

# IL BLUES: EVOLUZIONE DI UN GENERE MUSICALE

## Introduzione

In una società in cui i rapporti sociali sono sempre più marcatamente digitalizzati e la musica si produce con software e sintetizzatori, l'immagine del *bluesman* che imbraccia la sua chitarra sembra appartenere ad un'altra epoca, ad un passato remoto e dimenticato. Il blues, nell'era delle suonerie polifoniche, della diffusione audio attraverso il formato *MP3* e delle canzoni pop che riempiono i palinsesti delle grandi emittenti radiotelevisive, quella musica è giudicata inevitabilmente "roba morta e sepolta" non soltanto dal pubblico di *MTV* ma, sia pure con benevolenza, dagli stessi appassionati e addetti ai lavori. Nonostante ciò i noiosi e avvizziti blues continuano a fare da colonna sonora a film e spot pubblicitari, ad ispirare festival e più di ogni altra cosa ad influenzare un numero imprecisato di musicisti.

Beatles o Rolling Stone? Rispondere alla domanda più ricorrente nel linguaggio del rock non è difficile. Entrambi, perché figli di un unico legittimo padre. "Mi piacerebbe suonare la chitarra come B.B. King"<sup>1</sup> dichiarava John Lennon su alcune riviste musicali, quando i quattro baronetti sbancavano le classifiche europee. I cugini Stones hanno sempre manifestato un forte interesse per il *rhythm and blues*, in particolar modo l'eccentrico chitarrista Keith Richards amante dei riff ipnotici di Muddy Waters, che scrive:

*E' stato Mick Jagger a farmi ascoltare Muddy. Io e Mick eravamo amici fin da piccoli, ma quando lo incontrai in treno, una cosa come il 1961, non ci vedevamo da un po' di anni. Aveva un disco di Chuck Berry e The Best of Muddy Waters. Pensai subito di farmi prestare quello di Chuck Berry, perchè Muddy non lo conoscevo tanto*

---

<sup>1</sup> R. Tortarolo, "B.B King: la felicità è un concerto", *Il Secolo XIX* (24/06/2004).

*bene. Ci siamo messi a chiacchierare e siamo finiti a casa sua, dove mi ha fatto sentire Muddy; allora ho esclamato: "Wow. Ancora". E dieci ore dopo ero ancora lì che dicevo: "Dai ancora". Ascoltando Still A Fool e Hoochie Coochie Man ho subito pensato che quella era la musica più potente che avessi mai sentito. La più espressiva*

<sup>1</sup>. Questo lavoro vuole ripercorrere la storia e l'evoluzione del blues fondamentale per la nascita di altre culture musicali come il jazz e il rock. Obiettivo principale sarà fornire una risposta esaustiva al perché il blues, da "voce" degli schiavi, abbia trasformato i suoi codici espressivi, fino a divenire una forma di spettacolo urbana ed elettrificata. Non si potrebbe rispondere alla suddetta domanda, se non si prestasse attenzione alla storia sociale dei neri d'America. Il blues è musica, ma soprattutto un componimento poetico. E come qualsiasi altro tipo di poesia, il blues è un fatto sociale. L'amore, il sesso, la tragedia nelle relazioni interpersonali, la morte, i viaggi, la solitudine sono tutti fenomeni sociali. E sono proprio queste cose che di fatto creano la poesia: semplicemente non si può pensare al blues, che è per antonomasia la voce e l'identità culturale degli afroamericani, astraendolo dall'argomento di cui parla. Nel primo capitolo si cercherà di dargli un'identità. Nella premessa di *Biliard Blues*, Maxence Fermine scrive:

*Quando hai la musica in te, non ti serve altro. Il blues è un dono del cielo, qualcosa che ti scorre nelle vene, che ti nutre e ti riempie l'anima<sup>2</sup>.*

Dove e quando è nato? Difficile dire quando e dove esattamente sia nato; di certo si può individuare nel Delta del Mississippi, se non la terra delle origini, almeno il luogo dove la musica dei neri americani ha definito la sua forma, ed il suo stile. Se, infatti, è possibile fissare innumerevoli generi e sottogeneri musicali sulle coordinate del tempo e

---

<sup>1</sup> R. Gordon, *Hocchie coochie man: La vita e i tempi di Muddy Waters*, Arcana Musica, Roma 2005, cit., p. 11.

<sup>2</sup> M. Fermine, *Biliard Blues*, Bompiani 2004.

dello spazio, Chuck Berry come artefice del rock'n roll (1955) e i Velvet Underground pionieri della "new wave", ciò non è assolutamente facile per il blues "che emerge alla cultura ufficiale solo quando comincia a venir documentato, fissato su carta o dalle prime registrazioni fonografiche"<sup>1</sup>. Inoltre ci si soffermerà sul discorso riguardante il *contatto* tra schiavi e bianchi d'America all'indomani delle prime deportazioni, momento di fondamentale importanza per la comprensione del "fenomeno" blues.

Nel secondo capitolo l'attenzione si focalizzerà sul canto blues. Si dedicherà uno spazio al *work song*, che costituisce la primitiva forma espressiva della musica afroamericana. Da un punto di vista sociologico sarà evidenziato poi, il passaggio dal canto di lavoro al *classic blues*, cioè il blues legato allo spettacolo di varietà e interpretato dalle grandi voci femminili. E infine si proverà a rendere chiari i caratteri tipologici del blues classico riferendosi alla biografia di Bessie Smith "l'imperatrice del blues". Nel terzo capitolo si passerà in rassegna il genere *country blues*, sorto dall'incontro dell'afroamericano con lo strumento a sei corde all'indomani della guerra di secessione. Nei primi anni del Novecento, le maggiori opportunità di lavoro nel settore industriale e l'esasperazione per una condizione esistenziale drammaticamente segnata dal razzismo innescarono un processo di costante e crescente abbandono delle terre del Sud. I neri d'America immigrarono verso le grandi città del Nord dove il blues sarebbe stato caratterizzato dall'introduzione della chitarra elettrica, strumento fondamentale nel processo di "urbanizzazione" della musica afroamericana. L'analisi della poetica del blues, ossia di quel linguaggio realistico, talvolta irriverente ed allusivo, costituirà il tema dell'ultimo capitolo.

---

<sup>1</sup> E. Fassio, *Blues*, Editori Laterza, Bari 2006, cit., p. 4.

## Capitolo 1

### Il blues

#### 1.1 To have the blue devils

“Come la terra, il blues era tutto attorno a me, mi circondava, e durante quella lunga camminata con la quale facevo ritorno alla piantagione continuavo a sentirlo risuonare nella mia mente; sotto la splendida luna del Mississippi, anch’io cantavo il blues, a squarciagola, agli scoiattoli, agli uccelli o al Padreterno lassù, perché ero felice”<sup>1</sup>.

“Tu mi hai trattato male, io ti ho trattato bene / io ho sgobbato per te giorno e notte / tu ti sei vantato con le donne dicendo che ero il tuo zimbello / ecco perché ora mi sono venuti questi blues del cuore in lacrime./ Il sole splenderà sulla mia porta un giorno, / Il sole splenderà sulla mia porta un giorno, / è vero che ti amo ma non sopporterò più i tuoi maltrattamenti. / Mi metterò a camminare, mi sono fatta un paio di zoccoli, / mi metterò a camminare, mi sono fatta un paio di zoccoli, / camminerò finché non mi saranno passati questi blues del cuore in lacrime”<sup>2</sup>. Che sia felicità, nel caso di B.B King, o dolore per un amore perduto, come nel classico *Sobbin’ Hearted Blues*, il blues costituisce un particolare tipo di elaborazione poetico-musicale mediante il quale si esprime uno stato d’animo. Forma totalmente originale, autoctona, che si sviluppa sul suolo americano, anche se deriva in parte dal retaggio africano. Per Clementelli e Mauro “il blues è da considerarsi la

---

<sup>1</sup> D. Ritz, B.B King, *Il Blues intorno a me*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2003 cit., p. 76.

<sup>2</sup> E. Clementelli e W. Mauro, *Blues, Spirituals, Folk Songs*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1996, p. 22.

manifestazione profana di un sentimento, e di un dolore, che ha avuto un lungo, inesorabile tracciato umano e civile, e ha ritrovato nella parola poetica prima, nel canto e nell'accompagnamento in una seconda fase, la sua ampia e angosciosa possibilità d'affrancamento, nel momento in cui all'afroamericano null'altro aveva concesso la razza bianca colonizzatrice, se non l'urlo, il grido, lo slancio di una ribellione liberatoria e inevitabile"<sup>1</sup>. La parola "blues" è impiegata con il significato di essere tristi, malinconici e discende dalla figura retorica dell'Inghilterra elisabettiana *to have the blue devils*, ad indicare chi era posseduto dal malumore. E' bene chiarire quindi che tale termine, oltre a designare un vasto genere musicale, si riferisce ad un determinato stato d'animo. "I blues, intesi come musica, sono il modo migliore per scacciare i blues, ossia le angosce, le preoccupazioni, il senso di disagio, lo *spleen*"<sup>2</sup>. Il motto di Samuel Hahnemann<sup>3</sup>, *similia similibus curantur*, è valido anche nella musica: chi ascolta o suona blues è in grado di trovare temporanea consolazione alle proprie miserie quotidiane.

Presenta, musicalmente, una struttura relativamente semplice sia per quanto concerne la parte armonica sia per quella melodica. Armonicamente la progressione tipica è quella di tonica-sottodominante-dominante<sup>4</sup>. B.B.King, grazie alle prime, essenziali, lezioni di armonia impartitegli dal suo insegnante di chitarra, il reverendo Archie Far, ha dato vita a memorabili successi:

*"Vieni, ti faccio vedere qualche accordo" dice il reverendo. Sono letteralmente in trance, e mi bevo ogni sua parola, osservando con occhi da falco le sue mani mentre*

---

<sup>1</sup> E. Clementelli e W. Mauro, *Blues, Spirituals, Folk Songs*, cit., p. 10.

<sup>2</sup> E. Fassio, *Blues*, cit., p. 8.

<sup>3</sup> Padre della filosofia omeopatica.

<sup>4</sup> Accordo di tonica: accordi costruiti sul primo grado della tonalità - accordo di sottodominante: accordi costruiti sul quarto grado - accordo di dominante: accordi costruiti sul quinto grado. Adattando il tutto ad una tonalità, per esempio quella di DO maggiore (ma potrebbe essere qualunque tonalità), possiamo valutare in modo preciso la relazione tra gli accordi: accordo di Do, tonica, costruito sul primo grado; accordo di FA, sottodominante, costruito sul quarto grado; accordo di Sol, dominante, costruito sul quinto grado.

*mi mostra un accordo in prima posizione, poi uno in quarta e uno in quinta – semplici strutture che impiego ancor oggi; posso cantare un sacco di canzoni facendo uso di quei tre accordi*<sup>1</sup>.

La struttura musicale inoltre, è di dodici bar, ossia di dodici battute, ma esistono anche composizioni in sedici, trentadue, o chi, come Jimmy Witherspoon, ha costruito la sua popolarità suonando in otto misure.

La scala melodica, detta *scala blues*, è caratterizzata dall'uso della terza e della settima diminuite, le cosiddette *blue notes*, che sfuggono alla classificazione di "minore" o "maggiore" e per la loro vaghezza suggeriscono svariate sfumature di emozioni e stati d'animo. Tali note producono un senso di indefinitezza tonale, la cosiddetta atonalità<sup>2</sup>, peculiarità della musica africana conservata poi da quella afroamericana.

E' veramente difficile stabilire con esattezza quando il blues sia nato. Se si accettano *hollers* e *shouts*<sup>3</sup> come prime forme di blues esso nasce all'indomani della schiavitù; per contro molti studiosi, come LeRoi Jones, sostengono che abbia origini più recenti:

*Il canto di lavoro è un'espressione sociale molto circoscritta; shouts e hollers erano soprattutto rauchi lamenti, ma anche cronache, di una vita però così meschina da non poter assurgere a quella universalità che ogni durevole forma musicale deve avere. I canti di lavoro e il blues successivo presentano numerose differenze, non solo nella forma, ma anche nel contenuto e negli intenti.*

*In un certo senso, il blues deve le sue origini alla guerra civile: l'emancipazione rese possibili agli schiavi un'esistenza più umana, inimmaginabile ai tempi della schiavitù. [...] Il tempo libero di cui potevano godere i negri, anche nella più desolata*

---

<sup>1</sup> D. Ritz, B.B King, *Il Blues intorno a me*, cit., pp. 24/25.

<sup>2</sup> Intenzionale rifiuto dell'organizzazione gerarchica delle note della scala e di una tonalità principale.

<sup>3</sup> Canti di lavoro degli schiavi neri.

*baracca dei campi del Mississippi, era una straordinaria novità; da questa nuova dimensione anche il blues doveva ricevere impulso, e avviarsi verso nuove forme*<sup>1</sup>.

La musica blues, confinata inizialmente ad una minoranza segregata e tramandata oralmente, comincia poi ad essere documentata e registrata con i primi rudimentali strumenti<sup>2</sup> nel momento in cui le case discografiche si rendono conto delle grandi potenzialità di successo nel mercato musicale. Per convenzione, il 1920 è l'anno della prima registrazione ufficiale, *Crazy blues*<sup>3</sup>, inciso da Mamie Smith per la Okeh records, un brano che non si può definire come blues in senso stretto, e che rientra piuttosto nell'ambito della musica *vaudeville*<sup>4</sup>.

Se è difficile stabilire quanti anni abbia, dover dare una risposta su dove sia nato precisamente è impresa ancor più ardua. Un fatto però è evidente: il Mississippi è la terra d'origine di un numero imprecisato di leggendari *bluesmen*. "Muddy Waters di solito raccontava di essere nato a Rolling Fork, Mississippi. Vale a dire nella contea di Sharkey, la zona più a sud del Delta. Rolling Fork era il posto dove il treno si fermava e dove la famiglia di Muddy riceveva la posta e andava a fare la spesa. Rolling Fork era segnata sulle carte geografiche. Ma il vero luogo di nascita di Muddy si trova a nord – est di lì, nella contea confinante – Issaquena, la cui "i" iniziale rappresenta l'unico elemento gentile di quella terra selvaggia"<sup>5</sup>. John Lee Hooker nasce a Clarcksdale nella contea di Coahoma, Charley Patton nella contea di Hinds, il suo "diabolico"<sup>6</sup> allievo Robert Johnson a Hazlehurst e B.B. King tra Indianola e Greenwood, nei pressi dei piccoli villaggi di Itta Bena e Berclair.

---

<sup>1</sup> LeRoi Jones, *Il Popolo del Blues (Sociologia dei negri americani attraverso l'evoluzione del jazz)*, Einaudi, Torino 1980, cit., pp. 66/67.

<sup>2</sup> Thomas Alva Edison brevetta il fonografo nel 1877.

<sup>3</sup> *Crazy blues* uscì il 14 febbraio del 1920 e se ne vendettero per mesi circa 8000 copie la settimana.

<sup>4</sup> Spettacolo di varietà dell'Ottocento.

<sup>5</sup> R.Gordon, *Hoochie Coochie man: La vita e i tempi di Muddy Waters*, cit., p. 25.

<sup>6</sup> La leggenda di Robert Johnson narra che il grande bluesman avesse fatto un patto con il diavolo, a cui avrebbe ceduto l'anima in cambio della facoltà di suonare in modo eccezionale.

Il fango del Delta, “più appiccicoso del catrame<sup>1</sup>”, è segno della drammatica condizione degli schiavi d’America, a cui, nell’ambito di questo lavoro, non possiamo non fare riferimento.

## 1.2 La schiavitù



“Uno schiavo non è un uomo. Si presume, infatti, che un uomo sia costretto a lavorare tutta la vita senza mai allargare la sua esperienza umana ad altre aree, diverse dal lavoro. Le inibizioni che impone la schiavitù sono mostruose, e precludono allo schiavo ogni alternativa. L’io non può neppure invocare un’identità autonoma.<< Cosa farai da grande? >> << Lo schiavo >>”<sup>2</sup>. Così Jones Leroi dà una risposta a che cos’è la schiavitù. Il neonato continente Americano, si popola, soprattutto dopo il XVIII secolo, di neri provenienti dalle coste africane, che erano venduti e poi impiegati nel settore agricolo che necessitava fortemente di mano d’opera. In realtà già nel lontano 1619 una nave da guerra olandese aveva sbarcato in Virginia, a Jamestown<sup>3</sup>, venti schiavi neri catturati in Africa. Nel 1649 la Virginia contava una popolazione di quindicimila bianchi a cui si erano aggiunti circa trecento neri: il rapporto era pertanto di uno a cinquanta che nella seconda metà del 1700 si invertì, soprattutto in alcune aree del Sud agricolo. La guerra di indipendenza, alla quale parteciparono migliaia di schiavi arruolatisi con la promessa, da parte del congresso degli Stati Uniti, della libertà, mise poi in luce la contraddizione tra gli ideali e la pratica della nascente democrazia negli Stati Uniti. Infatti, le colonie americane che avevano lottato contro la madrepatria inglese per affermare il proprio diritto “alla vita, alla libertà e al

---

<sup>1</sup> D. Ritz, B.B King, *Il Blues intorno a me*, cit., p. 63.

<sup>2</sup> Leroi Jones, *Il Popolo del Blues (Sociologia dei negri americani attraverso l’evoluzione del jazz)*, cit., p. 66.

<sup>3</sup> Prima colonia anglosassone in America.



perseguimento della felicità” (come affermava la Dichiarazione di indipendenza del 1776) continuavano a negare quegli stessi diritti a una popolazione che, al loro interno, si faceva tra l’altro sempre più numerosa. Nel 1840 Georgia, Virginia, Maryland, South e North Carolina producevano quasi due terzi del cotone mondiale. Il segreto del loro sviluppo stava nell’applicazione della tecnologia ai mezzi di produzione industriale, ad esempio la *spinning jenny*, macchina per filare il cotone inventata da James Hargreaves; ma anche nella inesauribile forza lavoro che gli schiavi erano in grado d’offrire. Nonostante il problema fosse ancora grave, movimenti filantropici come la *Anti-Slavery Association* e l’impegno politico profuso da William Garrison e Frederick Douglass<sup>1</sup> sensibilizzarono la popolazione circa la questione razziale. Nel 1857 una sentenza della Corte Suprema istituì il principio costituzionale che i neri non erano cittadini degli Stati Uniti e che la loro condizione era equiparabile a quella di altri oggetti di proprietà privata (sul *Constitutional Journal* di Boston compariva il seguente annuncio pubblicitario: “E’ in vendita una giovane donna negra, conveniente, pratica di lavoro domestico, cucina. Ha avuto il vaiolo. Rivolgersi allo stampatore”); nel 1859 un fanatico religioso bianco, John Brown tentò senza successo di dar vita ad una rivolta di schiavi in Virginia: il processo lo condannò alla pena di morte. Quest’ultimi avvenimenti non fecero altro che radicalizzare la posizione politica sudista. Nel 1860 la nomina del candidato presidenziale fu preceduta dalle convenzioni dei partiti democratico e repubblicano. Mentre il primo si divise tra schiavisti e antischiavisti, il secondo confidò in Abraham Lincoln che vinse le elezioni. L’avvocato Lincoln difendeva l’identità dei neri come cittadini americani ma non era affatto un abolizionista (era contrario all’abrogazione della *Fugitive Slave Law* <sup>2</sup>), si opponeva alla schiavitù negli

---

<sup>1</sup> L’autobiografia di Frederick Douglass, ex schiavo di colore fuggito dal Maryland, è l’autore di *Memorie di uno schiavo fuggiasco*, un classico della letteratura americana.

<sup>2</sup> La Fugitive Slave Law, “legge sugli schiavi fuggiti”, imponeva agli agenti federali la cattura degli schiavi riparati negli stati del Nord.

stati nuovi ma era disposto a tollerarla in quelli del Sud. Il nuovo presidente era stato eletto nonostante non avesse raccolto neanche un voto nel Sud, che rafforzò le proprie tendenze secessioniste.

Il South Carolina abrogò la costituzione e si ritirò dall'Unione, esempio seguito da Georgia, Alabama, Mississippi, Florida, Louisiana e Texas. Tali stati dettero vita ad una Confederazione eleggendo un proprio presidente, Jefferson Davis. La guerra fratricida tra Confederazione e Unione fu inevitabile. In sostanza la guerra vide contrapposti i due diversi volti dell'America: gli interessi industriali e finanziari del Nord e quelli agrari di un Sud schiavista e paternalistico.

Alla fine del 1865, anno segnato dalla fine della guerra civile - che provocò la morte di seicentotrenta mila persone - e dall'assassinio di Lincoln, il tredicesimo emendamento alla Costituzione dichiarò illegale la schiavitù. Tuttavia neri e bianchi rimanevano fortemente divisi "poiché il fatto più importante della schiavitù americana era che si trattava di schiavi negri; la maggior parte delle sue caratteristiche erano connesse alla razza, e non alle condizioni di vita"<sup>1</sup>. Eloquente è la triste storia che la bisnonna raccontava al suo piccolo nipote, Riley B. King, il re del blues:

*Mi raccontò la storia successa a Houston nel Mississippi, la storia di un ragazzo nero che si era innamorato della figlia del padrone;[...] si incontravano di nascosto e si scambiavano furtivi baci[...] Purtroppo per i due ragazzi, qualcuno li vide e andò a riferire la cosa al padrone, che venne preso da rabbia omicida; fece legare il ragazzo ad un albero e lo fece incatramare e impiumare: quindi, si accinse a bruciarlo vivo. A quel punto arrivò di corsa la ragazza che disse al padre piangendo: "Ti prego, papà, non è colpa sua! Non mi ha violentata, sono stata io a permettergli di prendermi". "Be', cosa dovrei fare,*

---

<sup>1</sup> A. Nevins e H. S. Commager, *Storia degli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 1980, cit., p. 226.

*secondo te?” le chiese il padre. “Ti prego, non farlo soffrire” rispose lei.  
“Uccidilo alla svelta”<sup>1</sup>.*

Nel generale clima xenofobo e antifederale che seguì alla Guerra civile, il clan delle tuniche a cappucci a punta bianchi commise atti razzisti d'inenarrabile violenza. Difficile stabilire quanti delitti abbiano commesso i membri del primo Ku Klux Klan; dal rapporto della commissione d'indagine aperta dal senato degli Stati Uniti si evince che le zone maggiormente colpite da questa ondata di terrore furono la Carolina del Sud e la Florida. Nella contea di Jackson, per vendicare la morte di un bianco, un presunto colpevole, ovviamente di colore, fu fatto bollire in un pentolone e poi spolpato lo scheletro fu esposto in pubblico con un cartello con su scritto: “Solo la morte fa strada alla giustizia e alla libertà”. La Grande Guerra permise ai neri di intendere che la società bianca europea, pur avendo delle affinità, era al contempo diversa da quella bianca americana. Ne seguì un immenso risentimento per le restrizioni razziali alle quali l'afroamericano era spesso sottoposto:

*La prima guerra mondiale fece capire che le numerose ineguaglianze sociali erano, anzitutto, un fenomeno tipicamente americano, non solo: la guerra abituò a considerare le loro tristi condizioni non più come dettate da un immutabile destino, ma come un male, una disgrazia, e infatti proprio in questo periodo apparvero le prime forme di resistenza organizzata, i primi tentativi di combattere questi mali<sup>2</sup>.*

La Crisi del '29 distrusse la relativa prosperità del paese. Con la depressione fabbriche e uffici chiusero, e nel 1932 quasi quattordici milioni di persone erano disoccupate, e quelli ad essere più duramente colpiti furono i neri. Molte fabbriche, in cui essi lavoravano, chiusero i battenti, come del resto *night clubs* e *cabarets*, sorti principalmente nelle città del Nord, che lasciarono

---

<sup>1</sup> D. Ritz, B.B King, *Il Blues intorno a me*, cit., pp. 16/17.

<sup>2</sup> LeRoi Jones, *Il Popolo del Blues (Sociologia dei negri americani attraverso l'evoluzione del jazz)*, cit., p. 115.

senza impiego innumerevoli cantanti e musicisti di colore. Gli anni della seconda guerra mondiale misero ancora in luce le profonde ingiustizie del razzismo:

*Assieme a noi sul treno c'erano diversi prigionieri di guerra tedeschi, i quali però, diversamente da noi neri, non erano costretti a stare in uno scompartimento separato, ma sedevano assieme agli altri bianchi americani, anche se erano nostri nemici giurati – gente che, solo poche settimane prima, aveva come obiettivo principale piantarci una pallottola in fronte! Un'altra cosa che mi offese profondamente fu vedere quanto accadeva quando sul treno salivano troppi passeggeri bianchi, che così erano costretti a sedersi nello scompartimento riservato a noi di colore. Sapete cosa facevano? Tiravano su una specie di paravento, per nasconderci alla loro vista! <sup>1</sup>.*

Nel 1955 la signora Rosa Parks di Montgomery, Alabama, si rifiutò di cedere il posto da lei occupato, su di un autobus extraurbano, ad un uomo bianco. La donna venne arrestata e accusata di aver violato una delle ordinanze sulla segregazione della città. "Molti dissero che quel giorno non mi alzai perchè ero stanca - scrisse la Parks nella sua autobiografia - ma non è vero. Ero invece stanca di cedere"<sup>2</sup>.

In un passato recente, nel 1963, davanti al Lincoln Memorial di Washington al termine di una marcia di protesta per i diritti civili, Martin Luther King declamava:

*I have a dream that one day on the red hills of Georgia, the sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at the table of brotherhood <sup>3</sup>.*

Nonostante le intense parole di King e la concessione dei *Civil rights* negli anni '60, le ultime ricerche condotte dalle università di Columbia, Princeton e

---

<sup>1</sup> D. Ritz, B.B King, *Il Blues intorno a me*, cit., p. 97.

<sup>2</sup> R. Parks, J. Haskins, *Rosa parks: my story*, Penguin, New York 1999.

<sup>3</sup> Estratto del discorso di King "I have a dream". Il testo intero è consultabile sul sito: [lpdw.free.fr/ihaveadream.htm](http://lpdw.free.fr/ihaveadream.htm).

Harvard testimoniano che gli afroamericani costituiscono ancora “gli emarginati” degli Stati Uniti. Poco istruiti, disoccupati e detenuti sono “Uomini di colore lasciati indietro”<sup>1</sup>.

### 1.3 La religione degli schiavi

L’approfondimento del discorso inerente il culto religioso degli schiavi d’America è da considerarsi come il tentativo di chiarire il traumatico rapporto tra nero e padrone bianco, all’indomani delle prime deportazioni. Non solo, indugiare sui processi d’acculturazione religiosa dell’afroamericano permette di marcare un’importante differenza tra musica profana, il blues, e musica religiosa, lo spiritual.

Quando i primi neri raggiunsero l’America erano africani, stranieri. La loro cultura era la completa antitesi della concezione della vita occidentale. Lo scontro tra le due diverse civiltà, in una situazione squilibrata di forze, fu sicuramente l’aspetto più tragico della schiavitù. Scrive Leroi:

*Un africano fatto schiavo da africani, o, se vogliamo, un bianco occidentale fatto schiavo da un altro bianco occidentale rimane pur sempre un essere umano. Potrà ridursi a una semplice entità economica, magari sarà sottoposto a crudeltà indicibili, ma quell’uomo continua a essere un membro della comunità, anche se il più abietto e disprezzato. Se un africano della Guinea è venduto o fatto schiavo con la forza da un africano della Costa d’Oro, rimane comunque saldo il presupposto che il vinto ridotto in schiavitù è sempre un uomo, un altro essere umano.[...] Per i romani gli schiavi erano gente del volgo, oppure vinti senza diritto di cittadinanza. I greci pensavano ai loro schiavi come gente sfortunata cui non era toccato in sorte di soddisfare intelletto e desideri, e perciò inevitabilmente ridotta a una condizione umile ma necessaria, comunque umana. Invece agli africani, tanto sventurati da trovarsi*

---

<sup>1</sup> R. B. Mincy, *Black males left behind*, Urban Institute Press, Washington DC 2006.

*sul veloce veliero diretto verso il Nuovo Mondo, non era nemmeno concesso di far parte della razza umana*<sup>1</sup>.

L'America coloniale era il paese dell'uomo post-rinascimentale, artefice del proprio destino. Chiesa e religione erano solo un aspetto della vita umana, non l'unica ragione di essa, come nel mondo prerinascimentale. Le società tribali africane fondavano invece la loro esistenza su esseri divini e onniscienti responsabili della vita e del destino degli uomini; nell'Africa ogni azione e ogni scelta individuale e collettiva lasciano scorgere un legame più o meno diretto con il sacro. Da queste due antitetiche *letture* dell'esistenza nasce, tra il nero e il bianco, l'incapacità di capirsi. Del resto tutti gli sforzi del padrone americano si concentrarono nel fare in modo che il proprio schiavo lavorasse duramente nei campi, e non di certo nel tentativo di interpretare la sua diversa cultura. Uno dei tratti più salienti dell'uomo occidentale è sempre stata la sua tendenza a considerare le sue idee sul mondo come verità assolute, e a non esitare nel giudicare le altre come "arretrate".

Spiega LeRoi:

*Le concezioni e le credenze più profonde di una cultura appaiono all'altra come fantasticherie assurde: il culto dell'umano non può che considerare assurdo il culto del divino. Là dove domini il cliché rinascimentale dell'uomo come misura di tutte le cose, l'idea che l'uomo è solo una pedina degli dèi, risulterà aberrante se vista da lontano, e puerile se affrontata quotidianamente*<sup>2</sup>.

Considerando alcuni caratteri tipologici delle religioni pagane dell'Africa, non è difficile convenire sul fatto che, come sostiene Marc Augè autore di *Gènies du paganisme*, paganesimo e cristianesimo sono profondamente diversi, più precisamente l'uno il contrario dell'altro:

---

<sup>1</sup> LeRoi Jones, *Il Popolo del Blues (Sociologia dei negri americani attraverso l'evoluzione del jazz)*, cit., pp. 13-14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

- il paganesimo non oppone corpo e spirito o sapere e fede;
- si riferisce a religioni politeistiche;
- riconosce pratiche come la magia, la stregoneria e riti sacrificali;
- è estraneo al problema della trascendenza;
- ignora l'attività missionaria.

Quali sono le ragioni che spinsero dunque i neri d'America a seguire il cristianesimo, ancor prima dell'opera missionaria iniziata nel XIX secolo? La risposta è, in parte, nel fatto che le religioni africane erano proibite nel Nuovo Mondo. In certe zone del Sud, ad esempio, l'evocazione degli spiriti era un atto non consentito, punibile nella maggior parte dei casi con la frusta e, nell'ipotesi peggiore, con la morte. Inoltre bisogna considerare che l'africano ha sempre nutrito un tradizionale rispetto per gli dèi dei conquistatori; pur non venerandoli, li riconosce potenti, e dà loro un posto nella gerarchia divina della propria tribù. Principalmente il cristianesimo attrasse lo schiavo perché "era l'unica cosa dei bianchi che potesse far propria"<sup>1</sup>. In particolare la confessione metodista e battista attirò il nero cristiano; la prima perché gli consentiva di prendere parte ampiamente alle funzioni religiose, e la seconda perché egli era affascinato dal rito con cui si celebrava la confessione. Molto probabilmente il battesimo di Cristo, rievocato attraverso l'immersione completa nell'acqua, ricordava al neofita antichi riti pagani che evocavano potenti divinità fluviali. Lo spiritual non è altro che la dimostrazione più evidente di come lo schiavo avesse assimilato la religione del suo padrone. Se musicalmente lo spiritual presenta molte analogie con il blues è dal punto di vista contenutistico che tra i due generi si scorge una profonda diversità. A

---

<sup>1</sup> LeRoi Jones, *Il Popolo del Blues (Sociologia dei negri americani attraverso l'evoluzione del jazz)*, cit., p. 44.

*Little Talk With Jesus Makes It Right* è una famosa canzone che evidenzia la forte connotazione religiosa della poetica dello spiritual:

*Oh, due chiacchiere con Gesù sistemano tutto, tutto. / Due chiacchiere con Gesù sistemano tutto, tutto. / Signore, guai d'ogni genere, / ma grazie a Dio, ho trovato sempre / che due chiacchiere con Gesù sistemano tutto.[...] A volte il fulmine biforcuto e il tuono fragoroso / dei dolori e delle tentazioni ci mettono a dura prova, / ma Gesù ci è amico, / Egli ci proteggerà fino in fondo / e due chiacchiere con Gesù sistemano tutto <sup>1</sup>.*

Il blues è musica profana che parla dell'umana sofferenza (vedi par., 4.1); nello spiritual è rintracciabile invece, la tensione interiore del nero per l'al di là: solo la morte, nella prospettiva cristiana, gli avrebbe permesso l'accesso ad una vita migliore e l'affrancamento da quella terrena.

## Capitolo 2

### Il canto blues

#### 2.1 Il work song

Il *work song* può essere considerato la prima forma d'espressione del blues. E' strettamente connesso al fenomeno della schiavitù. I neri costretti a lavorare nei campi di cotone e granturco non avevano alcun diritto civile. Difficilmente il padrone bianco permetteva loro di possedere strumenti musicali, cosicché l'unica possibilità concessa allo schiavo era quella di far uso della propria voce. Il canto di lavoro, caratterizzato da un testo che alludeva alla condizione di schiavitù (: << Oh Signore, sono stanco, / Oh, Signore, sono stanco di questo schifo >><sup>2</sup>.), assolveva ad una duplice funzione: da una parte rappresentava uno sfogo liberatorio, per un altro

---

<sup>1</sup> E. Clementelli e W. Mauro, *Blues, Spirituals, Folk Songs*, p. 87.

<sup>2</sup> LeRoi Jones, *Il Popolo del Blues (Sociologia dei negri americani attraverso l'evoluzione del jazz)*, cit., p. 66.



verso era utile a scandire i ritmi del lavoro collettivo. Il canto nero presentava diverse anomalie rispetto ai canoni occidentali. I suoni emessi dai cantanti appartenevano ad una varietà di registri sconosciuta ai bianchi. Due sono le ragioni che spiegavano tale singolarità:

- l'interpretazione vocale del cantante si basava sulla tecnica della voce rauca e tesa, che proveniva direttamente dalla tradizione musicale dell'Africa occidentale;
- nelle lingue africane si può mutare il significato di una parola semplicemente alterandone l'intonazione o l'accento. I filologi definiscono tale "tono significante" come "combinazione di intonazione e timbro" mediante la quale si provocano mutamenti di significato nelle parole.

Un altro elemento tipico era l'impianto antifonale, ovvero il rapporto domanda e risposta tra cantore e pubblico. Nell'esecuzione del *work song* compariva sempre un leader che aveva il compito di gestire il sistema di *call-and-response*, secondo il quale i suoi versi venivano ripetuti dal coro. Tuttavia le regole di questo sistema non erano codificate e di conseguenza non avevano nulla della precisione ritmica tipica della tradizione musicale occidentale. Inoltre il canto non era mai ripetuto due volte nella stessa maniera; la spontanea improvvisazione dei cantanti violava uno dei principi base della musica classica, caratterizzata dall'esecuzione del brano attraverso la lettura del pentagramma. La scrittura musicale è segno evidente del principio su cui si fonda la cultura europea: la parola scritta, che "è la causa nascosta della fede occidentale nella logicità della sequenza<sup>1</sup>". Da ciò deriva la tendenza alla regolarità d'intonazione, di tempo e di timbro della tradizione europea che, al contrario, non è presente nelle culture tribali, come

---

<sup>1</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Trento 2002, cit., p. 95.

quella africana, in cui “l’esperienza è organizzata da una vita sensoriale prevalentemente auditiva che reprime i valori visivi”<sup>1</sup>. L’ultima distinzione che occorre sottolineare, si riferisce all’elemento collettivo del *work song*. Il campo di lavoro rappresentava per lo schiavo il luogo di raccolta in cui comunicare la propria sofferenza agli altri. Il canto non si svolgeva mai come fenomeno individuale: nelle grandi piantagioni del Delta i neri cantavano e lavoravano tutti insieme, fino a quando la guerra civile e la fine della schiavitù, sancita dal Tredicesimo Emendamento alla Costituzione, determinarono il “decentramento della popolazione negra”<sup>2</sup>. I movimenti dei soldati dell’unione attraverso il Sud, e quindi la fuga dei proprietari dalle piantagioni, mise immediatamente in moto un enorme numero di neri. Appena si avvicinava l’esercito dell’Unione, molti schiavi si davano da fare per trovarsi altri luoghi nei quali vivere almeno più sicuri. I più restarono nel Sud, ma alcuni si diressero verso l’Ovest e verso il Nord.

Scrive LeRoi:

*Uno, schiavo della Georgia, che non fosse venduto o che non scappasse, di solito nasceva, cresceva e moriva in Georgia, che rappresentava per lui tutta l’America. St Louis, Houston, Shreveport, New Orleans non esistevano, e tanto meno New York*<sup>3</sup>.

Ora che molti neri potevano spostarsi di città in città, il *work song*, legato com’era alla sua particolarissima matrice, incominciò a rivelarsi inadeguato ad esprimere l’esperienza del nero appena affrancato, che si iscriveva in un ambito sociale più complesso.

---

<sup>1</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p.95.

<sup>2</sup> LeRoi Jones, *Il Popolo del Blues (Sociologia dei negri americani attraverso l’evoluzione del jazz)*, cit., p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 67.

## Capitolo 2 - Il canto blues

### 2.2 Il blues classico

L'essere considerato dalla società Americana qualcosa in più di un bene mobile divenne, per l'ex schiavo, una necessità impellente. “ La condizione materiale del nero rimane più o meno la stessa, ma cambia del tutto quella spirituale, perché il nero, volente o nolente, prende coscienza di essere un individuo e non una bestia del branco, impattando, magari in modo traumatico, la vita sociale. Può compiere delle scelte, non è più obbligato dal padrone a vivere come vive” .

Il blues divenne qualcosa di radicalmente diverso dal canto collettivo che alleviava la fatica o dall'occasionale riflessione personale: divenne una musica che, da sola, costituiva una precisa forma di spettacolo, e nacque anche l'artista, il blues singer, professionista. Cantare non era più soltanto espressione della propria interiorità, era anche un modo di guadagnarsi da vivere. Il classic blues, da un punto di vista squisitamente musicale, mostrava chiaramente come il cantante si fosse impadronito di molti elementi della musica leggera americana, e in particolare di quella legata allo spettacolo di varietà, ad esempio il ragtime . Si diffuse grazie ai black minstrels, ovvero gli spettacoli di varietà “nero” che provenivano dal minstrel show. Le origini più remote del minstrel sono inestricabilmente legate al razzismo. Intorno agli anni '30 del XIX secolo, artisti bianchi cominciarono a esibirsi con il volto dipinto di nero, imitando e parodiando la gente di colore. Tale forma di spettacolo divenne ben presto l'intrattenimento più popolare del tempo. I volti degli attori venivano scuriti con del sughero bruciato, in una caricatura dei tratti somatici dei neri. Più che etichettare una precisa forma musicale, il blues classico fu il chiaro sintomo delle modificazioni sociali che il nero aveva subito: la sua vita non era più il field hollers, bensì una sfera

del quotidiano ben più ampia, in cui sopraggiungevano nuovi bisogni. Non solo la necessità di procurarsi denaro e una dimora, ma una serie di opportunità legate al fatto di essere un uomo libero. Ora il nero poteva tranquillamente sedersi, ovviamente nei locali per persone di colore, e vedere come un cantante blues ricreava, in uno spettacolo, certi aspetti della loro vita.

Gertrude Madame Rainey, Clara Smith, Ida Cox, Sarah Martin, Seppie Fallace e l' "imperatrice" Bessie Smith furono le protagoniste indiscusse del genere classic. Non era soltanto per la migliore qualità vocale che le donne raggiunsero un grande successo e gli uomini, invece, stentaronο a guadagnare una popolarità su scala nazionale. Se, infatti, gli uomini, all'indomani dell'emancipazione, dovettero faticare per trovare un'occupazione, e molti accettarono lavori stagionali che li costringevano a spostarsi frequentemente, le donne trovarono facilmente impiego come domestiche; tale professione permise loro di dedicare il tempo libero al canto. Il blues infatti, pur avendo una graduale evoluzione per quanto concerne la forma musicale e il contenuto poetico, costituì per i neri d'America l'unica cosa sulla quale poter esercitare un intimo possesso. "Da sempre si riteneva che tutti potessero cantare il blues", dice Leroi. "Era dato per scontato il fatto che essere venuti al mondo ed esserci cresciuti desse diritto al canto come a una specie di risarcimento; [...] La musica, come qualsiasi altro tipo di arte, era considerata come il risultato di una inclinazione naturale" .

### **2.3 Bessie Smith: "l'imperatrice del blues"**

La vita di Bessie Smith, travagliata e fitta d'avvenimenti, ci permette di capire appieno quelli che sono i segni distintivi del classic blues:

- fenomeno musicale diffusosi attraverso i minstrel shows;
- prima forma di blues ad essere incisa su disco;

- genere musicale caratterizzato da cantanti femminili.

Bessie Smith nacque il 15 aprile del 1894 a Chattanooga, Hamilton County, Tennessee. Visse i primi anni della sua infanzia in totale povertà con i suoi sei fratelli, il padre William Smith e la madre Laura Smith, che perse entrambi prima che compisse nove anni. “Ho capito una cosa di me stessa. Quando il cielo è basso, plumbeo, pesante, minaccioso come a volte lo sono io, riesco a cantare davvero bene. Sotto un cielo del genere, interpreto le canzoni in modo molto più sentito, sono una ragazza istintiva e passionale nessuno riuscirà mai a cambiarmi.[...] Quando c’è quel cielo mutevole e triste me ne sto in questo angolo a urlare le mie canzoni, come se cercassi di mettere in guardia la gente da se stessa o da qualcosa. Loro si fermano e ascoltano. So che la gente si fermerà sempre ad ascoltarmi. E’ una cosa che oramai ho capito. Mia madre è morta. Mio padre è morto.[...] L’ultima cosa che aveva fatto era stata aggiustare la porta della nostra capanna, danneggiata da un forte temporale, perché di notte il vento soffiava così forte che entrava persino nei nostri sogni” . L’angolo a cui la Smith si riferiva era quello della Nona Strada, dove già all’età di sette anni cantava. Il suo indiscutibile talento vocale le permise di entrare a far parte del Moses Stokes Travelling Show nel 1912. Lo spettacolo di varietà era, per i poveri e per i neri, l’unica alternativa al diventare braccianti o servitori. Le innumerevoli compagnie teatrali a cui “l’imperatrice del blues” prese parte e che contribuirono ad accrescere la sua fama, vedi i Rabbit Foot Minstrels, i Florida Cotton Blossoms e il Green Minstrels Shows, tennero spettacoli in tutte le grandi città del Sud e del Midwest. Le compagnie di minstrel e gli spettacoli itineranti di blues venivano spesso prenotati dalla TOBA, acronimo di Theatre Owner’s Booking Association, ufficiosamente ribattezzata Tough on Black Asses (cioè “Duro con i musci neri”). In questi show, oltre ai blues, si cantavano canzoni comiche, ballad e si recitavano scenette teatrali. Nel 1923 rifiutata dalla Okeh Records perché troppo “volgare”, Bessie Smith incise il suo primo disco

con la Columbia Records, si trattava di Downhearted Blues, grande successo che vendette più di 780.000 copie. Il fonografo e successivamente il grammofono, che con il suo disco piatto permise una produzione in serie per stampaggio, stravolsero radicalmente il blues. La musica afroamericana che da sempre era stata caratterizzata dalla spontanea improvvisazione dei cantanti, al punto che ogni esecuzione risultasse unica e inimitabile, divenne un prodotto commerciale. Nel 1920 i discografici della Okeh Records, grazie all'inaspettato successo di Crazy Blues di Mamie Smith, decisero di produrre delle race series (alla lettera, "dischi razziali"), ossia una serie di incisioni dirette solamente ad acquirenti neri. La decisione della Okeh Records di incidere una cantante di colore "rappresentò una sorta di riconoscimento della marcia del negro verso la società americana". Molte altre grandi case discografiche iniziarono a produrre delle race series: la Columbia cominciò nel 1921 e la Paramount, che si fuse con l'unica etichetta di proprietà di un nero, la Black Swan, nel 1922. Il pubblico di colore andava pazzo per i dischi, li comprava tramite spedizioni postali, scegliendoli sui cataloghi, o nei negozi di dischi presenti nei quartieri neri, a volte li richiedeva e se li faceva portare persino dai facchini della stazione. Il boom della musica su gommalacca definì una prospettiva assolutamente nuova: il nero come consumatore; i grandi centri urbani di New York, Chicago e Detroit, che a cominciare dal primo decennio del Novecento videro l'arrivo di migliaia di neri, nonché alcune città del Sud ne furono testimoni. Nel Sud i dischi blues venivano comprati dai neri, ma anche dai bianchi; al contrario nel più "progressista Nord", erano solo i neri ad acquistarli. Negli anni Venti alcuni bianchi, nati e cresciuti al Nord, non sapevano nemmeno che esistessero dei dischi blues; questo perché i cosiddetti race records venivano pubblicizzati solo sui giornali riservati ai neri e la distribuzione dei dischi era limitata ai quartieri neri. Le case discografiche producevano un artista solamente se egli rispettava alcune fondamentali regole:

- il brano doveva avere una durata non superiore ai tre minuti, per i limiti tecnici del settantotto giri;
- il testo della canzone non doveva toccare argomenti erotici per i limiti imposti dal perbenismo;
- il materiale da stampare doveva essere cantato più civilmente di come veniva eseguito in mezzo ad un pubblico occasionale.

Le dive del classic blues, a differenza del country blues ( vedi par., 3.1), accettando tali costrizioni, finirono per fornire un tipo di blues edulcorato e patinato; poco è infatti rimasto su disco delle caratteristiche africane del blues, le strutture poliritmiche degli strumenti a percussione, il canto antifonale e le sue insolite sfumature timbriche.

Gli anni in cui Bessie Smith incise per la Columbia Records rappresentarono il periodo più fiorente per il classic blues. La cantante riceveva il cachet più alto, guadagnava trecentocinquanta dollari a settimana per le sue apparizioni dal vivo e grazie a brani come St. Luis Blues, scritto da W.C. Handy , riuscì a vendere migliaia di copie e a possedere tanti soldi, al punto di permettersi un vagone ferroviario personale:

Non lo dimenticherò mai. L'idea di comprare un vagone ferroviario fu di Clarence, ce lo consegnarono in una piccola cittadina vicino ad Atlanta, in un assolato lunedì mattina. Eravamo tutti così eccitati, non facevamo che ridere mentre gli giravamo intorno per esaminarlo da ogni lato .

Quel vagone ferroviario permise a Bessie Smith e alla sua Big Band , di affrontare la tournée in modo rilassato, ma soprattutto aveva reso la loro vita nomade più facile.

Non dovevano più confrontarsi quotidianamente con il razzismo e alloggiare in miseri bed and breakfast lontani dai centri cittadini. Negli anni '20, nessun nero, nemmeno quelli che avevano ottenuto successo e notorietà, come le "dive" venute dal Sud, potevano alloggiare in un albergo, seppure di infima categoria; solo i bed and breakfast e gli affittacamere accettavano i neri.

Nell'ottobre del 1929, il più clamoroso disastro economico che la storia d'America ricordi, distrusse la relativa prosperità del paese. La Depressione d'inaudite proporzioni provocò un vertiginoso aumento del numero dei disoccupati, che nel 1933 superarono i 13 milioni, passando dal 3% al 25% della forza lavoro. "I negri furono i più duramente colpiti: tutti i lavoratori delle fattorie che erano venuti al Nord allettati dalle offerte di Ford ora, in lunghe file, aspettavano qualcosa da mangiare. Molti si scoraggiarono e se ne tornarono al Sud, ma moltissimi rimasero". La crisi improvvisa, e con essa la diffusione del cinema parlato segnarono la crisi del cantante di blues classico; non solo molti night clubs chiusero i battenti e licenziarono i cantanti, ma anche l'industria discografica crollò, quasi da un giorno all'altro. Il 20 novembre del 1931 Bessie Smith perse il contratto con la Columbia e la stessa sorte toccò ad Ethel Waters e Alberta Hunter che cercarono successo in Europa. I race records furono aboliti: il mercato della musica afroamericana non esisteva più, per il semplice fatto che i proletari neri non avevano più soldi e riuscivano a stento a procurarsi da mangiare. Il classic blues, convenzionalmente, spirò l'ultimo respiro quando, anche colei che al meglio lo aveva interpretato, morì in un incidente automobilistico sulla Route 61, nei pressi di Clarksdale, Mississippi.



### 3.1 Il blues rurale

Lo strumento a sei corde, in modo predominante, esercitò suggestione sui cantanti. Di qui il blues, che era stato una musica prettamente vocale, incominciò a conformarsi ad una dimensione strumentale. Durante la schiavitù, ammesso che il padrone desse allo schiavo la possibilità di suonare, gli unici strumenti comuni erano tamburi, raganelle e scaprrers, ossia una mandibola di cavallo sfregata con un pezzo di legno. L'uso del banjo, strumento a corde africano, era rarissimo. La chitarra d'origine forse orientale, si diffuse in Europa a partire dal 1200 ca, affermandosi dapprima nella musica popolare e, dal sec XVI, anche in quella colta. Nel blues divenne comune quando la fine della guerra di secessione segnò l'inizio di un percorso graduale verso l'emancipazione dell'afroamericano. Se da un punto di vista il nero non ebbe più obblighi verso il suo padrone e potette così spostarsi di fattoria in fattoria e di città in città, dall'altro, uscire dalla massa degli schiavi, significò per lui, lasciare un ambiente che conservava, per lo meno, i tratti della sua originaria civiltà africana, e addentrarsi in un mondo totalmente diverso, in cui contano altri valori, mentalità e abitudini. Il nero non faceva più parte di una comunità, divenne un nomade in cerca di un lavoro (per molti il lavoro rimase quello nei campi) che gli avrebbe permesso di sostentarsi. Soprattutto nelle zone del Sud attraversate da fasi di vera e propria carestia con scarsità di generi di prima necessità e prezzi alle stelle, a causa degli infausti effetti della Guerra civile, trovare un'occupazione era estremamente difficile. Dalla perdita delle condizioni socioculturali in cui il blues si esprimeva come canto di lavoro, ossia nei termini di un fenomeno collettivo e vocale, sorgeva la necessità di accompagnarsi con uno strumento, in grado di sostituire le altre voci umane. La chitarra era l'ideale per una musica che doveva soprattutto "raccontare". In un certo senso, essa prese posto del coro nel sistema del call-and-response; alla domanda del cantante seguiva la risposta, non più del pubblico, bensì di brevi fraseggi musicali. A tal proposito Maurizio Bovini, in un suo articolo sulla rivista Chitarre, scrive: B.B. King è uno che non suona mai accordi; anche se spesso c'è qualcun altro che glieli fa, però è pur vero che lui con la chitarra si risponde soltanto. A lui interesse utilizzare la chitarra solo per rispondere al cantato, e ha delegato all'orchestra o alla band la parte ritmica. Si potrebbe dire che il bluesman portava con sé una stilizzazione musicale della comunità. Il blues rurale è un genere musicale fortemente caratterizzato dall'uso di strumenti acustici, tra cui la chitarra. Fornire però, una definizione precisa circa lo stile musicale del country blues è pressoché impossibile; tale etichetta si riferisce infatti alle innumerevoli espressioni musicali che si diffusero nella realtà contadina del Sud intorno alla fine dell'Ottocento. Convenzionalmente quando si parla di blues rurale ci si riferisce a quello del Mississippi. E' infatti nella zona del Delta, una delle più povere e desolate degli States, una depressione triangolare situata fra i fiumi Yazoo e Mississippi, fra Memphis e Vicksburg, che il country blues ebbe i suoi maggiori protagonisti: Charley Patton, Son House, Robert Johnson, Elmore James, Howlin' Wolf e Muddy Waters. Lo stile chitarristico del delta blues presenta due importanti peculiarità:

- la tecnica del bottleneck-slide guitar,
- il finger-picking.

-Il bottleneck, "collo di bottiglia", designa un oggetto cilindrico, molto spesso un collo di bottiglia di birra, che scorre sulle corde della chitarra; in questo modo si vince la rigidità dello strumento e lo si rende flessibile come la voce. Il risultato è un suono che molto si avvicina ai lamenti dei primi work songs. Molto probabilmente il primo ad usare la tecnica del bottleneck fu Furry Lewis, che concepì così un nuovo modo di suonare la sei corde, del tutto estraneo alla tradizione musicale occidentale.

I chitarristi Lewis, Hurt e Patton furono gli inventori del finger-picking, tecnica poi appresa da musicisti bianchi come Leon Redbone, Stefan Grossman, Roy Book Binder e Ry Cooder, produttore del documentario musicale Buena Vista Social Club.

Il finger-picking, che letteralmente significa "percuotere le corde con le dita", è uno stile che consiste nell'imitare sulle corde della chitarra la struttura del ragtime: il pollice della mano destra pizzica le corde simulando il ruolo ritmico della mano sinistra nel pianismo ragtime, mentre le altre dita suonano la melodia, secondo la metrica tradizionale di dodici misure. Evitando di soffermarci ulteriormente sul piano squisitamente musicale del blues rurale, spostiamo l'attenzione su coloro che lo interpretarono.

I bluesmen del Delta erano dei menestrelli solitari che si esibivano agli angoli delle strade, alle feste del dopolavoro, o nei bordelli e nei negozi di barbiere, che erano i principali mecenati dei

musicisti di colore. Accompagnavano inoltre i venditori ambulanti dei physick wagons, che li assoldavano per intrattenere i possibili acquirenti. Non erano dei professionisti; suonavano dopo che la loro giornata era stata segnata dal duro lavoro nei campi. Nel libro autobiografico, // blues intorno a me, B.B King scrive: La coltivazione del cotone ha un ritmo costante, e richiede pazienza e perseveranza; si suda si fatica e a volte si maledicono gli elementi. Il fango del Delta - il "fango-minestrone", come lo chiamavamo noi - è talmente denso e umido che se non stai attento ti stacca le soles dalle scarpe [. ..]. Tutti esercitarono lavori umili ed ebbero delle vite travagliate: Blind Lemon Jefferson - nato nel Texas, non vedente, ubriacone e violento - morì assiderato in una strada di Chicago nel 1929; Huddie Leadbetter, detto "Leadbelly", venne rinchiuso in carcere per aver commesso un omicidio; Robert Johnson, che per via della sua personalità profondamente inquieta fu soprannominato il "Rimbaud del blues", morì avvelenato da un marito geloso.

Il country blues non ebbe il successo discografico del classic blues; le dive, addolcendo il contenuto delle loro canzoni e facendosi accompagnare dalle grandi formazioni jazz, finirono per fornire una versione annacquata di blues ma nel contempo funzionale alle logiche del mercato musicale. I bluesmen del Sud invece, interpretarono la loro musica in modo autentico, cantando con il tipico suono nasale e raccontando la propria quotidianità. Inoltre, ad escludere ulteriormente i musicisti rurali dal mercato dei race records, la ASCAP e la American Foundation of Musicians proibirono le esibizioni e le pubblicazioni di musicisti semi-professionisti.

Prima del 1925 le incisioni si effettuarono solamente nelle grandi città come New York e Chicago perché la natura ingombrante degli strumenti li rendeva decisamente intrasportabili (si utilizzava un largo cono, che raccoglieva e concentrava i suoni contro una membrana che, a sua volta, faceva vibrare uno stilo di registrazione). Nel 1925 la Western Electric Company e la Victor Talking Machine Company iniziarono a sviluppare un processo di registrazione elettrico, derivato da radio e telegrafo, che utilizzava microfoni e preamplificatori. Di pari passo viaggiava il progetto di un nuovo fonografo studiato per riprodurre fedelmente le registrazioni ottenute con la nuova tecnologia. Il suono che si otteneva risultava decisamente più naturale e forte. Grazie all'uso dei microfoni la voce e gli strumenti potevano agilmente superare le limitazioni imposte dalla vecchia tecnologia. I livelli dei suoni potevano essere regolati semplicemente lavorando sul guadagno dei microfoni e sul livello dell'uscita dei preamplificatori. Tali tecnologie, oltre a migliorare notevolmente il suono, potevano essere facilmente trasportabili. In questo modo tutte le operazioni potevano essere svolte, senza alcun problema, direttamente sul campo evitando, quindi, ai poveri musicisti costosi viaggi verso le città. In definitiva il country blues non raggiunse una grande popolarità, rimanendo ascritto, prevalentemente, come fenomeno musicale di alcuni stati del profondo Sud; tuttavia i bluesmen, che dalle cittadine di campagna si sarebbero poi spostati nelle grandi città del Nord, lo avrebbero considerato come il punto di partenza per la nascita di un nuovo genere musicale: il blues urbano.

### 3.2 Il blues urbano

Il blues urbano costituisce l'evoluzione del *country blues*, marcato dall'introduzione di strumenti elettrificati. La definizione suddetta contiene due parole chiave, "urbano" ed "elettrificato", fondamentali ai fini della comprensione di questa nuova espressione musicale.

La città fu sicuramente il luogo in cui possiamo rintracciarne le origini. All'inizio del secolo i neri vivevano ancora in maggioranza nelle zone rurali del Sud. L'esodo su vasta scala ebbe inizio nel 1914, quando, a causa della guerra imminente, si arrestò l'immigrazione europea e il Nord industriale risentì di una notevole mancanza di manodopera non specializzata; molti contadini, provenienti soprattutto dal Mississippi, Tennessee, Louisiana e Arkansas, si spinsero così oltre i confini del proprio stato, stabilendosi nelle grandi metropoli. Nel 1900 la popolazione di colore in tutti gli Stati Uniti, circa 8,8 milioni, era distribuita per l'89,7% al Sud, con un rapporto di residenti tra aree rurali e urbane di 5:1. Nel 1960 il dato si era sostanzialmente modificato: i neri erano saliti a 18,8 milioni; per il 59,9% risiedevano nel Sud e il rapporto tra abitanti rurali e urbani era sceso a 2:3. La città non riservò accoglienze migliori del Sud: i neri avevano le paghe più basse, ed erano destinati ai lavori più pericolosi e faticosi. Nelle acciaierie gli afroamericani erano impiegati in mansioni, come il lavoro "ai forni", che i bianchi rifiutavano. Molti eseguivano i compiti previsti dalla catena di montaggio della "Ford Motor Co." a Detroit; altri furono assunti nelle ferrovie e nei grandi macelli di Chicago. Non tutti abbandonavano il Sud esclusivamente per cercare un lavoro migliore: New York e Chicago rappresentarono, per i neri, la possibilità di una maggiore libertà personale (tante città del Sud proibivano, dopo le dieci, il vagabondaggio della gente di colore). Più di ogni altra cosa il nero avvertì la necessità di essere parte integrante della società Americana. Scrive Lerci: *"Non fu un imperativo storico che spinse i negri del Sud a fuggire, ma piuttosto una decisione, legata a un nuovo atteggiamento psicologico, a una reinterpretazione del ruolo che il negro sperava di ricoprire nella vita del paese."*

Il fenomeno dell'immigrazione cancellò per sempre l'immagine del nero come esclusivo coltivatore di cotone: gradualmente si andava definendo un nuovo attore sociale, il nero del Nord. Per la maggior parte di queste persone vivere in città doveva rappresentare un fatto impressionante; provenivano da sperdute fattorie del Sud e la loro vita era segnata dai ritmi della coltivazione del cotone. "In un primo momento, Memphis mi lasciò parecchio confuso". Diceva B.B King, quando poco più che diciottenne raggiunse Memphis, grazie ad un fattorino della Lewis Grocery Company dal quale aveva ottenuto un passaggio. *"Era più grande di quanto avessi immaginato, con strade asfaltate, alti edifici, e tram e autobus che portavano un sacco di gente dappertutto: insomma non avevo mai visto niente di simile. Non avevo mai visto fabbriche, magazzini e negozi che vendevano gioielli, abiti eleganti e, soprattutto, dischi e strumenti musicali.[...] Non avevo mai visto un parco, dove ci si poteva semplicemente sedere su una panchina e rilassarsi; e poi c'era il fiume, l'ampio e maestoso Mississippi, solcato da chiatte e battelli carichi di enormi quantità di cotone"*. Abbiamo già ricordato che il blues urbano è caratterizzato dall'uso di strumenti amplificati ed elettrificati: in particolare il suono "acustico" delle chitarre country blues fu sostituito da quello amplificato della *solid body*. La *solid body*, rispetto alla chitarra acustica, non ha una cassa di risonanza, ma un corpo di legno pieno; la vibrazione delle corde viene rivelata dai *pick-up* che convogliano il suono in uscita in un apposito amplificatore che permette la regolazione del volume dello strumento. La *solid body* deve la sua evoluzione a diversi progettisti: Lloyd Carr condusse, nel 1924, i primi esperimenti mediante l'adozione di rivelatori in prossimità delle corde; Adolph Rickenbacker, nel 1931, realizzò il primo *pick-up* elettromagnetico e iniziò ad applicarlo ai primi strumenti acustici; grazie poi a Les Paul che limitò effetti indesiderati come il feedback, e agli sforzi profusi, per rendere lo strumento più ergonomico, di Paul Bigsby e Merle Travis, nel 1948 Leo Fender creò la *Broadcaster*, chitarra che, con *pick-up* miscelabili e con il corpo pieno in legno massiccio, costituisce il primo vero esempio di *solid body*. La *Broadcaster* poteva essere prodotta in serie, poiché il processo d'assemblaggio delle sue parti era molto semplificato rispetto ai primi modelli. Leo Fender, riscosse un grande successo di vendite, soprattutto grazie all'esordio di due nuovi modelli, la *Telecaster* e la *Stratocaster*, scelte da grandi chitarristi: Eric Clapton, Frank Zappa e Stevie Ray Vaughan.

L'introduzione della chitarra elettrica, evidenziò i profondi mutamenti sociali che il nero

stava attraversando; uno degli effetti del suo progressivo spostamento al Nord fu la formazione dei ghetti di Harlem e del South Side rispettivamente di New York e Chicago. In questi quartieri c'era un numero altissimo di locali e bettole d'infima qualità, dove il nero aveva la possibilità di svagarsi dopo il quotidiano lavoro; inoltre, un'altra opportunità di divertimento era il *rent-parties*, ovvero delle feste che avevano luogo in appartamenti privati. E' grazie a queste condizioni "ambientali" che i bluesmen del Delta e i pianisti di boogie woogie poterono esprimere la loro musica. Risate e urli fragorosi rendevano, però, difficilmente udibile la chitarra, e in generale tutti gli strumenti acustici: l'elettrificazione pose fine a questo problema. Con una chitarra amplificata era possibile proporre lo stile del *Delta Blues* nelle mescite più rumorose e gremite. Il blues urbano, anche se in un contesto sociale diverso, fu nello stesso modo autentico e realista come il *country blues*; ed è questo il motivo per cui, rimanendo estraneo al mondo dello spettacolo e della discografia, superò la crisi del 1929. Chiarisce Leroy: *"Il blues, certo, non si fermò con la crisi economica e col crollo del mercato discografico, fu solo il classic blues a risentire duramente il colpo, dato che la sua popolarità si basava su un fattore economico, come avviene per ogni spettacolo. Non che Bessie Snuth e gli altri cantassero esclusivamente per fare soldi, ma la loro immensa popolarità era senza dubbio, il risultato della loro abilità nel far soldi."*

Per quasi tre anni i neri non incisero più dischi: c'erano quattordici milioni di disoccupati in totale povertà. Grazie alla politica interventista di Roosevelt, con la graduale ripresa economica (nella prima parte degli anni trenta il numero dei disoccupati si era quasi dimezzato rispetto alla fase più acuta della crisi), le case discografiche riaprirono; i primi ad incidere, furono quei bluesmen, che a causa del successo *classic blues*, non erano riusciti a raggiungere il grande pubblico: Tampa Red, Sonny Boy Williamson, Big Bill Broonzy, Robert Johnson e altri ancora. Con la seconda guerra mondiale in corso, le fabbriche del Nord in pieno sviluppo e la minaccia crescente di meccanizzazione del lavoro agricolo nel Sud, Muddy Waters avrebbe raggiunto Chicago, segnando una svolta importante nel blues urbano.

### 3.3 Muddy Waters

«McKinley A. Morganfield (1913-1983), in arte "Muddy Waters", nacque nella contea di Issaquena, anche se di solito raccontava di essere nato a Rolling Fork, nella contea di Sharkey, che non era il suo luogo natale bensì il posto dove la famiglia di Muddy andava a fare la spesa e riceveva la posta. I genitori di Muddy, Ollie Morganfield e Berta Grant lavoravano entrambi in una piantagione di cotone, rispettivamente nella Magnolia Plantation a Steele Bayou e nella Cottonwood Plantation sulla curva della strada conosciuta come Jug's Corner, un piccolo insediamento vicino all'argine del Mississippi. Dopo la morte prematura della madre, venne affidato alla nonna; "mia nonna", raccontava Muddy, "doveva provvedere per me e mio zio. Era una donna, non era mica in grado di cavarsela e darsi da fare come avrebbe fatto un uomo. Mi ricordo una mattina di Natale che non avevamo niente da mangiare. Non avevamo neanche una mela, nemmeno un'arancia, un pezzo di torta, non avevamo nulla". Ancora adolescente Muddy e sua nonna Della Grant si trasferirono in una località nella contea di Coahoma, circa dieci chilometri a nord-est di Clarksdale, il centro mercantile più importante del Delta. Muddy lavorava, come la maggior parte dei suoi coetanei, in un campo di cotone. "Lavoravo dall'alba al tramonto per cinquanta centesimi. Il che significava quindici o sedici ore al giorno"; inoltre riusciva ad ottenere qualche dollaro in più catturando animali da pelliccia. Muddy viveva in una comunità senza corrente elettrica, e gli strumenti acustici erano la maggiore fonte d'intrattenimento: principalmente l'armonica e la chitarra. Se non riuscì mai a padroneggiare un'armonica, Muddy era molto abile nel suonare la chitarra; si costruì la prima in modo artigianale, con una scatola e un bastone che fungeva da manico. Qualche anno dopo ne comprò una vera, deciso ad imitare lo stile di Son House, che si esibiva frequentemente nei locali di Clarksdale: "Guardavo le mani di quell'uomo e mi sembrava che la sua brami non avesse limiti [...] Ho venduto l'ultimo dei nostri cavalli, ne ho ricavato quindici dollari, ne ho dati sette e mezzo a mia nonna, mi sono tenuto gli altri sette e mezzo e ne ho pagati due e mezzo per quella chitarra. Era una stella di seconda mano". Dopo aver imparato gli accordi fondamentali, incominciò a suonare durante le feste che si organizzavano il sabato sera dove si consumava alcol e sandwich di pesce fritto. Il blues nei desolati villaggi del Sud significa, per la popolazione di colore, qualcosa di più che un semplice "stile" musicale; nella realtà rurale vita sociale e vita musicale sono sempre state profondamente legate. Il blues riempiva il tempo delle gite o delle feste, nelle baracche o all'aperto, e costituiva il modo più sano di ritemperarsi dopo una dura giornata di lavoro: era un aspetto imprescindibile della vita del nero tout court. Muddy, grazie ad un vecchio fonografo con il quale ascoltava Blind Lemon, Charlie Patton, Skip James e tanti altri, subì una forte influenza di stili chitarristici differenti. Il disco e la radio furono fondamentali, in particolar modo quest'ultima, per la diffusione del blues in tutta la società americana; la musica poteva oltrepassare i confini tracciati dal razzismo e raggiungere indistintamente il bianco e il nero. Inoltre la radio diede la possibilità a molti bluesman di ritagliarsi uno spazio nella programmazione, cantando dei blues che reclamizzavano prodotti (Sonny Boy Williamson pubblicizzava, alla KFFA, una marca di farina nel suo show intitolato King Biscuit Time; B.B. King, alla KWEM di West Memphis, esaltava le qualità del ricostituente Pepton).

Il modo di suonare di Muddy, caratterizzato dall'uso del bottleneck, gli permise di ottenere una grande popolarità nella stretta striscia di Delta, che si estendeva da Clarksdale al fiume Mississippi lungo la Number One Highway, ciò accadeva all'inizio degli anni Quaranta. In questi anni le case discografiche, che producevano comunque meno artisti rispetto agli anni fiorenti del classic blues, cercavano nuovi talenti da promuovere; agenti di reclutamento si diressero nel Sud per registrare sul posto bluesmen rurali.

Muddy Waters, diversamente, non fu scoperto da un talent-scout, bensì dal musicologo John Wesley Work III e dallo studioso di folklore Alan Lomax che scelsero come centro delle loro ricerche proprio Clarksdale, sede della maggiore concentrazione di afroamericani nella nazione. L'obiettivo delle rivelazioni sul campo era esplorare oggettivamente le abitudini musicali dei neri del Delta, per scoprire e descrivere la funzione della musica nella comunità. Gli intenti di Lomax e Work ci permettono di capire come il country blues, negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale, fosse ancora un fenomeno fortemente circoscritto alle terre del Sud; ma soprattutto, la realizzazione di snudi, da parte del bianco Lomax sulla tradizione musicale afroamericana, segna un passo importante verso il cammino del riconoscimento dell'identità culturale nera nella società americana. Il "famoso chitarrista di Stovall" incise, soltanto con

l'accompagnamento della sua chitarra acustica, I Feel Like Going Home ed I've Never Been Satisfied, canzoni che sarebbero diventate grandi successi discografici. L'incontro con Lomax e l'aumento della disoccupazione nei campi di cotone, per l'introduzione di macchine che erano pronte a sbarcarsi il lavoro degli uomini, spinsero Muddy a trasferirsi nel 1943 a Chicago. "Ero convinto che in una grande città avrei potuto cavarmela meglio. Pensavo che avrei guadagnato più denaro e che avrei avuto maggiori opportunità di entrare nel grande giro discografico". In realtà dovettero passare un po' di anni, prima che Muddy Waters potesse incidere il suo primo disco; Chicago era dominata dal jazz e inoltre il settore della discografia era stato duramente colpito dal bando di Petrillo e dalla guerra in corso. Dopo il lavoro nella cartiera, McKinley Morganfield suonava in feste private, che rappresentavano l'unica possibilità per esibirsi con la sua chitarra: Suonavo soprattutto nei weekend, ma a volte ho suonato anche tutte le sere della settimana, come minimo cinque o sei volte a settimana. C'era abbondanza di cibo, whisky, pollo fritto; avevano whisky distillato clandestinamente, Guadagnavo cinque dollari a serata. Era un buon introito supplementare.

Suonando in questi rent-parties, Muddy si accorse che il flebile suono della sua acustica andava bene nelle campagne del Mississippi, ma non nella caotica Chicago attraversata tutto il giorno da autobus, automobili e treni. Inizialmente Muddy potenziò il suo strumento acquistando un pick-up applicabile; ma quando incominciò ad esibirsi nei locali del South Side dovette fornirsi di una solid body: Suonavamo in piccoli club e una chitarra acustica lì non funzionava, non nei locali dove si servivano alcolici.

L'elettrificazione non trasformò lo stile del Delta blues, permise però ai loro esecutori di suonarlo in una realtà ben diversa da quella in cui tale musica era nata. Alla luce di questa considerazione, l'introduzione di strumenti elettrificati si rivelò cruciale per le sorti del blues e per quelle della musica contemporanea; la chitarra elettrica ha reso possibile la continuità tra il country blues e il blues urbano, che avrebbe avuto, come vedremo, un'importanza fondamentale nello sviluppo della musica rock. Dopo tre anni di tentativi, nel 1946 Muddy Waters prese parte a due sessioni di registrazioni a fini commerciali; del resto solo un brano registrato fu pubblicato, Man Red Spider, prodotto da J. Mayo Williams, pionieristico produttore indipendente afroamericano. A queste prime produzioni musicali ne seguirono altre per Lester Melrose<sup>1</sup>, ma non ebbero un grande successo per il fatto che le case discografiche "spesso hanno paura di tentare la sorte. Se hanno un bluesman che vende bene, non hanno bisogno di lanciare un altro cantante. E' gente interessata a quelli che vendono". La svolta professionale per Waters avvenne nell'autunno del 1947, quando la Aristocrat Records lo convocò per una seduta di registrazione. In questa piccola etichetta musicale avevano investito i fratelli Chess che in pochi anni avrebbero costruito l'impero discografico del blues, producendo leggende della musica per la loro Chess Records: Howlin' Wolf, Etta James, Willie Dixon, Buddy Guy, Bo Diddley e tanti altri. Muddy, alzando il volume del proprio amplificatore, in modo che il suono elettrificato della sua solid body potesse dominare sugli altri strumenti, contro la volontà di Leonard Chess che non riusciva a concepire la chitarra come uno strumento solistico, registrò I Can't Be Satisfied e I Feel Like Going Home (gli stessi brani che aveva registrato per Alan Lomax), che ottennero un successo inaspettato nella città di Chicago. Negli anni successivi Muddy, con Hoochie cocchie man e Rollin'ston, raggiunse i primi posti delle classifiche nazionali di rhythm and blues, termine che sostituiva l'espressione race music, vale a dire 'musica razziale'; la chitarra elettrica e l'erotismo testuale (vedi par. 4.2) del blues urbano, avevano attratto, più di ogni altra corrente musicale, i "giovani ribelli" della società americana: se i canti collettivi di lavoro degli schiavi erano, per il padrone bianco, poco più che uno stucchevole rumore, circa due secoli dopo, le sonorità afroamericane erano al centro delle preferenze musicali della gioventù statunitense.

Nel 1955, Muddy convinse i suoi discografici a produrre un giovane chitarrista, Chuck Berry, antesignano del rock'n'roll. Chuck Berry, reinterpretando lo stile del Chicago blues in una versione più ballabile, ottenne un successo inaspettato. Se per un verso il nuovo sound rese antiquato il blues di Chicago, dall'altro il boom del rock'n'roll favorì indirettamente l'uropeizzazione del blues. A cominciare dagli anni '60 molti bluesmen, avendo pochi ingaggi nei locali degli States, tentarono di esportare la propria musica in Inghilterra il cui mercato discografico si era già dimostrato interessato alle produzioni musicali oltreoceano. Il successo fu enorme al punto che in pochi anni sorsero numerose rassegne musicali come l'American Folk Festival. Il blues elettrificato divenne la principale fonte d'ispirazione per molti giovani inglesi: John Mayall, Eric Clapton e David Bowie hanno sempre affermato di essere stati

profondamente persuasi dallo stile chitarristico di Muddy Waters e B.B King. Sulla scia del British Blues anche in Italia nacque una generazione di musicisti che avrebbero dato un impulso notevole alla diffusione del lato più soul della tradizione afroamericana.

#### **4.1 Blues song**

*Il blues è realistico poiché "adotta il linguaggio, le allusioni, le forme sintattiche, le metafore e le figure retoriche della vita di ogni giorno della comunità che lo esprime". Registra ciò che accade nella quotidianità: il blues come componimento poetico è un fatto sociale. Ogni verso trova una precisa corrispondenza con la realtà. Così Bessie Smith annotava in Back Water Blues, la grande inondazione del Mississippi del 1927, che distrusse tante città negli stati dell'Arkansas, della Louisiana, del Missouri:*

Quando attacca a piovere per cinque giorni di seguito e il cielo si fa scuro come la notte / Quando attacca a piovere per cinque giorni di seguito e il cielo si fa scuro come la notte / un bel disastro piomba di notte sulle terre basse.[...] Allora me ne sono andata e mi sono fermata in cima a un'altra collina solitaria, / allora me ne sono andata e mi sono fermata in cima a un'altra collina solitaria, / e mi sono messa a guardare in giù, verso la casa dove avevo sempre vissuto. / Questi blues dell'alluvione mi hanno costretto a far su la mia roba e andarmene, / questi blues dell'alluvione mi hanno costretto a far su la mia roba e andarmene, / perché la mia casa è crollata e non ci posso più abitare.

*In Jail House Blues , Johnson Patton parlava dei tristi giorni passati in prigione: Signore, questo edificio andrebbe spazzato via! Sissignore! / Trenta giorni in prigione con la schiena contro il muro, contro il muro, / trenta giorni in prigione con la schiena contro il muro, / senti un po', signor secondino, mettici un'altra ragazza al posto mio. / Non m'importa di star dentro, ma ci devo stare tanto tanto, / non mi importa di star dentro, ma ci devo stare tanto tanto, / mentre tutti i miei amici con una stretta di mano se ne san andati [...].*

*La poetica del blues costituisce un termometro delle modificazioni sociali che interessarono i neri. I primi works song erano costituiti da un linguaggio che comprendeva esclusivamente parole della lingua africana. Ciò è segno, ovviamente, del fatto che gli schiavi sbarcati in Americana, inizialmente, sapevano parlare solo la propria lingua. Se è comunque impossibile stabilire con esattezza quando tempo passò prima che i canti di lavoro incominciassero ad*



*assumere referenti extrafricani, si può facilmente vedere come, gradualmente, essi acquistino vocaboli europei. Questo canto creolo scritto sul finire del XVIII ne è un esempio (in corsivo le parole africane)*

Ouendè, ouendè, macaya! / *Mo pas barrasse, macaya!* / Ouendè, ouendè, macaya! / *Mo bois bon divin, macaya!* / Ouendè, ouendè, macaya! / *Mo mange bon poulet, macaya!* / Ouendè, ouendè, macaya ! / *Mo pas barrasse, macaya!*  
Ouendè, ouendè, macaya! Macaya!.

*Col passare del tempo, i discendenti delle prime generazioni di schiavi non capirono più l'africano, e composero quindi works song in lingua inglese, contrassegnata dall' «accento del Sud », ossia ciò che all'inizio era la cadenza di quegli schiavi che, da stranieri, cercavano di parlare un nuovo idioma, poco familiare: « Oh, Lawd, Im tired, uuh / Oh, Lawd, I'm tired, uuh / Oh, Lawd, I'm tired, uuh / Oh, Lawd, I'm tired, uuh / Oh, Lawd, I'm tired, a dis mess».*

*Il passaggio, come conseguenza dell'emancipazione del nero, dalla sfera comunitaria della piantagione di cotone ad una vera e propria vita privata, determina un cambiamento di registro nella poetica del blues. L'amore, la solitudine, il viaggio e, per molti neri, l'"approdo" alla nuova realtà urbana diventano immagini ricorrenti del lessico musicale. Bessie Smith, in Careless Love Blues urlava l'amarezza per un amore perduto: Amore, o amore, o indifferente amore, / tu mi vai alla testa come il vino, / hai distrutto la vita di tante povere ragazze / e ti sei inginocchiato davanti a questa mia vita. Amore, o amore, o indifferente amore, / ardo di desiderio fra i tuoi artigli, / mi hai fatto infrangere così tanti voti, / e hai gettato l'anima mia nel fuoco. Amore, o amore, o indifferente amore, / tutta la mia felicità se n'è andata, / hai riempito il mio cuore di atroce tristezza, ora cammino parlando da sola. / Amore, o amore, o indifferente amore, / è troppo tardi per crederti, / mi hai fatto scacciare l'unico amico che avevo, per questo canto questo canto d'odio.*

*Perfino Robert Johnson, che tante donne aveva fatto soffrire, scrisse versi struggenti:*

*Ci sto pensando, / ci sto pensando. / Mi dispiace di lasciare il mio amore / ma tu*

mi tratti così male. / Ho cose cattive / ho cose cattive che mi frullano per la testa.  
/ Ragazzina, ragazza, / ho cose cattive che mi frullano per la testa. / Mi  
dispiace di lasciarti qui, amore mio, / ma tu mi tratti così male. / Ma io parto  
stamattina / col braccio sugli occhi e piangendo. / Mi dispiace di lasciare il mio  
amore / ma lei mi tratta così male. / Ho cose cattive / ho cose cattive che mi  
frullano per la testa / ho cose cattive / ho cose cattive che mi frullano per la  
testa. / Debbo proprio lasciare il mio amore, / beh, ma lei mi tratta così male.

*Nella necessità di spostarsi, per i lavoratori stagionali e per le grandi cantanti  
degli spettacoli itineranti del minstrel, risiede la ragione per cui molti blues  
parlano del viaggio, come nel caso di Dixie Flyer Blues di Bessie Smith, canzone  
che ha un buffo sottofondo, il continuo fischio di un treno e il rumore della  
locomotiva:*

Trattieni quel motore, lascia salire questa dolce ragazza / Perché la mia casa non  
è qui, è molto, molto lontana / Torna indietro trenino, questa ragazza si troverà  
un uomo / Andrà a Dixie Lana, il posto più bello sulla faccia della terra / Dixie  
Flyer, vieni e lascia rotolare i tuoi autisti / Non vorrai che ora ci mettiamo a  
salvare la maledetta anima di qualcuno.

*La città era il luogo in cui l'afroamericano avrebbe avuto la possibilità di trovare  
un lavoro in fabbrica per guadagnare dei soldi: « Non ho avuto mai bisogno di  
denaro prima / e ora ne vogliono dappertutto ». Negli anni della prima guerra  
mondiale, quando si arrestò l'immigrazione degli operai europei, il Nord  
industriale risentì di una notevole carenza di manodopera. La cessazione  
dell'afflusso d'immigrati europei coincise con l'annuncio di Henry Ford, nel 1914,  
secondo il quale nessuno dei suoi lavoratori avrebbe guadagnato meno di cinque  
dollari al giorno. Nello stesso anno egli incominciò ad assumere lavoratori di  
colore. Ecco spiegato il perché di tanti blues che hanno per argomento la Ford:*

Ehi, ho trovato lavoro, un lavoro da Mr. Ford / ehi, ho trovato un lavoro, un  
lavoro da Mr. Ford, / una donna mi ha detto l'altra sera "Ehi, ma da Ford non ce  
la fai". Stockyard Blues *prende invece ispirazione da uno sciopero:* Quando sono  
uscito di casa stamattina sono passato davanti al mattatoio / i ragazzi erano tutti

al picchetto / ho bisogno di guadagnare un dollaro / il costo della vita è salito così tanto che non so davvero cosa fare.

*Dopo una giornata di lavoro, la città offriva la possibilità di rinfrancarsi nelle numerose mescite localizzate in particolar modo nei quartieri neri di Chicago e New York. L'alcol era consumato in grande quantità come ci confermano queste due blues songs. In Hey Bartender, Floyd Dixon, cantante e pianista, diceva: "Sono andato per i bar l'altra sera / mi sono messo a bere ed ero ben conciato / ho messo sotto tutti i miei amici / stavo così bene che ho dovuto ricominciare daccapo". Il medesimo leit motiv compare in Winin' Boy: Io sono un gran bevitore, non smentite la mia fama, / oh, un gran bevitore, non smentite la mia fama, / io reggo bene e posso andare sempre avanti così notte e giorno, / io sono un gran bevitore, non smentite la mia fama. / Io sono un povero ragazzo, così lontano da casa, / io sono un povero ragazzo, così, così lontano da casa, / cercherò di non vagabondare più tutto solo, sono un gran bevitore, non smentite la mia fama.*

## 4.2 II double talk

Il doppio senso, o *double talk*, è sicuramente l'elemento caratterizzante dei blues. E' una forma di codice cifrato, funzionale durante la schiavitù, perché dava la possibilità ai neri di scambiarsi messaggi proibiti dalla società bianca. Tale artificio si è conservato anche dopo l'emancipazione come esclusiva forma di comunicazione. Le allusioni al sesso abbondano: *Beatrice ha un fonografo/ ma non ne tira fuori una sola parola/ l'abbiamo suonato sul divano/ e pure contro la parete/ ma le mie puntine sono arrugginite/ e non suona proprio più.*

E ancora in *Terraplane Blues*, Robert Johnson fornisce una minuziosa descrizione della meccanica di un modello di Hudson, ma in realtà l'apparato a cui si riferisce è quello della fidanzata accusata di averlo tradito con un altro uomo: *Chi ha guidato la mia Terraplane per te quando io ero via?/ ti sollevo il cofano, ho intenzione di controllare l'olio/I voglio esaminare a fondo i collegamenti/I armeggiare coi tuoi cavi/ e quando metto a posto il tuo piccolo starter/ allora finalmente la tua candela mi darà l'accensione.*

Il "funzionamento" dell'automobile ricorre anche in *You 've been a Good Old Wagon*: *Senti un po', tesoro, per favore levati di torno, / siamo pari adesso, me ne vado stanotte stessa, / hai fatto il tuo tempo, non mettere su il muso, / sei stato una splendida fuoriserie, tesoro, ma adesso hai chiuso. / Ora dovresti andare in officina a farti rimettere in sesto, / non hai più nulla che possa far crollare una donna in gamba, / vedi, nessuno vuole un moccioso quando può avere un uomo come si deve, / sei stato una splendida fuoriserie, tesoro, ma adesso hai chiuso.* Le strofe di *I'm a King* contengono un altro esempio di doppio senso: *Sono il re delle api / e ronzo attorno al tuo alveare / sono bravo a fare il miele / Sono il re delle api / capace di ronzare tutta la notte / ma ronzo meglio / quando tuo marito non c'è.*

In ultima analisi la stessa espressione "rock and roll" adottata nel 1951 dal dj Alan Freed per dare connotati interrazziali al rhythm and blues fondamentalmente nero, in ambito blues era una delle forme più comuni di *double talk*. "Quei due monosillabi «rock» e «roll», che in origine alludevano al «dondolare» e all'«ondeggiare» e che finirono per battezzare danze, arte, cultura e l'intero way of life dell'eterna giovinezza, sono figli naturali del blues".

## Conclusioni

Nell'introduzione a questo lavoro si indugia su un dato di fatto incontestabile: il blues è una musica straordinariamente attuale. Non a torto B.B. King afferma che "il blues è un mistero". E' un mistero perché la ragione in alcun modo non può spiegare le cause del successo della "musica del diavolo", nata nelle piantagioni del Sud, e ancora protagonista incontrastata di migliaia di rassegne musicali: *Torino Blues Festival, Rovigo Delta Blues, Pistoia Blues Festival, Trasimeno Blues e Green Hills in Blues...* solo per citarne alcune. Probabilmente il blues trascende quelle che sono le effimere tendenze musicali del momento, perché è "una musica che proviene dal cuore". Autentica ed onesta esisterà finché ci saranno vite ed emozioni da raccontare.