentela e tantomeno della proposta di Elwood di unirsi alla band. Questa volta non per una missione divina, ma per la voglia di trovare un posto nel mondo, Elwood si convince che il suo compito vero, lo scopo della sua vita così tanto cambiata è quello di rimettere insieme il vecchio gruppo musicale e tornare agli antichi splendori. Accompagnato dal ragazzino, va a trovare Willie "Too big" Hall, il vecchio batterista del gruppo che nel frattempo è diventato proprietario di un night club. Dato il nuovo lavoro, anche lui non vuole tornare a suonare con Elwood. Il locale e Willie, sono tenuti sotto scacco dalla mafia russa, a cui deve pagare il pizzo, Elwood si intromette facendo ubriacare i due strozzini e con l'aiuto del barista del locale, Mighty Mack McTeer, li lascia senza vestiti in un vicolo con un biglietto che li intimava di lasciare in pace il proprietario del locale. Questo scatena l'ira della mafia russa che distrugge il locale. Senza più il locale e senza più lavoro, Willie ed il barista che diventerà nuova spalla di Elwood, accettano di riunirsi alla band. Matt Guitar Murphy, adesso lavora in una concessionaria di proprietà di sua moglie, interpretata anche in questo film da Areta Franklin e come nel primo film, cerca di far desistere il marito a seguire Elwood. Questa volta si esibisce, in Respect ma come diciotto anni prima, non riesce a far desistere il marito che assieme al sassofonista "Blue Lou" Marini, si unisce così alla band. Anche gli altri componenti vengono rintracciati nei loro rispettivi posti di lavoro. Con la band nuovamente insieme, Elwood contatta il vecchio amico ed agente Maury Sline che gli

consiglia di andare in Louisiana per esibirsi in una battaglia per band organizzata da una misteriosa strega voodoo, Queen Moussette. Lungo la strada per raggiungere la Louisiana, Elwood e compagni devono difendersi e scappare da molte insidie. Sono inseguiti dai poliziotti agli ordini di Cabel, dalla mafia moscovita e da un gruppo di miliziani sudisti. A seguito di un paio di concerti non troppo riusciti tenuti lungo la strada per la Louisiana, la band sembra volersi sciogliere, ma dopo un discorso di incoraggiamento, in cui Elwood fa un elenco di bluesman a cui i Blues Brothers devono tutto, riesce a convincere il gruppo a restare unito. Incontrano il reverendo Cleophus James, che come nel primo film, si fa veicolo della parola di Dio illuminando il comandante Cabel, che in preda ad una rivelazione mistica si trasforma anche lui in un Blues Brothers. Raggiunta la Louisiana, prima di partecipare alla battaglia, la band deve superare un'audizione giudicata da Queen Mussette, che essendo contraddetta da Elwood lo trasforma, assieme a Cabel e Matt in zombie. Superata l'audizione, si esibiscono sfidando i Louisiana Gator Boys, super gruppo composto da Jeff "Skunk" Baxter, chitarrista, Gary U.S. Bonds, cantante, Eric Clapton, chitarrista e cantante, Clarence Clemons, cantante e sassofono Jack DeJohnette, batterista, Bo Diddley cantante e chitarrista, Jon Faddis, trombettista, Isaac Hayes, cantante, Dr. John, cantante e pianista, B.B. King nel ruolo di Malvern Gasperone che ad inizio del film aveva venduto ad Elwood la nuova bluesmobile, cantante e chitarrista, Tommy "Pipes" McDonnell cantante, Charlie Musselwhite, cantante e armonicista Billy Preston, cantante e pianista, Lou Rawls, cantante, Joshua Redman, sassofonista, Paul Shaffer, tastierista, Koko Taylor, cantante, Travis Tritt, cantante e chitarrista Jimmie Vaughan, cantante e chitarrista, Grover Washington Jr., sassofonista, Willie Weeks, bassista e cantante, Steve Winwood pianista e cantante. Appena prima dell'esibizione dei Blues Brothers, arrivano sia i miliziani sudisti che la mafia russa che però vengono trasformati in ratti da una magia di Queen Mussette. Nonostante l'esibizione che manda in estasi il pubblico, i vecchi rivali della Blues Brothers Band, vincono il primo premio, ma in pieno spirito blues, cominciano una jam session con i Blues Brothers, ed approfittando del trambusto creatosi in Elwood e Buster riescono a fuggire dalla polizia e dalla madre superiora che nel frattempo li avevano raggiunti per fermarli. Dopo i titoli di coda, c'è un'ulteriore scena in cui James Brown, nel film reverendo Cleophus James, si esibisce in una delle sue più classiche performance, Please Please Please, in cui era solito fingere di non star bene per

poi rifiutarsi di uscire di scena accompagnato dal suo m.c. e tornare sul palco. Nel rifacimento cinematografico di questa scena a ricoprire il ruolo di m.c. è John Goodman.

Buona parte del film, sembra quasi un remake del prequel, dall'uscita di galera, alla scena che riprende il conflitto tra moglie e marito, Matt Guitar Murphy e Aretha Franklin. Anche la scena che coinvolge suor Mary, sembra la stessa, seppur con le dovute differenze del caso, del film del 1980. I nazisti dell'Illinois sono sostituiti dalla mafia russa e dai miliziani sudisti. Oltre alle tematiche che abbiamo visto nel primo film della saga, come quella religiosa, quella dell'identificazione del bluesman come galeotto, o della vita dissoluta degli stessi, facendo riferimento al personaggio del comandante Cabel, figlio illegittimo del custode ex musicista Curtis, viene introdotta sul finale un'altra tematica che fa parte del mondo del blues. Quella della cultura voodoo. Lo scenario ricreato dal regista nella villa di Queen Moussette, rimandano ad una New Orleans dei primi del novecento. Anche la strega stessa, è un rimando a quel tipo di cultura, tra magia e superstizione, che ha molto influenzato il blues. Sono molte le canzoni blues che fanno riferimento a questo immaginario, una su tutte *Got My Mojo Workin'*, di Muddy Waters, che parla di un amuleto magico, il *mojo*, che conferisce poteri soprannaturali a chi lo possiede. Sempre a proposito del personaggio di Queen Moussette, nella scena in cui "zombifica" Elwood, Cabel e Mighty" Mack McTeer, li induce ad un ballo che sembra voler ricostruire la coreografia del video musicale di *Thriller*, canzone di Michael Jackson. Anche in questo film sono presenti numerosissime stelle della musica, il numero delle comparse d'eccellenza è addirittura superiore al primo film. I Louisiana Gator Boys, sono composti da numerose stelle del panorama musicale blues. La colonna sonora anche in questo caso ha portato alla pubblicazione di un disco, *Blues Brothers 2000: Original Motion Picture Soundtrack*, uscito lo stesso anno del film. Il disco, prodotto da Paul Shaffer per conto della Uptown Records e della Universal, comprende anche questa volta cover di brani celebri, riarrangiati e suonati dalla Blues Brothers Band e dagli altri musicisti che hanno preso parte al film. Questo secondo episodio della saga, non ha riscosso lo stesso successo del primo, uno dei motivi principali è che per tutto il film si avverte la mancanza di John Belushi, ma resta comunque una pellicola cara agli amanti della musica blues, in cui hanno potuto ritrovare, ancora una volta le tematiche cardine del blues.

2. *Mississippi Adventures*

Mississippi Adventure è un film del 1986 diretto da Walter Hill che si basa su personaggi realmente esistiti come Robert Johnson e Willie Brown. Tramite il classico tema del viaggio catartico del giovane che accompagna il vecchio e da cui trae insegnamenti di vita, il regista dipinge un affascinante quadro della musica blues, vera protagonista della pellicola. Per quanto riguarda le musiche, Walter Hill si affida completamente a Ry Cooder, noto musicista blues, che ne produce anche la colonna sonora. I ruoli principali sono interpretati da Ralph Macchio che interpreta Eugene Martone, nel film soprannominato “Talent Boy” e da Joe Seneca nei panni di Willie Brown che oltre che a recitare interpreta personalmente le canzoni a lui affidate nel film. Nella pellicola, è in oltre presente un altro musicista di rilievo, Steve Vai, chitarrista affermato che sfida il personaggio di Eugene nel duello finale.

Il diciassettenne Eugene Martone studente di chitarra classica alla Juilliard School for Performing Arts di New York City, è fortemente affascinato dalla musica blues. Lo studio e le ricerche da lui fatte su questo genere musicale, lo portano Robert Johnson, il chitarrista più intrigante, controverso e innovatore di questa musica. Attratto sia dalla musica che dalle leggende che accompagnano la figura di Johnson, Eugene decide di mettersi sulle tracce della famosa canzone mancante di Robert Johnson, che avrebbe dovuto incidere trenta tracce anziché le ventinove che si conoscono. Intenzionato ad imparare la canzone perduta, Eugene comincia a scavare nel passato e scopre tra vecchi articoli di giornale, che Willie Brown amico di lunga data di Johnson è vivo ed attualmente si trova in un vicino ospedale giudiziario, dove sta scontando una pena per omicidio. Eugene va a trovare il vecchio bluesman, che però nega più volte di essere quel Willie Brown che il giovane chitarrista stava cercando. Solo dopo aver ascoltato Eugene suonare del blues, ed essersi accorto del suo talento seppur acerbo, nota che Eugene suona senza anima, Willie ammette di essere lui l'uomo che Eugene stava cercando. Afferma inoltre di conoscere la melodia mancante di Robert Johnson in questione, ma si rifiuta di insegnarla ad Eugene a meno che il ragazzo non lo faccia evadere dalla struttura e lo porti in Mississippi, dove ha affari incompiuti da sistemare. Eugene accetta le condizioni proposte dal vecchio bluesman e lo aiuta ad evadere per poi mettersi in cammino verso il

Sud degli Stati Uniti. Basta poco al ragazzo per rendersi conto che Willie racconta costantemente piccole bugie come ad esempio quella secondo cui avrebbe i soldi necessari per raggiungere lo stato del Mississippi. Non è così e con soli quaranta dollari, riescono ad arrivare in autobus fino a Memphis, da lì in poi dovranno proseguire a piedi o sperare in qualche passaggio di fortuna. Continuano dunque il viaggio come due vagabondi e durante una tappa del loro viaggio, i due incontrano Frances una ragazza che sta fuggendo dal suo patrigno violento. Lei ed Eugene iniziano una relazione che finisce subito. Eugene con il cuore spezzato impara una grande lezione di vita che gli dà maggior consapevolezza anche sul blues. Adesso suona una vecchia chitarra Fender Telecaster che ha comprato con l'aiuto di Willie. Il vecchio bluesman confessa che la canzone mancante di Johnson non esiste e che aveva sfruttato la situazione per scappare dall'ospedale e fare ritorno in Mississippi, ma dice al ragazzo che si è dimostrato ben al di là di ciò che l'apprendimento di qualsiasi canzone blues gli avrebbe mai potuto insegnare. Quando raggiungono un incrocio nel bel mezzo del nulla nel Mississippi, Willie rivela ad Eugene un ulteriore segreto: la sua abilità con l'armonica gli è stata donata dal diavolo a seguito di un patto fatto dai due, proprio nell'incrocio in cui si trovano Willie ed Eugene. Il diavolo, "Scratch", precedentemente noto come "Legba", si presenta, invocato dalla musica suonata da Eugene. Willie vuole chiudere il patto fatto con lui perché insoddisfatto di come sia andata la sua vita, ma il diavolo si rifiuta, offrendo però una via d'uscita: una gara musicale in cui Eugene avrebbe dovuto sfidare un chitarrista a cui aveva donato un talento incredibile sempre a seguito di un patto, la vittoria avrebbe restituito l'anima a Willie Brown, in caso contrario anche l'anima di Eugene sarebbe passata in possesso del diavolo. Eugene accetta l'accordo, così i due vengono portati sul luogo in cui si sarebbe tenuta la sfida dove Jack Butler, il chitarrista affiliato del diavolo sta entusiasmando la folla con la sua abilità. Willie, essendosi accorto del timore di Eugene, spaventato dalla bravura di Jack, gli dona un mojo per incoraggiarlo. Comincia la sfida tra i due che Eugene riesce a vincere rispolverando un brano di musica classica di Paganini. Il diavolo strappa il contratto liberando per sempre l'anima di Willie Brow. Il film si conclude con il vecchio bluesman che si dice stanco del Mississippi rurale, così i due che si mettono in viaggio verso Chicago.

Anche in questo caso, la trama del film, risulta importante per mettere in evidenza i punti di contatto tra il film in questione e la musica blues. Come già detto, il film si

sviluppa principalmente sul tema del viaggio. Ma questa volta è un viaggio che condurrà i protagonisti alle origini del blues. Al contrario dei bluesman di prima generazione, i protagonisti del film, partono da New York con l'intenzione di raggiungere il Mississippi. New York, in questo caso, rappresenta la metropoli, destinazione dei musicisti blues che storicamente si misero in viaggio dalle zone rurali del Sud degli Stati Uniti per raggiungere le nuove metropoli urbane e trovare fortuna. La motivazione del viaggio è diversa per ognuno dei due protagonisti, Eugene, vuole essere il primo ad incidere la canzone perduta di Robert Johnson, Willie Brown vuole invece porre fine al patto fatto da giovane con il diavolo. Torna per l'appunto questa leggenda che ha accompagnato la vita di musicisti come Robert Johnson o Charlie Patton. Walter Hill, lascia spazio a questo mito, e se ne serve per conferire maggior fascino all'intero film. Un'altra tematica, che è importante e che accomuna questo film alla musica blues, è quella dell'amore che finisce male. Tantissimi testi di musica blues parlano di amori finiti o tormentati. Tramite il blues, il dolore causato dalle pene d'amore può essere esorcizzato. E' celebre un'intervista di Son House in cui lui stesso dice che il blues nasce proprio partendo dall'amore di uomo e di una donna. Da quel punto del film in poi, il protagonista assume una più profonda consapevolezza di ciò che vuol dire vivere una vita blues. Il personaggio di Willie Brown, che nel film è un armonicista, mentre nella realtà è stato un chitarrista, rappresenta esattamente quello che è l'immaginario di un bluesman del Mississippi. Proprio come molti di loro, ricordiamo ad esempio Son House, Willie Brown è finito in prigione per omicidio, o presunto tale, è furbo, opportunist, all'occorrenza bugiardo, sicuramente controverso ma anche lui è fondamentalmente motivato da buone intenzioni e anche lui ha, anche se a suo modo una sua morale, si affeziona ad Eugene e oltre a insegnarli, partendo dalle sue esperienze, il più possibile sia sul blues che sulla vita, cerca di difenderlo anche dal diavolo. Incarna dunque tutte le caratteristiche che tanti bluesman avevano. Eugene rappresenta invece una nuova generazione di musicisti blues. Inizialmente vittima della diffidenza di un vecchio bluesman, un po' come spesso capitava ai primi musicisti bianchi che si sono avvicinati a questo genere musicale, lo fa ricredere, proprio come accadde ad esempio con i musicisti britannici che vennero accettati anche dai bluesman autoctoni, mostrando oltre ad un grande talento sulla chitarra, anche una vicinanza di "spirito" alla cultura blues. In una delle sequenze iniziali del film, Eugene durante lo svolgimento di un esame di chitarra classica, conclude il brano

da lui suonato con un fraseggio tipicamente blues, questo fa arrabbiare il suo professore che considera questo unire il blues, notoriamente musica popolare alla più alta ed elitaria musica classica, un affronto. Questa scena ci dà la dimensione di come veniva considerata un tempo la musica popolare, cioè non all'altezza della dimensione artistica della musica classica. A questo proposito sono famose le critiche mosse da Theodor W. Adorno, che identificava il jazz non degno di alcuna considerazione estetica o come prodotto confezionato ad hoc per le masse. Teorie che portano ad identificare come quintessenza della *popular music* la standardizzazione, e che relagano dunque la popular music negli schemi di un prodotto confezionato ad hoc per le masse⁴². Tornando al film, è proprio la musica classica a permettere ad Eugene di vincere la sfida con Jack Butler. La musica suonata da Eugene e che gli permette di battere nel duello di chitarre Jack Butler, interpretato da Steve Vai, virtuoso chitarrista icona dell'heavy metal, è il *Capriccio numero 5* di Paganini, composizione scelta in modo del tutto mirato in quanto anche la figura di Niccolò Paganini compositore tra i più importanti del romanticismo musicale, era avvolta da una misteriosa leggenda. Si diceva che anche lui aveva stretto un patto con il diavolo, proprio come Robert Johnson o in questo film Willie Brown. Dalla colonna sonora del film, anche in questo caso ne venne tratto un album, *Crossroads*, pubblicato nel 1986 per conto della Warner Bros Records. L'album prodotto da Tom Whalley, include brani composti appositamente per il film da Ry Cooder, Arlen Roth e Steve Vai oltre che a cover nuovamente arrangiate di Robert Johnson, J.B. Lenoir o Noah Lewis. Alcune critiche rivolte al film, ci dicono che seppure le tematiche del blues sono onnipresenti nel film, queste non vengono approfondite a dovere, come sottolineato da Fabio Ferzetti, in un articolo uscito su 'Il Messaggero', il 23 agosto 1987, il giorno dopo della distribuzione nelle sale cinematografiche italiane:

Il californiano Walter Hill ricorre a una struttura analoga (anche qui ci sono un vecchio musicista e un giovane devoto, anche qui la salvezza è doppia) innestandola però sulla formula consunta del film 'on the road', edulcorato per giunta a uso e consumo di un pubblico di teen-agers. [...] Prima del clima finale però il film mette in fila una serie di episodi insipidi e pretestuosi (compresi incontro e relativa love story con un'altra graziosa fuggiasca). 'Tutto questo è blues', ripete acido il vecchio a ogni incidente di

⁴² D. Ferdori, S. Marino (a cura di), *Filosofia e Popular Music. Da Zappa ai Beach Boys, dai Doors agli U2*. Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2013

percorso (nottate nei fienili, poliziotti brutali, etc.). Ma è proprio il robusto aroma del blues, il blend di whisky, bordelli e sudore, che manca al film. Nonostante le musiche di Ry Cooder e la chitarra che Ralph Macchio suona sul serio⁴³.

A mio parere ingenerosa la definizione di film adatto ad un pubblico di teenagers, in quanto il film oltre che a presentare una trama costruita sul viaggio e sul rapporto conflittuale tra due generazioni e tra due estrazioni culturali differenti, nell'andare alla ricerca di una canzone perduta, offre molti spunti e altrettanti agganci con la cultura e la musica afroamericana. Il vagabondare dei due ci restituisce tramite il mezzo cinematografico il modo di vivere dei primi bluesman, certo con le dovute proporzioni. Quello che invece a mio avviso stona con l'atmosfera del film è la scena del duello finale. Sull'onda della cultura anni '80 si è lasciato molto spazio ai virtuosismi di chitarra elettrica, piuttosto che al blues autentico. Unica lettura positiva è sul numero di musica classica eseguita dal talent boy, che come abbiamo detto ci permette un gancio tra la figura di Paganini e i famosi patti con il diavolo tipici della cultura blues. Critica mossa anche da Walter Goodman sulle pagine del New York Times, in cui nel marzo del 1986 dice «sfortunatamente, la musica autentica viene tradita dall'ultima competizione di chitarra, una specie di cacofonia di Karate Kid tra Eugene e il favorito del diavolo, un punk rocker, in cui vengono salvate le anime»⁴⁴. Più positivo, il parere del critico cinematografico per il Chicago Sun-Times Roger Ebert, che sempre nel marzo del 1986, a ridosso dell'uscita nelle sale americane del film dice:

Crossroads" prende in prestito così liberamente ed è un promemoria di tanti altri film che alla fine è un po' sorprendente capire quanto sia efficace il film e quanto originale riesca a sentirsi nonostante tutti i saccheggi. [...] Prende in prestito, ovviamente, dal film di Macchio, "The Karate Kid" (1984), che era anche la storia dell'apprendistato di un giovane uomo con un maestro più anziano. Prende in prestito anche dagli innumerevoli film in cui tutto dipende da chi vince il grande combattimento, [...] o il duello nell'ultima scena. L'idea della resa dei conti con il diavolo potrebbe essere stata suggerita dalla canzone country "Devil Went Down to Georgia". Eppure la cosa notevole è quanto sia fresco tutto questo materiale e quanto sia divertente. [...] La base di "Crossroads" è la relazione tra il ragazzo e il vecchio, e qui abbiamo due performance che ben si adattano l'una all'altra. [...] Macchio, sempre come in "The Karate Kid", ha

⁴³ <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/mississippi-adventure/26210>

⁴⁴ <https://www.nytimes.com/1986/03/14/movies/the-screen-walter-hill-s-crossroads.html>, traduzione mia

un fascino naturale non studiato, [...] Seneca fa un lavoro formidabile come un vecchio robusto, accattivante, senza sciocchezze⁴⁵.

È proprio dunque il rapporto sullo schermo dei due protagonisti la forza del film. Dialogando ed interagendo con le differenze sia caratteriali, sia culturali, i due protagonisti del film ci conducono in un viaggio oltre che oltre ad avere una dimensione fisica, si manifesta anche in una dimensione più intima, quella del sentimento causato e risolto nel blues.

3. *Black Snake Moan*

Black Snake Moan, quarto film preso in analisi, è un film drammatico del 2007 scritto e diretto da Craig Brewer, interpretato da Samuel L. Jackson e Christina Ricci. La trama è vagamente ispirata al romanzo *Silas Marner* (1861) di George Eliot. Nel film sono molteplici i riferimenti alla musica blues a partire dal titolo, direttamente ispirato da una canzone del bluesman Blind Lemon Jefferson, e dalla colonna sonora, realizzata dalla New West Records, presenta brani di molti artisti blues, tra cui Son House, R.L. Burnside, Bobby Rush, The Black Keys, oltre che a quattro registrazioni di eseguite da Samuel L. Jackson stesso. Oltre al titolo e alla colonna sonora, nel montaggio della pellicola sono presenti due camei, del musicista blues Son House, che all'inizio del film e alla fine spiega la sua visione della vita, dell'amore e del blues. La trama si sviluppa seguendo una delle tematiche più classiche del blues: l'amore e la sofferenza che in certi casi deriva da esso. Il film è incentrato su due personaggi principali, Lazarus Redd interpretato da Samuel L. Jackson, un agricoltore profondamente religioso ed ex chitarrista e cantante blues, che soffre per l'imminente divorzio con la moglie che nel frattempo ha intrapreso una relazione con il fratello di Lazarus e Rae Doole interpretata da Christina Ricci, una giovane ragazza che soffre di disturbi del comportamento sessuale. La vita dei due si incrocia quando il fidanzato di Rae, Ronnie Morgan interpretato da Justin Timberlake parte per prestare servizio come militare. Lasciata sola, Rae cede alla tentazione dei suoi disturbi e durante una festa in cui Rae aveva fatto uso di alcool e droga, l'amico di Ronnie,

⁴⁵ <https://www.rogerebert.com/reviews/crossroads-1986>

Gill Morton, cerca di abusare di lei. Rae lo deride, prendendosi gioco della sua virilità e lui in preda ad un attacco di ira la picchia duramente. Credendola morta, Gill abbandona il corpo privo di sensi di Rae sul ciglio di una strada isolata. Il giorno seguente, Lazarus, che abita da quelle parti, scopre il corpo della ragazza ancora priva di sensi e seminuda. Decide così di portarla in casa per prestarle soccorso. Intenzionato a far luce su chi avesse ridotto la ragazza in quello stato, Lazarus comincia a chiedere in giro, tra gli abitanti del piccolo sobborgo agrario nei pressi di Memphis, Tennessee e viene a sapere che la ragazza era solita frequentare Tehronne. Convinto della colpevolezza di Tehronne, rafforzata dalla sua cattiva reputazione, Lazarus va a parlare con Tehronne che lo mette a conoscenza dei disturbi di cui soffre la ragazza. Nel corso dei diversi giorni in cui Rae era a casa del contadino, in preda ai deliri per la febbre alta, di tanto in tanto si sveglia e cerca di fuggire da Lazarus che per evitare che la ragazza scappasse, la incatena ad un radiatore della sua casa. Questo perché è convinto di essere in grado di farla guarire dalle sue pene sia fisiche che interiori. Una volta passata la febbre che causava dei deliri alla ragazza, Lazarus le dice che è suo dovere spirituale curarla dal suo modo peccaminoso di vivere e si rifiuta di rilasciarla finché la guarigione non sia avvenuta. Dopo diversi tentativi di fuga, Rae accetta la posizione di Lazarus che continua a prendersi cura di lei comprandole dei vestiti, suonando la chitarra per lei e preparandole i pasti. Nel frattempo, Ronnie torna in città a causa del suo grave disturbo da ansia e si mette alla ricerca di Rae. Lazzarus decide di libera Rae, ma lei sceglie comunque di rimanere con lui. La stessa notte, durante un temporale, su richiesta di Rae, Lazarus canta una canzone per lei, *That Black Snake Moan* di Blind Lemon Jefferson. Il giorno seguente, Rae e Lazzarus fanno si recano in città, dove Rae incontra sua madre e la affronta. Si scopre che Rae era stata violentata dal compagno della madre, episodio che sta alla base dei disturbi della ragazza. Lazzarus, separato dalla moglie che lo tradiva con il fratello, inizia una relazione la farmacista del paese, Angela. Decide poi di tornare ad esibirsi dal vivo e suona in un locale del posto. Durante il concerto, in cui è presente tra il pubblico anche Rae, la ragazza dà sfogo ai suoi istinti tramite un ballo catartico. Ronnie la vede e la segue i due a casa di Lazzarus. Li affronta con una pistola, ma Lazzarus spiega al ragazzo il motivo per cui si stava prendendo cura di Rae. I due giovani decidono di sposarsi e di prendersi cura l'uno dell'altro.

Come abbiamo detto, la trama è incentrata su uno stilema tipico del blues. Le storie dei singoli personaggi si sviluppano a partire dalla sofferenza che provano. In Lazzarus la sofferenza è causata dal tradimento di sua moglie, per giunta proprio con suo fratello. Questo lo porta ad avere un carattere duro e cinico ed a sfogare il suo patire tramite la musica. In una scena, lo stesso, completamente ubriaco, imbraccia la sua vecchia chitarra ed inizia a suonare nella solitudine della sua casa di campagna, facendone uscire fuori un vero e proprio lamento. Inoltre all'interno di Lazzarus, vengono fatte conferire tutte le caratteristiche del bluesman, è molto religioso, è un contadino, ha un passato da musicista, soffre a causa di un amore perduto. Il suo personaggio quindi rispecchia perfettamente l'iconografia di un tipico bluesman del Sud degli Stati Uniti. Rae invece, giovane e bianca, soffre a causa di disturbi del comportamento sessuale, che poi si scoprirà essere iniziati a partire da un abuso sessuale subito dal patrigno. Le sue pulsioni sessuali scaturiscono appunto da una sofferenza psicologica, che poi si manifestano a livello fisico in un irrefrenabile pulsione sessuale. La sfera sessuale è stata ampiamente affrontata nella musica blues, tramite metafore e similitudini, o come abbiamo visto anche nel documentario di Charles Burnett, *Warming by the Devil's Fire*, in modo esplicito da artisti come ad esempio Lucille Bogan. In tutto il film, si percepisce la presenza del blues come metafora della sofferenza. Il significato di *to be blue*, ovvero essere tristi, che è l'etimologia della parola blues, è quindi la chiave di lettura del film. Un sentimento profondo e doloroso che però può essere superato tramite la canalizzazione di esso tramite la musica nel caso di Lazzarus, o sconfitto grazie all'amore provato da Rae per Ronnie. Non a caso nel film sono inseriti due filmati di repertorio che ritraggono Son House in cui dice che il blues nasce dall'amore di un uomo ed di una donna. Son House, può essere visto come un ulteriore personaggio del film. Seppur appare in due brevi camei, lo fa in modo significativo ed esplicativo dandoci il giusto punto di vista. Anche la sfera religiosa occupa uno spazio rilevante all'interno della pellicola. Come abbiamo detto, il protagonista, Lazzarus, è molto religioso, proprio seguendo la sua formazione morale religiosa decide di aiutare Rae e salvarla dalla sua vita peccaminosa. La tematica religiosa viene anche rappresentata tramite un altro personaggio, un reverendo amico e confidente di Lazzarus. Sarà proprio il pastore, sul finale del film a dare i giusti consigli a Rae e Ronnie e a convincerli al matrimonio, contribuendo a far vincere l'amore tra i due sui disturbi di entrambi. Tutto il film è caratterizzato da un'atmosfera direttamente

riconducibile al blues, e per rendere al meglio questa atmosfera, e supportarla, la colonna sonora è completamente ispirata e costruita sul blues. Oltre a brani di bluesman famosi, lo stesso Samuel L. Jackson ha studiato ed imparato a suonare la chitarra per poter interpretare alcune delle canzoni utilizzate nella colonna sonora del film e per poter girare le scene in cui Lazzarus suona, senza l'utilizzo di controfigure. Questo è sicuramente un valore aggiunto del film perché permette all'attore di addentrarsi ancora di più nella parte del vecchio bluesman oltre che ad avere una resa estremamente realistica per quanto riguarda le scene in cui Lazzarus prende la sua vecchia chitarra. Nella colonna sonora, sono presenti brani di bluesman della prima generazione come Son House ed R.L. Burnside, ma anche un brano dei The Black Keys, gruppo formatosi nel 2001. Diversità cronologica che è presente anche nel film; anche se da alcuni elementi scenografici o dal contesto sociale come ad esempio la vita quasi ai margini della società di Lazzarus, la sua vecchia casa, o il sobborgo in cui si sviluppano i fatti, il film sembrerebbe ambientato negli anni '60 o '70 ma si sviluppa nei giorni nostri. Questa dimensione temporale, quasi dilatata, a mio avviso si fa veicolo di un messaggio, anche se si va avanti nel tempo, alcuni tra i sentimenti più profondi dell'essere umano non hanno tempo o spazio, sono universali. Universali come i sentimenti esplorati ed esplicitati tramite i canti dei primi schiavi africani nelle piantagioni di cotone, fino ad arrivare al blues cantato e suonato dai bianchi, tematica che è stata affrontata sia sul documentario dedicato al british blues, *Red, White and Blues* di Mike Figgis, che in parte da Richard Pearce in *The Road to Memphis*, nella sequenza in cui dialogano tra loro Ike Turner e Sam Phillips.

4. *Cadillac Records*

Cadillac Records è un film drammatico del 2008 scritto e diretto dalla regista afroamericana Darnell Martin. Il film, ripercorre l'ascesa e il declino della Chess Records, etichetta discografica di Chicago fondata da Leonard Chess, che a cavallo degli anni cinquanta e sessanta portò al successo alcuni tra i bluesman più famosi come Muddy Waters, Howlin Wolf, Willie Dixon, ma anche quello che sarà uno dei padri del rock n' roll, Chuck Berry, o la blueswoman per eccellenza, Etta James e che contribuì in modo determinate a formare il sound del chicago blues. Tracciando la parabola della Chess

Records, la regista si sofferma anche su alcune tematiche sociali, come ad esempio quella del razzismo, mettendo in evidenza il fatto che nell'America degli anni cinquanta gli episodi di razzismo riguardavano anche musicisti famosi. Il film, ricostruendo in modo veritiero la storia della casa discografica, traccia anche un profilo psicologico dei suoi protagonisti. Leonard Chess è interpretato da Adrien Brody, Cedric the Entertainer, al secolo Cedric Antonio Kyles, interpreta Willie Dixon, Mos Def, pseudonimo di Dante Terrell Smith veste i panni di Chuck Berry, Columbus Short è Little Walter, Jeffrey Wright interpreta Muddy Waters e Beyoncé ricopre il ruolo di Etta James.

La struttura del film si sviluppa partendo dalla voce narrante del Willie Dixon interpretato da Cedric the Entertainer che racconta sia da voce fuori campo che da personaggio interno alla narrazione la storia della Chess Records. Per quanto riguarda questo biopic collettivo che ricostruisce parte della vita e della carriera di alcuni dei bluesman più influenti di sempre, non è necessario ricostruire la trama, in quanto essa si basa sulla reale vita dei personaggi descritti. Piuttosto è importante mettere sotto la lente di ingrandimento alcune scene che oltre al loro valore prettamente cinematografico, hanno un valore sia storico che simbolico. Anche se lo svolgersi della trama rispecchia in modo verosimile il reale svolgimento dei fatti, si vede l'intervento del mezzo cinematografico per enfatizzare alcuni passaggi chiave del film. La prima sequenza da analizzare, dipinge un giovane Muddy Waters che viene rintracciato da Alan Lomax durante il suo viaggio nel Sud degli Stati Uniti alla ricerca di bluesman da registrare per conto della Biblioteca del Congresso. Lomax rintraccia e registra Muddy Waters che dalle campagne del Mississippi viene catapultato nelle strade trafficate di Chicago. Come abbiamo visto nel primo capitolo in cui è stata ricostruita la storia del blues e delle sue origini, era una consuetudine per i bluesman migrare dai sobborghi agricoli del Sud verso le città industrializzate e spesso come prima fonte di sostentamento questi musicisti si esibivano agli angoli delle strade. Allo stesso modo nel film, un giovane Muddy Waters appena approdato in città si sta esibendo proprio per strada quando la voce narrante ci introduce un tema che è stato molto importante per la nascita e lo sviluppo del chitarristico blues. Abituati a suonare in un contesto rurale, quindi poco trafficato e molto silenzioso, i bluesman dovettero fare i conti con il ritmo frenetico della città e con il caos urbano, motivo per cui, il blues acustico non era più adatto per farsi notare. A livello storico questo vale anche per i musicisti che si esibivano nei locali, sempre più affollati. Ecco dunque

nascere l'esigenza di amplificare le chitarre. Nel film vediamo questo processo reso possibile grazie a quella che diventerà successivamente la moglie di Muddy Waters, Geneva che dalla finestra di casa stende una prolunga al chitarrista e poter collegare così la sua chitarra ad un amplificatore. Con il nuovo suono elettrificato, Muddy comincia ad attirare l'attenzione dei passanti e a guadagnare dei soldi, al contrario di quanto accadeva mentre si esibiva con la sola chitarra acustica. Questa differenza è enfatizzata anche da una comparsa del film, un afroamericano ben vestito che passando vicino al bluesman mentre stava suonando in modo acustico gli dice che a nessuno sarebbe interessata quella musica da campagnolo. Anche se è una rapida battuta, credo restituisca bene un senso di disagio provato dai musicisti migranti dai campi coltivati. Un'altra scena importante da analizzare è il primo incontro tra Leonard Chess, Muddy Waters e Little Walter. Nel film viene fatto accadere nel nightclub gestito dal futuro proprietario della Chess Records, il Macomba Lounge. Nel locale si stava esibendo una band, ma come era solito accadere all'epoca, Muddy Waters, Little Walter e Jimmy Rogers, non appena entrati nel locale, cercano di sovrastare la band, in una sorta di sfida musicale. L'episodio scatenò una rissa che ci dà da subito l'occasione di entrare nel carattere di Little Walter e di Muddy Waters. Il primo, giovane e irruento, il secondo l'altro più maturo e riflessivo. Successivamente a questo incontro, Muddy Waters comincia a registrare per Leonard Chess senza però essere accompagnato dalla sua band. Nella ricostruzione cinematografica, la regista lascia intendere, dalle parole di Leonard che l'esclusione della band era dovuta al brutto carattere di Little Walter, in realtà inizialmente lo stesso Leonard Chess non era convinto del blues in chiave completamente elettrica, tant'è che lui ed il fratello Phil non permisero a Muddy di farsi accompagnare dalla propria band nelle registrazioni in studio; difatti, nei primi dischi pubblicati per la Chess Records, è Ernest "Big" Crawford al contrabbasso ad accompagnare Waters alla chitarra elettrica. Dopo qualche anno, Chess cambiò idea, e nel 1953 registrò per la prima volta Muddy Waters e l'intera band. Quest'ultima rimane una delle formazioni più acclamate e influenti della storia del blues: Little Walter all'armonica, Jimmie Rogers alla chitarra, Elga Edmonds alla batteria e Otis Spann al piano. Nel film questo passaggio è affrontato anche tramite la figura di Little Walter, che entusiasta dello studio e degli amplificatori, collega subito la sua armonica ad uno di essi, dando così vita ad un nuovo sound e cambiando per sempre il modo di suonare l'armonica. Subito prima di questo aspetto, la regista si focalizza anche su un altro aspetto,

quello del mondo discografico e delle radio del tempo e lo fa mostrandoci una sorta di trucco che i produttori erano soliti mettere in atto per spingere il più possibile nelle radio, e quindi raggiungere più pubblico possibile, i loro artisti. Questi produttori erano infatti soliti corrompere i dj al fine di convincerli a passare per radio la loro musica. Sempre riguardo questa sequenza, che ci fa capire come funzionava il mercato musicale e radiofonico dell'epoca, Leonard Chess, capisce che prima di raggiungere il successo a Chicago, ciò significava raggiungere il successo anche tra un pubblico bianco, bisognava partire dalle origini, quindi assieme a Muddy Waters, decide di riportarlo nel Sud, proprio per far cominciare la diffusione della sua musica proprio da lì, sicuro di poter raggiungere un discreto successo tra un pubblico afroamericano e quindi più affine a quel tipo di musica. In più, viene trattato un altro aspetto; non dobbiamo pensare a Leonard Chess come ad una sorta di mecenate moderno, lui era un uomo d'affari, un produttore discografico che, non faceva distinzioni di razza, ma che pur sempre pensava ad un guadagno economico. Sappiamo che Leonard Chess era solito stipendiare i musicisti appartenenti alla sua scuderia con contanti e con Cadillac, da qui probabilmente prende ispirazione il titolo, tenendo per se i diritti delle registrazioni. Ai bluesman questo non importava in quanto avevano sia bisogno di contanti che voglia di affermarsi in un nuovo tessuto sociale, tramite una Cadillac, automobile simbolo del successo, questo era possibile. Vengono poi ripresi sia il carattere irascibile di Little Walter che una pratica comune nei primi anni di diffusione del blues. Al tempo, non c'era modo di conoscere le reali fattezze fisiche dei primi bluesman, quindi alcuni di loro erano soliti, appropriarsi dell'identità di bluesman più famosi, questo per procurarsi più ingaggi possibili nei locali, facendo leva sul successo discografico e radiofonico di altri. Nel film, Walter, scoprendo casualmente un musicista che si stava spacciando per lui, senza pensarci due volte, estrae la pistola e lo uccide a sangue freddo. Questa tematica viene ripresa anche tramite il personaggio di Chuck Berry, che presentandosi in un locale in cui si sarebbe dovuto esibire, viene fermato dal proprietario del locale, convinto che Chuck fosse un musicista country bianco. Viene quindi preso in analisi anche l'aspetto razziale, infatti lo stesso proprietario del locale si rifiuta di far esibire Chuck Berry in quanto afroamericano. Sempre su questa tematica, la sequenza successiva vede coinvolto Little Walter che viene fermato dalla polizia per aver rimosso le portiere della sua automobile a causa del caldo. Uno dei due poliziotti sentendosi deriso dal carattere irriverente di Walter, lo apostrofa

“negro” e poi lo pesta, finché non interviene Leonard Chess che per convincerlo a smettere la violenza sul giovane armonicista lo corrompe con dei soldi. Little Walter in preda alla rabbia e all'alcool, di cui aveva nel frattempo cominciato ad abusare, litiga con Muddy Waters e da questo momento le loro carriere si dividono. Parallelamente al declino di Little Walter, si descrive la rapida ascesa al successo di Chuck Berry e del rock n' roll, la nuova musica che partendo dal blues compì una rivoluzione oltre che musicale, anche sociale in quanto era una musica apprezzata anche da un pubblico bianco. Al successo del rock n' roll, corrisponde però anche il declino del blues e sempre metaforicamente, Darnell Martin enfatizza questo aspetto tramite l'interesse e l'entusiasmo del figlio di Muddy Waters, nel conoscere Chuck Berry. Con Chuck Berry ed il suo rock n' roll, la voce narrante di Willie Dixon, ci spiega proprio questo punto. Concetto che viene enfatizzato anche grazie al mezzo cinematografico. In questa sequenza, viene rappresentato un concerto di Berry in cui il pubblico era diviso da un cordone, i neri da una parte, i bianchi dall'altra, pratica che realmente veniva adottata con la scusa dell'ordine pubblico, finché simbolicamente una ragazza bianca decide di oltrepassare il cordone divisorio e dare inizio al mescolarsi di bianchi e afroamericani, tutti uniti nel ballo e nel divertimento. Questa scena può senza dubbio essere letta come metafora di quello che stava accadendo nella società americana del tempo, a partire dai giovani che cominciavano a rifiutare concetti come la differenza razziale, ma anche come metafora riguardo quello che stava cominciando ad accadere in ambito discografico, cioè il pubblico bianco cominciava ad interessarsi alla musica suonata e fatta dai neri. La segregazione razziale però era ancora molto presente nell'America di quegli anni, e ci viene mostrata sia tramite immagini di repertorio, sia con delle scene girate come ad esempio la sequenza che ritrae Chuck Berry mangiare all'esterno di una tavola calda che riportava su di una finestra la scritta “white only”, (solo per bianchi). Con il personaggio di Etta James, interpretata da Beyonce, viene toccata la questione dei drammi personali che affliggevano i bluesman e le blueswoman, nel caso di Etta James il rapporto con il suo presunto padre, infatti la cantante ha sempre sostenuto di essere la figlia illegittima del campione di biliardo Rudolf Wanderone, “Minnesota Fats”, questione mai realmente chiarita, tramite questo dolore, nel film la cantante, sollecitata e stimolata al ricordo da Leonard Chess, riesce ad interpretare al meglio una sua canzone. Concetto che tornerà alla fine del film, sempre tramite Etta James, mentre interpreta uno dei suoi più grandi

successi, *I'd Rather Go Blind*, la sofferenza canalizzata in musica, in questo caso è causata da due cose, l'amore mai sbocciato con tra lei e Leonard Chess, di cui si è tanto vociferato e che nel film è stato lasciato sottointeso e la fine dell'avventura discografica della Chess Records. Tornando a Chuck Berry, la regista utilizza il suo personaggio per affrontare la tematica dell'interazione tra musica dei neri e musica dei bianchi; in una scena, Berry è infuriato nell'ascoltare *Surfin' USA*, canzone pubblicata dai Beach Boys in larga parte ispirata a *Sweet Little Sixteen*, precedentemente pubblicata dall'artista afroamericano. Originariamente la canzone non era stata presentata dai Beach Boys come una cover, ma come un brano originale anche se possedeva essenzialmente la stessa melodia e gran parte del testo di Sweet Little Sixteen. Dopo una causa legale intentata da Berry e dalla sua etichetta discografica ai Beach Boys, la canzone venne infine accreditata a Berry/Wilson. Sempre da questa scena, la regista fa cominciare il declino della Chess Records, infatti subito dopo Chuck Berry, viene arrestato per aver portato una ragazza bianca e minorenne oltre il confine, nella realtà nel 1959 fu improvvisamente arrestato per avere avuto rapporti sessuali con una ragazzina quattordicenne che lavorava in un locale di sua proprietà. Ritenuto colpevole, venne condannato a scontare cinque anni di condanna in prigione e a una multa di 5.000 dollari. Berry si appellò definendo la sentenza ingiusta e razzista e in un secondo processo nel 1961 ottenne una riduzione di pena a tre anni di reclusione. Viene poi rappresentato l'incontro tra Muddy Waters e i Rolling Stones tramite cui si fa riferimento al british blues, facendolo partire, come storicamente è successo, appunto dall'incontro di musicisti inglesi con i bluesman afroamericani. Darnell Martin, regista del film, come abbiamo detto fa coincidere il declino della Chess Records con i drammi personali degli artisti appartenenti alla casa discografica e seguendo questa scia, metaforicamente la morte di Little Walter pestato a sangue da dei suoi creditori, segna un punto definitivo sia sul lavoro della casa discografica, che sul chicago blues, genere scalzato dal nuovo rock n' roll di musicisti bianchi come Elvis Presley. Molto iconica a tal proposito è la scena in cui Muddy Waters prepara gli abiti con cui sarà seppellito Little Walter con sottofondo *My Babe*, successo dello stesso Walter, nella versione interpretata da Elvis che compare nelle immagini della tv presente nella stanza. Come anticipato sulle note di *I'd Rather Go Blind*, la storia della Chess si conclude, facendo morire Leonard Chess pochi istanti dopo essere uscito per l'ultima volta dallo studio di registrazioni, in realtà Leonard Chess, morì mesi dopo la chiusura della casa

discografica. La storia della Chess Records si conclude, ma non quella del blues. Tornano infatti i Rolling Stones, che tramite Willie Dixon comunicano a Muddy Waters che lo vogliono in Europa per un tour. Il nervosismo di Muddy, titubante e quasi spaventato da questo nuovo pubblico svanisce nel momento in cui scende dall'aereo ed è assalito da fotografi e giornalisti. Con questa scena viene evidenziato quanto è stato importante per il blues il ponte con l'Europa e con tutti i musicisti che hanno creato quel movimento chiamato british blues che sarà meglio analizzato parlando del documentario *Red, White and Blues* (2003), diretto da Mike Figgis e appartenete alla serie TheBlues, interamente prodotta da Martin Scorsese. Sempre facendo riferimento ad un altro documentario appartenete alla serie prodotta da Martin Scorsese, vengono ripresi in studio di registrazione dei rapper, intenti ad incidere e dare nuova vita ad un classico del blues di Muddy Waters, *Mannish Boy*. Anche questo aspetto che traccia una linea di collegamento temporale tra il passato ed il presente, verrà meglio analizzato parlando del documentario *Godfathers and Sons* (2003), diretto da Marc Levin che assieme a Marshall Chess, figlio di Leonard, ripercorrerà qualche vicissitudine dell'omonima etichetta discografica, oltre che a mostrarci il progetto discografico intrapreso da Marshall Chess e dal rapper Chuck D.

La figura di Leonard Chess, viene nel film mostrata oltrepassando lo stereotipo dell'imprenditore bianco che sfrutta l'artista nero per arricchirsi come giustamente recensito su Repubblica

La regista ha tenuto a sottolineare che il suo approccio a queste storie vere è stato lontano anni luce dallo stereotipo dell'avidio produttore bianco e dell'artista nero sfruttato: da qui la scelta di un attore sensibile e in cui il pubblico tende a identificarsi come Adrien Brody. Capace di fare amare anche un personaggio che fa cose sgradevoli, come dare bustarelle o costringere i suoi impiegati a dipendere economicamente dalla casa⁴⁶

Questo film che ripercorre la storia di alcuni dei personaggi chiave del blues, non poteva che avere una valida colonna sonora. L'apparato musicale che accompagna la pellicola è notevole ed è raccolto in una colonna sonora che presenta alcuni tra gli standard più celebri del genere e brani appositamente scritti interpretati da artisti attuali.

⁴⁶https://www.repubblica.it/2009/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/rubrica-cinema-72/rubrica-cinema-72/rubrica-cinema-72.html?refresh_ce

Il produttore del disco che è stato messo in commercio sia in cd unico sia in doppio cd nella versione deluxe è il musicista e produttore statunitense Steve Jordan, batterista di fama mondiale che ha collaborato con i maggiori interpreti del blues e non solo e che ha partecipato inoltre alle riprese del film uscito per celebrare il sessantesimo compleanno di Chuck Berry, *Hail! Hail! Rock 'n' Roll* (1987) diretto da Taylor Hackford, che nel documentario *Keith Richards: Under the Influence* (2015), diretto da Morgan Neville e prodotto da Netflix, Jordan fece anche parte della band The Blues Brothers, ma non comparve nell'omonimo film in quanto impegnato in un tour. Tornando alla colonna sonora Steve Jordan, ha radunato appositamente un gruppo di musicisti blues fra quelli maggiormente in voga al tempo delle riprese del film, tra cui Billy Flynn alla chitarra, Larry Taylor al basso elettrico, Eddie Taylor Jr. alla chitarra, Barrelhouse Chuck Goering al pianoforte, Kim Wilson all'armonica a bocca, Danny Kortchmar alla chitarra, Hubert Sumlin alla chitarra e Bill Sims alla chitarra. Assieme allo stesso Jordan alla batteria il gruppo ha registrato con arrangiamenti moderni i classici del blues utilizzati nel film. Solange Knowles ha registrato per la colonna sonora cinque canzoni, inclusa la cover del brano di Etta James' *At Last*, distribuito nel 2008 come singolo di lancio del disco. Mos Def, Jeffrey Wright, Columbus Short e Eamonn Walker hanno registrato la parte vocale delle canzoni. Ulteriori tracce incluse nella colonna sonora sono cantate da Raphael Saadiq, Solange Knowles, sorella di Beyoncé, Mary Mary, Nas, Buddy Guy. Oltre a queste, è stato inserito anche un brano di Elvis Presley. La colonna sonora, che è stata per trenta settimane al primo posto nella classifica di vendita degli album musicali della categoria blues, ha avuto una nomination come "Best Compilation Soundtrack Album For Motion Picture, Television Or Other Visual Media" ai Grammy Award, mentre il brano di Beyoncé *Once in a Lifetime* è stato candidato, nello stesso concorso, come "Best Song Written For Motion Picture, Television Or Other Visual Media". Infine, il brano *At Last* è andato in nomination come "Best Traditional R&B Vocal Performance". Vediamo dunque che anche in questo caso, gli attori stessi si sono prestati al ruolo di interpreti musicali, e viceversa, come per Beyonce, star della musica si sono prestate al cinema, in una prassi consolidata e che, come per quanto riguarda gli altri film presi in analisi si ripete anche in questo.

CAPITOLO III

The Blues. La serie di sette documentari prodotta da Martin Scorsese.

“*The Blues*”, è una serie di documentari sviluppata in sette episodi, ognuno diretto da un regista differente. La serie di documentari, prodotta nel 2003, si focalizza sui vari aspetti della musica blues e ogni regista, nel rispettivo film, ne affronta le differenti tematiche poggiando lo sguardo in modo personale sugli interpreti, sui luoghi e sugli eventi che maggiormente ne hanno influenzato l’evoluzione. I registi chiamati in causa da Martin Scorsese, oltre a lui che ha diretto il primo episodio intitolato *Dal Mali al Mississippi*, sono Wim Wenders che ha diretto *L'anima di un uomo*, Richard Pearce e Robert Kenner che hanno diretto *The Road to Memphis*, Charles Burnett che ha diretto *Warming by the Devil's Fire*, Marc Levin che ha diretto *Godfathers and Sons*, Mike Figgis che ha diretto *Red, White and Blues* e Clint Eastwood che ha diretto *Piano Blues*. Tutti i film della serie, ruotano intorno ad un punto cardine, in che modo e perché la musica blues si sia sviluppata, partendo da uno status di musica popolare, fino a diventare un linguaggio universale che ancora oggi resiste ed occupa una buona fetta della musica attualmente prodotta in tutto il mondo. Come lo stesso Martin Scorsese chiarisce, l’intento di questo lavoro non è stato creare un’opera completa o enciclopedica sulla storia del blues, non è una semplice ricostruzione storica o una raccolta di aneddoti, date e filmati di repertorio. L’obbiettivo di questa serie di documentari è stato quello di creare film fortemente personali tramite lo sguardo dei registi che condividono con Scorsese la passione per la musica blues e andando a scovare analogie e linee di continuità sia con il passato che con il presente, e perché no con il futuro. In questo senso, l’idea di continuità, trasformazione e legame con le radici, attraversa tutti i film della serie. L’episodio girato da Charles Burnett, *Warming by the Devil's Fire* è una sorta di dramma poetico e personale sulla vita blues vista attraverso gli occhi di un giovane ragazzo. Wim Wenders, regista di *L'anima di un uomo*, ha realizzato un film che si snoda attraverso passato, presente e futuro, quasi in modo onirico, ripercorrendo la vita di tre diversi bluesmen. Richard Pearce e Robert Kenner hanno realizzato *The Road To Memphis*, uno straordinario film su Memphis, con la partecipazione di Bobby Rush e B.B. King. Marc Levin si è focalizzato sul blues di Chicago, con Marshall Chess (figlio di Leonard Chess, fondatore dell’omonima casa

discografica che tanto ha dato al blues). Mike Figgis, lui stesso un musicista, ha diretto il film incentrato sul british blues, *Red, White and Blues* raccontandone gli sviluppi anche grazie alle testimonianze dirette di chi questo stile di musica lo ha creato. Clint Eastwood, con *Piano Blues*, ha reso un tributo molto elegante ai grandi pianisti blues, come ad esempio Jay McShann e Pinetop Perkins. Tutti questi film sono tasselli di un mosaico, che compongono un ritratto dinamico di una grande forma d'arte.

1. Dal Mali Al Mississippi

La serie di documentari è aperta dal primo capitolo firmato da Martin Scorsese e svolge proprio la funzione di incipit in quanto il film di Scorsese è incentrato sulle origini del blues, e sul legame che la musica afroamericana ha con la propria radice africana. Il titolo, nella versione italiana, *Dal Mali al Mississippi*, è assolutamente evocativo, ci introduce da subito in una dimensione di viaggio che parte dall'Africa, fino ad arrivare nel Sud degli Stati Uniti. In questo caso, Martin Scorsese utilizza un bluesman dei giorni nostri, Corey Harris come suo emissario, inviato in giro lungo il delta del Mississippi ad intervistare, cercando di cogliere l'essenza di questa musica, alcuni vecchi bluesman che fin dagli albori hanno contribuito a rendere celebre il blues. La prima scena del film, ci fa capire da subito l'intento di Scorsese, cioè quello di andare alle radici del fenomeno e lo fa servendosi del suono arcaico dei tamburi che accompagnano la melodia del fiffaro. Questo tipo di musica, chiamata *fife and drums*, è una delle forme più arcaiche di blues e infatti ci rimanda subito ad atmosfere lontane sia geograficamente che nel tempo, questa sarà una costante in tutto il film. Nello specifico, la musica è di Othar Turner. Non è la prima volta che Scorsese si serve della sua musica per un suo film, infatti l'anno precedente, nel film *Gangs Of Newyork* (2003), utilizza *Shimmy She Wobble*, di Othar Turner & The Rising Star Fife & Drum Band, anche in questo caso nella sequenza iniziale. Scena in cui in Conigli Morti, guidati da "Prete" Vallon, si preparano ad affrontare in battaglia i Nativi per conquistare l'egemonia sul quartiere Five Points. A proposito Scorsese, in una intervista riguardo la serie di documentari *The Blues*, dichiara

Quando l'ho sentito per la prima volta, stavo montando Toro Scatenato di notte. Ero incantato - sembrava qualcosa proveniente dall'America del XVIII secolo, ma con un ritmo africano. Non avrei nemmeno immaginato che potesse esistere una musica del

genere. Ho trovato una musicassetta della musica di Otha e l'ho ascoltata ossessivamente per molti anni. Ho sempre saputo che avrebbe avuto un ruolo chiave in *Gangs of New York*. Quel progetto ha subito molte false partenze, ed è cambiato un po' nel corso degli anni, ma una cosa che non è mai cambiata è stata l'idea che includesse la musica fife and drums. Quando finalmente sono riuscito a fare il film, siamo stati abbastanza fortunati da poter usare un pezzo di Otha e la sua *Rising Star Band*, [...] ha contribuito a creare un mondo che non avevamo mai visto prima. Quando è uscito il film, molte persone hanno comprensibilmente pensato di ascoltare la musica celtica e sono rimasti sorpresi nello scoprire che era di Otha Turner e che veniva dal nord del Mississippi.⁴⁷

Oltre al riferimento ad un altro film, questo è un aspetto importante, che viene sottolineato da Scorsese nel suo documentario. Tutto il suo lungometraggio è improntato sulla ricerca dei ponti di collegamento tra la musica popolare americana e le sue radici, trovandole lontane nel tempo e nello spazio. Il poter utilizzare una musica del genere per un contesto totalmente differente, come quello in cui è ambientato *Gangs Of New York*, sottolinea ulteriormente quanto universale, arcaico ed atavico sia questo linguaggio. La sequenza successiva, con immagini di repertorio che ritraggono il lavoro degli afroamericani è accompagnata da *work songs*, in questo modo Scorsese esplica il contesto socioculturale da cui inizia il suo racconto e ci introduce la figura di John Lomax e di suo figlio Alan, che per conto della Biblioteca del Congresso, negli anni 30 viaggiarono per tutto il Sud degli Stati Uniti, a caccia di musica popolare da registrare. Se non fosse stato per loro, forse gran parte del blues delle origini non si sarebbe mai diffuso in un modo così influente. Corey Harris, ci dà subito la chiave di lettura che sarà valida per tutto il film: conoscere le proprie origini per conoscere meglio se stessi. Dopo questa breve ma fondamentale riflessione, vengono intervistati, Sam Carr, e Willie King, due vecchi bluesman. Questa modalità di intervista, sembra richiamare il lavoro fatto da Alan Lomax e da suo padre, andando sul posto, nel Sud degli Stati Uniti a scovare i personaggi che hanno reso celebre questa musica. Con loro Corey Harris, riflette e conversa sulla musica, e sulla vita dei bluesman negli anni trenta. Ad esempio Willie King, spiega che le prime canzoni blues che nel testo parlavano di donne, in realtà erano delle metafore; una sorta di messaggio in codice per raccontare i soprusi subiti dai padroni delle piantagioni. Un

⁴⁷ <https://www.pbs.org/theblues/aboutfilms/scorseseinterview.html>, traduzione mia

altro concetto fondamentale, Scorsese ce lo fa spiegare direttamente da Son House e lo fa riportando il filmato di una vecchia intervista del bluesman. In questo straordinario filmato di repertorio, Son House spiega cosa per lui sia il blues, e ci dice che esiste un solo tipo di blues, che si ottiene quando un uomo ed una donna si amano. Taj Mahal, bluesman classe 1942, ancora in attività, ci racconta cosa avvenne negli anni '60, periodo in cui si andò a recuperare tutta la vecchia musica blues. Questo aspetto mi sembra importante in quanto lo si può considerare come una sorta di secondo ritorno alle origini se si considera come primo ritorno alle origini quello fatto dai primi bluesman rispetto alle melodie ed ai ritmi portati dietro come bagaglio culturale dall'Africa. Un ponte di collegamento, quindi, tra due generazioni, grazie a cui la musica blues è stata tramandata fino ai giorni nostri. Un punto sottolineato da Taj Mahal, è che quando lui si trovò a contatto con i bluesman della prima generazione, era molto interessato ai racconti di questi, non tanto sulla musica, ma sul loro modo di vivere e sul loro modo di pensare. Coerentemente a questo interesse socioculturale, Scorsese inserisce una performance ripresa dal vivo di Willie King, in una location che sembra voler ricreare le atmosfere dei Juke joints, locali in cui gli afroamericani del sud degli Stati Uniti d'America, si riunivano ed in cui si suonava il blues, si ballava, si beveva e si giocava. La canzone suonata in questo caso è *Spoonful*, scritta da Willie Dixon e registrata per la prima volta nel 1960 da Howlin' Wolf. Ancora una volta viene attuato una sorta di salto temporale, ma che ci dà una sensazione di continuità con il passato. Johnny Shines introduce una ulteriore tematica, ovvero come il mondo oltre il Sud degli Stati Uniti veniva percepito dagli afroamericani. Parla di come i suoi genitori gli descrivevano le strade di Chicago seminate di strane botole che lo avrebbero inghiottito al suo passaggio, o dell'unico occhio che i canadesi avevano al centro della fronte, come se fossero dei ciclopi. Queste leggende erano probabilmente il frutto della forte cultura basata sulla superstizione rimasta ben salda nei primi neri arrivati da schiavi in America. Successivamente ci racconta come lui stesso, non appena vide un tombino a Chicago, ci saltò sopra per sfatare uno dei tanti miti che aveva sentito nel Sud, gesto motivato dalla curiosità e dalla voglia di affermarsi in queste grandi metropoli in cui non c'era spazio per la superstizione. Sempre Johnny Shines, ci introduce una tematica fondamentale per il blues: il viaggio. Lo fa raccontando episodi vissuti assieme a Robert Johnson, con cui, anche una volta raggiunto il successo continuavano a vagabondare in maniera del tutto casuale per gli Stati Uniti saltando sui

treni senza ne sapere ne interessarsi a dove erano diretti. La figura di Robert Johnson è senza dubbio tra le più importanti, ed abbiamo visto tra le più misteriose, nonostante questo nel film di Scorsese non si fa che un semplice riferimento alla sua torbida vita, Corey Harris, parlando di lui sottolinea come Robert Johnson sia stato un precursore anche nello studio e nell'approfondimento dello stile di altri musicisti. Lo fa in una conversazione con Keb' Mo', pseudonimo di Kevin Moore, conversazione alternata a performance in duetto. Passando per la musica di John Lee Hooker, ed il suo ritmo percussivo, si prende lo slancio per insistere su questo concetto e con l'intervista a Otha Turner, si entra nel vivo del punto cardine attorno a cui gira tutto il film: la ricerca delle origini e dei legami con l'Africa ed infatti dai tamburi e piffero suonati da Otha Turner e dalla figlia, si passa ai ritmi tribali africani e la preservazione e la trasmissione dei ritmi arcaici, viene definita come un atto di sopravvivenza. Questo è l'elemento più importante che lega l'Africa al blues. Con questo gancio, Corey Harris arriva in Mali, dove incontra il musicista Salif Keïta, che facendo riferimento alle tematiche comuni tra la sua musica e la musica blues, ne traccia una radice comune che viene poi ripresa nell'intervista fatta a Habib Koité. Oltre ad una comunanza di tematiche, Habib Koité ne aggiunge una tecnica, infatti sia la musica del Mali che il blues, hanno come peculiarità l'utilizzo di scale pentatoniche. Procedendo nel suo viaggio alla scoperta delle radici del blues, Corey Harris incontra Toumani Diabaté, considerato il più grande musicista di kora, strumento a corde della tradizione etnica mandinka, molto diffusa in Africa occidentale. Affrontano la tematica della schiavitù e a riguardo, Toumani Diabaté esprime un concetto che ci fa capire in che modo la musica africana si sia preservata, seppur evolvendosi in modo differente e sia sfociata nel blues. Dice che un uomo può essere preso e portato lontano dal suo "mondo", gli si può cambiare nome, lo si può vestire in modo differente, ma l'unica cosa di cui non lo si può privare, è il proprio retaggio culturale, quello persiste nel tempo e nello spazio. L'ultimo musicista che Corey Harris incontra nel suo viaggio in Africa è Ali Ibrahim "Farka" Touré, che esprime un concetto molto forte dicendo che gli afroamericani non esistono, ma che esistono gli africani in America. Su questo concetto, ne deriva che anche la musica dei neri in America, non è da considerare afroamericana, ma africana a tutti gli effetti e dicendo che l'unica cosa a separare i neri che sono in America con quelli che sono in Africa, è la distanza, rafforza ancora di più questo concetto andando a definire un collegamento indissolubile tra lo spirito e l'anima di tutti i neri

definendo l'anima come unica. Ci racconta dello stupore che ha provato lui stesso nell'ascoltare per la prima volta John Lee Hooker. Non ne capiva il significato delle parole, ma si rivedeva perfettamente nella sua musica, e non capiva come questo fosse possibile. La spiegazione la trova appunto in un'unica radice. Gli afroamericani hanno solo cambiato casa. Le ultime parole di tutto il film sono sempre di Ali Ibrahim "Farka" Touré e sono "le radici sono qui". Concludendo con questa frase, capiamo ancora di più il punto di vista del regista. Personalmente sono d'accordo, le radici del blues sono in Africa. Certo è che nel corso del tempo, il blues si sia sviluppato trovando una propria strada, trovando delle proprie peculiarità, delle proprie tematiche ed un proprio modo di esprimerle ma altrettanto certo è che le fondamenta su cui si è costruito, vanno cercate in Africa.

2. *L'Anima Di Un Uomo*

Il secondo capitolo della serie, *L'anima di un uomo*, del regista tedesco Wim Wenders è incentrato sulle carriere e sulle vite di tre musicisti: Skip James, interpretato da Keith B. Brown, Blind Willie Johnson, interpretato da Chris Thomas King e J. B. Lenoir. La voce narrante è di Laurence Fishburne e all'interno di esso contiene brani dei tre musicisti eseguiti presi in analisi, riportati sia nelle versioni originali che in nuove versioni eseguite da musicisti della scena odierna come Nick Cave and the Bad Seeds, Beck, Jon Spencer Blues Explosion, James 'Blood' Ulmer, T-Bone Burnett, Eagle Eye Cherry, Shemekia Copeland, Garland Jeffreys, Alvin Youngblood Hart, Los Lobos, Bonnie Raitt, Lou Reed, Marc Ribot, Lucinda Williams e Cassandra Wilson. A differenza del documentario di Scorsese, nel film diretto da Wim Wenders, ci sono delle ricostruzioni filmiche che si alternano ai rari filmati di repertorio e per rendere al meglio, anche in modo coerente con le musiche utilizzate, l'effetto storico delle parti ricostruite e recitate, alcune scene sono state riprese con una vecchia cinepresa a manovella degli anni '20. Nel 2003, il lungometraggio è stato presentato al Festival di Cannes. Il film si apre con delle immagini riguardanti il lancio della sonda spaziale Voyager, che nel 1977 è stata spedita nello spazio con lo scopo di esplorare l'universo. Cosa c'entri una sonda spaziale all'interno di un film documentario sul blues, è presto detto; la sonda, reca a bordo una registrazione con immagini e suoni dal pianeta terra. Queste registrazioni sono incise sul Voyager Golden Record, è un disco per grammofono placato in oro. Il contenuto del disco, è stato selezionato da una commissione guidata da Carl Sagan della Cornell University e

comprende 115 immagini e un gran numero di suoni naturali, come ad esempio i suoni prodotti dalle onde, dal vento, dai tuoni, versi di animali, come il canto degli uccelli e quello delle balene, i saluti da parte degli abitanti della Terra in 55 lingue diverse e la riproduzione del messaggio dell'allora presidente degli Stati Uniti d'America Jimmy Carter. Oltre a queste informazioni venne inserita una selezione musicale proveniente da differenti culture e differenti periodi storici, per un totale di novanta minuti di musica. Tra Bach, Mozart e Beethoven, c'è anche la registrazione di un bluesman, Blind Willie Johnson, il brano in questione è *Dark Was the Night, Cold Was the Ground*, incisa nel 1927 per la Columbia Records. Dalle immagini dell'universo, si torna sul pianeta terra, precisamente in Texas, stato che ha dato i natali a Blind Willie Johnson. In questa sequenza lo vediamo interpretato da Chris Thomas King, cantante e attore statunitense mentre suona proprio quel brano che dal 1977 viaggia nello spazio. Inoltre abbiamo subito modo di vedere quella che sarà una costante per tutto il film, ovvero l'alternarsi delle incisioni originali dei brani utilizzati e montati sulle scene ricostruite, con delle reinterpretazioni eseguite da musicisti contemporanei. Questa scelta, veicola un messaggio di continuità sia nel tempo che nello spazio. In questo caso l'esecuzione di *Dark Was the Night, Cold Was the Ground*, in chiave moderna è affidata a Marc Ribot, chitarrista statunitense di origini ebraiche. Seguono nuovamente le riprese di scene ricostruite, in cui la voce narrante, parlando in prima persona, ci legge una sorta di diario in cui lo stesso Blind Willie Johnson racconta una particolarità della sua carriera, la predilezione nel suonare agli angoli delle strade, anche dopo aver raggiunto un discreto successo. Trovo questo punto molto significativo, ci aiuta a capire in parte la psicologia di questi musicisti. Come detto prima a proposito del film di Scorsese riguardo la propensione di Robert Johnson a continuare a vagabondare per gli Stati Uniti, in modo quasi del tutto casuale e nonostante la fama, anche in questo caso un altro bluesman, nonostante la fama che aveva raggiunto in quel periodo, continuava a condurre una vita quasi da mendicante. Mi verrebbe da pensare ad uno dei concetti che sta alla base dell'estetismo ottocentesco europeo, l'arte per l'arte. Ovviamente, i contesti sono completamente differenti e non credo ci siano punti di contatto tra musica blues ed estetismo, anzi, però questo modo di fare e di vivere, che accomunava molti bluesman, mi ha fatto pensare allo stile di vita dei bohemien europei del diciannovesimo secolo. Le immagini di repertorio sul proibizionismo, ci introducono, grazie ad uno dei suoi lavori,

quello di contrabbandiere di whiskey distillato illegalmente, un altro musicista, il secondo dei tre presi in analisi da Wim Wenders. Nehemiah Curtis James, soprannominato Skip, in quanto non restava mai per molto tempo nello stesso posto (torna sempre il tema del viaggio). Skip James, in questo caso interpretato da Keith B. Brown, cominciò la sua carriera di musicista, vincendo un'audizione per nuovi talenti, guadagnandosi così un contratto con la Paramount Records. Questa parte della storia, è raccontata attraverso le ricostruzioni storiche fatte con attori. Guardando queste scene, sembrerebbe di guardare un film muto dell'epoca, se non fosse per la voce fuori campo e le musiche montate sulle scene girate. Tornando a quella che abbiamo definito una consuetudine di questo film, dopo l'aver ascoltato *Hard Times Killing Floor Blues*, nella versione originale di Skip James, viene proposta la versione di Lucinda Williams, cantautrice e musicista americana e subito dopo, vediamo Keith B. Brown nei panni di Skip James, suonare in playback *Illinois Blues*, infatti, se le immagini sono ricostruzioni, le musiche utilizzate, sono le registrazioni originali. La versione moderna di *Illinois Blues*, viene affidata a Alvin Youngblood Hart in una versione abbastanza fedele all'originale. La dedica di Bonnie Raitt che esegue *Devil Got My Woman*, sottolinea l'importanza e l'influenza che ha avuto, Skip James in questo caso, ma il concetto è estendibile ad altri bluesman della prima generazione, nel tempo fino ai giorni nostri per tanti artisti contemporanei che si muovono nell'ambito del blues e del rock. In questo caso, il montaggio delle scene è invertito. Viene proposta prima la versione di Bonnie Raitt e poi quella originale di Skip James, che è seguita da un'altra versione moderna della stessa canzone, questa volta eseguita e quasi portata all'estremo dai Jon Spencer Blues Explosion, gruppo punk blues. Viene concesso maggior spazio a questo brano in quanto è considerato uno dei brani più evocativi di Skip James. Un altro brano proposto è *I'm So Glad*, anche in questo caso eseguita prima da Beck, e poi proposta nella versione originale. Con le note di *Look Down The Road*, altro brano di Skip James eseguito da Lou Reed e montato sulle riprese fatte con la cinepresa d'epoca, Wim Wenderes ci introduce ad un'altra parentesi della vita di Skip James, il periodo in cui decise di ritirarsi dalla scena musicale. Questo avvenne in quanto in quel periodo i dischi non vendevano a sufficienza, siamo negli anni trenta e dunque in piena Grande Depressione. Oltre a questo aspetto economico, un'altra motivazione che portò il bluesman a ritirarsi, fu più personale. Veniva da una famiglia di pastori e decise dunque di cominciare una nuova vita seguendo le orme del padre. Tramite la voce narrante, lo

stesso Wim Wenders si rende protagonista della storia. Ci viene introdotto come appassionato di musica blues, nello specifico di un bluesman in particolare. Stiamo parlando di J. B. Lenoir, terzo ed ultimo musicista nero preso in analisi da Wim Wenders. Se ne appassionò in seguito alle ricerche fatte a seguito della curiosità generata in lui da una canzone di John Mayall, dal titolo *Death of J. B. Lenoir*. Successivamente all'ascolto di questa canzone Wim Wenders cominciò a chiedersi chi fosse l'uomo di cui si cantava, e cominciò a ricercare più materiale possibile su di lui. Entrò in possesso di alcune riprese inedite che riguardavano J. B. Lenoir. Immagini realizzate da due studenti di arte, Steve e Ronnög Seaberg, uno americano, l'altra svedese. I due conobbero J. B. Lenoir in una festa a casa del pianista Roosevelt Sykes che li colpì da subito sia per il suo abbigliamento, J. B. era vestito con uno smoking zebrato, che per il suo talento musicale. Tutte queste informazioni ci vengono date direttamente dai Seaberg, intervistati all'interno del film. I due decisero di girare un cortometraggio su J. B. Lenoir, con l'intenzione di proporlo alla televisione svedese. Così vediamo J. B. Lenoir, indossare lo smoking zebrato che tanto aveva colpito i Seaberg, suonare un suo brano, *I Fell So Good*. Le immagini originali, sono montate con una ricostruzione audio presa da un'altra esibizione di J. B. Lenoir, e subito dopo, Wim Wenders, come per tutto il film, ci propone la versione della stessa canzone eseguita dai Nick Cave and the Bad Seeds. Dopo un altro spezzone del filmato dei Seaberg che riprende il bluesman mentre esegue due suoi brani, *I've Been Down So Long* e *Everything I Do*, intervallate da un breve commento dei Seaberg sugli smoking di J. B., i due raccontano dello scarso successo che ricevette il loro filmato, una volta proposto alla televisione svedese, in quanto registrato a colori. A quell'epoca la televisione svedese trasmetteva in bianco e nero, motivo per cui Steve e Ronnög Seaberg, tornarono a Chicago per produrre un nuovo cortometraggio, questa volta in bianco e nero. Il secondo cortometraggio, è differente anche per l'impostazione, molto più informale. Gli stessi Seaberg fanno parte dei filmati, Steve addirittura suona insieme a J. B. Lenoir e stando a quanto ci dicono, questa idea fu proprio del bluesman. Voleva che tutti partecipassero a questo secondo cortometraggio. Questa cosa rende bene l'idea del rapporto di amicizia che si era instaurato tra i due studenti d'arte ed il musicista. *Round And Round*, altra canzone di J. B. viene eseguita prima da lui, e poi come al solito segue una versione contemporanea interpretata da Bonnie Raitt, precede *Voodoo Music*, sempre in duplice versione, eseguita dai Los Lobos, gruppo musicale chicano statunitense. Dopo

queste performance si passa ad una riflessione sulla musica di J. B. Lenoir e la si descrive come una musica socialmente impegnata. Lui era una persona attenta a quello che succedeva nel mondo, scrisse una delle prime canzoni pacifiste, nel periodo in cui gli Stati Uniti erano impegnati nel conflitto in Corea o canzoni ispirate alla lotta per i diritti civili. Viene inoltre presentato come una persona fortemente influenzata da una profondità spirituale ed in questo contesto, vengono inserite le note di *God's Word*, ripresa in chiave contemporanea da Shemekia Copeland per quanto riguarda il suo aspetto spirituale, mentre per quanto riguarda l'attenzione ai temi sociali, viene eseguita da T-Bone Burnett, *Don't Dog Your Woman*. Con le note di *Slow Down*, altro successo di J. B. Lenoir, sempre in duplice versione, una eseguita dallo stesso nelle riprese del cortometraggio dei Seaberg, l'altra eseguita da Cassandra Wilson, ci si avvia verso la conclusione di questa parte del film di Wim Wenders. I Seaberg, raccontano, di quali aspettative avessero, sia per il loro lavoro che per la carriera del bluesman, aspettative che non si sono concretizzate da entrambi i lati perché i due progetti filmici realizzati dai due studenti d'arte non vennero mai proiettati, né in televisione né altrove e J. B. Lenoir non riuscì a trovare ulteriori ingaggi a Chicago. Questo ci introduce ad un'altra tematica, un paradosso, in quanto i bluesman americani in quel periodo cominciavano a diventare molto famosi in Europa, ma non riuscivano più a guadagnare in America. Ma nello stesso periodo in cui il documentario dei Seaberg venne girato, accadde qualcosa in Mississippi, si apre così il periodo del revival. E' il fotografo Dick Waterman, che tra le altre cose sarà anche manager di Skip James, a mostrarci direttamente alcuni dei suoi scatti, come quella che ritrae Mississippi John Hurt e Skip James, il primo più vecchio fu riscoperto un anno prima della foto, nel 1963, mentre Skip James, dopo un lungo periodo in cui si erano perse completamente le sue tracce, fu rintracciato in un ospedale e convinto ad esibirsi al Newport Folk Festival nel 1964. La foto in questione ritrae i due bluesman in un momento di preparazione allo show, Skip James stava accordando la sua chitarra. Dick Waterman, capisce l'importanza del momento e si dice intenzionato a cogliere in uno scatto la prima nota che Skip James suonerà di lì a poco a distanza di trentatré anni dall'ultima e così fa, rendendo iconica un'immagine che rappresenterà da quel momento in poi la rinascita di uno dei più grandi e più influenti bluesman mai esistiti. Un meraviglioso contributo video dell'epoca, ritrae sul palco del Newport Folk Festival del 1965, Son House, Skip James e Bukka White, tutti e tre insieme in una sorta di contest, in cui si esibiscono uno per volta.

Per la seconda volta Wim Wender ci propone un brano di Skip James, *I'm So Glad*, questa volta però la duplice versione è prima presentata con un video di repertorio in cui lo stesso Skip James viene ripreso mentre suona e poi viene proposta nella versione dei Cream, storico power trio britannico, capitanato da Eric Clapton, che ha portato il brano ad un successo planetario; anche in questo caso si tratta di immagini di repertorio per di più quasi contemporanee. Il video che ritrae Skip James, è del 1965, mentre quello dei Cream è di una loro esibizione del 1968 alla Royal Albert Hall di Londra. Questa operazione di cover, fu molto importante perché gli ingenti guadagni derivati dal successo raggiunto da quel brano, permisero a Skip James di pagarsi le cure degli ospedali, era malato di cancro, e di incidere nuovamente tutti suoi brani, nonché di registrarne di nuovi. Uno di questi parla proprio del suo periodo di ricovero in ospedale, *Washington D.C. Hospital Center Blues*, in questo caso eseguita da Garland Jeffreys. Dopo questo contributo musicale, Wim Wenders, torna su J. B. Lenoir e si focalizza attraverso le canzoni, sulle tematiche socialmente impegnate affrontate dal bluesman di Monticello, Mississippi. Lo fa con *Vietnam Blues*, interpretata ancora una volta da Cassandra Wilson, Mississippi. James 'Blood' Ulmer, Eagle Eye Cherry, David Barnes e Vernon Reid, eseguono *Down In Mississippi*, seguita dall'audio della versione originale e seguita da *Alabama Blues*, montate su immagini che ritraggono membri del Ku Klux Klan, scontri e manifestazioni riguardanti la lotta per i diritti civili. La musica prosegue con *The Wale Has Swallowed Me*, in sovrapposizione con la voce di Martin Luther King mentre pronuncia il suo famoso discorso al termine di una grandissima marcia di protesta a Washington, nell'agosto 1963. Wim Wenders, chiude il film così come lo aveva iniziato, portandoci nello spazio, e raccontandoci di come i tre protagonisti siano morti. Lo fa sovrapponendo le loro immagini a quelle della volta celeste, quasi a volerli rendere eternamente presenti, eterei nello spazio ma presenti e vivi nelle nostre vite. In questo film, molto personale, rende un tributo alla musica blues e agli interpreti analizzati dal regista, suoi miti. L'intervista presente sul sito ufficiale della PBS⁴⁸, ci fa entrare capire qualcosa in più, sia sul regista che sul film. Come dichiarato dallo stesso Wenders, il film per lui ha rappresentato l'occasione di potersi immergere nella vita dei suoi eroi musicali, di cui possedeva tutti i dischi, ma poco sapeva riguardo le loro vite, riguardo il loro modo di essere e le loro personalità. Inoltre riflette su come un giovane tedesco poteva identificarsi nella musica

⁴⁸ <https://www.pbs.org/theblues/index.html>

dei neri, questo per Wenders è possibile in quanto il blues affronta tutte le tematiche esistenziali, come il dolore provocato dalla prepotenza di altri, o la sofferenza per le pene d'amore, o ancora la sofferenza per una condizione di povertà, che sono fondamentalmente comuni a tutti gli uomini, a prescindere dalla propria razza. Un altro spunto che ha permesso a Wim Wenders di collegare i tre bluesman presi in analisi, è la convivenza in ognuno di essi di due anime: l'una più mondana, l'altra più legata ad un aspetto spirituale. Skip James, si ritirò dalla scena musicale per seguire il padre che era un pastore, J.B. Lenoir utilizzava una vena spirituale in tutte le sue canzoni e Blind Willie Johnson cantò sempre riguardo temi sacri. A Willie Johnson viene affidato il ruolo di narratore della storia. Nel film è presente molta musica, questo perché Wenders, in accordo con Scorsese, produttore di tutta la serie, non voleva realizzare un'opera biografica o una semplice ricostruzione storica. E' così che ne viene fuori un film fatto di musica che parla di musica. Questo è reso possibile anche dalle straordinarie performance di artisti contemporanei, che pur mantenendo la loro identità, sono riusciti a rendere a colori una musica lontana nel tempo.

3. *The Road To Memphis*

Il terzo film, *The Road To Memphis*, diretto da Richard Pearce, è incentrato sulla figura di B. B. King, forse il bluesman più riconoscibile da tutti, anche da chi è esterno a questa musica. Una sorta di omaggio ad un vero colosso della musica, ma non solo. Il film infatti contiene contributi di altri grandi interpreti come Bobby Rush, Rosco Gordon e Ike Turner, ma anche immagini di repertorio riguardanti Rufus Thomas e Howlin' Wolf e ruota intorno alla città di Memphis, Tennessee. Città in cui, i protagonisti di questo documentario, si radunano nel 2002 in occasione del W. C. Handy Awards, premio alla carriera attualmente conosciuto come Blues Music Awards. Sul retro della confezione del dvd si legge una citazione del regista che spiega come questo lavoro abbia rappresentato per lui la possibilità di rendere omaggio e celebrare quella che viene definita una delle ultime forme d'arte indigene americane. Dopo una sorta di introduzione che raffigura uno spezzone di una performance live di Bobby Rush, Richard Pearce ci fa entrare in contatto con B. B. King che in modo intimo racconta della sua infanzia nei campi di cotone. Tutto questo rientra in una sorta di introduzione. Il documentario vero e proprio comincia con delle immagini di repertorio su B. B. King che racconta del suo arrivo a Memphis. La città del Tennessee ed in particolare una sua via, Bale Street, famosa per essere centro

nevralgico della scena musicale della città, sarà coprotagonista, insieme ai bluesman intervistati, di tutto il documentario. Rosco Gordon, cantante e pianista blues, ci guida per Bale Street, raccontando facendo trapelare un po' di nostalgia, com'era negli anni '50, ai tempi in cui lui stesso si esibiva nei locali del quartiere. Rufus Thomas, uno dei massimi esponenti del blues di Memphis, ci racconta di cosa significava Bale Street negli anni 50 per i neri americani, una sorta di isola felice, che con un'atmosfera piena di musica nera, non lasciava spazio alle differenze sociali tipiche dell'epoca. Rufus Thomas, fu inoltre il primo disc jockey a trasmettere dagli studi della W.D.I.A., radio "nera" di Memphis un giovane ed esordiente Elvis Presley ed è proprio negli studi della W.D.I.A. che Richard Pierce continua la sua personale narrazione sul blues. Oltre a Rufus Thomas, anche B. B. King conduceva un programma radiofonico per la stessa stazione radio, ed in questa occasione fa ritorno negli studi da cui la sua carriera musicale è iniziata e intervistato da David Foster, racconta del suo primo giorno di lavoro negli studi della radio. Rufus Thomas, spiega come all'epoca, era impossibile sentire dei neri in radio, fatta eccezione per la musica gospel. A quel tempo la radio era sull'orlo del fallimento, motivo per cui, dopo vari esperimenti nel tentativo di salvarla si arrivò a decidere di utilizzare speaker di colore. Cosa del tutto innovativa negli anni '50 e così nel 1959, la W.D.I.A. divenne la prima radio nera del paese. La radio ebbe subito grandissima popolarità, le sue frequenze coprivano tutta la zona del Delta ed era ascoltata da circa un milione e mezzo di afroamericani, motivo per cui poteva garantirsi notevoli guadagni con le sponsorizzazioni ed i reclami commerciali. Questa rinascita della W.D.I.A. in chiave nera, è stata importante in quanto oltre che ad un superamento di una barriera sociale, quella degli speaker di colore, ha sicuramente contribuito alla musica afroamericana. Pearce, nella realizzazione di questo documentario, che per questo possiamo definire "on the road", ha realizzato molte riprese, soprattutto per quanto riguarda le parti incentrate su Bobby Rush, direttamente sugli autobus, mezzo di trasporto utilizzato da molte band per spostarsi da una città all'altra. Così, anche questo mezzo di trasporto diventa protagonista all'interno del film. B. B. King, parla proprio a bordo di un autobus, dei suoi primi spostamenti e del suo primo autobus, guidato da Cato Walker Junior, di cui ci parla anche il figlio che racconta di come da bambino era affascinato per il tipo di vita condotta dal padre e dai musicisti. Credo sia un passaggio importante per capire come in un periodo in cui i neri in America non godevano affatto di grandi privilegi, la musica rappresentasse una via di

fuga, un biglietto di prima classe per l'emancipazione sociale. In questo caso l'autobus viene utilizzato come set per gran parte della durata del film, la maggior parte delle scene se non sono direttamente sul palco scenico da cui gli artisti presenti si esibiscono, sono in autobus. Ecco perché in accordo con il titolo, *The Road To Memphis*, ho voluto definire questo documentario "on the road". Un altro personaggio che Pearce prende in analisi è Sam Philips, produttore discografico della Sun Records, etichetta discografica fondamentale negli anni 50. Philips e la Sun, lanciarono artisti come Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, Johnny Cash, Charlie Rich ed Elvis Presley, contribuendo alla nascita del rock n' roll. Prima di tutto questo però, Sam Philips passò molto tempo a registrare i bluesman che si esibivano a Bale Street, tra cui Ike Turner ed è proprio con lui che all'interno di questo documentario e nello spirito di una conversazione tra due vecchi amici, rifletto su un tema molto importante. In quegli anni era quasi impossibile sentire la musica dei neri nelle radio dei bianchi, così Sam Philips ebbe l'idea di far suonare la musica dei neri ad artisti bianchi. All'epoca lo stesso Philips ricevette delle critiche per l'attenzione che dava alla musica e alle persone di colore, ricordiamoci che in quel periodo il razzismo era all'ordine dei giorni. In ogni caso questo contribuì a far accettare la musica dei neri ad un pubblico più vasto. Elvis Presley, fondamentale faceva musica nera, riusciva in parte anche a rispecchiarne i sentimenti. Al tempo dei suoi esordi, era povero, esattamente come erano poveri gli afroamericani. Tutto questo portò alla nascita del rock n' roll, che anche se non ancora del tutto definito, catturò quasi completamente l'attenzione del pubblico, un cambio di tendenza che costrinse molti bluesman a cercare altri lavori e ad uscire dallo show business. Tornando su Bobby Rush, Pierce ci fa vedere come in questi musicisti convivano due anime, una che si esprime il sabato sera, fatta di spettacolo, di musica, di divertimento senza tralasciare allusioni alla sfera sessuale - c'è una scena in cui Bobby Rush parla direttamente al fondoschiena di una ballerina – ed una diametralmente opposta, quella spirituale, ed è così che entriamo in chiesa durante una funzione svolta con il coro gospel, una band al completo ed un predicatore che riveste si i panni del *frontman* della band ma che veicola un messaggio completamente diverso. Successivamente con B. B. King si torna sulla questione razziale e lo stesso, ci racconta di come prima di un suo concerto, vide un pubblico totalmente diverso da quello a cui era abituato, al punto di credere di aver sbagliato locale. Il pubblico era composto quasi totalmente da giovani bianchi. Gli stessi giovani che durante il suo

show si alzarono in piedi ad applaudirlo più volte. Dal racconto di B. B. King, capiamo, anche grazie al suo coinvolgimento emotivo, di come questa cosa che oggi consideriamo quasi scontata sia stata importante per lui ma anche a livello sociale. Una sorta di riscatto per un uomo di colore che fino a qualche anno prima lavorava nelle piantagioni di cotone. Il regista, dopo averci fatto entrare in una dimensione intima degli artisti da lui messi a fuoco, ci fa porta dietro le quinte dello spettacolo per cui gli stessi si sono radunati a Memphis, il W. C. Handy Awards. Vediamo dunque lo svolgersi delle prove, la scelta delle inquadrature, il posizionamento delle luci, subito prima di vederli tutti sul palco. In questo documentario diviso a metà tra interviste ed esibizioni dal vivo, la musica suonata, la performance live, gioca un ruolo centrale. Ed è presentata anche nel suo aspetto legato al business. Con B. B. King, Rosco Gordon e con Rufus Thomas, sono state affrontate tematiche di rilevanza social. Con Bobby Rush è predominante il tema del viaggio, dello spostarsi di città in città per esibirsi, una sorta di rimando al viaggio che i bluesman della prima generazione facevano in cerca di fortuna, ed è grazie a lui che è stato possibile mostrare un mondo che appartiene al passato. Una narrazione che avviene con un tempo presente, è stato possibile ripercorrere la storia di Memphis attraverso gli occhi di chi l'ha vissuta, pur lasciando grande spazio a quello che oggi rappresentano Memphis e Bale Street.

4. *Warming By The Devil's Fire*

Quarto capitolo della serie, *Warming By The Devil's Fire*, diretto da Charles Burnett, parla del viaggio di un giovane ragazzo in Mississippi, un ragazzo che sta nel mezzo di una delle contrapposizioni più classiche del blues, quella tra fede, rappresentata in questo caso dalla fede della madre che lo manda nel Sud per essere battezzato da uno zio predicatore dalla musica gospel da un lato e dalla passione per il blues di un altro suo zio che lo "rapisce" e lo guida all'interno del mondo da cui doveva essere salvato. Nel film, sono presenti numerose performance di artisti come Big Bill Broonzy, Willie Dixon, Mississippi John Hurt, Bessie Smith, John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins. Come per il film di Wim Wenders, anche in questo capitolo, la narrazione si sviluppa intrecciando parti recitate e filmati di repertorio. Una struttura narrativa che conferisce al documentario una fruibilità simile a quella dei film. La trama, pur non essendo un film autobiografico, si sviluppa partendo dal vissuto del regista stesso che nei contenuti extra, spiega il suo incontro con il blues; la madre ascoltava sempre musica blues, ma allo stesso tempo non

voleva che il giovane Charles Burnett imparasse le canzoni blues, piene di doppi sensi e di “peccato”. In questo caso il personaggio dello zio Buddy, interpretato da Tommy Hicks, incarna il sentimento del blues e tutte le contraddizioni che ne conseguono. E’ un personaggio in cui convivono i modi da “canaglia”, ma allo stesso tempo è un personaggio moralmente giusto, che sa distinguere bene il bene dal male. La storia è raccontata dal punto di vista del giovane protagonista, Junior, nel film interpretato da Nathaniel Lee Junior, ed è attraverso i suoi occhi e le sue orecchie che veniamo a contatto con il blues. Si dà molta importanza al contesto socio culturale del tempo, il film è ambientato negli anni ’50, questo, come spiegato dal regista è stato fatto per superare la semplice contestualizzazione tramite la raccolta di informazioni e per farci immergere completamente nelle atmosfere della società afroamericana. Ed è proprio tramite lo sguardo del protagonista, che si fa veicolo del personale sguardo del regista Charles Burnett, che tramite filmati di repertorio e fotografie, si ricostruisce la storia di alcuni bluesman e di alcune blueswoman, come ad esempio Ma Rainey, una delle prime cantanti donne ad incidere ed a lavorare professionalmente come artista blues. Oltre a lei vengono introdotte le figure di Ida Cox, Dinah Washington, e Lucille Bogan tramite cui viene introdotto nel film un altro tema, quello delle allusioni sessuali presenti in molti testi di canzoni blues. Per farci capire l’impatto che avevano questi testi e di quanto espliciti fossero, il regista trova un espediente molto efficace: lo zio Buddy, mentre fa ascoltare alcuni dischi a Junior, ne prende uno a caso tra i tanti presenti nella sua piccola casa, lo mette sullo stereo e dopo solo qualche secondo, rendendosi conto delle parole del testo con uno scatto e senza nascondere l’imbarazzo, lo leva interrompendone così l’ascolto. Il brano in questione è *Shave 'Em Dry*, proprio di Lucille Bogan ed il testo, del tutto esplicito in barba a qualsiasi codice morale dell’epoca, già dalle prima righe chiarisce il tema del brano. Dopo una sequenza in cui Junior viene portato dallo zio a casa di una sua amica, sequenza in cui si intuisce cosa Buddy e la sua amica avrebbero fatto di lì a poco, il ragazzo si allontana e raggiunge una piccola chiesa. In questa scena per contrapposizione netta, Junior si ritrova spettatore della predica di un pastore. Questo avviene grazie al montaggio, infatti il ragazzo è solo nella chiesa, ma seduto sulla panca, sembra assistere alla messa che ci viene fatta vedere grazie ad immagini di repertorio. Il ragazzo è talmente coinvolto che ad un certo punto si alza in piedi e comincia a battere le mani a ritmo di un canto gospel che fa da sottofondo alle immagini. Un’altra tematica introdotta è quella

della contrapposizione tra il blues che stava cominciando a scomparire ed il rock n' roll che stava prendendo l'eredità della musica da cui si stava sviluppando. Nello scambio di battute tra Junior ed un chitarrista blues, amico dello zio, emerge il dispiacere quasi malinconico con cui Honey Boy, è il nome del chitarrista, dice che i ragazzi avrebbero finito con il perdere la musica che rappresentava le loro origini, affascinati dai ritmi più moderni del rock n' roll. Come abbiamo detto, lo scopo del viaggio di Junior era quello di essere battezzato da uno zio predicatore, ma essendo stato preso in consegna da un altro suo zio, il ragazzo fa esperienza di cosa sia il blues. Lo zio Buddy portandolo in giro per il Mississippi, parlandogli del blues e facendogli conoscere suoi amici bluesman, come nella scena appena descritta, vuole fargli conoscere il mondo da cui inizialmente doveva essere salvato, ma abbiamo anche detto che non era affatto raro che nei bluesman, anche in quelli che hanno avuto una vita al quanto movimentata, coesistevano due anime, infatti l'incontro con Honey Boy si conclude con una "lezione" sullo stare attenti a rigare dritto nella vita, raccontando della sua cecità causata dall'ingente consumo di alcolici prodotti in casa, dice che Dio concede agli uomini solo poche possibilità di salvarsi. Ancora una volta viene dunque sottolineata questa convivenza delle due anime, principale punto preso in analisi nel film. Il tormento di questo ragazzo, sempre in bilico tra blues e fede, tra tentazione e moralità se percepisce ancora di più nella scena in cui lui e lo zio sono ospiti a cena di due donne, donne con cui ballano. In questa scena che così descritta potrebbe sembrare del tutto innocente, c'è un messaggio che lo stesso regista, nell'intervista presente nei contenuti extra chiarisce. Era abitudine della sua comunità che i giovani ragazzi facessero esperienze di vita con donne più grandi di loro. Charles Burnett, non vuole dare né giudizi morali, né entrare nel merito di questa usanza, semplicemente tramite una metafora cinematografica ce la fa percepire per come era. Con delle immagini di repertorio che riguardano l'alluvione in Mississippi, il regista pone l'accento sul contesto sociale in cui tanti afroamericani sono cresciuti e diventati uomini, tanti afroamericani come Buddy in questo caso, che coglie l'occasione per parlare al giovane nipote del duro lavoro a cui i suoi antenati erano costretti. Durante il loro viaggio nel Mississippi e nel blues, zio Buddy e Junior arrivano all'incrocio in cui, secondo il racconto dello zio Robert Johnson aveva venduto al diavolo la sua anima ricevendo in cambio uno straordinario talento. Leggenda e mito a parte, sempre nell'intervista al regista, è lui stesso che ci spiega di come il suo intento riguardo questo tema è quello di

sfatare questo mito, infatti, quando Junior dice allo zio che nel frattempo si era addormentato, di aver visto un fantasma parlargli delle sue miserie, lo zio scoppia in una grossa risata, dicendo al nipote che nessuno poteva vendere l'anima. Ci vengono poi mostrate degli spezzoni in cui compaiono Willie Dixon e Son House che parlano di cosa sia il blues, interviste che ci fanno capire quanto il blues sia radicato in sentimenti come la tristezza. Ricordiamo che il termine blues, viene da (to) *feel blue*, cioè essere malinconico. In una delle ultime scene del film, Junior viene portato dallo zio in un juke joint, in cui mentre ordina da bere, sia un suo amico che la proprietaria del locale, gli dicono che non poteva restare lì in quanto la polizia lo avrebbe arrestato, perché colpevole di aver "rapito" il ragazzo. Buddy, mantenendo l'atteggiamento da canaglia che lo caratterizza per tutta la durata del film, ordina comunque da bere. Nel frattempo nel locale si scatena una rissa tra due clienti, uno dei due, quello che ha la peggio, si accascia sul tavolo in cui era seduto il giovane Junior e lo zio rivolgendosi al ragazzo gli dice: "ti diverti? Ora hai dei buoni motivi per essere salvato". Il film si conclude con l'arrivo dello zio predicatore, che facendo la morale a Buddy, porta via con se il ragazzo, "salvandolo" da quel mondo che stava imparando a conoscere. Anche Buddy diventerà un predicatore. Il messaggio principale che emerge dal film, anche tramite la successiva conversione di Buddy è fondamentalemente che nel blues l'aspetto spirituale, il lato buono, convive con gli istinti e con i vizi dell'uomo, creando un'unica personalità che quindi non è sdoppiata ma articolata su due livelli. Charles Burnett si serve in questo contesto della musica per delineare e definire il contesto sociale, che mischia usi, costumi, credenze e superstizioni in un unico calderone, in cui la popolazione afroamericana si è formata. Potrebbe sembrare che rispetto agli altri documentari della serie fino ad ora presi in analisi, la musica occupi un ruolo marginale, ma anche in questo caso, grazie alle performance di Big Bill Broonzy, Elizabeth Cotton, Reverend Gary Davis, Ida Cox, Willie Dixon, Jesse Fuller, John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins, Son House, Mississippi John Hur, Bessie Smith, Mamie Smith, Victoria Spivey, mostrate tramite le immagini di repertorio è la chiave di lettura principale.

5. *Godfathers and Sons*

Il quinto capitolo della serie è intitolato *Godfathers and Sons* ed è diretto da Marc Levin. Nel documentario sono coinvolti Marshall Chess, figlio di Leonard Chess ed erede della leggendaria casa discografica che ha contribuito in modo determinante alla nascita e allo

sviluppo del blues elettrico di Chicago e Chuck D, pseudonimo di Carlton Douglas Ridenhour noto per aver contribuito alla formazione e alla diffusione di una coscienza fondata su temi politici e sociali nella musica rap alla fine degli anni ottanta, come guida del gruppo dei Public Enemy. I due, assieme al regista esplorano la così detta età dell'oro del blues e inoltre intendono produrre un album che unisce vecchi e nuovi talenti della musica nera. Come lo stesso regista afferma:

Quando stavamo facendo le riprese di Sam Lay e della sua band al Chicago Blues Festival, stavano suonando il classico di Muddy Waters, *I Got My Mojo Workin'*. Ho chiuso gli occhi e sono tornato indietro a quando avevo quindici anni, quando ho ascoltato per la prima volta nel seminterrato di un mio compagno la Paul Butterfield Blues Band. La mia vita cambiò quel giorno e trentacinque anni dopo questa musica mi scuote ancora l'anima. La sensazione di quel giorno nel seminterrato è quello che ho tentato di catturare in questo film.⁴⁹

Si capisce quindi l'intento del film verità di Marc Levin. Creare un ponte di collegamento tra il passato ed il presente. Anche per quanto riguarda il titolo, è il regista stesso, nell'intervista presente nei contributi extra a spiegarci che è una sorta di dichiarazione di intenti. Prende ispirazione dal titolo di un album di Muddy Waters, *Fathers and Sons*, il settimo album in studio di Muddy Waters. È un disco molto importante per la storia della musica blues. Nell'album sono stati fatti suonare assieme i vecchi musicisti neri 'Fathers', e i giovani musicisti bianchi 'Sons'. Parte del disco è stata registrata negli studi della Chess Records a Chicago, nel 1969 mentre l'altra dal vivo sempre a Chicago il 24 aprile 1969, al 'Super Cosmic Joy-Scout Jamboree' al Civic Auditorium. Ne sarebbe conseguito il titolo "Granfathers And Sons", ma per rendere il tutto più evocativo, e per avvicinarsi ancora di più alla cultura Hip-Hop, si è scelto per "Godfathers" ovvero "padrino" che rimanda ad una parte, anche controversa della cultura Hip-Hop. Il film comincia con una performance dal vivo di Koko Taylor, considerata la regina del blues, e con le sue note in sottofondo, subito due dichiarazioni, una di Marshall Chess che parla del blues come un sentimento costante che ha fatto parte di tutta la sua vita e che continua a farne parte in ogni circostanza, l'altra di Chuck D, altro protagonista di questo episodio, che con un approccio più scientifico – Chuck D è un etnomusicologo – dice che studiare il blues e la musica nera degli ultimi cento anni, equivale a studiare la

⁴⁹ <https://www.pbs.org/theblues/aboutfilms/levin.html>, traduzione mia

popolazione nera degli ultimi cento anni. Il tutto avviene in un club moderno, ma con il bianco e nero, è come se si volesse fare un salto indietro nel tempo per far ritorno alle atmosfere che si respiravano nei juke joint del Sud. Marshall Chess ci guida poi in una ricostruzione storica della Chess Records, etichetta discografica fondata nel 1950 dal padre e dallo zio. Mantenendo l'intenzione del film, cioè quella di tracciare una linea di continuità temporale tra passato, presente e perché no, futuro, Chuck D e Marshall Chess, cominciano a riflettere su come Muddy Waters sia stato un anticipatore dell'hip-hop, per la sua attitudine, per il suo modo stesso di cantare. Da questo ne deriva che gli eredi naturali, i figli artistici di Muddy Waters e del blues di Chicago, vadano rintracciati anche tra le fila dei rapper come Chuck D. I due successivamente parlano, in una conversazione a due, dell'album *Electric Mud*, inciso nel 1968. Fu un album in cui la Chess Records provò a modernizzare il suono del bluesman di spicco della Chess, Muddy Waters, facendogli registrare alcuni brani con arrangiamenti psichedelici fortemente ispirati alla musica di Jimi Hendrix. Marshall Chess mise insieme quelli che lui riteneva i più talentuosi interpreti di un rock d'avanguardia disponibili a Chicago. Al posto dei soliti musicisti di Muddy Waters furono infatti chiamati Gene Barge, Pete Cosey, Roland Faulkner, Morris Jennings, Louis Satterfield, Charles Stepney e Phil Upchurch. Cosey, Upchurch e Jennings proposero ironicamente di chiamare il gruppo "The Electric Niggers". A Marshall Chess piacque il loro suggerimento, ma il padre, Leonard Chess si rifiutò di adottare quel nome. Nell'album si fa largo utilizzo del pedale wah-wah e del fuzzbox, effetti per chitarra insoliti nel blues dell'epoca, ma che oggi vengono utilizzati da molti interpreti. Marshall Chess inoltre aumentò la sezione ritmica della Muddy Waters live band con l'impiego dell'organo elettrico e del sassofono. L'album al tempo, non ricevette un'accoglienza positiva ma nonostante la critica americana stroncò duramente l'album, in Inghilterra *Electric Mud* fu accolto bene. A questo proposito, Marshall Chess affermò che *Electric Mud* fu il miglior album che Muddy Waters avesse mai registrato per la Chess, e nonostante questo fallì istantaneamente. Sostenne inoltre che in Inghilterra fu accolto diversamente perché gli inglesi erano meno eccentrici degli americani.⁵⁰ Chuck D, riguardo l'album in questione, dice che se non fosse stato per quel disco, non avrebbe mai apprezzato Muddy Waters. Dalla voglia di riscatto di Marshall

⁵⁰ Robert Gordon, Rollin' Stone, in *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*, Back Bay, 2003, pp. 206-207

Chess che fu fortemente criticato per la produzione di quell'album, e anche dalla voglia di renderlo ancora più attuale, nasce l'idea di riunire alcuni degli elementi che presero parte alle registrazioni per dargli nuova vita, con la partecipazione di Chuck D. Una sorta di input che i due vogliono dare al pubblico attuale, per spingerli ad una ricerca più approfondita riguardo questa musica. Sulle note di *Chicago Bound* di Jimmy Rodgers, montate su immagini di repertorio riguardanti i viaggi degli immigrati europei verso gli Stati Uniti, Marshall Chess ricostruisce in breve la storia della sua famiglia che arrivò a Chicago dalla Polonia. Con questo passaggio si enfatizza il clima multiculturale che era presente negli studi della Chess Records. Oltre ai proprietari, tutti gli artisti che facevano parte della scuderia Chess, erano immigrati, non dall'Europa ma dagli stati del Sud dell'America. I bianchi immigrati dall'Europa fondamentalmente non avevano problemi a vivere a stretto contatto con i neri immigrati dagli stati del Sud, per una simile condizione sociale. Questa moltitudine di background differenti, rese possibile la nascita di qualcosa di nuovo, una miscela definita da Chuck D esplosiva. Phill Chess, cofondatore insieme a Leonard dell'omonima etichetta discografica, riporta alcune esperienze dirette del tempo. Questo avviene in modo del tutto coerente con l'intenzione del film di tracciare dei ponti che collegano tra loro diverse generazioni. In una sequenza, i due protagonisti del documentario, percorrono Maxwell Street, all'epoca luogo di ritrovo di immigrati ebrei ed immigrati neri, ed un po' come accade nell'episodio diretto da Richard Pearce, si commenta in modo malinconico l'attuale situazione di queste strade che un tempo rappresentavano i centri nevralgici della cultura non solo musicale. Sempre ripercorrendo la storia della Chess Records, si arriva nella sede originale degli studi, e Chuck D, ci descrive uno dei motivi che hanno reso tanto famose le registrazioni fatte in quegli studi. I dischi prodotti dalla Chess, erano ruvidi, avevano un sound sporco e grezzo che però veicolava, anche a livello tecnico una sensazione di verità. Con immagini di repertorio si analizzano le figure di alcuni artisti che hanno gravitato intorno alla Chess Records, come ad esempio Howlin Wolf, a cui Marshall Chess fece registrare un disco simile ad *Electric Mud*, chiamato *The Howlin Wolf Album*, disco che ebbe la stessa sorte dell'altro. Altro personaggio a cui si dà giustamente risalto, è Willie Dixon, che non fu un semplice musicista, ma lo ricordiamo per essere stato l'autore più prolifico di testi e musiche blues. Aveva la capacità di entrare in connessione con gli artisti e confezionare per loro brani su misura. Fu inoltre lo scopritore di Koko Taylor di cui ci viene presentato un contributo

inedito, un'intervista in cui ripercorre la sua storia ed in cui ricorda di come Chicago ed il blues abbiano rappresentato per lei una svolta, da raccoglitrice di cotone a regina del blues. Le successive sequenze registrate direttamente al Chicago Blues Festival che contengono immagini del pubblico che assiste alle performance di Magic Slim, Pinetop Perkins ed Ike Turner, ci danno la dimensione di quello che rappresenta attualmente la scena blues. Il regista inquadrando il pubblico si sofferma su persone di diverse età e differenti etnie, dandoci una sensazione quasi atemporale del blues. Si riflette poi sul concetto delle continue influenze nella musica. Tutti guardano indietro, Muddy Waters ad esempio ha avuto dei padri, o meglio padrini, prima di influenzare i Rolling Stones, che a loro volta, facendo perno sull'influenza ricevuta, con la loro musica influenzeranno le successive generazioni e così via, una catena che non si può spezzare. Un altro concetto, oltre a quello temporale, che si prende in analisi, è la diffusione del blues presso un pubblico bianco. Si tratta questo argomento, partendo dalla figura di Paul Butterfield, un armonicista bianco nato a Chicago, nel 1942. Butterfield è stato uno dei primi esponenti bianchi del Chicago Blues. Grazie ad uno stile incisivo, rivoluzionario e senza tempo è stato ed è tutt'ora punto di riferimento per altri grandi armonicisti. Nonostante sia stato uno dei musicisti più significativi del suo tempo, e pur avendo suonato con personaggi come Jimi Hendrix, John Mayall, Eric Clapton, Stevie Ray Vaughan, Muddy Waters e Bob Dylan, è un artista relativamente poco conosciuto dal grande pubblico. Formò la Butterfield Blues Band che nel 1965 registra il primo album, contenete composizioni originali e classici, suonati tenendo fede allo stile di Chicago, non escludendo idee stilistiche nuove ed affascinanti. La band, comincia a riscuotere un discreto successo e nel 1965 accompagnano infatti Bob Dylan al Newport Folk Festival in quella che è ricordata come la svolta elettrica di Dylan. Sempre nello stesso festival entrarono a contatto con leggende del blues come Son House. Butterfield ci viene presentato, all'interno del film da Sam Lay, che all'epoca suonava la batteria nella sua band e viene introdotto come una delle figure chiave che ha permesso la diffusione del blues anche in un pubblico di bianchi grazie ad episodi come quello avvenuto nel 1963, in cui il gruppo formato da Butterfield, che includeva anche elementi di colore, diventerà resident band al club Big John's" di Chicago, club notoriamente frequentato da americani bianchi. Dopo questo ulteriore flashback sulla storia del blues e del blues di Chicago, si riuniscono i musicisti che suonarono nel disco *Electric Mud*, e si inizia a ragionare tutti insieme alla

realizzazione del nuovo progetto ideato da Marshall Chess e Chuck D. Ci sono Morris Jeggings, batterista, Phil Upchurch, chitarrista, il bassista Louis Satterfield, Gene Barge, sassofonista, Pete Cosey, altro chitarrista. Dopo uno scambio di opinioni tra questi musicisti, Marshall Chess, Chuck D e Common, altro rapper coinvolto nel progetto, Marc Levin ci porta all'interno dello studio di registrazione, dove i bluesman della vecchia generazione cominciano a suonare con i rapper che ne hanno raccolto l'eredità. Gli stili cominciano a fondersi, la chitarra si mischia allo scratch, la ritmica resta stabile mentre Chuck D e Common, cantano seguendo il loro stile hip-hop. Sulle note di *I'd Rather Go Blind*, classico del blues di Etta James, ci viene raccontata da Marshall Chess la parte finale della storia della Chess Records, e la successiva morte del padre. Dopo questi avvenimenti Marshall, diventò produttore dei Rolling Stones che seguì per sette anni. Parlando poi della sua vita successiva, si fa riferimento come avvenuto nel film di Wim Wenders, alla sonda spaziale Voyager, in quel caso citata come gancio per parlare dell'importanza di Blind Willie Johnson, in questo caso invece, Marshall Chess ne fa motivo di vanto, in quanto nel disco Voyager Golden Record a bordo della sonda, è presente il brano più iconico di Chuck Berry, *Johnny B. Goode*, prodotto proprio dal padre negli studi della Chess Records. Si ritorna in studio, questa volta a New York, nelle sale dell'Electric Lady Studios, fondati negli anni '70 niente meno che da Jimi Hendrix ed in cui hanno inciso i migliori musicisti dai Rolling Stones, ai Led Zeppelin, dai Depeche Mode ai Run-DMC. In questi studi si prosegue con le registrazioni in nuova veste di *Mannish Boy*, di Muddy Waters, uno dei brani che più rappresenta il blues. In questo film un po' come hanno fatto Scorsese e Corey Harris, andando alla ricerca delle radici del blues, si affronta lo stesso tema attualizzandolo. Oggi sono i rapper che cercano le loro radici e le trovano proprio nel blues, Nel film, la musica è inserita sia a supporto delle immagini di repertorio, che presentata tramite performance live. Il passaggio dalle scene in bianco e nero, alcune di repertorio, altre girate, alle scene girate a colori, evidenziano i continui salti temporali, i continui flashback utilizzati dal regista, per ricostruire, secondo il proprio sguardo, l'eredità del Chicago blues. Come è stato sottolineato dal regista stesso, con questo documentario, non si voleva ricostruire la storia della Chess Records, ma la figura di Marshall Chess è stata fondamentale proprio per stabilire un legame ed attualizzare il più possibile i ragionamenti sui quali ci si sofferma, un po' come Richard Pearce in *The Road To Memphis* ha fatto tramite la figura di Bobby Rush.

6. *Red, White And Blues*

Il penultimo episodio della serie, *Red, White And Blues*, diretto da Mike Figgis, analizza la storia e la diffusione del british blues. Viene fatto tramite interviste e contributi live registrati da artisti come Tom Jones, Jeff Beck, e Van Morrison nei famosi Abbey Road Studios resi famosi dai Beatles. La musica fa da sfondo ad un'acuta analisi della Gran Bretagna degli anni Sessanta, dove dal jazz e dal folk nasce un nuovo tipo di Blues influenzato dal Blues americano. Visto che nel primo capitolo in cui ripercorro la storia del blues, non ne ho parlato, mi aggancio al tema affrontato da questo documentario per descrivere in breve la storia del blues di matrice britannica. I primi contatti tra il blues americano e la Gran Bretagna si registrano dagli anni '30, anni in cui era consuetudine il trasporto di alcune registrazioni da parte dei militari afroamericani in servizio nell'isola durante la Seconda guerra mondiale e la Guerra fredda, o attraverso le importazioni illegali. La musica blues era relativamente conosciuta dai musicisti jazz britannici e dai fan di questo genere. Dal 1955 alcune delle maggiori case discografiche britanniche come la HMV e la EMI, attraverso la sua sussidiaria Decca Records, iniziarono a distribuire il jazz americano insieme a brani blues. Molti incontrarono il blues per la prima volta attraverso lo skiffle degli anni cinquanta, specialmente nelle canzoni di Lead Belly riproposte da musicisti come Lonnie Donegan. Il chitarrista Cyril Davies, che gestiva il London Skiffle Club presso la Roundhouse a Soho, ed il chitarrista Alexis Korner, furono due figure chiave: entrambi avevano militato nell'orchestra di Chris Barber, dove suonavano la sequenza rhythm and blues che Barber aveva introdotto nel suo spettacolo. Barber ebbe il merito dell'aver introdotto, i musicisti di folk e di blues statunitense, che ben presto divennero più famosi in Europa che in America. Il primo artista di maggior rilievo fu Big Bill Broonzy, che visitò l'Inghilterra verso la metà degli anni cinquanta, ma che, anziché suonare il blues di Chicago per cui era famoso, in quel periodo suonava un blues più arcaico in perfetta sintonia con quello che il pubblico britannico si aspettava. Nel 1957 Davies e Korner decisero che il loro interesse principale era il blues e chiusero lo Skiffle Club per riaprire un mese dopo il London Blues and Barrelhouse Club. In questi esordi, il blues era ancora suonato in chiave acustica, imitando lo stile del Delta. Una svolta del british blues fu rappresentata dall'arrivo di Muddy Waters nel 1958, che inizialmente lasciò il pubblico britannico scioccato dal suo sound elettrico ed amplificato, in pieno stile Chicago. Nel frattempo Davies e Korner si erano già allontanati

dall'orchestra di Barber, iniziando a suonare un potente blues elettrico che divenne poi modello per il sottogenere, quando formarono i Blues Incorporated. I Blues Incorporated divennero una vera e propria fucina di musicisti british blues. Passarono tramite i Blues Incorporated, tra gli altri, Keith Richards, Mick Jagger, Charlie Watts e Brian Jones, futuri Rolling Stones e i fondatori dei Cream, Jack Bruce e Ginger Baker. Il culmine di questo primo movimento british blues si ebbe con John Mayall, che una volta trasferitosi a Londra nei primi anni sessanta formò i Bluesbreakers, gruppo che vantava tra i suoi membri Jack Bruce, Aynsley Dunbar, Eric Clapton, Peter Green e Mick Taylor. Alcune band si concentravano sul blues, in particolare sulle sonorità elettriche del Chicago blues, altri mostrarono un più spiccato interesse verso il rhythm and blues. Quelli di maggior successo furono i Rolling Stones, che abbandonarono il purismo del blues e produssero il loro primo album "The Rolling Stones" nel 1964, che ha sonorità rhythm and blues. Oltre a questo primo lavoro e a brani appartenenti alla tradizione del Chicago blues, i Rolling Stones incisero anche cover di canzoni di Chuck Berry e dei The Valentinos, come la loro versione di It's All Over Now, con la quale ottennero il primo posto nelle classifiche del Regno Unito nel. Musica blues e influenze di questo tipo continueranno a contaminare la produzione dei Rolling Stones per tutta la loro carriera. Oltre ai Rolling Stones, c'erano i Yardbirds noti anche per aver dato inizio alla carriera di tre grandi chitarristi quali Eric Clapton, Jeff Beck e Jimmy Page, i Kinks, i Manfred Mann e i Pretty Things, oltre ad artisti più influenzati da sonorità jazz come i Graham Bond Organisation, Georgie Fame e Zoot Money, gli Animals, i Moody Blues e gli Spencer Davis Group, gruppo in cui esordì Steve Winwood e gli Them di cui era leader Van Morrison. Questi gruppi non suonavano solo rhythm and blues, ma quel genere ne influenzò l'intera carriera. Il rhythm and blues suonato da questi gruppi era molto diverso da quello degli artisti americani, caratterizzato infatti da una maggior enfasi sulla chitarra e talvolta da una maggior energia. E' capitato spesso che le band inglesi siano state criticate per aver sfruttato la musica afroamericana, da cui hanno sicuramente attinto molto ma è altrettanto vero che contribuirono a rendere il blues popolare, anche oltre oceano diffondendolo in Gran Bretagna. Il periodo di grande successo del blues coincise con la fine della prima fase del periodo rhythm and blues, che verso la metà degli anni sessanta lasciò dietro di sé una scia di un buon numero di musicisti con un'ampia conoscenza degli stili del blues, che avrebbero successivamente virato verso la ricerca di un blues più puro. I

Bluesbreakers di John Mayall iniziarono ad essere conosciuti anche a livello internazionale, soprattutto dopo l'uscita dell'album *Blues Breakers with Eric Clapton*, del 1966, considerato lavoro archetipo del blues britannico. Il disco fu Prodotto da Mike Vernon, che successivamente fondò l'etichetta Blue Horizon. Il sound dell'album divenne un punto di riferimento per i musicisti di british blues. Peter Green diede inizio al secondo grande periodo del blues britannico, sostituendo Eric Clapton nei Bluesbreakers quando Clapton lasciò il gruppo per dar vita ai Cream. Dopo una sola registrazione con i Bluesbreakers, Green, insieme a Mick Fleetwood e John McVie, formò i Fleetwood Mac, prodotti dalla Blue Horizon. Un altro fattore chiave del successo del blues nel Regno Unito e in Europa fu il tour organizzato dai promotori Horst Lippmann e Fritz Rau, di nazionalità tedesca che ne allargò ancora di più la diffusione. Questo tour si chiamava American Folk Blues Festival. Così come accadde negli Stati Uniti, l'ascesa del blues elettrico portò al declino del blues acustico, ma nonostante ciò, il blues britannico in forma acustica continuò a svilupparsi nella scena folk, con figure come Ian A. Anderson e la sua Country Blues Band. La maggior parte dei musicisti di blues acustico raggiunsero però uno scarso successo commerciale. D'altro canto, i gruppi che si formarono attorno al 1967, come i Cream, i Fleetwood Mac, i Ten Years After, seguirono una strada diversa, mantenendo un repertorio classico basato sul blues e producendo però anche materiale originale. Ne derivò il blues rock, che segnò l'inizio di quella separazione tra il pop e il rock che contraddistinse poi l'industria per i decenni successivi. I Cream, mettendo insieme i talenti di Clapton, Bruce e Baker, sono considerati i primi ad aver sviluppato la formula del power trio e nonostante i soli due anni di attività, furono molto influenti. I Fleetwood Mac, più raffinati dei Cream, con le loro interpretazioni di chicago blues, furono il gruppo di maggior successo commerciale e con in loro album di debutto che raggiunsero le vette delle classifiche. Sul finire degli anni '60, il blues britannico entrò in una fase discendente in quanto, la tendenza dei musicisti e dei vari gruppi fu quella di muoversi verso le nuove sonorità della musica rock. Come ad esempio i Led Zeppelin che iniziarono a suonare una versione del blues rock più spinta e che mise le basi per un altro genere, l'hard rock. Alcuni, come Korner e Mayall, continuarono a suonare una forma di blues più pura, ma restando sempre ampiamente fuori dai circuiti mainstream. Nonostante messo in ombra dal successo della musica rock, il blues in Gran Bretagna non sparì del tutto. Alcuni bluesmen americani come John Lee Hooker e Freddie King

continuarono ad ottenere consensi, inoltre artisti inglesi come ad esempio Dave Kelly e Jo-Ann Kelly contribuirono a mantenere in vita il blues acustico nei circuiti del folk britannico. Dave Kelly fondò i The Blues Band, band a cui viene dato il merito di aver dato vita ad una seconda ondata di successo per il blues in Gran Bretagna, che negli anni '90 si tradusse in numerosi festival in tutto il paese, come il Swanage Blues Festival, il Burnley National Blues Festival o il Gloucester Blues and Heritage Festival. Oltre a lanciare la carriera di molti importanti musicisti, il british blues ha dato origine al blues rock, da cui derivarono direttamente altri sottogeneri come il rock psichedelico, il rock progressive o l'hard rock, ma il più importante contributo del british blues è stato probabilmente quello di riportare in voga il blues americano proprio dove tutto è nato, in America. Infatti, sull'onda del successo di band come i Rolling Stones e i Fleetwood Mac, il pubblico bianco tornò ad apprezzare bluesmen neri come Muddy Waters, Howlin Wolf e John Lee Hooker. Ne risultò un ritorno al successo del blues negli Stati Uniti che permise l'affermarsi anche di musicisti bianchi, uno su tutti Stevie Ray Vaughan. Tornando al film, si è subito immersi nel vivo della musica con la prima sequenza che ritrae musicisti come Jeff Beck, Van Morrison e Tom Jones mentre suonano in studio, con il sassofonista Peter King, il pianista John Cleary. Humphrey Lyttelton, Cris Barber e Lonnie Donegan, in un'intervista nello stile più classico e documentario, ci parlano del contesto in cui le loro carriere sono iniziate. I musicisti, all'epoca del dopoguerra, per guadagnarsi da vivere suonavano nelle orchestre dei grandi alberghi di lusso, il repertorio era studiato ai fini di intrattenere i frequentatori delle sale da ballo ed il jazz inizialmente veniva suonato solo per puro divertimento dei musicisti stessi. Nello spirito di un primo revival, si suonava il jazz di Chicago degli anni '20. Viene introdotta, sempre tramite le interviste, la figura di Ken Coyle, trombettista inglese che interpretò al meglio lo stile di New Orleans, Eric Clapton lo definisce il musicista più vicino allo stile di George Lewis, altra leggenda della musica, dall'altra parte dell'oceano. Si parla poi di Big Bill Broonzy, primo musicista ad arrivare in Inghilterra dal Delta e a proposito di lui, sempre Eric Clapton fa una precisazione, che abbiamo visto anche nella ricostruzione storica del blues in Gran Bretagna. Dice infatti, che per lui, ma il discorso può essere esteso a tutto il panorama dei musicisti inglesi, la musica nera era acustica. Questo ci aiuta a capire la percezione che in Europa si aveva della musica blues; già dagli anni '50 il blues aveva cominciato ad elettrificarsi e ad entrare in una nuova fase, più urbana, ma la percezione

di questa musica, fuori dagli Stati Uniti era ancora in chiave acustica, quasi indigena. Percezione che cambiò con l'arrivo di musicisti come Sister Rosetta Tharpe e Muddy Waters che sbarcarono nel vecchio continente con chitarra elettrica ed amplificatori al seguito. Lo skiffle, genere musicale influenzato dal country, dal blues, dal jazz e dal folk, nacque negli Stati Uniti nella prima metà del ventesimo secolo. È considerato come una specie di antesignano del rock and roll. Si diffuse negli anni cinquanta-sessanta in Inghilterra e fu molto importante, ad esempio, tutti i componenti dei Beatles, prima di diventare i Beatles, fondarono gruppi di skiffle, uno in particolare, i Quarry Men, gruppo fondato da un sedicenne John Lennon. Lonnie Donegan, altro musicista presente nel documentario di Mike Figgis, ne è stato il maggiore esponente, influenzando artisti come Eric Clapton o Steve Winwood. Ramblin' Jack Elliot, cantante folk americano, fa da contraltare definendo i musicisti skiffle, come musicisti da strapazzo. Si capisce che tra lui e Lonnie Donegan non deve esserci proprio simpatia, tant'è che Donegan risponde con un no secco quando gli viene chiesto dal regista se avesse subito l'influenza di Ramblin' Jack Elliot che definisce un ciarlatano. Nonostante queste discordie che non sappiamo quanto abbiano di personale, tornando alla musica, Steve Winwood ci spiega come in Inghilterra il jazz si fuse con lo skiffle e che con alcune sfumature del blues, diedero vita a qualcosa di nuovo, rappresentato da registrazioni come *Bad Penny Blues* (1956 su etichetta Parlophone) di Humphrey Lyttelton, prodotta da Joe Meek, figura molto controversa, giusto per rendere l'idea del personaggio, una volta punto una pistola contro la testa di Mitch Mitchell, per fargli raggiungere l'ispirazione per una performance di più alta qualità. Anche Tom Jones nel documentario accenna a qualche episodio accaduto tra lui e Joe Meek. Ciò nonostante, *Bad Penny Blues*, raggiunse un rilevante successo, è stato il primo disco blues ad entrare nelle top twenty, e successivamente alcuni critici musicali hanno trovato delle analogie tra la parte di pianoforte originale suonata da Johnny e la parte di pianoforte inserita nel brano *Lady Madonna* dei Beatles. Ascoltando i due brani sembra evidente che Paul McCartney si sia quantomeno ispirato al brano di Humphrey Lyttelton per la composizione delle parti di pianoforte nel brano dei Beatles. Eric Clapton, John Mayall e Steve Winwood, raccontano di cosa significasse per loro suonare con musicisti come Muddy Waters, John Lee Hooker ed altri bluesman americani che fecero dei tour in Inghilterra. Si sentivano completamente inibiti tanto era il rispetto che provavano verso questi musicisti. Timori dati anche dalle difficoltà tecniche del caso.

Nonostante la struttura del blues sia relativamente semplice, i musicisti del Delta avevano l'abitudine di cambiare spesso le modalità di esecuzione, cosa che rendeva ancora più affascinante e peculiare il loro modo di suonare. La diffusione del blues in Inghilterra avvenne anche grazie al lavoro di alcuni club, come il Flamingo Club, jazz club di Londra, attorno a cui gravitavano i musicisti che sono presenti nel film e che aveva spesso tra il pubblico soldati americani. Il club, era frequentato da moltissimi musicisti d'oltre oceano, e le loro esibizioni rappresentavano per i giovani musicisti Inglesi delle vere e proprie lezioni. La diffusione dei dischi blues in vinile rappresenta un altro punto fondamentale nella diffusione di questa musica in Inghilterra, infatti il regista dà molto spazio a questo punto, facendo parlare direttamente i musicisti intervistati che raccontano le loro esperienze e le modalità in cui si procuravano i dischi. Tutti ne erano estremamente avidi e si approfittava di qualsiasi legame con gli Stati Uniti per avere i dischi che in Inghilterra non si trovavano. In questo senso, fu grande il contributo dei militari statunitensi che quando tornavano in Inghilterra dopo essere stati in America, diventavano dei veri e propri corrieri di musica. Un grande contributo, lo diedero anche i Rolling Stones. Erano una blues band, ma a loro modo innovativa e assieme ai Cream e a John Mayall, oltre a rendere popolare il blues in Gran Bretagna, riuscirono ad essere ascoltati anche in America e ad andare a registrare negli studi delle etichette discografiche che avevano reso grande il blues americano, come la Chess Records, la Stax Records tra le altre. Tom Jones, nel documentario dice che se la musica che facevi era vera, se sapeva esprimere e comunicare al meglio sentimenti ed emozioni, non importava a nessuno se eri bianco o nero. Questo ci dà la dimensione di come in anni in cui il razzismo era tutt'altro che assente, nella musica fondamentale non c'erano differenze, almeno tra gli addetti ai lavori. Il blues parla di emozioni, di sensazioni e di sentimenti che fanno parte dell'essere umano in modo universale, motivo per cui poteva essere interpretato da tutti. Credo che questa apertura da parte di un tipo di musica nata come popolare, quindi ben radicata nelle tradizioni, sia stata fondamentale anche in termini sociali. Inoltre, come dice B. B. King, non va affatto sottovalutato il fatto che questi musicisti inglesi, resero famosi in tutto il mondo artisti blues, che fino ad allora godevano di fama solo in America, e solo tra gli afro americani. Grazie a questa "invasione" da parte di giovani bianchi, anche i bianchi americani cominciarono ad apprezzare la musica nera. In questo documentario, la musica, fatta eccezione per le immagini di repertorio, è suonata in studio dai musicisti coinvolti.

Mike Figgis, ci fa entrare in studio, come se fossimo noi i cameraman e questo rende tutto molto più coinvolgente e personale, come ad esempio sono quasi intime le scene in cui Tom Jones e Jeff Beck, sono seduti davanti ad uno stereo e provano l'uno con la voce, l'altro con la chitarra alcuni classici del blues. Apparentemente, visto il maggior spazio lasciato alle interviste, anche in questo documentario sembra esserci meno musica, un po' come in *Warming by the Devil's Fire*, di Charles Burnett, ma anche in questo caso, la musica è presente e assieme ai musicisti intervistati e fatti suonare, gioca un ruolo chiave, facendoci entrare nella storia della nascita di un genere, il british blues, e nella scoperta e riscoperta, rispettivamente in Gran Bretagna e in America del blues. Il regista stesso è un musicista, e nell'intervista presente tra i contenuti extra, è lui stesso a chiarire il ruolo fondamentale della musica.

7. *Piano Blues*

La regia dell'ultimo episodio della serie prodotta da Martin Scorsese, è affidata a Clint Eastwood. Il tema su cui Eastwood si concentra è il pianoforte nel blues e lo fa intervistando leggende dello strumento e prendendo in analisi filmati di Ray Charles, Fats Domino, Dr. John e Little Richard. Clint Eastwood è lui stesso un pianista e questo, oltre ad una sua dichiarazione ci fanno da subito capire quanto sia personale questo documentario.

Il blues ha sempre fatto parte della mia vita musicale e il piano ha un posto speciale, a partire da quando mia madre ha portato a casa tutti i dischi di Fats Waller. Inoltre, la musica ha sempre avuto un ruolo nei miei film. Un documentario sul pianoforte nel blues mi dà un'opportunità per realizzare un film che collegato in modo diretto all'argomento della musica rispetto alle cose che ho fatto durante la mia carriera.⁵¹

Che il documentario parli di pianoforte, se non bastassero le dichiarazioni del regista ed il titolo, *Piano Blues*, viene fatto capire dalle prime sequenze del film dove infatti si ricostruisce in breve la storia dello strumento e montando uno di seguito all'altro immagini di repertorio che ritraggono prima Ignacy Jan Paderewski, pianista classico mentre suona la *Polacca in La bemolle maggiore op.53 n°6*, composta da Frederic Chopin e Dorothy Donegan, pianista jazz americana poi, ci fa capire sia di saper apprezzare generi musicali così diversi tra loro, sia di considerarli di pari valore. Subito dopo si siede lui

⁵¹ <https://www.pbs.org/theblues/aboutfilms/eastwood.html>, traduzione mia

stesso dietro il pianoforte, entrando direttamente nel film da lui diretto. Il primo musicista che intervista in un clima abbastanza disteso è Ray Charles. I due seduti entrambi al pianoforte cominciano una conversazione in cui si ricostruisce subito l'amore e l'impulso che Ray Charles sin da quando aveva soli tre anni ha provato verso la musica e verso il pianoforte nello specifico. A metà tra il ripercorrere la storia dei pianisti jazz e blues che hanno fatto la storia e di cui lo stesso Ray Charles ha subito le influenze ed il ricostruire le sue prime esperienze al pianoforte, vengono mostrati filmati di repertorio riguardanti musicisti come Duke Ellington, Meade Lux Lewis, Pete Johnson, Albert Ammons e Martha Davis. Dopo un filmato in cui Ray Charles esegue *What'd I Say* dal vivo all'Ed Sullivan Show, nel 1967, viene presentato un altro musicista, Dave Brubeck, considerato tra i più grandi pianisti nella storia della musica jazz, è noto a un pubblico di larga scala per aver lanciato con il suo quartetto lo standard jazz *Take Five*, nonostante l'autore del brano sia in realtà il sassofonista del suo gruppo, Paul Desmond. E' importante sottolineare che soprattutto per quanto riguarda alcuni pianisti come questi intervistati da Clint Eastwood, localizzarli all'interno del blues o del jazz, è abbastanza difficile. Nonostante questa difficoltà, tutti loro sono stati influenzati moltissimo dal blues, dal gospel o dal boogie-woogie. Tramite Dave Brubeck, viene introdotto Art Tatum, definito sia da Brubeck che da Ray Charles, come uno dei più grandi pianisti e musicisti mai esistiti. Ray Charles introduce poi Oscar Peterson, altro virtuoso del piano jazz e blues. Di entrambi vengono riportati filmati di repertorio in cui si mostra tutto il loro talento. Sempre partendo da Ray Charles, si parla di Nat King Cole, che lui stesso definisce come suo preferito. Cole, molto famoso come cantante, era anche un pianista straordinario che ha influenzato, come nel caso di Ray Charles, generazioni intere di musicisti. Malcolm John "Mac" Rebennack Jr. conosciuto come Dr. John, è un altro pianista presente nel documentario di Clint Eastwood. Nato a New Orleans, ne ha rappresentato pienamente lo spirito. La prima domanda che il regista fa a tutti questi musicisti, in modo diretto è da chi hanno subito le maggiori influenze. Anche in questo caso, viene posta tale domanda ed è in questo modo che i protagonisti del film si raccontano. Nel caso di Dr. John, Pete Johnson, pianista tra gli altri di Big Joe Turner, Champion Jack Dupree, altro pianista di New Orleans, città da cui Dr. John ha assorbito a pieno la cultura variopinta che ha riversato in tutto il suo stile. Conobbe Professor Longhair, nome d'arte di Henry Roeland "Roy" Byrd, nato a Bogalusa e trasferitosi a New Orleans dove iniziò la sua carriera da

musicista, di cui ci viene mostrata un'intervista di repertorio in cui spiega di come da ragazzo, raccattava vecchi pianoforti rotti, li riparava alla meno peggio e su cui imparò a suonare, dovendo anche far fronte al mal funzionamento degli strumenti che aveva a disposizione. Professor Longhair fu molto importante anche per Marcia Ball, altra pianista blues intervista da Eastwood. Tornando con la camera su Dr. John, ci viene introdotto Fats Domino, anch'esso di New Orleans, è stato uno dei pionieri del rock n' roll, ma in lui le sfumature del blues erano molto presenti. Clint Eastwood racconta un episodio vissuto con Fats Domino. Durante le riprese di *Any Which Way You Can*, lo portò sulle pianure del Grand Teton, parco nazionale del Wyoming, e gli fece suonare un pianoforte. Tutti si fermarono e tra quelli che ascoltavano, Eastwood vide un branco di alci che si erano fermate come ad ascoltare anche loro. Non appena Fats Domino smise di suonare le alci scapparono via. Questo aneddoto, ci fa capire ancora una volta quanto il regista sia coinvolto personalmente in questo progetto. Dr. John esegue al piano un suo brano, *Big Chief*, ed è la prima volta nel documentario che uno dei musicisti intervistati suona per intero un brano e alla fine dell'esecuzione si sente un *thank you* da una voce fuori campo, per ringraziare Dr. John della performance. A Pinetop Perkins, al secolo Joseph William Perkins, anziché la classica domanda sulle influenze subite, viene rivolta una domanda differente. Gli si chiede infatti, da dove secondo lui nasce il blues. La sua risposta fa riferimento a Muddy Waters, di cui ci viene proposto un filmato di repertorio in cui assieme a Willie Dixon e Otis Spann, rispondono a modo loro. Muddy Waters dice che viene dalla fame e dalle pene d'amore, Otis Spann paragona il blues ad un dottore che ha il potere sia di curarti che di buttarti giù. Da questo filmato ci si aggancia alle figure dei musicisti citati per parlare del blues elettrico di Chicago, e di come pianisti come Otis Spann hanno contribuito con il loro sound a rendere questo nuovo modo di suonare il blues famoso. Lo vediamo suonare in un vecchio filmato suonare quella che diventerà un classico del blues, *Ain't Nobody Business*. Riguardo la precisazione fatta prima, sul fatto che sia difficile definire esattamente dove finisce il blues ed inizia il jazz, interviene nel documentario Jay McShann, pianista blues, che nella sua carriera ha collaborato anche con Charlie Parker, dicendo appunto di non aver mai fatto distinzioni nette riguardo i generi musicali. Ed infatti anche Clint Eastwood fa una breve digressione sull'argomento, spiegando che il pianoforte blues, abbraccia tante cose differenti, accostando un ideale pianista di nightclub ad un più raffinato Duke Ellington. Su questo

commento, Pete Jolly, suona al pianoforte una melodia che poco ha a che fare con le strutture tipiche del blues, ma le sensazioni e le emozioni che ne vengono fuori, non sono poi così tanto differenti. Lo stesso Clint Eastwood, come fatto all'inizio del film, si siede dietro al pianoforte e si quasi auto intervista, definendo il blues ed il jazz, come le uniche forme d'arte originale che si hanno in America. L'intero film di Eastwood, è al tempo stesso una ricostruzione storica e documentaristica del pianoforte e degli interpreti che lo hanno reso grande nel blues e nel jazz, un omaggio a questi musicisti, un racconto personale, in cui la musica è vera protagonista. Presentata tramite filmati di repertorio e tramite performance eseguite appositamente durante le riprese. In piena coerenza con quello che era l'obbiettivo di Scorsese, cioè quello di produrre una serie di documentari sul blues e sulle sue diverse sfaccettature, in cui affidava ad ogni regista un capitolo in cui avrebbero dovuto affrontare il tema secondo il proprio personale punto di vista, *Piano Blues*, con la elegante regia di Clint Eastwood ci offre lo spunto per riflettere sulla poliedricità di questo genere musicale, che come abbiamo detto, è difficile da definire all'interno di schemi rigidi. In Questo caso la musica, oltre agli artisti presentati, gioca un ruolo chiave, in quanto ci fa comprendere come quando questi musicisti si stavano affermando, prendevano spunto ovunque potessero. Il film si chiude con un estratto di un concerto di Ray Charles al James L. Knight Center di Miami, Florida, nel 1999 in cui suona e canta *America, The Beautiful*, con un commento del regista che dice che anche le canzoni patriottiche possono essere blues ponendo un'ulteriore volta l'accento l'universalità di questo genere musicale.

CONCLUSIONI

In questo lavoro di tesi sono stati analizzati tramite la ricostruzione storica del genere le principali tappe che hanno permesso a questo genere di nascere e di svilupparsi andando a sfociare in tematiche che come abbiamo visto hanno aiutato a rappresentare un intero patrimonio culturale, quello afroamericano. Si può dunque affermare che il blues rappresenti una tra le prime forme d'arte autentiche del popolo afroamericano, se non la prima in assoluto. Grazie anche alla ricostruzione storica, si è avuto modo di capire a pieno quanto il blues sia stato importante per la nascita di altri generi musicali. Abbiamo visto quanto il mondo del rock deve ai bluesman afroamericani di prima generazione, riscoperti nel periodo del revival negli anni '60, ma quanto anche questi bluesman devono a tutti quegli artisti che li hanno riscoperti e fatti tornare sulla cresta dell'onda. Il blues nasce dallo scambio di diverse culture, dovuto ai numerosi viaggi che i musicisti facevano per cercare fortuna, ed è proprio a questo meccanismo di scambio che il blues deve la sua sopravvivenza nel corso degli anni. Al giorno d'oggi certamente non è la musica più seguita, il mercato discografico nel corso degli anni si è evoluto ed è cambiato molto, lo stesso modo di far musica è cambiato, e con esso i gusti del pubblico, ciò nonostante il blues ancora oggi vanta un grande numero di appassionati, che per la maggior parte hanno sviluppato una sorta di devozione a questa musica, un discreto numero di festival ad esso dedicati, ed una altrettanto discreta produzione discografica. Io stesso, oltre ad essere un appassionato di questo genere, ne sono un musicista, e questo è uno dei motivi principali che mi ha spinto a scegliere questa tematica come lavoro conclusivo del mio percorso accademico. Sicuramente i film presi in analisi hanno contribuito al perdurare di questa musica, forse oggi considerata fuori moda, ma che fuori moda era considerata anche negli anni '80, periodo in cui uscivano *The Blues Brothers* e *Mississippi Adventures*. Tramite i film analizzati, si può rintracciare una consapevolezza ben salda di quanto questo genere musicale abbia influito nella storia, infatti tutti i registi nei loro rispettivi film, ne hanno esaltato le tematiche e le caratteristiche riuscendole a comunicare anche se con stili e tagli differenti. Ad esempio nel caso dei fratelli Jake ed Elwood Blues, diretti da John Landis, in maniera comica e rocambolesca, mentre nel caso di *Black Snake Moan*, con toni più drammatici, ma entrambi in modo efficace. Tutti i registi hanno saputo interagire al meglio con la musica, e con i musicisti, prendendoli in prestito ed adattandoli al grande schermo. Da *The Blues Brothers*, che un cast quasi interamente composto da musicisti a

Cadillac Records, in cui questo scambio di ruoli avviene in entrambi i sensi, tant'è che Jeffrey Wright, che interpreta Muddy Waters, ha personalmente inciso le parti vocali dei brani di Muddy Waters presenti nel film, e Beyonce, popstar di caratura mondiale, ha recitato nei panni di Etta James. Lo stesso è avvenuto in *Black Snake Moan*, in cui Samuel L. Jackson, vestendo i panni di un agricoltore un tempo bluesman ha dovuto studiare per imparare a suonare la chitarra e rendere al meglio, senza controfigure nelle scene in cui Lazarus, il personaggio da lui interpretato suona il blues. Un altro punto di contatto che si può mettere in evidenza tra i film analizzati è che tutti in qualche modo toccano la questione razziale. In *Cadillac Records*, si è analizzata tramite le figure di Little Walter, pestato dalla polizia e di Chuck Berry prima non fatto esibire in un locale, poi arrestato, la questione razziale ancora presenti negli anni '50 che non risparmiava di certo i musicisti afroamericani. Uno spaccato della società culturale dell'America nella prima metà del '900. In modo sicuramente molto più leggero e sottile, la battuta improvvisata da John Belushi, "io li odio i Nazisti dell'Illinois", diventata poi una delle battute più iconiche e riconoscibili del film, chiarisce molto bene contro chi e cosa i fratelli Blues erano schierati. Ulteriore punto di incrocio tra tutti i film presi in considerazione, è il valore universale di questa musica. In tutte le pellicole si percepisce l'idea ed il messaggio che questa musica anche se nata da un preciso retaggio culturale, nello svilupparsi e nell'evolversi ha abbracciato molte culture diverse.

Per quanto riguarda invece il capitolo sulla serie di documentari *The Blues*, come abbiamo detto ogni singolo capitolo analizza un aspetto del blues, partendo dal punto di vista personale dei registi a cui è stata affidata la regia ma il risultato complessivo dell'intera serie restituisce un quadro completo, che non trascurava nessuno degli aspetti e delle tematiche che compongono il blues. Come dichiarato da Martin Scorsese stesso:

Il blues è allo stesso tempo americano e mondano. È una forma di narrazione così universale che ha ispirato le persone oltre i nostri confini e continua a influenzare la musica qui e all'estero. Speriamo che la serie [...] introduca il pubblico di tutto il mondo a questa musica e ispirerà anche i bambini, che amano il rock o l'hip hop, per comprendere meglio le lotte e il genio che hanno dato alla luce ciò che ascoltano oggi⁵²

Parole che confermano quanto detto anche riguardo i film di finzione presi in analisi.

⁵² <https://www.pbs.org/theblues/aboutfilms/aboutfilms.html>

Sette documentari che veicolano quindi gli stessi messaggi anche se partendo da diversi punti di vista. Nel primo capitolo Corey Harris ci guida alla ricerca delle origini del blues, mentre nel capitolo diretto da Marc Levin, la ricerca compie un passo in avanti nel tempo, andando a rintracciare nel blues le origini dell'hip-hop. Oppure in *Road To Memphis*, in cui grazie a Bobby Rush è stato possibile parlare con un tempo presente di un vecchio modo di fare musica e di vivere seguendo la via del blues. Dunque tutta la serie presenta dei ganci temporali o spaziali che come nel caso di Wim Wenders, che ci parla della sonda spaziale Voyager che contiene in sé un disco su cui sono incise, tra le altre, a rappresentare la musica del popolo terrestre una traccia di Blind Willie Johnson ed una di Chuck Berry, diventa una proiezione verso l'infinito dello spazio. L'universalità di questo genere è inoltre ripresa anche nel capitolo diretto da Clint Eastwood che grazie ad alcuni dei pianisti più influenti della storia della musica dell'ultimo secolo, ritraccia gli innumerevoli crossover tra il blues ed il jazz, che come sappiamo sono alla base di quasi se non tutta la musica attualmente prodotta. Ponendo l'attenzione infine non sulla musica in sé ma sull'importanza sociale di questa forma culturale, ci rendiamo conto sia tramite i film analizzati, sia tramite la ricostruzione storica, sia tramite la serie di documentari presi in considerazione, di come una forma artistica, in questo caso la musica blues, abbia contribuito all'affermazione dell'intera cultura di un popolo, quello afroamericano. Sia contribuendo all'affermazione all'interno della società, sia grazie ad un riscatto sociale ottenuto anche grazie al successo, teniamo a mente il vanto con cui i personaggi di *Cadillac Records* sfoggiano le loro macchine nuove di zecca, questi musicisti hanno contribuito con la loro musica a dar voce alle sofferenze, ai demoni ma anche alle gioie di un intero popolo. Questo aspetto, almeno in un primo momento, è stato prerogativa della popolazione afroamericana, ma con l'evolversi del mondo, con il contatto sempre più costante tra diverse culture, con l'abbattimento delle barriere razziali, questo concetto si è andato ad espandere ed è oggi riferibile a tutto il mondo. Anche tramite i film ed i documentari presi in analisi si evince che i sentimenti e le sofferenze espresse dal blues siano gli stessi per tutti, a prescindere dalla razza o dall'etnia, in questa chiave di lettura il blues emerge come patrimonio culturale dell'intera umanità. La parte di cinema su cui si è posto l'accento ne ha saputo analizzare le tematiche e grazie a queste trasposizioni ne ha sicuramente amplificato l'audience

BIBLIOGRAFIA

Monografie

- A. Baraka, *Blues People: Negro Music in White America*. William Morrow and Company, New York, 1963
- R. Caselli, *La Storia Del Blues*. A cura di Guaitamacchi E., Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2015
- E. Clementelli, W. Mauro (a cura di), *Antologia del Blues. I più significativi canti d'amore e dolore dei negri schiavi d'America che hanno segnato la nascita della musica americana moderna*. Newton Compton Editori, s.l. s.a.
- S.Charters, *The Country Blues*. Rinehart & Company, Stati Uniti, 1959
- G. D'Agnoletto, John Landis. *Torino Film Festival*, Torino, 2004
- F. Davis, *The History Of The Blues: The Roots, The Music, The People*. Capo Press, Boston, 1995.
- A. Farina, John Landis. *Il Castoro*, Milano, 1994
- R. Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*, Back Bay, s.l. 2003
- T. Graves, *Crossroads: The Life and Afterlife of Blues Legend Robert Johnson*. DeVault-Graves Agency, Memphis, 2012
- A. Lomax, *La Terra Del Blues*. Il Saggiatore, Milano, 1993
- S. Marino, D. Ferdori (a cura di), *Filosofia e Popular Music. Da Zappa ai Beach Boys, dai Doors agli U2*. Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2013
- W. Mauro, *Il Blues e L'America Nera*. Aldo Garzanti Editore, Milano, 1977
- J. Milward, *Crossroads: How the Blues Shaped Rock 'n' Roll and Rock Saved the Blues*. Northeastern University Press, Chicago, 2013
- R. Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*. Penguin Books, Londra, 1982
- F. Poggi, *Angeli Perduti Del Mississippi*. Meridiano Zero, Bologna, 2010

K. Richards, *Life*. Feltrinelli Editore, Milano, 2010

D. Roberts (a cura di), *Cronache Del Rock. Il Castello*, Cornaredo (MI), 2013

R. Sacré, *Charley Patton: Voice of the Mississippi Delta*. University Press of Mississippi, Jackson , 2018

E. Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. HarperCollins Publishers, 2005.

ARTICOLI

A Revolutionary Critique of Robert Johnson, in *Steady Rollin' Man*, 2014.
<http://www.touched.co.uk/press/rjnote.html>

Blues Brothers 'best soundtrack', BBC News, 2004.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3541204.stm>

La storia dei Blues Brothers. *Il Post*, Gennaio 2013. <https://www.ilpost.it/2013/01/08/la-storia-dei-blues-brothers/>

Mississippi Adventures. *Cinematografo.it*, 2016.

<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/mississippi-adventure/26210/>

R. Ebert, *Crossroads*. *RogerEbert.com*, Marzo 1986.

<https://www.rogerebert.com/reviews/crossroads-1986>

W. Goodman, *The Screen: Walter Hill's 'Crossroad'*. *The New York Times*, Marzo 1986.
<https://www.nytimes.com/1986/03/14/movies/the-screen-walter-hill-s-crossroads.html>

M. Levin, *Godfathers and Sons. Director Interview*. *Pbs.org*, 2003.

<https://www.pbs.org/theblues/aboutfilms/levininterview.html>

E. Liuzzi, *La mente folle, geniale e anarchica di John Belushi e i record di Blues Brothers*. *Il Fatto Quotidiano*, Aprile 2016.

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/06/la-mente-folle-geniale-e-anarchica-di-john-belushi-e-i-record-di-blues-brothers-di-emiliano-liuzzi/2612615/>

C. Morgoglione, Dischi, concerti, conflitti e successi. Beyoncé fa rivivere l'era del blues. Repubblica.it, Maggio 2009.

https://www.repubblica.it/2009/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/rubrica-cinema-72/rubrica-cinema-72/rubrica-cinema-72.html?refresh_ce

M. Scorsese, Feel Like Going Home. Director Interview. Pbs.org, 2003.

<https://www.pbs.org/theblues/aboutfilms/scorseseinterview.html>

FILMOGRAFIA

The Blues Brothers (J. Landis, 1980)

Mississippi Adventures (W. Hill, 1986)

The Blues Brothers: Il Mito Continua (J. Landis, 1998)

Dal Mali al Mississippi (M. Scorsese, 2003)

L'anima di un uomo (W. Wenders, 2003)

The Road to Memphis (R. Pearce, R. Kenner, 2003)

Warming by the Devil's Fire (C. Burnett, 2003)

Godfathers and Sons (M. Levin, 2003)

Red, White and Blues (M. Figgis, 2003)

Piano Blues (C. Eastwood, 2003)

Black Snake Moan (C. Brewer, 2007)

Cadillac Records (D. Martin, 2008)

SITOGRAFIA

www.pbs.org

www.rogerebert.com

www.cinematografo.it

www.nytimes.com

www.ilfattoquotidiano.it

www.ilpost.it

news.bbc.co.uk

www.touched.co.uk

www.rollingstone.it

www.repubblica.it

www.festival-cannes.fr

<https://www.ilblues.org>

www.spaghettablues.it

www.imdb.com

www.rottentomatoes.com

www.theguardian.com

www.thestar.com

www.hollywoodreporter.com

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

- C. Berry, After School Session. (Chess, 1957)
- B. B. King, Singin' the Blues. (Crown Records, 1957)
- H. Wolf, Moanin' in the Moonlight. (Chess, 1959)
- E. James, At Last!. (Argo Records, 1960)
- M. Waters, At Newport 1960. (Chess, 1960)
- The Rolling Stones, The Rolling Stones. (Decca, 1964)
- M. Waters, Folk Singer. (Chess, 1964)
- J. Mayall, BluesBreakers With Eric Clapton. (Deram, 1966)
- B. B. King, Lucille. (MCA Records, 1968)
- E. James, Tell Mama. (Cadet, 1968)
- M. Waters, Electric Mud. (Chess, 1968)
- B. B. Broonzy, The Young Big Bill Broonzy. (Yazoo, 1968)
- M. Waters, Fathers and Sons. (Chess, 1969)
- O. Rush, Cold Day In A Hell. (Delmark, 1976)
- M. Waters, Hard Again. (Blues Sky, 1977)
- Blues Brothers, Briefcase Full of Blues. (Atlantic Records, 1978)
- J. Wells, Blues Hit Big Town. (Delmark, 1988)
- J. L. Hooker, The Healer. (Chameleon, 1989)
- A. King, Live Wire/Blues Power. (Fantasy, 1989)
- Public Enemy, Fear of a Black Planet. (Def Jam, 1990)
- G. Cannon, Gus Cannon Vol.1. (Document, 1990)
- R. Johnson, The Complete Recordings. (Columbia, 1990)

Memphis Jug Band, Double Album. (Yazoo, 1990)

S. Magic, West Side Soul. (Delmarl, 1990)

E. James, King Of The Slide Guitar. (Capricorn, 1992)

M.F. McDowell, Mississippi Delta Blues. (Black Lion, 1992)

S. House, Father Of Delta Blues. (Columbia, 1992)

B. B. King, Blues Summit. (Mca, 1993)

M. Raney, Ma Raney. (Document, 1993)

Leadbelly, The Very Best Of Leadbelly. (Music Club, 1993)

F. King, King Of The Blues. (Emi, 1995)

J. Reed, The Classic Recordings. (Rhino, 1995)

C. Patton, Founder Of Delta Blues. (Yazoo, 1995)

T. Walker, The Complete Capitol/Black&White Recordings. (Capitol, 1995)

L. Walter, Confessin' The Blues. (Chess, 1996)

I. Cox, Complete Recorded Works Vol.1. (Document, 1997)

B. B. King Live At The Regal. (Universal, 1997)

B. Guy, Buddy's Blues. (Chess, 1997)

B. L. Jefferson, Match Box Blues – The Essential Recordings Of Blind Lemon Jefferson.
(Comp, 1998)

B. L. Jefferson, Squeeze My Lemon. (Catfish, 1998)

S. L. Hopkins, Jake Head Boogie. (Arhoolie, 1999)

M. J. Hurt, Best Of. (Vanguard, 2003).

J. R. Morton, The Library Of Congress Recordings. (Rounder, 2006)

A. Korner's Blues Incorporated, The Godfather Of The Blues. (Castle, 2006)