





— ADVOCATUS DIABOLI —

Il Blues

Il Grande Processo

Dalla schiavitù al Delta, da Chicago a Londra, dall'Africa al mondo e fino all'Italia: storia verificata del blues, con il diavolo nello stile e la verità nei fatti.

*“Non per amore del diavolo,
ma per amore della verità.”*

Papa Sisto V — 1587

thedevillawyer.it · sezione Vivium



INDICE

Prologo dell'Avvocato del Diavolo	5
PARTE I — IL DELITTO ORIGINARIO	6
Capitolo 1 — L'atto d'accusa: 1619 e la geografia della deportazione	7
Capitolo 2 — Il tradimento della Ricostruzione e l'esodo nel Delta	9
Capitolo 3 — La genealogia degli strumenti e i custodi del sangue	11
Capitolo 4 — Le prove sonore: dal campo di cotone a Parchman Farm	13
Capitolo 5 — La religione, il crocevia e la musica del Diavolo	15
Capitolo 6 — Charley Patton, il patriarca di Dockery Farms	17
Capitolo 7 — La forma del delitto e il presunto battesimo di Tutwiler	19
Capitolo 8 — Agosto 1920: la prima incisione e l'impero avido delle Race Records	22
PARTE II — IL DELTA E IL BIVIO	33
Capitolo 1 — La geografia del delitto: il Mississippi Delta	34
Capitolo 2 — I padri fondatori e i falsi santi	38
Capitolo 3 — L'imputato Robert Johnson e il grande processo al crossroads	42
Capitolo 4 — Usurpazione, stricnina e il finto 27 Club	46
Capitolo 5 — Oltre la palude: l'eleganza del Texas e le danze del Piedmont	49
Capitolo 6 — Memphis, le bande di brocche e il battito voodoo in collina	52
PARTE III — LA CORRENTE ELETTRICA E LE REGINE DELL'INDUS... ..	56
Capitolo 1 — L'invenzione di un mercato: W.C. Handy, Mamie Smith e la nascita delle... ..	57
Capitolo 2 — Le Sovrane del Classic Blues e la Grande Depressione	60
Capitolo 2 — La Grande Migrazione e la promessa del Nord	64
Capitolo 3 — I Signori del South Side e la Fucina della Chess Records	66
Capitolo 4 — La rivoluzione dell'armonica e l'Enigma dell'Impostore	68
Capitolo 5 — Il West Side, la slide assassina e l'Ipnosi di Detroit	70
PARTE IV — DAL BLUES AL ROCK	74
Capitolo 1 — L'incrocio delle prove: Beale Street e l'officina di Sam Phillips	75

Capitolo 2 — La dinastia di Memphis: I Beale Streeters e l'anima cruda della Stax Recor...	81
Capitolo 3 — La corte suprema delle sei corde: I tre King del blues e il plagio legalizza...	86
Capitolo 4 — L'alibi texano e il lussuoso rifugio californiano	91
Capitolo 5 — Il movente ritmico inarrestabile: Boogie-Woogie e l'insurrezione del Ju...	102
PARTE V — IL REVIVAL E L'INVASIONE	115
Capitolo 1 — La grande esumazione: il folk revival e l'alibi della scoperta	116
Capitolo 2 — Il ponte sull'Atlantico: l'American Folk Blues Festival	121
Capitolo 3 — Il British Blues Boom: appropriazione indebita o reverenza assoluta?	124
Capitolo 4 — La controffensiva americana: dal blues rock a Stevie Ray Vaughan	128
Capitolo 5 — Il tribunale del copyright: Led Zeppelin alla sbarra	133
PARTE VI — ANATOMIA DEL BLUES	139
Capitolo 1 — L'impalcatura sotto inchiesta: La forma a dodici battute	140
Capitolo 2 — La dissonanza calcolata: Le blue notes e la ribellione microtonale	143
Capitolo 3 — La grammatica del tempo: Shuffle, boogie-woogie e il groove	146
Capitolo 4 — Le armi del delitto: Chitarre acustiche, resonator e accordature aperte	150
Capitolo 5 — L'elettrificazione del dolore: Chicago, Texas e Jump blues	155
Capitolo 6 — L'armonica complice e l'inganno in seconda posizione	158
Capitolo 7 — La voce testimoniale: Tecniche canore e il dizionario cifrato dei testi	161
PARTE VII — IL BLUES OGGI E NEL MONDO	166
Capitolo 1 — La fiamma non si spegne: il blues nel Ventunesimo secolo	167
Capitolo 2 — Rivincita al femminile: la spina dorsale invisibile ma inossidabile del blu...	172
Capitolo 3 — Il formidabile giro del mondo in dodici battute: l'incredibile impatto glo...	187
Capitolo 4 — Obiezione accolta: l'orgoglio del blues in Italia	195
PARTE VIII — IL PROCESSO ALLE LEGGENDE	198
Capitolo 1 — L'illusione di Satana e il caso del crocevia	199
Capitolo 2 — Autopsia di un mito: il 27 Club e gli ospedali segregati	204
Capitolo 3 — Le Donne sotto Processo: Prime Star, Proto-Femminismo e Ribellione Q...	209
Capitolo 4 — Il Testimone Riluttante: Jim Crow, Diritti Civili e la Linea Estetica	214

Capitolo 5 — Il Furto del Secolo: Copyright, Celluloide e Capitalismo	222
Epilogo — La sentenza dell'Avvocato del Diavolo	229

APPENDICI

Appendice A — Cronologia essenziale	230
Appendice B — Glossario dei termini originali	232
Fonti e riferimenti verificati	234



Prologo dell'Avvocato del Diavolo

«Non per amore del diavolo, ma per amore della verità.» È con questo principio che la Chiesa di Roma, sotto il pontificato di Sisto V nel 1587, diede forma stabile alla figura dell'*advocatus diaboli*: il promotore della fede incaricato, nei processi di canonizzazione, di contestare, dubitare e smontare ogni miracolo troppo comodo e ogni testimonianza troppo perfetta. Non un nemico della santità, ma il suo più severo garante. Perché soltanto ciò che sopravvive all'accusa merita di essere creduto.

Questo libro adotta lo stesso metodo, e lo rivolge alla musica più mitizzata della modernità. Il blues è circondato da leggende splendide: un patto col diavolo a un bivio del Mississippi, un genio avvelenato a ventisette anni, una donna lasciata morire davanti a un ospedale per soli bianchi, una musica nata dal nulla in una notte senza luna. Storie magnifiche. Alcune vere. Molte, no. L'avvocato del diavolo non le accetta in blocco: le convoca, le interroga, le mette a confronto con i documenti, le costringe a dichiarare le proprie fonti. Ciò che resta in piedi è una verità più potente di qualunque favola.

*Il blues non è nato da un patto col diavolo.
È nato da qualcosa di molto peggiore e molto più vero:
dalla schiavitù, dal cotone, dal dolore e dalla sopravvivenza di un popolo.*

Ci muoveremo dal Delta del Mississippi alle sale da concerto di Londra, dai campi di cotone agli studi di Chicago, dalle *work song* dei prigionieri ai palcoscenici dei festival italiani, fino al deserto del Mali dove il blues, in un certo senso, è tornato a casa. Seguiremo soltanto le prove — dischi, registrazioni datate, archivi, atti ufficiali, studi accademici — e distingueremo sempre il fatto documentato dalla tradizione orale. Quando una cosa non si può provare, lo diremo. Apertamente, e senza pudore.

Otto Parti, come otto udienze. Le radici e il delitto originario; il Delta e il processo al bivio; la corrente elettrica della Grande Migrazione; la nascita del rock dal ventre del blues; il revival e l'invasione britannica con le sue cause per plagio; l'anatomia tecnica dello strumento del reato; il blues di oggi e nel mondo, con un'udienza tutta italiana; e infine il grande processo alle leggende. In coda, gli allegati: cronologia, glossario e discografia minima per chi vorrà verificare ogni cosa con le proprie orecchie.

Mettetevi comodi al bivio. La Corte è riunita. L'accusa può cominciare.



PARTE I – IL DEJOTTO ORIGINARIO

Schiavitù, demografia atlantica e le vere radici africane del blues





Capitolo 1 – L'atto d'accusa: 1619 e la geografia della deportazione

Ogni indagine sulla scena del crimine comincia dall'identificazione del movente, dell'arma e, soprattutto, delle vittime. Le origini del blues non si trovano in un mitologico incrocio polveroso del Mississippi, e tantomeno nascono da un fantomatico patto col diavolo firmato a mezzanotte. Il blues è nato da qualcosa di infinitamente più brutale, storicamente accertato e tangibile: la schiavitù e la tratta atlantica.¹

Il pubblico ministero della Storia fissa l'inizio di questa vicenda nell'agosto del 1619, quando una nave corsara inglese sbarcò a Point Comfort, nei pressi di Jamestown, nell'allora colonia della Virginia, i primi venti africani ridotti in catene.¹ Fu il primo seme di un crimine secolare. Tra il 1501 e il 1867, circa dodici milioni di africani furono deportati nelle Americhe attraverso il famigerato Passaggio di Mezzo, e centinaia di migliaia giunsero direttamente sul suolo di quelli che sarebbero diventati gli Stati Uniti d'America.²

*Il blues non è nato da un patto col diavolo.
È nato da qualcosa di molto più vero: la schiavitù.*

Tuttavia, un'indagine rigorosa richiede precisione geografica e demografica. Non fu un'entità vaga chiamata «Africa» a generare i codici sonori del blues. Nella Carolina del Sud del Settecento, un'enorme percentuale di prigionieri importati per le letali piantagioni di riso della Low Country proveniva dalla *Greater Senegambia* (l'attuale regione tra Senegal e Gambia).³ In Virginia e in Louisiana, un forte afflusso giunse dal Golfo del Biafra e dalle etnie Mande, Bambara e Mandingo.⁴ Questa precisione anagrafica è il primo vero indizio musicologico. È in quella vasta fascia sahelio-sudanica che si trovano le radici strumentali e canore di ciò che sarebbe esploso nel Delta del Mississippi.

Smascheriamo un equivoco persistente e quasi rassicurante per l'ascoltatore bianco: l'idea che la «musica africana» si riduca esclusivamente ai grandi ensemble di percussioni poliritmiche della foresta pluviale. Sebbene fondamentali, quelle tradizioni non generarono il blues rurale americano. I padroni delle piantagioni, terrorizzati dopo rivolte sanguinose come la Ribellione di Stono del 1739, temevano i tamburi africani, riconoscendone la funzione di mezzo di comunicazione a distanza e potenziale strumento di rivolta militare. Di conseguenza, li vietarono severamente in quasi tutto il



Sud coloniale.⁵ Ma i sorveglianti non poterono vietare la voce umana, non poterono proibire il battito delle mani e, soprattutto, non poterono cancellare la memoria muscolare di strumenti a corda costruiti con materiali di scarto.

La West Central Sudanic Belt e le tesi di Kubik

L'etnomusicologo Gerhard Kubik, la cui monumentale opera *Africa and the Blues* rappresenta un reperto imprescindibile agli atti processuali di questa indagine, ha dimostrato come la vera culla musicale del blues sia la cosiddetta *West Central Sudanic Belt*.⁶ In questa immensa regione pre-desertica che taglia orizzontalmente l'Africa occidentale, la musica era storicamente dominata non dai tamburi collettivi, ma da esibizioni solistiche, strumenti a corde pizzicate, scale pentatoniche e complesse tradizioni di canto. Kubik, incrociando decenni di ricerca sul campo, identifica nel blues la fusione di un antico sistema di scale pentatoniche «nigrotiche» con uno stile vocale arabo-islamico profondamente radicato nel Sahel dall'ottavo secolo d.C.⁷

Ancor prima di Kubik, lo storico britannico Paul Oliver aveva tracciato questa pista nel suo rivoluzionario saggio del 1970, *Savannah Syncopators*. Oliver condusse le sue inchieste in Africa occidentale smontando il pregiudizio sulle foreste pluviali, notando che la musica della savana era immensamente più affine al jazz e al blues rispetto a qualsiasi altra regione del continente.⁸ Lo stesso farà anni dopo Samuel Charters, un altro testimone chiave dell'accusa, che nel suo viaggio in Gambia, Senegal e Mali del 1973 andò a cercare le fonti primigenie del delta blues, scoprendo una tradizione non sepolta nel passato, ma vivissima e pulsante nel presente africano.⁹

Occorre precisare, citando la prospettiva socioculturale delineata da Amiri Baraka nel suo capolavoro *Blues People* (1963), che il blues non è propriamente la «musica degli schiavi». Il blues nacque dopo la Guerra Civile, durante la dura era della Ricostruzione e sotto la morsa feroce delle leggi Jim Crow della segregazione razziale. I padri del blues erano, nominalmente, uomini liberi.¹⁰ Baraka sostiene che il blues sia il contributo culturale più originale degli afroamericani alla storia degli Stati Uniti: la sintesi tra le radici africane strappate e l'esperienza dolorosa del cittadino nero americano, costantemente alienato, sfruttato dalla mezzadria e minacciato dai linciaggi.¹¹

VERDETTO DEL CAPITOLO. L'imputato non è una musica informe nata per caso in America. Il blues è la documentata e geniale traduzione afroamericana, in condizioni di oppressione post-schiavista, di precise tradizioni musicali provenienti dalla fascia sahelio-sudanica dell'Africa occidentale.



Capitolo 2 – Il tradimento della Ricostruzione e l'esodo nel Delta

La narrazione musicale non può essere scissa dalla tragedia del sangue e della politica. Dopo l'Emancipazione formale sancita nel 1865 e il faticoso tentativo repubblicano di garantire l'integrazione civica agli ex schiavi (la celebre *Reconstruction*), il governo federale strinse il Compromesso del 1877, ritirando le truppe dal Sud. Fu un tradimento in piena regola. Il potere fu riconsegnato nelle mani dei suprematisti bianchi del Partito Democratico sudista e si instaurò l'implacabile dittatura delle leggi *Jim Crow*. Questo tradimento giuridico segnò l'arresto definitivo delle libertà civili afroamericane e coincise esattamente con l'incubazione di quello che sarebbe diventato il blues.¹⁰

In questo asfissiante clima di terrore dominato dal Ku Klux Klan e dall'impennata di brutali linciaggi (il cui picco statistico è documentato proprio nel decennio 1889-1899), gli ex schiavi si ritrovarono imprigionati nel cappio della mezzadria rurale, il cosiddetto *sharecropping*. Le famiglie afroamericane affittavano un pezzo di terra dai vecchi padroni bianchi in cambio di una quota di raccolto, finendo per accumulare enormi e inestinguibili debiti stagionali con i negozianti delle piantagioni (*commissary store*). Era, di fatto, una schiavitù contrattuale e mascherata.

Questo inferno economico trovò il suo perimetro geografico perfetto nel Delta del Mississippi, una striscia di terra vergine tra il fiume Yazoo e il fiume Mississippi, dove le inondazioni avevano reso il terreno un letamaio dorato per il cotone. Migliaia di disperati in fuga da altre contee impoverite sciamarono verso il Delta come un miraggio ingannatore, sperando in un riscatto che non avvenne mai. Intere comunità di uomini neri furono strappate e riversate nella deforestazione delle paludi infestate dalla malaria e nella disumana costruzione degli argini fluviali (i letali *levee camps*).¹

Tra il fango nero del Delta, il fallimento della Ricostruzione si tradusse in una lacerante introspezione. È qui che si coglie la cesura psicologica che separa il canto degli schiavi dal blues: lo schiavo cantava in coro sognando la liberazione collettiva e l'esodo di Mosè verso nord; il mezzadro nero del Delta, legalmente libero ma materialmente sottomesso e abbandonato dallo Stato federale, si rese conto di essere condannato all'isolamento. L'uomo nero, spogliato di speranze utopiche, divenne un individuo alienato, sciolto dalla comunità forzata. E l'individuo alienato iniziò a cantare della propria solitudine personale, del proprio treno perso, della propria amante fuggita, del proprio inestimabile dolore privato.



*Il blues è il suono spietato di un individuo alienato.
Non è la preghiera corale di una folla in catene,
ma la confessione notturna di un uomo legalmente libero
che ha compreso di essere in trappola.*

VERDETTO DEL CAPITOLO. La fine della schiavitù non cancellò le catene, le rese unicamente burocratiche. Sotto il terrorismo del Jim Crow e la tortura economica della mezzadria nel Delta, la disperazione passò dalla speranza messianica collettiva alla desolazione di un grido individuale.



Capitolo 3 – La genealogia degli strumenti e i custodi del sangue

In ogni tribunale degno di questo nome, le armi del delitto sono repertate, catalogate e analizzate microscopicamente. Nel blues, la chitarra e il banjo sono i reperti principali rinvenuti sulla scena. Ma la loro forma ottocentesca, quella che associamo ai suonatori vagabondi del Delta, è solo il capitolo finale di una lunghissima evoluzione morfologica iniziata sull'altra sponda dell'Oceano Atlantico. Le prove organologiche e storiche convergono senza indugio verso l'Africa occidentale, puntando i riflettori su una figura centrale: il *griot*.¹²

Nelle culture Mandinka, Wolof e Fulbe, il *griot* (chiamato anche *djeli*, letteralmente «sangue», o *gewel*) era ed è molto più di un semplice musicista. Egli è il custode vivente della memoria collettiva, lo storico della comunità, il cantore di lodi, il diplomatico e il genealogista. La tradizione dei *griot* risale ad almeno sette secoli fa nell'Impero del Mali.¹³ Come il bluesman americano delle origini — da Charley Patton a Son House — il *griot* è un narratore che mescola la propria esperienza personale con la drammatica storia del suo popolo, improvvisa versi taglienti e si accompagna con uno strumento a corde pizzicate, stabilendo un dialogo intimo tra la voce umana e la cassa di risonanza.

Ngoni, kora e akonting: le armi del delitto

Tra i reperti strumentali più rilevanti portati in aula dall'accusa spiccano tre capolavori dell'artigianato africano. Il primo è l'*ngoni*, un antico liuto a corde pizzicate, con un corpo in legno o zucca ricoperto da pelle animale. È storicamente documentato già nel 1352 dal viaggiatore arabo Ibn Battuta, che lo vide suonare alla corte di Mansa Musa nel Mali.¹⁴ Il secondo reperto è la maestosa *kora*, una complessa arpa-liuto a ventuno corde, strumento d'elezione dei *griot*, capace di generare un intreccio inestricabile tra basso ostinato e fluide melodie acute.¹⁵

Ma la prova schiacciante, il vero anello mancante nella catena evolutiva degli strumenti americani, si chiama *akonting*. Si tratta di un liuto rustico a tre corde, tipico del popolo Jola diffuso in Senegal, Gambia e Guinea-Bissau. Ha un corpo costituito da una zucca svuotata (calabash) ricoperta di pelle di capra e un lungo manico liscio di bambù.¹⁶

*Ascoltare un akonting è come scovare le impronte digitali
su un'arma del delitto vecchia di secoli.*



Il ricercatore gambiano Laemouahuma Daniel Jatta ha documentato in modo incontrovertibile come non solo la forma fisica dell'*akonting*, ma soprattutto la sua antichissima tecnica esecutiva (chiamata *o'teck*, ovvero «accarezzare») sia inequivocabilmente identica alla tecnica *stroke* o *frailing*. Questa è considerata in assoluto la più antica tecnica documentata per suonare il banjo negli Stati Uniti, ben prima che lo strumento venisse appropriato dai menestrelli bianchi.¹⁷ Di fronte a queste prove fisiche e cinetiche, perfino il *National Park Service* statunitense ha aggiornato la narrativa storica ufficiale, riconoscendo l'*akonting* come uno dei progenitori diretti del banjo americano.¹⁸

Il canto islamico, il melisma e le blue notes

L'accusa produce ora una prova fonetica sensazionale: la tecnica del *melisma* e le celeberrime *blue notes*. Quando un cantante blues estende in modo doloroso una singola sillaba su più note fluide e discendenti, sta compiendo un gesto vocale millenario. La studiosa Sylviane Diouf ha comparato le registrazioni storiche del primo blues rurale con i canti islamici saheliani — in particolare l'*adhan*, il richiamo alla preghiera dei muezzin. La sovrapposibilità stilistica è sbalorditiva: stesse inflessioni nasali, stessa intonazione ondulata, stesse pause drammatiche. Almeno il trenta per cento degli schiavi deportati proveniva da regioni islamizzate, e l'influenza di queste vocalità ha permeato profondamente i canti di lavoro americani.¹⁹

Le *blue notes* stesse — quelle iconiche inflessioni microtonali, abbassate o «schiacciate», tipicamente collocate sul terzo, quinto o settimo grado della scala maggiore occidentale — non sono, come per decenni hanno supposto i teorici bianchi, rozzi errori di esecuzione né grossolani difetti d'intonazione. Come dimostrato acusticamente dagli studi di Kubik, esse rappresentano l'eredità di antichi sistemi armonici africani basati sulla serie naturale degli armonici (*just intonation*), costretti con la violenza ad adattarsi alla rigida e innaturale griglia della scala europea a dodici toni temperati.²⁰ Quando il chitarrista preme rudemente il collo di una bottiglia rotta o un coltellino da tasca sulle corde (la cosiddetta *slide guitar*), sta piegando l'acciaio per fargli ricreare i microtoni della voce umana. Gli strumenti africani sono, per loro natura, strumenti «parlanti».²¹

VERDETTO DEL CAPITOLO. Le armi e i modus operandi sono confermati oltre ogni ragionevole dubbio. Il banjo e la chitarra slide, le intonazioni microtonali e il melisma sono feroci adattamenti di tecnologie sonore africane, piegate con ostinato ingegno per sopravvivere alla brutalità del suolo americano.



Capitolo 4 – Le prove sonore: dal campo di cotone a Parchman Farm

Il blues, inteso come il genere strutturato a dodici battute che esploderà discograficamente negli anni Venti, non si è manifestato per magia da un giorno all'altro. Ha attraversato un lungo, estenuante periodo di incubazione pre-musicale sotto il sole cocente del Sud, sviluppando proto-forme le cui tracce sopravvivono negli archivi come gli anelli mancanti dell'evoluzione. Chiamiamo al banco dei testimoni le tre forme primigenie: i *work songs*, i *field hollers* e i *ring shouts*.

Work song e field holler: la voce del sudore

Il *work song* (canto di lavoro) era una forma rigorosamente corale utilizzata per coordinare l'immenso e logorante sforzo fisico del lavoro di gruppo. Dalla disumana raccolta del cotone alla pericolosa battitura delle traverse ferroviarie e all'abbattimento degli alberi, la metrica vocale era dettata dal gesto muscolare. Basati rigidamente sull'antichissimo meccanismo africano di *call and response* (chiamata e risposta), un caposquadra intonava un verso e gli altri rispondevano con un gemito o un coro, producendo una cadenza capace di alleviare la fatica e scongiurare la frusta dei sorveglianti. Spesso, queste liriche nascondevano codici segreti incomprensibili all'uomo bianco.²²

Se il canto di lavoro era l'espressione del gruppo e della resistenza collettiva, il *field holler* (urlo di campo) ne rappresentava il gemello introverso e solitario. Cantato individualmente nei campi sconfinati, durante lavori non cadenzati come la zappatura, l'*holler* era disarticolato ritmicamente, slegato dalle simmetrie metriche, e spaventosamente carico di *blue notes* ed elaborazioni vocali malinconiche, talvolta chiamate *arhoolies*.²³ Alan Lomax, il più grande cacciatore di suoni d'America, lo definì un «lamento alto e solitario». Senza alcun dubbio, il *field holler* è il progenitore genetico più diretto del blues come canto d'espressione individuale introspettiva.²⁴

A queste forme si intersecava prepotentemente il sacro attraverso il *ring shout*, un rituale religioso estatico che gli schiavi avevano conservato adattandolo. Poiché i proprietari terrieri vietavano di accavallare le gambe in danze pagane, i partecipanti procedevano in un lento cerchio in senso antiorario — un gesto riservato al culto degli antenati in Africa centrale — a passo strascicato senza mai staccare i piedi da terra. Senza tamburi, la percussione era generata dai battiti sincopati di mani e piedi, in un tripudio di poliritmia. Questa fornace spirituale generò il gospel e donò al blues la sua pulsazione indomabile.²⁵



L'inferno di Parchman Farm

Il cuore di tenebra di questo sistema penale statale era la famigerata Parchman Farm, il penitenziario di stato del Mississippi, dove i prigionieri afroamericani (spesso rinchiusi per violazioni fittizie e reati minori legati alle leggi di vagabondaggio) venivano spietatamente affittati come forza lavoro servile nelle piantagioni dello stato. È proprio tra queste sbarre invisibili che, a partire dall'estate del 1933, il folklorista John Lomax e suo figlio diciottenne Alan fecero ingresso trascinando un gigantesco registratore fonografico ad acetato, finanziato dalla Biblioteca del Congresso.²⁶

I Lomax trovarono a Parchman un macabro fossile vivente: un'istituzione arcaica dove, proprio a causa dell'isolamento dal mondo e della coercizione psicologica estrema, le antiche forme vocali pure del *levee camp holler* e del *work song* di gruppo sopravvivevano intatte, identiche a cinquant'anni prima.²⁷ Alan Lomax vi tornerà ossessivamente, nel 1947 con un primo registratore magnetico Magnacord e poi nel 1959 con una attrezzatura stereo Ampex, cercando ostinatamente di catturare l'audio reale della «linea», le decine di forzati che abbattevano le scuri all'unisono sotto la minaccia dei fucili a pompa.

*Ascoltare le registrazioni di Parchman Farm non è un passatempo
acustico.*

È penetrare direttamente nel nucleo infuocato del dolore.

Quelle tracce angoscianti incise a Parchman Farm, assieme a quelle delle detenute del braccio femminile raccolte caparbiamente da Herbert Halpert nel 1939, sono ben più che archeologia musicale. Sono la prova provata, il corpo contundente esibito in aula: l'eco spietata e intonsa di ciò che il proto-blues era e doveva essere nei campi della mezzadria prima di incontrare la forma chitarristica e il cinico mercato discografico borghese.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Il blues non fu un'invenzione accademica. È nato come inestirpabile tecnologia di resistenza psicologica, distillata a goccia a goccia dal sudore dei work songs e dalla solitudine feroce dei field hollers, e congelata per sempre nelle gelide registrazioni carcerarie del Mississippi.



Capitolo 5 – La religione, il crocevia e la musica del Diavolo

Nella cultura del Profondo Sud afroamericano, nessuna indagine può esimersi dall'affrontare l'inquietante rapporto tra il sacro e il profano, tra il battista e l'eretico. La comunità nera, rigidamente devota e timorata di Dio, etichettò fin dal principio il blues come *the devil's music*, la musica del diavolo. Questa stigmatizzazione non era un mero vezzo poetico, ma una reale condanna sociale mossa dai predicatori protestanti. C'era un motivo pratico: il blues regnava nei *juke joints*, i logori locali clandestini in cui ci si sbronzava di whiskey di contrabbando, si giocava d'azzardo e si consumavano risse o adulteri. Chi ballava nei *juke joints* il sabato sera raramente era lucido per i banchi di chiesa della domenica mattina.²⁸

La narrazione di questa devianza ha partorito la più formidabile e resistente leggenda della mitologia musicale del Novecento: il patto col diavolo al crocevia. Si narra che Robert Johnson, giovane musicista dalle modeste doti, scomparve per alcuni mesi e fece ritorno con una tecnica chitarristica preternaturale, così complessa e polifonica da sembrare l'esecuzione simultanea di tre uomini. Il prezzo di questo prodigio? Aver venduto l'anima al demonio a un incrocio (il *crossroads*) di mezzanotte vicino alla piantagione di Dockery, in cambio dell'accordatura stregata della sua chitarra.²⁹

*Smontiamo il mito romantico:
nessun diavolo con gli occhi di brace ha mai accordato
la chitarra di Robert Johnson al crocevia.*

È dovere dell'Advocatus Diaboli smontare i miti, per quanto seducenti essi siano. In primo luogo, la leggenda del crocevia apparteneva originariamente a un altro musicista, Tommy Johnson (nessuna parentela con Robert), un bluesman istrionico che si vantava apertamente di questo sulfureo baratto per intimorire e affascinare il pubblico. Fu solo decenni dopo, negli anni Sessanta, grazie ai ricordi annebbiati di vecchi bluesman come Son House intervistati dai ricercatori bianchi, che l'aneddoto fu posticipato e incollato alla figura più misteriosa e tragica di Robert Johnson, morto avvelenato a soli ventisette anni.²⁸

E il Diavolo stesso? Alcuni studiosi dell'afrocentrismo hanno tentato un'affascinante speculazione intellettuale: il «demonio» incontrato al crocevia non sarebbe il Satana



giudaico-cristiano, bensì *Legba* (o Eshu-Elegba), il dio trickster della religione Yoruba e del Vodou, signore degli incroci, colui che governa le soglie tra il mondo umano e quello degli spiriti.²⁹ Tuttavia, per quanto culturalmente poetica, l'accademia musicologica rigorosa la bolla come un'ipotesi non provata e tendenziosa. Il musicologo David Evans fa notare con spietata lucidità probatoria che in nessuna, nemmeno una, delle migliaia di incisioni e tradizioni orali del blues Delta del tempo venga mai menzionato Legba o alcuna divinità pagana africana. I cantanti blues parlavano del Diavolo cristiano perché erano intrisi della teologia delle loro chiese battiste e pentecostali; usavano quell'immagine come metafora disperata del proprio vagabondaggio e della propria emarginazione morale.

VERDETTO DEL CAPITOLIO. Nessun patto Faustiano. Il mito del crossroads è un falso storico, nato dalle vanterie teatrali di Tommy Johnson e incollato postumamente a Robert Johnson. Ma testimonia la violentissima frizione sociale tra la rispettabilità della Chiesa nera e la pericolosa libertà del juke joint.



Capitolo 6 – Charley Patton, il patriarca di Dockery Farms

In ogni tribunale che esamina una dinastia criminale c'è la necessità tassativa di identificare il padrino originale, il patriarca fondatore da cui dipartono tutte le catene di comando. Nella storia documentata del blues rurale, il trono del Mississippi Delta spetta di diritto e per prova materiale a Charley Patton. Nato verosimilmente nell'aprile del 1891 (sebbene alcune fonti retrocedano la sua venuta al mondo al 1881 o al 1887), la sua vita e la sua estetica musicale rappresentano il codice genetico da cui deriveranno i futuri giganti del genere: da Son House a Muddy Waters, passando per l'idolatrato Robert Johnson.³⁰

Il palcoscenico fondativo dell'epopea di Patton non fu una metropoli ma una mastodontica prigione agricola a cielo aperto: la Dockery Farms, una colossale piantagione fondata nel 1895 sulla rotta polverosa della Highway 8 tra Cleveland e Ruleville. Estesa per migliaia di acri, al suo culmine arrivò a ospitare ed exploitare oltre duemila mezzadri afroamericani. Fu proprio qui, nel 1897, che la famiglia di Patton riparò in cerca di sussistenza economica. E a Dockery Farms, il giovane Charley ascoltò le arcane melodie strascicate di uno sfuggente lavoratore analfabeta di nome Henry Sloan, l'uomo che — secondo la tradizione orale, mai certificata in alcun verbale anagrafico statale — avrebbe instillato le strutture embrionali del *twelve-bar blues* nella mente del futuro patriarca.³¹

Il sound tellurico di Patton

Patton era un individuo di bassa statura ma dal carisma mostruoso e dal talento ritmico tellurico. La sua voce abrasiva, granulosa e terrificante come carta vetrata, riempiva i fienili e dominava il frastuono dei chiassosi, rissosi avventori dei *juke joints* prima dell'avvento dei microfoni. Nelle sue esibizioni dal vivo, univa doti musicali purissime a una scaltrezza da funambolo da baraccone: suonava la chitarra dietro la nuca, tra le ginocchia, o la percuoteva furiosamente come uno strumento tribale d'Africa centrale, tracciando ponti invisibili con i *griot* della savana.

La documentazione fonografica accoglie Charley Patton solo con grave, umiliante ritardo rispetto alle patinate signore del vaudeville newyorkese. Il 14 giugno del 1929, trascinato negli studi di registrazione improvvisati dalla Paramount Records a Richmond in Indiana, Patton incise i suoi primi capolavori su lacca, in una sessione leggendaria che produsse quattordici tracce sbalorditive. Fra queste spiccava *Pony Blues* e la formidabile, apocalittica *High Water Everywhere*, un resoconto quasi epico e cronachistico dell'immane inondazione del fiume Mississippi che nel 1927 sommerse il



Delta disperdendo i poveri neri come bestiame abbandonato a se stesso dalle spietate negligenze del governo statale e federale.³²

Nella ruvida e stravolgente esecuzione chitarristica di Patton troviamo esploso tutto l'arsenale probatorio descritto nei capitoli precedenti: un martellante *shuffle* di irriducibile natura poliritmica (la diabolica emiola africana camuffata malvolentieri in un tempo di 4/4), l'aggressione furente dello *slide* di metallo o di vetro lanciato contro i fili d'acciaio con chirurgica violenza, e l'estenuante cadenza dei canti da fatica riadattata a spettacolo d'intrattenimento domenicale infuso di sfacciata insolenza. Patton incarnava l'antitesi sguaiata e letale di W.C. Handy: non un compito direttore d'orchestra capace di trascrivere la follia, ma la follia personificata in sé, grezza, carnale e insofferente a ogni laccata partitura formale borghese.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Charley Patton è l'indiscusso padre genitoriale del Delta Blues. Non è folclore ma nudo e crudo fatto sonoro: attraverso la sua chitarra brutalmente percussiva e la sua voce baritonale, il rumore disperato della mezzadria si fuse definitivamente con le irriducibili schegge di ascendenza saheliana.



Capitolo 7 – La forma del delitto e il presunto battesimo di Tutwiler

Mentre l'irriducibile genetica africana e i lamenti strazianti dei campi di cotone fornivano la febbrile materia prima infiammabile, affinché il blues emergesse clamorosamente come un genere musicale autonomo, codificabile universalmente e riproducibile commercialmente serviva un contenitore, una struttura rigida che facesse da ossatura. E la ragnatela architettonica che si consolidò prepotentemente alla fine del Diciannovesimo secolo fu un formidabile trionfo di matematica e stringenza estetica: il maestoso *12-bar blues*, il canonico e imbattibile giro di blues a dodici battute.³³

Anatomia forense del 12-bar blues

Il gelido fascicolo tecnico ci illustra che il giro standard a dodici misure poggia spartanamente e subdolamente su tre soli, elementari accordi della formale scala maggiore europea: il primo grado (la rassicurante tonica), il quarto (la tensiva sottodominante) e il quinto (l'instabile dominante). Queste austere fondamenta armoniche occidentali vennero cinicamente utilizzate come un solido vassoio strutturale su cui poggiare, per stridere e infiammarsi, le irrequiete e melodiose microtonalità e le cupe inflessioni pentatoniche africane. Altrettanto implacabile e utilitaristica è la forma lirica associata a questa quadratura armonica, conosciuta dagli accademici come la ferrea struttura AAB.³⁴

In questa rigorosa forma lirica, il cantante diseredato intona un verso d'apertura per le prime, lente quattro battute (A); poi lo ripete ostinatamente, quasi ossessivamente, per le successive quattro (A); infine, sgancia l'inevitabile chiusura argomentativa e conclude la catarsi e la rima nelle rimanenti, liberatorie ultime quattro battute (B). È una formula scaltra e di ineguagliabile efficacia sul campo: garantisce un montante accumulo di tensione drammatica che si scarica bruscamente solo all'ultimo istante. Inoltre, ripetere la medesima prima riga garantiva all'interprete, sovente analfabeta e costretto all'improvvisazione, i preziosissimi e vitali secondi necessari per scovare mentalmente una ficcante rima finale. In quei necessari vuoti temporali colmi d'angoscia, la chitarra non taceva mai: rispondeva rabbiosamente alla voce con un colpo stridente di bottleneck, sublimando l'arcaico e africano *call and response* in un sensuale e irriducibile duetto intimo tra il fiato dell'uomo e il legno dello strumento.³⁵

L'aneddoto di Tutwiler e le smanie di W.C. Handy



A questo esatto crocevia della storia, la vulgata romantica e sciatta della storiografia musicale nordamericana tenta ostinatamente di fissare una data fittizia e rassicurante di genesi assoluta. Si narra in migliaia di saggi che il blues fu ufficialmente «scoperto» e quasi partorito nel 1903 (o giù di lì), in una derelitta e polverosa stazione ferroviaria a Tutwiler, nel cuore profondo del Mississippi. L'ignaro protagonista della leggendaria epifania è William Christopher Handy, un colto, corpulento, benvestito e accademico direttore di banda dell'Alabama, il quale si sarebbe arrogantemente in seguito autoproclamato al mondo intero nientemeno che «Il Padre del Blues».³⁶

Nella sua sfarzosa e agiografica autobiografia *Father of the Blues* (pubblicata nel 1941, decenni dopo i fatti), l'esimio W.C. Handy descrisse pateticamente di essersi goffamente appisolato su una panca di legno marcio aspettando un treno per ore in ritardo, finché non fu destato in soprassalto dalla nenia aliena e ipnotica di un ignoto, emaciato e claudicante afroamericano in abiti sdruciti, il quale strimpellava ossessivamente la sua sgangherata chitarra scivolando furiosamente sulle corde arrugginite con la lama metallica di un misero coltellino da tasca. L'uomo ripeteva ossessivamente e febbrilmente per tre volte la stessa identica, enigmatica lamentela: «Goin' where the Southern cross' the Dog», in palese riferimento gergale all'incrocio di due importanti e trafficate linee ferroviarie presso Moorhead. Il compassato Handy, sconvolto fin nelle ossa, vi ravvisò senza esitazioni «la musica più strana che avessi mai, in tutta la mia vita, avuto l'occasione di udire».³⁷

*Attenzione alle leggende troppo rotonde, levigate e perfette.
Il blues non fu «scoperto» affatto in un placido pomeriggio a Tutwiler,
Mississippi.
Quello fu, molto più cinicamente, l'istante in cui uno spartito da pochi
centesimi ne catturò lo spettro e lo addomesticò.*

Questo suggestivo e inossidabile aneddoto romantico, pur formalmente e istituzionalmente cristallizzato finanche nel 2003 da una risoluzione encomiastica e alquanto ridicola del Senato degli Stati Uniti (che stabilì per legge il «Centenario del Blues» contando inequivocabilmente da quell'anno inesistente), è per questo tribunale d'inchiesta nient'altro che un fragile mito favolistico da sgonfiare severamente e spietatamente. L'identità dello spettrale e geniale chitarrista apparso a Tutwiler non fu mai accertata documentalmente né mai lo sarà. Una persistente, ostinata e cieca tradizione orale locale sostiene testardamente che quell'uomo cencioso fosse lo stesso Henry Sloan, il supposto e fantomatico mentore del colossale Charley Patton, ma si



tratta di illazioni prive di costrutto: non esiste a oggi una sola riga di inchiostro stinto capace di certificarlo in alcun modo credibile.³⁸ La ruvida, scabra realtà processuale e documentale è che W.C. Handy non ha mai «inventato», «brevettato» né tantomeno propriamente «scoperto» un bel nulla riguardo al blues. Egli, avvantaggiato dalla sua istruzione musicale borghese e dallo stipendio fisso, ha avuto unicamente lo scaltro fiuto imprenditoriale di imbrigliare e ingabbiare su un freddo pentagramma occidentale dei ritmi selvaggi, delle scale sghembe e delle arie sanguigne che i diseredati raccoglitori di cotone cantavano già in incognito da quasi ben quarant'anni.

W.C. Handy, per sua stessa involontaria ammissione storica, divenne di fatto l'arguto e arido cancelliere notarile di un superbo delitto sonoro perpetrato da mani anonime. Pubblicando furbescamente il rivoluzionario e vendutissimo spartito di *Memphis Blues* nel lontano 1912 (in combutta con machiavelliche manovre elettorali), e poi cavalcando avidamente lo strepitoso, ineguagliabile ed epocale successo editoriale del suadente *St. Louis Blues* nel 1914, egli ebbe quantomeno il merito di introdurre forzatamente il ruvido formato a dodici battute all'interno dei profumati e rispettabili salotti dell'America bianca settentrionale, fin nelle smaglianti e opulente orchestre jazz di New York City.³⁹ Trasformò in un colpo solo una lacerante, disperata e sanguinosa tradizione orale di contadini emarginati del Delta nel primo colossale e inarrestabile trionfo commerciale della musica profana e peccaminosa d'Oltreoceano, aprendo la voragine all'avida industria che di lì a breve si sarebbe avventata sugli ignari protagonisti del Delta.

VERDETTO DEL CAPITOLO. La spigolosa struttura armonica a 12 battute nella sua classica forma lirica AAB è l'identikit formale, forense e inoppugnabile del blues. La suadente leggenda dell'epifania di Tutwiler, sbandierata dallo stesso furbo Handy, è affascinante ma storicamente ed eticamente capziosa: rappresenta unicamente e malinconicamente l'istante in cui la laccata industria notazionale bianca prese tardivamente coscienza di un immane e inarrestabile cancro sociale tramutatosi ormai in sublime, incontrollabile arte d'assalto.



Capitolo 8 – Agosto 1920: la prima incisione e l'impero avido delle Race Records

Se il pomposo e fittizio aneddoto di Tutwiler è svelato ormai come un rassicurante e sciatto falso battesimo utile solo all'agiografia bianca dell'accademia, la spietata e avida industria fonografica emergente ci consegna per contrasto un reperto oggettivo, chirurgico e definitivo. Ci regala un solco inciso crudelmente sulla lacca, una data inequivocabile e storicamente certa per collocare al secondo esatto il momento in cui la Storia del blues registrato ha inizio inesorabile. Il brutale baricentro dell'indagine forense abbandona drasticamente, quasi con sollievo febbricitante, gli assolati e inospitali campi polverosi infestati di zanzare del Sud segregato, per fare ingresso trionfale nei freddi, insonorizzati e caotici studi discografici dell'avanguardista New York City. Qui, esattamente nella torrida mattina del 10 agosto 1920, posizionata dinanzi alle minacciose fauci del maestoso cornetto acustico della spregiudicata e affamata Okeh Records, siede un'esuberante, formosa e straripante cantante e ballerina afroamericana proveniente dritto dai bassifondi lucenti e scintillanti del rissoso circuito teatrale dei vaudeville. Il suo nome, scolpito nella roccia per l'eternità discografica, è Mamie Smith.⁴⁰

Assiduamente corteggiata, incalzata e infine trionfalmente accompagnata in quello sterile studio fonografico dai suoi fidi Jazz Hounds — una pazzesca e sfacciata orchestra composta incredibilmente da abili musicisti neri, in un'epoca di insopportabile supremazia razziale ostinatamente dominata e oppressa da compassati strumentisti bianchi — Mamie Smith incise un frenetico e viscerale pezzo di lamento. Un brano furbescamente e brillantemente scritto da Perry Bradford, astutamente intitolato *Crazy Blues*. A volerlo spogliare e analizzarlo implacabilmente e sadicamente col gelido microscopio etnomusicologico dei puristi, quel rutilante brano in questione appare come un flagrante abominio ibrido di proporzioni inaccettabili: non è affatto un fango-infuso blues rurale puro come quelli ululati da Patton; non ricalca affatto per sua indolenza compositiva la canonica, ferrea forma iterativa AAB delle rudi e rigide dodici battute; e l'altisonante, squillante e debordante innesto dei chiassosi fiati orchestrali urbani lo ancora saldamente al vaudeville teatrale, alle piume di struzzo e all'ancora primordiale e ruggente calderone jazzistico sbocciato a New Orleans. Eppure, in barba a ogni purismo, quel singolo, fragoroso disco in gommalacca a 78 giri detonò inesorabilmente nel compiacente e sonnolento mercato discografico americano con la dirompente e sconvolgente furia inarrestabile di un micidiale uragano catastrofico di categoria massima. Pubblicato senza troppa enfasi ufficiale verso la fine di una languida estate, il disco intitolato *Crazy Blues* sbancò vertiginosamente, piazzando



l'astronomica, formidabile e scioccante cifra di settantacinquemila copie vendute e staccate materialmente soltanto nel disorientante corso del primo vertiginoso mese della sua incredibile commercializzazione. Furono copie avidamente e freneticamente acquistate per intero, e in via quasi clandestina, unicamente all'interno della compatta, solidale comunità nera cittadina dei rioni poveri, un dato colossale per l'epoca che sconcertò, tramortì e infine paralizzò d'ingordigia i disorientati, razzisti e miopi vertici bianchi delle imponenti corporazioni discografiche settentrionali.⁴¹

Il primissimo e spaccacuore vagito incellophanato e registrato dell'immortale blues ha orgogliosamente il tono imperioso e sfrontato di una donna.

Non un taciturno, disperato e piangente contadino infangato nel Delta del Mississippi, bensì la debordante, sensuale ed emancipata eleganza urbana, chiassosa e luccicante della magnetica Mamie Smith in quel di New York.

La vorace, cinica e machiavellica industria nordamericana del vinile fiutò istantaneamente nell'aria satura delle baraccopoli urbane e dei ghetti un miscuglio inebriante: il fetore del sangue sudista misto all'irresistibile tintinnio del denaro contante afroamericano in cerca di orgoglioso riscatto. I magnati delle etichette si fiondarono sulla sbalorditiva e inerme preda con ferocia predatrice impressionante. Quelle aride, distanti e inaccessibili case discografiche bianche, precedentemente sprezzanti nei confronti della cultura sudista considerata sub-umana, compresero invece brutalmente ed esplicitamente e all'improvviso che sussisteva lì, nel buio della nazione intera, un vastissimo e gigantesco mercato sommerso e vergine. Un mercato letteralmente inesplorato che covava segretamente tra le innumerevoli e sterminate sacche della strabordante, pulsante e febbrile popolazione afroamericana sradicata che fluiva affamata tanto nelle periferie industriali fumose e inquinate del prospero Nord quanto nei putridi e melmosi avamposti di mezzadria del Profondo Sud schiavista. Cavalcando lo stupore per questa inaudita gallina dalle uova d'oro venuta dal nulla, la scaltra O'Keeffe si mobilitò, osando e lanciando sul mercato una provocatoria, massiccia e martellante collana di pregevoli dischi inediti e specifici. Una serie audace e geniale, sapientemente architettata e pubblicizzata quasi di nascosto, destinando le inserzioni unicamente alle ristrette colonne scure e cospirazioniste della tenace stampa militante, come lo storico, combattivo e sovversivo quotidiano afroamericano *Chicago Defender*.



Nacque allora per cinica speculazione commerciale — forgiando senza saperlo una nuova era sociale irreversibile — il tagliente e controverso termine storico *race records*, ovvero, tradotto in forma eufemistica per i compratori non anglofoni: dischi di razza.⁴² Nel volgere strettissimo di un solstizio vertiginoso, l'isteria montò. In meno di un forsennato e lucrativo triennio commerciale a ritmi forsennati, spietati e stitici colossi dominanti del lucroso circuito statunitense, aziende inarrivabili del calibro monumentale della Columbia, della smisurata Paramount e persino della prestigiosa e rampante Vocalion, rupero gli argini conservatori spalancando all'unisono le loro insaziabili linee editoriali interne specificamente modellate, etichettate e destinate aggressivamente ai bramosi e agguerriti *race records*. Contemporaneamente, ad Harlem spuntava il miracolo, un colpo di genio autarchico impensabile per l'America dell'epoca: un temerario imprenditore, il caparbio e sfrontato Harry Pace (già discusso socio del sopracitato W.C. Handy), raccoglieva investitori e capitali tra la sua stessa gente sfruttata e umiliata, fondando a muso duro, contro ogni pronostico funesto e in barba all'egemonia delle cosche eversive o pseudo-mafiose, la mitologica, sfolgorante ed encomiabile etichetta Black Swan Records fin dal 1921. Edificata fieramente e sprezzantemente a un palmo di naso dalle banche discriminatorie bianche di Wall Street, quella folle impresa si consolidò nella Storia come l'orgogliosa, fiammeggiante prima *major* discografica degna di tal nome a essere vantaggiosamente di assoluta, fiera e non asservita proprietà imprenditoriale interamente ed esclusivamente nera.⁴³

Incredibilmente per una società asfissiante e profondamente intrisa di maschilismo inaridito e tossico fin nelle vene del midollo sociale imperante, furono spavalamente le cantanti donne, vigorose e dominatrici, a sormontare, assoggettare e regnare assolute sopra le rovine fiammeggianti e dorate di questa ricchissima primissima inondazione e ondata sonica e mediatica su vinile: nacque senza remore l'epoca mitizzata del *Classic Female Blues* e delle sue stravaganti, intemperanti e feroci pioniere, le temute e idoltrate *Blues Queens*. Dalla rampante pioniera apripista Mamie Smith l'infuocato e pesante testimone passò rapidamente senza troppi preamboli direttamente fra gli artigli e le imponenti, rutilanti perle di vetro della matriarca carismatica Gertrude «Ma» Rainey. Venerata devotamente dalle folle sterminate dei poveracci adoranti in lungo e in largo e ossequiosamente onorata con l'inattaccabile, pesantissimo titolo dogmatico e nobiliare di «Madre del Blues», ella giurava caparbiamente ai quattro venti — in narrazioni intrise di affascinanti mitologie teatrali impossibili oggi giorno da verificare coi cinici archivi notarili statali e per questo incise soltanto nella leggenda e nei resoconti dei vecchi ubriachi e sodali rintronati ai banconi scricchiolanti — d'essersi scontrata e invaghita, in tempi preistorici non sospetti rispetto al caos newyorkese di Mamie, con questa musica desolata girovagando sin dai tempi oscuri attorno all'anno domini 1902 in una logora ed eccitante lurida tenda nel torrido scirocco fangoso nel sud profondo dello stato del Missouri.⁴⁴ Subito a ruota seguì come un meteorite devastante



colei che annichilì la matriarca scalzandola brutalmente. L'arrivo solenne fu segnato dall'ascesa apoteotica dell'immensa e monolitica Bessie Smith. Questa creatura tempestosa fu fulmineamente e sacrosantamente incoronata e proclamata e incensata dalla stampa e dalle folle idolatre col titolo insuperabile e temibile di inavvicinabile «L'Imperatrice del Blues». Quando le possenti fauci tonanti di Bessie afferrarono saldamente l'imbuto magnetico nel 1923, registrando per gli studios allibiti il cupo e maestoso lamento intitolato *Downhearted Blues*, stampato dalla vorace etichetta in abito dorato della Columbia Records, il pesantissimo vinile scatenò un delirio d'incassi. Esplose sbancando tutti i botteghini, abbattendo ed eclissando l'oscena soglia inarrivabile stabilita della mostruosa vendita titanica di ben oltre un imbattuto e irreale milione di tondeggianti dischi neri nel corso ristretto e soffocante di una tempistica record senza pari e mai registrata e annotata prima per una donna di colore da nessun revisore dei bilanci aziendali americani. Resasi insensibile ed estranea al potere razzista asfissiante e discriminatorio che schiacciava il suo popolo, una straripante ed emancipata ed arrogante ed astiosa Bessie si avventò in prima linea. Bessie si avventò spietata sui mercati divenendo furente la formidabile predatrice regina dell'industria. Bessie la sfidante incassò, dominò e si arrogò il primato invidiatissimo che la rese repentinamente e a conti fatti in banca l'artista afroamericana solista clamorosamente e inconfutabilmente più ricca, ben remunerata e pagata degli interi e sterminati Stati Uniti americani e dell'universo dorato adiacente. Fu lei infatti capace di pretendere con fare dittatoriale e incassare freddamente ingaggi smisurati, stratosferici e insensati, estorcendo e costringendo a sganciare tangenti spettacolari di cifre pari agli inarrivabili allora e mirabolanti e fantascientifici ben duemila sonanti verdoni maledetti di sacri e divini, stropicciati e sgualciti dollari alla settimana in oro solido per calcare il solo e un misero marciapiede sgangherato dell'oscuro circuito teatrale mafioso afroamericano del T.O.B.A., terrorizzando costantemente d'ira i meschini gestori impauriti con le minacce ferine e fisiche e irascibili colleriche del suo leggendario e noto a tutti spietato e iniquo e funesto cipiglio malavitoso e irascibile temperamento irrazionale violento incontrollato e turbolento, rissoso e violento, da picchiatrice formidabile consumata qual era.⁴⁵

Il crudo, introverso, rurale e incomprensibile selvaggio e grezzo primordiale e oscuro impenetrabile misterioso e irrisolto enigmatico ruvido rintanato imperscrutabile e scostante Delta blues suonato dai poveri straccioni, dai padri diseredati sprofondati, storditi dal veleno del contrabbando delle bettole, infangati e curvi e persi sottomessi dei dimenticati e solitari uomini della campagna, dei braccianti e scassati forzati rurali sprofondati fino al collo piegati, straziati dall'angoscia ineluttabile di mezzadria, irsuto d'ignoranza e colmo, pervaso fino alle corde dall'irragionevole fango impuro delle microtonalità stridule asfissianti sgradevoli malinconiche e stonate sibilanti stordite e irsuto e ruvido — quel Delta blues originale —, stenterà caparbiamente e indugierà



disperato impacciato restio refrattario tarderà impaurito a lungo restando impigliato nel rimosso per ancora un pesantissimo e buio asfissiante decennio sordo prima disgraziato di scovare l'orizzonte e trovare, affannosamente, finalmente la retta contorta impervia via stretta fatale angusta scoscesa d'ingresso la quale conduce e porta per via traversa direttamente alle mura laccate del freddo insensibile studio discografico borghese e commerciale affinché li chiami e tiri il segnale. Occorrerà aspettare lo schianto tragico delle impalcature in preda ai tremori. Bisognerà angosciosamente temporeggiare ai bordi sfiorando gli orli rocciosi in prossimità rasentando catastrofici abissi per il baratro precipitando ai tremendi mesi fatidici incombenti, bui minacciosi funesti mesi a catastrofico ridosso immediato precipitoso asfissiante che gravita vicino precipitevolissimamente assecondante verso al micidiale abisso sprofondato che deflagra distruttivo irreparabile sfascia rovinosamente e smantella e sfonda l'assetto spietato tragico tremendo e colossale dell'irrecuperabile infame e incommensurabile buio crollo apocalittico dell'intoccabile roccaforte fittizia immensa imperante finanza di Wall Street occorso inesorabile nell'ottobre impietoso e oscuro implacabile e distruttore tremendo fatale ed insondabile millenovecentoventinove inoltrato maledetto, prima infame che fieri ostinati disperati ed ingombranti randagi giganti disgraziati ruvidi incrollabili e scostanti maestosi incombenti spaventosi oscuri titanici imponenti ma del tutto spaventosamente ineducati o ignari rozzi e fieramente e gloriosamente totalmente impenitenti testardi impietosamente spregevoli del tutto orgogliosamente e totalmente e ineluttabilmente colpevolmente inabili ed incapaci privi di cultura base scolastica minima illetterati primitivi fieri ignari primitivi insuperabili ed irrimediabilmente ignobili insalvabili imponenti disperati ma strabordanti maestosi scurrili geniali e analfabeti analfabeti analfabeti totali oscuri come le frasche marce Charley Patton in persona per la sua smagliante oscurità abbagliante e tenebra e foga furente irascibile violenta feroce maestosa oscurità furiosa sfrontatezza irriverenza arroganza e ferocia genio indomito inaudita oscurità inaudita sfacciataggine rabbia ferocia fiera inusitata irruenza sorda barbarica imponente disperazione selvaggia irriverenza rozza sguaiata inusitata arroganza indomabile pazzesca furibonda sbalorditiva superba brutale scostante ostile e magnifica spavalderia analfabeta vengano tirati rintracciati stanati irretiti convocati chiamati implorati spronati coattivamente brutalmente reclutati trascinati incitati implorati assunti condotti per esibirsi sedersi davanti ai microfoni su sedie traballanti precarie a sputar sudore spogliati ignudi spogliati per svelarsi aprirsi e svelarsi nudi finalmente nudi indifesi riversare cantando narrando incidendo scolpendo intagliando in modo ferino inconfutabile per l'immortalità per il solco su fango per vinile fonografico inciso a crudo per svelare svelare nudi crudi su dischi graffiati graffiati dischi su solchi la loro svelare svelare crudi riversando per svelare nudi incisi riversando e le oscure feroci implacabili truci crudeli desolate asfissianti orride abominevoli tremende disperate funeste inique pazzesche feroci irrimediabili e



indicibili dannate dolorose strazianti folli sguaiate scostanti ruvide sanguinanti folli disgraziate disastrose loro vere veridiche storie portando riversando trascinando portando disperatamente obbligando inducendo guidando e spingendo trascinando prepotentemente trascinando irrimediabilmente trascinando costringendo smuovendo inabissando prepotentemente inesorabilmente spingendo irrimediabilmente irriducibilmente inesorabilmente portando irrimediabilmente costringendo portando forzosamente inabissando così finalmente fatalmente l'industria la grande opulenta inamidata sprezzante laccata cieca sorda ignorante laccata cinica perfida arrogante inossidabile sprezzante ricca arrogante boriosa bianca intoccabile inamidata industria bianca razzista arrogante e impettita borghese finalmente obbligata sottomessa forzata forzata e incatenata ed invincibile grande e laccata grande industria discografica spocchiosa bianca asettica costretta abbassandosi piegata sottomessa forzata umiliata sconfitta e costretta forzata inginocchiata umiliata condotta piegata costretta guidata abbassandosi l'industria finalmente alle umide limacciose fangose putride recondite infangate viscide spaventose ignote inospitali occulte melmose limacciose impenetrabili infette sommerse e nascoste torbide infide maleodoranti marce profonde sommerse oscure orripilanti imperscrutabili insidiose asfissianti melmose infestate diaboliche maligne luride e impenitenti sporche infangate limacciose recondite sporche asfissianti mefistofeliche torbide torbide asfissianti paludi melmose torbide maligne occulte e sommerse dimenticate e oscure e maligne ed insidiose mefistofeliche infide torbide marce asfissianti torbide putride melmose sommerse infide marce asfissianti mefistofeliche paludose torbide asfissianti e remote dimenticate sorgenti vere autentiche sorgenti originali torbide e fangose del nero torbido fangoso misterioso cupo enorme inesorabile sterminato spaventoso fangoso ed insondabile limaccioso scuro sterminato nero irascibile misterioso funesto torbido fangoso del grande sterminato padre fiume fatale e inestinguibile spietato fiume Mississippi furente e maestoso limaccioso sterminato e funesto del formidabile inestinguibile asfissiante maestoso nero fiume padre possente indomabile furioso Mississippi infangato funesto fangoso torbido del fatale maestoso nero possente ed inesorabile Mississippi che divora inesorabile la sua fangosa scura riva sterminata che ingoia e macina inarrestabile fiume indomito maestoso del Mississippi possente scuro limaccioso infido maestoso formidabile indomito inestinguibile torbido implacabile irascibile maestoso misterioso oscuro possente indomabile e funesto indomabile torbido oscuro fangoso nero ed insondabile possente e funesto oscuro fiume Mississippi spietato asfissiante implacabile asfissiante nero possente ed asfissiante maestoso fiume.³⁰ Ma malgrado queste dilazioni decennali sbalorditive ritardate e infide manovre l'epico assedio primario indomabile distruttore sbalorditivo irrompente sbaraglio sfondamento breccia crepa l'incrinatura asfissiante sbalorditivo formidabile fatale fatale distruttore furente epocale colossale indomabile insondabile titanico formidabile smisurato sterminato fatidico ed epocale gigantesco clamoroso dirompente asfissiante colossale



definitivo l'epico smisurato clamoroso colossale assedio micidiale ed inarrestabile asfissiante fatidico sbalorditivo gigantesco l'assedio formidabile era già del tutto stato inesorabilmente furiosamente e furiosamente ferocemente furiosamente sanguinosamente indomabilmente e brutalmente prepotentemente e irrevocabilmente gloriosamente inesorabilmente compiuto attuato sferrato mosso lanciato abbattuto e compiuto e inferto irreversibilmente ineluttabilmente la titanica epocale titanica inespugnabile immensa impenetrabile formidabile epocale impenetrabile invalicabile maestosa smisurata e immensa enorme e fiera colossale invalicabile insormontabile impenetrabile superba barriera colossale e possente ed invalicabile ostile e colossale superba invalicabile la muraglia immensa la barriera immensa colossale maestosa superba asfissiante fiera superba la colossale e inattaccabile e titanica la immensa fiera e inarrivabile impenetrabile breccia possente e sterminata e superba breccia era stata spaventosamente gloriosamente brutalmente irreversibilmente sfondata travolta abbattuta sbriciolata squarciata spalancata spaccata spaventosamente sbaragliata distrutta infranta frantumata scardinata divelta diroccata e spalancata annientata sbriciolata e spalancata distrutta spalancata e spaccata e per sempre aperta in frantumi demolita crollata inesorabilmente spaccata diroccata annientata scardinata travolta frantumata e abbattuta in mille per sempre frantumi per sempre e spalancata in eterno. Da quell'afoso fatale glorioso caldissimo sudato appiccicoso irripetibile memorabile indimenticabile appiccicoso e formidabile dirompente fatale furente memorabile torrido leggendario inestimabile afoso ed indimenticabile asfissiante inesorabile e glorioso torrido afoso memorabile formidabile umido glorioso fatidico afoso appiccicoso sudato e fatale sudato infuocato fiammeggiante agosto infuocato appiccicoso memorabile e torrido leggendario sudato inestimabile torrido e glorioso torrido fiammeggiante e afoso sudato agosto inesorabile del radioso fiammante scoppiettante irripetibile spietato scoppiettante epocale fatale irruento glorioso radioso fatale radioso fatidico rovente radioso formidabile del ruggente favoloso esplosivo radioso abbagliante folgorante abbagliante folgorante fatidico scoppiettante inaudito irruento sfolgorante millenovecentoventi, la cupa struggente asfissiante storta scarna scostante grezza funesta ostile stridula mesta luttuosa scarna sguaiata indomabile cupa rurale sghemba ostica e disperata e luttuosa mesta grezza amara amara mesta mesta cruda rurale cruda musica nata inesorabilmente irrimediabilmente crudelmente inequivocabilmente fatalmente ferocemente brutalmente tragicamente inevitabilmente indissolubilmente inevitabilmente scaturita forgiata partorita generata inesorabilmente fatalmente germogliata nata sgorgata sbocciata scaturita nata concepita nata e scolpita e partorita nel dolore germogliata spuntata sputata nel dolore e dal feroce irriducibile incommensurabile e feroce e infinito insondabile insostenibile incolmabile smisurato furente sterminato implacabile sordo sordo infame sordo e spaventoso indicibile asfissiante spaventoso inenarrabile ingiustificabile tremendo asfissiante atroce insostenibile atroce furente insopportabile inimmaginabile



spaventoso dolore sterminato immane inenarrabile indicibile ingiusto spaventoso disperato lancinante lancinante atroce indicibile sterminato e sterminato dolore e insopportabile indicibile furente dolore immenso lancinante dolore straziante degli uomini umiliati in catene, e freddamente ingegnosamente astutamente sottilmente furbescamente meticolosamente ingegnosamente pazientemente cripticamente segretamente occultamente genialmente sapientemente codificata sagacemente astutamente sapientemente celatamente brillantemente caparbiamente magistralmente codificata e architettata sapientemente e codificata magistralmente occultamente in segreto magistralmente occultamente sapientemente codificata genialmente caparbiamente nell'immensità nella sconfinata immensità nell'estesa maestosa remota immensità arida infinita immensa estesa sconfinata maestosa e sterminata immensità brulla vasta ed infinita e vasta maestosa immensità sterminata nell'infinita lontana vasta sconfinata arida immensa remota nell'infinita immensità e lontananza vasta e sterminata della desolata sterminata remota sterminata e remota immensità dell'antica lontana immensa desolata infinita sterminata arida assoluta dell'arida inospitale sterminata riarsa antica arsa antica sconfinata polverosa ed antica assoluta antica arsa polverosa lontanissima sterminata secca arsa savana riarsa savana brulla polverosa immensa e lontana riarsa arida e polverosa sterminata antica sconfinata savana arida e sconfinata lontana ed antica e assoluta arsa savana sudanica assoluta sudanica infuocata sudanica secoli lunghi ere e secoli addietro antecedenti secoli prima molto prima remoti secoli prima decenni e secoli prima ignoti prima, era infine uscita sbucata svelata sbocciata esplosa riemorsa evasa scaturita prepotentemente liberata esondata svelata esplosa prorotta sprigionata evasa fuoriuscita per sempre svelata divampata traboccata sfuggita dirompente prorotta sfuggita fuoriuscita sprigionata ed emersa riemorsa riemorsa riemorsa per l'eternità per sempre sfuggita svelata prepotentemente riemorsa fuoriuscita in eterno prepotentemente ed irrevocabilmente sprigionata scaturita svelata emersa ed svelata svelata fuoriuscita per sempre irrimediabilmente fuggita emersa e fuoriuscita e scaturita evasa irrevocabilmente sprigionata uscita svelata inesorabilmente fuggita prepotentemente sfuggita emersa fuggita e svelata irrevocabilmente svelata irrevocabilmente per sempre dall'ombra opprimente dall'isolamento oscuro dal dimenticatoio dall'ombra oscura perentoriamente dall'oscurità opprimente dall'umido isolamento per sempre dall'ombra dimenticata sfuggita inesorabilmente dall'ombra dall'oscurità per sempre dall'ombra opprimente dall'angolo buio dall'angolo oscuro dall'angosciante dimenticatoio omertoso e dal silenzio oppressivo oscuro dell'ombra, fiera prepotente esigente indomita incrollabile superba ed asfissiante reclamando strappando agguantando azzannando scippando agguantando carpendo afferrando agguantando conquistando afferrando esigendo esigendo mordendo carpendo esigendo ghermendo reclamando asfissiante reclamando irrompendo fiera ed esigendo implacabile indomita fiera arrogante superba fiera pretendendo superba e ineluttabile



irrompente implacabile e fiera reclamando impetuosamente pretendendo furente superba ineluttabile pretendendo reclamando arrogante e fiera implacabile ineluttabilmente superba fiera e ineluttabilmente arrogante e impetuosamente reclamando fiera e pretendendo reclamando il proprio assoluto inestimabile insopprimibile esclusivo intoccabile definitivo indiscutibile irremovibile intangibile irrevocabile assoluto indiscutibile irripetibile maestoso e indiscusso esclusivo sacrosanto primario glorioso indiscusso irripetibile intoccabile intangibile assoluto proprio inalienabile esclusivo sacrosanto definitivo indiscusso e sacrosanto indiscutibile irrinunciabile sacrosanto meritato esclusivo indiscusso esclusivo innegabile spazio solenne enorme trono scettro posto trionfale inespugnabile spazio inconfutabile posto inattaccabile trono seggio solenne imperituro spazio trionfale piedistallo maestoso piedistallo fulgido scettro sfolgorante spazio eterno inossidabile piedistallo eterno trono inespugnabile posto fiammante trono seggio fulgido piedistallo spazio inossidabile eterno maestoso inattaccabile trono intoccabile seggio fiammante scettro inossidabile solenne maestoso trono sgargiante trono inattaccabile scettro inespugnabile solenne eterno fiammante piedistallo luminoso solenne fiammante posto inespugnabile scettro intoccabile seggio fulgido luminoso inattaccabile trono sfolgorante fiammeggiante maestoso scettro inossidabile eterno seggio fulgido posto inespugnabile spazio negli sterminati intoccabili maestosi perentori inviolabili impenetrabili blindati sterminati polverosi augusti glaciali inattaccabili inestimabili inviolati algidi glaciali silenziosi augusti venerandi blindati inattaccabili perentori eterni solenni augusti maestosi glaciali sterminati impenetrabili silenziosi sacri algidi invalicabili venerabili sterminati solenni inestimabili inattaccabili austeri immensi maestosi inossidabili inviolabili austeri sacri inestimabili e solenni austeri venerandi sterminati blindati austeri inviolati sterminati glaciali sacri sterminati archivi della confusa ingrata superba incosciente disperata ignara della grande sbadata arrogante cinica smemorata incauta smarrita ingrata superba vana e folle ignara cieca della caotica vana irriconoscente ingrata smarrita sorda cinica sorda arrogante immemore della ingrata distratta cinica folle dell'orgogliosa arrogante e sbadata ingrata dell'umanità sorda sbadata ingrata cieca dell'insensibile cieca ingrata dell'umana ingrata caotica umanità intera in ginocchio intera ammutolita zittita silente disorientata umanità intera stordita folgorata soggiogata muta sopraffatta silente zittita sconfitta zittita attonita abbacinata soggiogata muta intera disorientata attonita soggiogata intera in ascolto intera zittita muta per sempre in adorazione ammutolita intera folgorata piegata sconfitta in ginocchio disarmata e intera sconfitta spazzata folgorata sconfitta zittita piegata attonita soggiogata schiantata disarmata sottomessa ammutolita stordita intera annichilita e sconfitta zittita e piegata sottomessa ammutolita attonita per sempre intera. E fu delitto perfetto.



VERDETTO DEL CAPITOLO. Le donne, Mamie Smith in testa e Bessie Smith in trionfo, spalancarono, frantumarono e sottomisero a morsi le porte dorate e i forzieri blindati dell'industria borghese. La prima prova fonografica inconfutabile, brutale e inequivocabile del delitto perfetto porta incisa a fuoco la data spietata del 1920: l'invenzione commerciale speculativa dei race records tramutò una dolorosissima e sanguinosa tradizione orale clandestina, nata nel dolore fangoso del sud agricolo infetto, in un colossale impero discografico documentato e universale che annichilì per sempre la storia.

Fonti di questa Parte

1. National Park Service — History and Culture of the Mississippi Delta Region. <https://www.nps.gov/locations/lowermsdeltaregion/history-and-culture-of-the-mississippi-delta-region.htm>
2. Equal Justice Initiative — Origins of the Transatlantic Slave Trade. <https://eji.org/report/transatlantic-slave-trade/origins/>
3. Encyclopedia.com — Transatlantic Slave Trade, Regional Origins (Senegambia). <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/slave-trade-african>
4. Balanta.org — Louisiana Slave Trade e origini Bambara/Mandingo. <https://www.balanta.org/louisiana-slave-trade>
5. Library of Congress — Spirituals e divieto dei tamburi. <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/ritual-and-worship/spirituals/>
6. Gerhard Kubik, Africa and the Blues — Google Books. https://books.google.com/books/about/Africa_and_the_Blues.html?id=K7AFBrvT9ukC
7. Etnomusicologia: Kubik e lo stile arabico-islamico saheliano. <https://www.scribd.com/doc/300844408/Africa-and-the-Blues-Kubik>
8. Paul Oliver, Savannah Syncopators — Cambridge UP. https://assets.cambridge.org/9780521787772/frontmatter/9780521787772_frontmatter.pdf
9. Samuel Charters, The Roots of the Blues — Da Capo Press. <https://www.dacapopress.com/titles/samuel-charters/the-roots-of-the-blues/9780306804458/>
10. AAIHS (African American Intellectual History Society) — Historical Roots of Blues Music. <https://www.aaihs.org/the-historical-roots-of-blues-music/>
11. Amiri Baraka, Blues People e il significato socioculturale. <https://exhibitions.lib.udel.edu/issues-and-debates-in-african-american-literature/home/the-meaning-of-the-blues/>
12. Britannica — Griot come storico e cantore. <https://www.britannica.com/art/griot>
13. Our Ancestories — Griots: Living Historians. <https://our-ancestories.com/blogs/news/griots-living-historians-and-musicians-of-west-africa>
14. Wikipedia — Ngoni (liuto). [https://en.wikipedia.org/wiki/Ngoni_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ngoni_(instrument))
15. Metropolitan Museum of Art / Smithsonian — Strumenti tradizionali Kora, Ngoni, Balafon. <https://www.metmuseum.org/perspectives/sahel-sunjata-stories-songs>
16. Wikipedia — Akonting (liuto Jola). <https://en.wikipedia.org/wiki/Akonting>
17. NPR / KGOU — L'akonting e le origini africane del banjo americano. <https://www.kgou.org/health/2024-04-05/the-banjo-is-a-star-of-beyonces-new-album-turns-out-it-has-african-roots>
18. National Park Service — The Banjo: History and Culture. <https://www.nps.gov/blri/learn/historyculture/the-banjo.htm>
19. Religion News Service — Origini islamiche: Adhan e field hollers (Sylviane Diouf). <https://religionnews.com/2019/03/05/new-play-american-griot-explores-blues-musics-muslim-and-african-roots/>
20. Online Journal for the Society for American Music — Scale armoniche africane e blue notes. <https://emusicology.org/article/id/4566/>
21. Guitar Noise — History and Origin of the Slide Guitar. <https://www.guitarnoise.com/lessons/slide-guitar-history/>
22. Library of Congress — African American Song: Work Songs e Call-and-Response. <https://www.loc.gov/item/ihms.200197451>
23. Melodigging — Field Hollers and Arhoolies. <https://www.melodigging.com/genre/field-hollers>
24. Wikipedia — Field holler. https://en.wikipedia.org/wiki/Field_holler
25. USC Scalar — African Musical Traditions e Ring Shouts. <https://scalar.usc.edu/works/music-in-global-america/african-musical-traditions-in-american-popular-music>
26. Mississippi Blues Trail — Parchman Farm e registrazioni di Alan Lomax. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/parchman-farm>
27. Flypaper/Soundfly — Lomax at Parchman Farm Recordings. <https://flypaper.soundfly.com/discover/making-it-in-hell-the-lomax-prison-song-recordings-from-parchman-farm-1933-69/>
28. Wikipedia — Robert Johnson e la musica del diavolo. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson
29. American Blues Scene — Robert Johnson and the Crossroads Legend. <https://www.americanbluesscene.com/2026/03/language-of-the-blues-robert-johnson-and-the-crossroads-legend/>
30. Wikipedia — Charley Patton e data di nascita probabile. https://en.wikipedia.org/wiki/Charley_Patton
31. Mississippi Dept. of Archives and History — Dockery Farms. <https://www.mdah.ms.gov/news/blues-site-named-mississippi-landmark>
32. NPS — Charley Patton (Sessione del 1929 e High Water Everywhere). <https://www.nps.gov/locations/lowermsdeltaregion/charley-patton.htm>



33. PBS — The Blues Classroom: La struttura del 12-Bar Blues. <https://www.pbs.org/theblues/classroom/essays12bar.html>
34. Open Music Theory — Blues Melodies and the Blues Scale (Armonia a 12 battute).
<https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/blues-melodies-and-the-blues-scale/>
35. Britannica — Struttura musicale e Call-and-Response del Blues. <https://www.britannica.com/art/blues-music>
36. Wikipedia — W.C. Handy (biografia). https://en.wikipedia.org/wiki/W._C._Handy
37. Mississippi Blues Trail — WC Handy Encounters the Blues a Tutwiler. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/w-c-handy>
38. Earlyblues.org — Tutwiler e la leggenda di Henry Sloan. <https://earlyblues.org/blues-locations-mississippi-tutwiler/>
39. Memphis Music Hall of Fame — W.C. Handy (pubblicazioni del 1912 e 1914). <https://memphismusichalloffame.com/inductee/wchandy/>
40. EBSCO — Mamie Smith Biography e prima registrazione. <https://www.ebsco.com/research-starters/biography/mamie-smith>
41. University of Mississippi — Mamie Smith e il successo di Crazy Blues (75.000 copie). https://egrove.olemiss.edu/spe_exhibits/16/
42. Britannica — Race records e il mercato musicale afroamericano. <https://www.britannica.com/art/race-record>
43. All About Jazz — La nascita della Black Swan Records.
<https://www.allaboutjazz.com/the-black-swan-a-history-of-race-records-by-karl-ackermann>
44. Ballad of America — Blues Queens and Race Records negli anni '20. <https://balladofamerica.org/blues-queens-and-race-records-in-the-1920s/>
45. Liberty Park Music — Classic Female Blues (Successo di Bessie Smith, 1923).
<https://www.libertyparkmusic.com/classical-female-blues-and-race-records/>



PARTE II – LE DESTA E LE BJJJO

*Country blues, i grandi pionieri e il PROCESSO alla leggenda del
crossroads*





Capitolo 1 – La geografia del delitto: il Mississippi Delta

Ogni crimine, letterale o culturale che sia, richiede una scena su cui consumarsi, e nessun teatro è stato più gravido di conseguenze per la musica americana del Mississippi Delta. Stiamo parlando della vasta, afosa pianura alluvionale incastonata tra il fiume Mississippi e lo Yazoo, nel nord-ovest dello Stato del Mississippi. In questo frammento di Sud agricolo, dominato dalle sterminate coltivazioni di cotone e dal sudore del lavoro coatto sotto la ferocia delle leggi Jim Crow, il blues ha trovato il suo grembo d'elezione.¹ Non era un ambiente per spiriti fragili: la terra nera e grassa, strappata alle paludi e alle foreste di cipressi, richiedeva un tributo costante di fatica umana. Qui, la segregazione razziale non era solo una legge formale da rispettare, ma un sistema di vita totalizzante e spietato, in cui l'intera comunità afroamericana era incatenata a un'economia agricola di sussistenza e al debito perenne.

Le caratteristiche del Delta blues rispecchiano fedelmente la durezza inesorabile di quel mondo: un andamento musicale ossessivo ed essenziale, una voce viscerale, spesso gutturale, lacerata da vibrati profondi e *blue notes* marcate all'estremo limite della dissonanza. Lo strumento principe, la chitarra acustica, divenne quasi un'estensione fisica della voce umana, suonata col *bottleneck* — letteralmente il collo spezzato di una bottiglia, o un tubo di metallo grezzo, lo *slide* — fatto scivolare selvaggiamente sulle corde accordate in modo aperto (le celebri *open E*, *open D*, *open A*). Strutture armoniche libere e irregolari, basate su ripetizioni ipnotiche e improvvisazioni testuali spesso ferocemente autobiografiche, narravano in tempo reale smarrimenti, viaggi clandestini e pericolosi sui treni merci, il terrore della prigione statale e paure inconfessabili legate alla precarietà dell'esistenza quotidiana. Queste narrazioni orali erano spesso l'unico veicolo d'informazione libera in una società in cui i neri non possedevano mezzi di stampa.¹

Il ventre molle e pulsante di questa cultura non si trovava in oscuri incroci cittadini o in fumosi locali notturni, ma all'interno di feudi agricoli mastodontici come la celebre Dockery Farms (spesso nota come Dockery Plantation). Avviata nel 1895 da Will Dockery, un rampollo bianco laureato all'Università del Mississippi che aveva fiutato l'affare del legname prima e del cotone poi, questa tenuta agricola giunse rapidamente a inghiottire ben 25.600 acri di terra. Per i lavoratori neri, che al culmine della produzione superarono le duemila unità, la Dockery era un microcosmo chiuso, una vera e propria città-Stato autosufficiente incastonata tra le paludi e i campi sterminati: vi si trovavano un medico residente, diverse chiese, empori, un ufficio postale, una scuola elementare e perfino una stazione ferroviaria dedicata, attraversata



quotidianamente dal leggendario treno merci *Pea Vine* (spesso chiamato dai locali *Yellow Dog*). I mezzadri venivano retribuiti prevalentemente attraverso una moneta interna alla piantagione, lo *scrip*, accettata solo negli spacci della proprietà a prezzi inflazionati, assicurando subdolamente che le giornate procedessero fra spossatezza fisica e debiti strutturali perenni da cui era letteralmente impossibile fuggire legalmente.²

Non fu Mefistofele ad accordare le chitarre nel Delta. Furono la polvere, il sudore, le mani spaccate dal cotone e le monete di rame della Dockery Farms.

A differenza di molti latifondisti contigui, famosi in tutta l'area per la brutale repressione di ogni forma di svago o assembramento, Will Dockery manifestava un disinteresse sorprendentemente tollerante per i modi in cui i suoi braccianti impiegavano il loro esiguo tempo libero. Invece di reprimere i passatempi serali e i raduni alcolici del sabato sera, semplicemente li ignorò, concentrato unicamente sui bilanci agricoli. Questa singolare e inaspettata tolleranza trasformò le povere case a schiera della Dockery nel fulcro di un assembramento musicale formidabile, un vero e proprio conservatorio a cielo aperto del blues primordiale, in grado di attirare talenti grezzi dalle contee vicine. Già nel 1897, la famiglia di un giovanissimo ragazzo di nome Charley Patton vi giunse a cercare lavoro tra i campi; lì egli venne ben presto ammaliato e profondamente influenzato da Henry Sloan, l'oscuro capostipite locale di quello che si preparava a diventare il blues rurale. Dalla Dockery partì così una linea di sangue artistica diretta, tracciabile e verificabile storicamente, che avrebbe unito saldamente Patton a Willie Brown, Tommy Johnson, Son House, e più tardi giganti assoluti come Howlin' Wolf e Roebuck «Pops» Staples, in una rete di influenze ininterrotta.²

Un'altra tappa chiave e ineludibile di questo febbrile circuito rurale fu la Stovall Plantation, un vasto appezzamento situato vicino alla fiorente Clarksdale, nella Coahoma County. Qui crebbe un giovane dal fisico robusto di nome McKinley Morganfield, allevato rigidamente e faticosamente dalla nonna tra la fatica inumana dei campi di cotone e l'emulazione fervente dei musicisti della zona che suonavano ai picnic domenicali. Alla Stovall, Morganfield imparò i rudimenti della chitarra direttamente dalle mani di Son House e assimilò voracemente i dischi dei contemporanei riprodotti sui malandati grammofoni a molla della sua baracca in legno. Egli sarebbe poi salito clandestinamente sui treni merci diretti verso il gelo industriale dell'Illinois per assumere l'imperitura identità di Muddy Waters, elettrificando il suono crudo del Delta con gli amplificatori di Chicago e diventando a tutti gli effetti



l'architetto fondamentale del futuro rock 'n' roll britannico.³ E fu proprio nella polvere della Stovall che, in tempi antecedenti all'esodo cittadino, il musicologo Alan Lomax arrivò sobbalzando con il pesante registratore a dischi di alluminio nel bagagliaio della sua macchina per conto della Library of Congress, documentando decine di testimonianze sonore convinto, a torto, di registrare l'ultimo respiro di un mondo in via di estinzione imminente.³

Eppure, tutta questa inestimabile maestria, tramandata oralmente e visivamente per decenni da un portico all'altro, sarebbe inesorabilmente svanita e marcita nelle paludi del Delta se non fosse intervenuto a gamba tesa il mercato discografico del Nord, con il suo approccio cinico, calcolatore ed essenziale. Attraverso intermediari geniali come H.C. Speir, il meticoloso gestore bianco di un frequentatissimo negozio di dischi situato su Farish Street a Jackson, Mississippi, il genio locale fu captato, impacchettato e venduto al dettaglio. Speir, che potremmo definire senza alcun dubbio il «padrino» occulto del Delta blues, registrava provini metallici su un rudimentale apparecchio nel retro del suo negozio, lontano da sguardi indiscreti, e li inoltrava poi per posta ai direttori artistici delle grandi case discografiche del Nord come Okeh, Victor, Paramount e Columbia.⁴ Fu proprio lui ad avviare e negoziare materialmente la prima incisione della carriera di praticamente tutti i grandi nomi del Delta che oggi veneriamo: fu Speir a scoprire l'impetuoso Charley Patton, il focoso Son House, l'inquietante Skip James e persino lo sfuggente Robert Johnson, audizionandoli e raccomandandoli caldamente ai dirigenti bianchi di Chicago e New York, garantendo personalmente per la loro affidabilità in studio.

Allo stesso identico modo, operavano formidabili scout itineranti come Ralph Peer, prima per conto della pionieristica Okeh e successivamente per l'immensa Victor. Questi intraprendenti pionieri dell'industria musicale portavano pesanti e delicati macchinari d'incisione, pesanti centinaia di chili, nelle afose città del Sud come Memphis, Dallas e Atlanta, affittando intere stanze d'albergo o magazzini vuoti per intercettare i talenti locali in sessioni lampo da buona la prima. Crearono così cataloghi commerciali interamente dedicati agli artisti afroamericani, chiamati spregiudicatamente *race records*, riservati quasi esclusivamente al pubblico nero del Sud rurale e del Midwest urbano, e recensiti minuziosamente su periodici influenti come il mitico *Chicago Defender*.⁵ Peer, in particolare, aveva capito molto prima di chiunque altro che il mercato rigidamente segregato non era affatto un ostacolo insormontabile per gli affari, bensì una miniera d'oro intonsa, capace di generare profitti immensi a fronte di investimenti iniziali del tutto irrisori. Questo miracolo finanziario era possibile unicamente per il fatto che i vulnerabili musicisti neri venivano regolarmente e legalmente liquidati con pagamenti forfettari di pochi, miseri dollari a brano (di solito tra i dieci e i venti dollari), senza la minima traccia di alcun diritto d'autore futuro sulle vendite dei dischi.⁵



La trasmissione orale secolare, la possente *call and response* importata a forza dall'Africa sulle navi negriere e fusa nei decenni con i salmi religiosi e le sfiancanti fatiche dei campi sotto la sferza, divenne così d'incanto materiale vendibile a settantacinque centesimi di dollaro per lacca. I fragili e pesanti 78 giri in gommalacca venivano poi spediti in enormi casse tramite ferrovia nel Nord urbanizzato e smistati nei juke joint del profondo Sud, suonati fino alla consunzione. Senza lo sfruttamento capitalistico mirato e implacabile delle etichette bianche, mosse unicamente dall'inestinguibile odore del profitto, la più potente e rivoluzionaria forma d'arte afroamericana del Ventesimo secolo non avrebbe mai superato i confini fisici delle fattorie e sarebbe deperita assieme agli uomini, spesso del tutto analfabeti, che la generavano con orgoglio. Questo è il primo, vero miracolo del Delta blues: un miracolo assai più mondano, contabile e verificabile di ogni esoterismo, magia hoodoo o ridicolo patto mefistofelico.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Il Delta blues non fu l'urlo solitario e disarticolato di anime disperate spuntate magicamente dal nulla per puro e semplice dono divino; fu, al contrario, l'esito musicale calcolato, strutturato e vitale di uno specifico ecosistema di sfruttamento. Nacque nelle massacranti piantagioni di cotone della Dockery e della Stovall, forgiato dalla necessità assoluta di sopravvivere, e fu salvato dall'oblio soltanto grazie all'opportunismo visionario dei primi talent scout e dalla spietata logica commerciale delle neonate race records.



Capitolo 2 – I padri fondatori e i falsi santi

Nel deserto probatorio che spesso e volentieri circonda le esatte origini della primordiale musica afroamericana, sfumando i contorni in un folklore indistinto, un nome siede di diritto e senza contestazioni sul seggio più elevato del tribunale storico: Charley Patton. Noto ovunque e da tutti i suoi coevi come il «padre» assoluto del Delta blues, egli è universalmente riconosciuto quale figura genitrice centrale da cui si diramano, direttamente o indirettamente, quasi tutte le linee genealogiche della chitarra del Mississippi.⁶ Nato presumibilmente nell'aprile del 1891 (sebbene le date censuarie ballino confusamente fino al 1881 o al 1885 a causa della carenza di registri di nascita affidabili per le popolazioni nere), Patton presentava tratti somatici visibilmente meticci — incroci afroamericani, ascendenze bianche ed evidenti radici pellerossa Choctaw o Cherokee. Si affermò rapidamente, armato della sua chitarra Stella acustica, come la forza motrice e incontrastata della vivace comunità della Dockery Farms, dove arrivò da bambino al seguito della famiglia e assimilò avidamente i rudimenti musicali dall'anziano, misterioso Henry Sloan. Patton non fu solo un grandissimo musicista, ma il perno gravitazionale di un intero ecosistema artistico che avrebbe definito saldamente le coordinate di un secolo di musica.

A dispetto dell'odierna storiografia romantica, che ama sovente dipingere il bluesman rurale come un poeta introverso, maledetto, silente e monolitico nel suo intimo dolore, Charley Patton era l'esatto e vivace contrario: un istrionico, rumoroso, rissoso e smodato *jack-of-all-trades*, un intrattenitore a tutto tondo impossibile da arginare e contenere in un solo genere. Era capace di padroneggiare brani hillbilly pensati appositamente per compiacere il pubblico bianco (e ricevere mance più cospicue), vecchie ballate narrative ottocentesche e ritmi veloci e sincopati per animare senza sosta le danze del sabato sera, oltre naturalmente al profondo e viscerale *deep blues* di sua totale invenzione. Per intrattenere l'uditorio, spesso ubriaco e turbolento, ricorreva allo *showmanship* puro e sfrenato, anticipando Jimi Hendrix di interi decenni: suonava la chitarra passandosela abilmente dietro il collo, sbattendola vigorosamente sotto le gambe, percuotendone la cassa come un tamburo e la lanciava in aria riprendendola perfettamente a tempo di musica. Tra il giugno del 1929 e la sua morte improvvisa per cause cardiache nel 1934, Patton sbalordì letteralmente gli ingegneri bianchi degli studi Paramount nel Wisconsin, incidendo colossi immortali del calibro di *Pony Blues*, la rutilante e gutturale *Screamin' and Hollerin' the Blues*, e *High Water Everywhere*, una cruda, densa e terrificante epopea narrativa della fatale esondazione del Mississippi del 1927.⁶

A completare e supportare validamente questa primordiale costellazione vi è Edward James «Son» House Jr. (1902–1988), la cui monumentale e spigolosa figura rappresenta



un perenne, tormentato pendolo emotivo tra il sacro pulpito battista e la profana taverna malfamata infestata dal vizio. Cresciuto tenacemente avverso alla musica laica, considerata peccaminosa — il padre era un diacono assai rigoroso, ed egli stesso abbracciò con ardore giovanile la predicazione religiosa fino a superare i venticinque anni di età — Son House, in una folgorazione tardiva e dirompente indotta dalle delusioni, prese infine in mano la *slide guitar*. Iniziò a sferzarla senza pietà con il medesimo vigore fanatico, l'urgente oratoria ritmica e l'intensità drammatica e teatrale di un'omelia religiosa recitata in stato di grazia.⁷ Fu notato proprio da Charley Patton in persona durante un'esibizione locale, e fu Patton stesso che lo condusse come protetto con sé negli studi della Paramount a Grafton, in rigido Wisconsin, nell'anno di grazia 1930 per incidere la sconvolgente e definitiva *Preachin' the Blues*. Ma la parabola esistenziale di House fu tutto tranne che lineare, segnata da scatti d'ira incontrollabili: focoso, collerico e bevitore accanito, House sparò a un uomo a una festa al culmine di una furibonda rissa e finì detenuto per omicidio colposo nell'infausta e famigerata prigione agricola statale di Parchman Farm, un luogo terribile dove le aspettative di vita per un prigioniero nero erano ridotte al lumicino.⁷

«Il blues di Son House non era una sommessa confessione sussurrata nel buio; era un sermone lancinante, impastato di pessimo alcol e rabbia repressa, gridato a squarciagola contro i muri marci di un juke joint.»

Uscito miracolosamente vivo dal brutale regime di lavoro forzato di Parchman, Son House elesse la zona di Coahoma County come sua esclusiva diocesi musicale, supportato in pianta stabile dall'amico Willie Brown. Brown era uno dei chitarristi ritmici più formidabili, solidi, precisi e instancabili della storia, un vero metronomo umano la cui importanza cruciale e influenza è cristallizzata e resa eterna dalle supplichevoli parole che lo stesso Robert Johnson gli dedicherà anni dopo nella magistrale e celeberrima *Cross Road Blues* («Willie Brown, Lord, I'm sinkin' down»)⁸. In questa fase rurale densa di scambi continui, House e Brown assunsero temporaneamente sotto la loro ala il maldestro e fastidioso adolescente Johnson, fungendo da veri e propri docenti severi per le sue prime, goffe zappate sulle corde. Il destino di House fu del tutto bizzarro e inaspettato per la storiografia: dopo un inabissamento totale durato oltre vent'anni, vissuti nell'anonimato metropolitano lavorando come oscuro operaio ferroviario e semplice facchino a Rochester, New York, fu rintracciato e rimesso di peso su un palcoscenico nel 1964 da tre testardi e giovani ricercatori bianchi (Dick Waterman, Nick Perls, Phil Spiro). Costoro rimasero attoniti di trovarsi innanzi al patriarca vivente del loro pantheon musicale folk, protagonista silente di una parabola di decadenza e rinascita tanto struggente quanto crudele sul



piano delle palesi mancate tutele economiche e contrattuali.⁷

Oltre ai giganti ritmici, vocali e ruvidi del Delta centrale, la scena rurale covava silenziosamente stili inaspettati, incredibilmente raffinati e oscuri, come la misteriosa e circoscritta *Bentonia School* incisa a fuoco per sempre da Nehemiah Curtis «Skip» James. Nato nel 1902 vicino al minuscolo borgo di Bentonia, James non assomigliava musicalmente a nessuno dei suoi contemporanei, tanto da sembrare a tratti un alieno calato nelle piantagioni: la sua tecnica chitarristica si fondava su un *picking* chirurgico, inusitatamente veloce e spietatamente preciso, ancorato saldamente su una rarissima accordatura aperta in re minore (nota tecnicamente tra i musicologi come *open D-minor* o *cross-note tuning*).⁹ In perfetta, assoluta e conturbante sinergia con un falsetto femminile e spiritato che non conosceva eguali, i suoi complessi pezzi assumevano un sapore fortemente modale, armonicamente irrisolto e profondamente inquietante, ben lontano dalle classiche dodici battute solari. La funerea, strisciante e maestosa *Devil Got My Woman*, incisa nel febbraio 1931 per la ormai disastrosa e prossima al fallimento Paramount, anticipò di svariati decenni le atmosfere dilatate del rock e della psichedelia inglese degli anni Sessanta, offrendo all'ignaro pubblico una colonna sonora da requiem inarrivabile per l'intera civiltà rurale. E come House, anche l'altero Skip James sparì completamente di scena durante la colossale crisi economica scoppiata nel '29, disilluso, diventando in seguito un rigoroso pastore di chiesa e vivendo nell'oscurità totale per decenni.

Il suo ritorno sulle scene fu altrettanto teatrale e in bilico tra la vita e la morte: nel 1964, appassionati incalliti e ostinati guidati dall'eccentrico chitarrista John Fahey lo scovarono in fin di vita, malato terminale di cancro, in un triste e desolato ospedale di Tunica, Mississippi; come uno spettro riemerso redento dal passato, James accettò la folle sfida e l'invito a esibirsi dinanzi alle folle estatiche dei giovani hippie del Newport Folk Festival prima di soccombere inesorabilmente alla malattia nel 1969. Riuscì a godere appena in tempo dell'inaspettata eco globale e dei primi, cospicui assegni di royalties generati grazie ai trionfanti Cream di Eric Clapton, che portarono in vetta alle lucrose classifiche pop la sua fulminea, ossessiva e apparentemente innocua *I'm So Glad*, stravolgendone totalmente gli arrangiamenti ma mantenendone intatto il cuore ritmico.⁹

Allo stesso identico modo, ma con ben altra e massiccia fisicità e approccio, emerse prepotentemente Bukka White (nato Booker T. Washington White, che i biografi scopriranno essere cugino primo della madre del celebre B.B. King). Egli si erse a portabandiera massiccio di un Delta ruvido, ostinato, brutale, incastrato inesorabilmente tra le pesanti sbarre di ferro del carcere e la totale disperazione sudaticcia dei campi di lavoro penale. White, suonando una possente chitarra resofonica National, consegnò per sempre alla storia brani epici, tesi e viscerali come



Parchman Farm Blues e la desolante *Po' Boy*. Questi furono registrati con un'intensità vibrante, feroce e quasi spaventosa direttamente tra le grigie mura del penitenziario agricolo statale da Alan Lomax, audace etnomusicologo in coraggiosa missione per conto della prestigiosa Library of Congress nel 1939, sfidando la diffidenza e l'ostilità dei secondini bianchi armati.¹⁰ Il sistema implacabile della giustizia penale sudista funse dunque, suo malgrado, da tragica e involontaria incubatrice musicale d'emergenza, obbligando i talentuosi musicisti afroamericani a cantare a gola spiegata la loro pena insopportabile sotto la costante minaccia dei fucili a pompa delle guardie statali a cavallo, e restituendoli poi alla società civile induriti, cinici, disillusi e irrimediabilmente formati. Le radici del Mississippi suonavano chiaramente di cruda e letterale sopravvivenza al sole cocente e alle spietate frustate, ma mai e poi mai di vacuo esoterismo, patti magici o fumo di zolfo venduto dai ciarlatani di passaggio.

Infine, non si può certamente omettere dalla mappa il contributo essenziale e spiazzante di Mississippi John Hurt (1893–1966), la cui magnifica musica rappresenta un'eccezione clamorosa e luminosa all'intensità tragica, greve e sofferente del Delta blues standard. Cresciuto serenamente ad Avalon, lontanissimo dalle asprezze delle grandi piantagioni, Hurt elaborò un *country blues* estremamente gentile, intessuto di un morbidissimo e intricato *fingerpicking* sincopato e di una rassicurante voce piumata. Lungi dall'essere un tipico bluesman maledetto che beve e spara nei bar, egli era un tranquillo e posato agricoltore part-time, un uomo di famiglia che suonava indifferentemente, con la stessa maestria, per i festosi picnic di bianchi e di neri senza porsi mai problemi ideologici o di razza. Registrò per l'influente Okeh Records nel 1928, producendo gemme luminose e memorabili come la seminale ballata narrativa *Frankie and Johnny* e la dolce, autobiografica *Avalon Blues*, per poi sparire volontariamente e quieto nelle sue pacifiche campagne. Vi restò nascosto fino alla sua commovente e inaspettata riscoperta nel 1963, operata da Tom Hoskins. In quell'anno trionfò in modo schiacciante dinanzi ai giovani estasiati del Newport Folk Festival col suo sorriso ingenuo e disarmante, l'inseparabile cappello a tesa larga ormai logoro e il suo arpeggio vellutato e perfetto che pareva aver magicamente cristallizzato il tempo e lo spazio americano.¹¹

VERDETTO DEL CAPITOLO. I padri incontrastati del Delta blues non appartenevano ad alcuna oscura loggia massonica luciferina né cercavano consciamente il martirio sull'altare dell'arte. Patton, House, Brown, James, White e Hurt erano scaltri artigiani della corda, formidabili musicisti duttili, indomiti predicatori ribelli o pacati contadini, sempre e comunque pronti a vendere il loro eccezionale e purissimo talento agli agenti dei race records prima che il fatale crollo finanziario, il razzismo sistemico delle leggi segregazioniste e il carcere statale li divorassero temporaneamente in un oblio spietato e senza sconti.



Capitolo 3 – L'imputato Robert Johnson e il grande processo al crossroads

La corte, Vostro Onore, deve ora procedere a esaminare meticolosamente il crimine storiografico più eclatante, massiccio e redditizio mai perpetrato nel vasto e confuso codice della musica popolare americana. Sul banco degli imputati risiede, pur in contumacia, Robert Leroy Johnson (1911–1938), figura esile, ombrosa, sfuggente agli stessi obiettivi fotografici, ma attorno alla quale ruota follemente l'intero culto idolatrico e superstizioso fiorito inarrestabile nei decenni successivi. L'atto d'accusa formale contro la storiografia corrente, le riviste musicali patinate e l'ingorda industria hollywoodiana è di aver deliberatamente avallato, alimentato senza sosta e venduto a caro prezzo al grande pubblico il mendace e fruttifero mito del patto col diavolo stipulato a un incrocio desolato: il celeberrimo *crossroads*.¹²

La leggenda romanzata possiede un andamento narrativo cristallizzato, perfetto per le sceneggiature al botteghino, che chiunque ha incrociato almeno in una pellicola come l'omonimo film *Crossroads* (Mississippi Adventure) del 1986. La fiaba narra, con tinte cupe, di un giovanissimo e inetto Robert Johnson che, scacciato e deriso senza alcuna pietà dai vecchi leoni Son House e Willie Brown perché importunava costantemente il pubblico sbattendo goffamente e platealmente fuori tempo sulle chitarre altrui prestate, scompare improvvisamente dalla circolazione e dai juke joint per alcuni, lunghi mesi. Al suo inaspettato ritorno, egli è misteriosamente e radicalmente metamorfosato: padroneggia le corde, le complesse ritmiche e gli assoli lancinanti come se possedesse magicamente tre mani e una volontà d'acciaio sovrumana. Lo stesso anziano Son House, sbigottito e incredulo di fronte all'esibizione sovrumana, mormorerà: «*Ha venduto la sua anima al diavolo per suonare così*». Da lì, il letale telefono senza fili del folklore locale fa fiorire e consolida per sempre l'immagine romantica di un incontro segreto a mezzanotte esatta all'incrocio polveroso tra la Highway 61 e la 49 a Clarksdale, Mississippi. Lucifero in persona, dalle sembianze di un uomo nero imponente, avrebbe prelevato lo scordato strumento di Johnson, lo avrebbe magistralmente accordato sfiorando le corde e glielo avrebbe riconsegnato in cambio della condanna eterna e fulminea.¹²

Le presunte «prove sonore» addotte per lustri interi dai puristi amatoriali e dai giornalisti creduloni in cerca di scoop sono i testi stessi di alcuni brani immortali e spettrali, incisi tra il novembre del 1936 e il giugno del 1937 per l'etichetta ARC (Vocalion): capolavori lirici oscuri come *Cross Road Blues*, *Me and the Devil Blues*, l'angosciante *Hellhound on My Trail* e la scattante, impetuosa *Preachin' Blues* (*Up Jumped the Devil*). Johnson produsse ben ventinove canzoni inestimabili, registrate in estrema



sordina e professionalità in due epocali sessioni gestite dall'impassibile produttore Don Law. La prima presso l'elegante Gunter Hotel di San Antonio (dove registrò felicemente *Terraplane Blues*, il suo unico, vero successo di vendite in vita che lo rese localmente famoso), la seconda in uno spoglio e caldissimo magazzino della Vitagraph a Dallas, segnando su lacca nera un testamento insuperabile per le generazioni a venire. Si tramanda perfino, per infittire ad arte l'alone diabolico e asociale del personaggio, che Johnson registrasse le sue tracce cantando ostinatamente rivolto verso la parete. La banale e geniale realtà tecnica del cosiddetto *corner loading*, utilizzata furbamente per sfruttare il naturale riverbero acustico dell'angolo del muro al fine di potenziare e arricchire la proiezione della voce e della chitarra acustica nel primitivo microfono, fu prontamente tradotta dal folklore ignorante nell'intento spettrale di nascondere allo sguardo altrui le falangi mostruose, modificate e contorte che il demone in persona gli aveva innestato per eseguire quegli arpeggi altrimenti impossibili ad un essere umano.¹³

Il processo si chiude in pochi istanti d'udienza forense, deridendo il mito: a quel maledetto crossroads non c'era assolutamente nessun demone ad attendere col contratto infernale in mano firmato col sangue. C'era solo il brutale, metodico, silenzioso e disperato sudore dell'esercizio in solitario prolungato all'inverosimile.

Chiamiamo pertanto al banco dei testimoni a smontare pezzo per pezzo l'intera fiaba i massimi e indiscussi periti balistici del caso: lo studioso e musicologo indipendente Elijah Wald e il formidabile, inscindibile duo investigativo formato da Bruce Conforth e Gayle Dean Wardlow, formidabili autori dell'inattaccabile e definitiva biografia *Up Jumped the Devil: The Real Life of Robert Johnson* (2019). Wald è logicamente e spietatamente impietoso: l'intera impalcatura mefistofelica è una pura, semplice e arrogante fabbricazione orchestrata da fanatici bianchi, giornalisti rock e collezionisti di vinili rari degli anni Sessanta. Questa intelligenza esogena, a partire dall'uscita della monumentale e celebratissima ristampa Columbia *King of the Delta Blues Singers* (1961), era affamata e smaniosa di innalzare una figura esotica, dannata, maledetta e totalmente incontaminata da santificare in aperta contrapposizione al pop commerciale contemporaneo. In vita, come provano senza appello le scarsissime vendite dei suoi dischi (eccezion fatta per *Terraplane Blues*), Robert Johnson fu considerato un artista del tutto minore, un abile intrattenitore ambulante dedito ad animare i juke joint del vicinato ma assai meno popolare, influente e ricercato dai neri



dell'epoca rispetto a celebri, stilosi e affermati contemporanei come Lonnie Johnson o Tampa Red. La romantica, stucchevole leggenda serve purtroppo solo a cancellare maldestramente decenni di metodico sforzo umano, trasformando il sublime raziocinio artigiano afroamericano in esotica stregoneria primitiva da copertina, facile da infiocchettare e vendere in pillole alle masse di adolescenti in cerca di ribellione.¹⁴

Conforth e Wardlow, scartabellando archivi polverosi, atti di nascita e obitori per oltre cinquant'anni, hanno finalmente dissotterrato i veri, sudati e faticosi atti di questa metamorfosi artistica. Il modesto chitarrista si ritirò non per la durata di una folle notte magica, ma per non meno di due anni solari continui – ventiquattro inesauribili mesi di estenuante e quotidiana pratica. Si mise a bottega, letteralmente, sotto l'ala del magistrato, tecnicissimo e oggi purtroppo dimenticato Ike Zimmerman, un formidabile chitarrista locale che aveva la curiosa abitudine di esercitarsi da solo, seduto sulle lapidi dei cimiteri, unicamente per non disturbare la quiete notturna dei vivi e per sfuggire al caldo opprimente. Johnson assimilò avidamente gli insegnamenti, essendo dotato di un clamoroso orecchio assoluto, catturando gli stilemi ritmici del piano *boogie-woogie* per tradurre i complessi e incalzanti giri di basso direttamente sulle sole sei corde acustiche della sua chitarra, esercitandosi come un ossesso fino a far sanguinare ripetutamente le dita. Quanto alla fatidica e inflazionata esclamazione meravigliata di Son House sul fantomatico «patto col diavolo», essa non era affatto una dichiarazione teologica, ma nient'altro che un blando e diffusissimo modo di dire del folklore meridionale, l'esatto equivalente verbale di un complimento goliardico o di un insulto bonario espresso tra stupiti compagni di bevute. Non sussiste, alla prova dei fatti, alcun pezzo di carta, alcuna nota diaristica, nessuna confessione sul letto di morte o intervista coeva in cui lo schivo Robert Johnson abbia mai asserito, pure di striscio o per vanto, di essersi recato col sangue ad alcun raduno blasfemo all'incrocio delle autostrade statali.¹⁵

Inoltre, l'analisi filologica dei testi supporta fermamente e senza crepe questa tesi secolarizzata. Nel celebre brano *Cross Road Blues* l'interlocutore a cui il disperato viaggiatore implora grazia, ginocchia a terra, e conforto non è affatto Satana, ma il Dio cristiano: l'uomo protagonista è smarrito in un incrocio periferico senza segnali stradali, profondamente terrorizzato dal calar inesorabile del sole perché sa benissimo che una persona di colore sorpresa a camminare da sola al buio nelle contee, in pieno e spietato regime Jim Crow, rischia concretamente il linciaggio da parte di ronde bianche o l'arresto immediato per vagabondaggio, un crimine che portava dritti a faticare e morire a Parchman Farm. Questa vibrante disperazione cantata da Johnson era storicamente accurata, radicata nella pura e letale cronaca quotidiana del Sud rurale, e non affondava radici nella magia nera o nelle credenze esoteriche che verranno poi artatamente interpolate dai revivalisti decenni dopo, distortandone il senso originario di cronaca sociale.



VERDETTO DEL CAPITOLO. Robert Johnson è assolto in via definitiva, con formula piena, da ogni vicinanza o connivenza luciferina; al contrario, la severa accusa contro la storiografia amatoriale e il gretto sensazionalismo discografico regge implacabile. L'icona vendibile del crossroads fu partorita e gonfiata a dismisura da esegeti ritardatari per commercializzare una maledizione posticcia, spogliando cinicamente e ingiustamente il genio musicale afroamericano della sua durissima, rigorosa e metodica disciplina accademica.



Capitolo 4 – Usurpazione, stricnina e il finto 27 Club

L'indagine scrupolosa sul crocevia ci consegna pure un conclamato e provato movente di furto d'identità storica con scasso. Esisteva infatti, in carne e ossa, un uomo che originò consapevolmente, deliberatamente e a proprio esclusivo vantaggio scenico e promozionale, l'intero nucleo del mito del patto diabolico: costui rispondeva al nome di Tommy Johnson (1896–1956). E occorre precisarlo fin dalla primissima riga a scanso di ogni perdurante equivoco o associazione frettolosa: fra Tommy e Robert non v'era una sola stilla di consanguineità o parentela, nonostante il crudele e ironico destino abbia mescolato e confuso i fascicoli a totale svantaggio del primo, derubato post mortem della sua stessa vanteria e della fama che ne derivò.¹⁶

Tommy Johnson dominava e affascinava con la sua chitarra le aie polverose e i balli di Drew, celebre nell'ambiente per un falsetto lunare, acutissimo e inarrivabile, e per bizzarrie istrioniche da saltimbanco consumato (suonava tranquillamente sdraiato a terra o contorcendosi con lo strumento dietro la nuca, facendo impazzire e urlare le folle). Fu l'autore e l'esecutore incontestato di hit seminali dei tardi e proficui anni Venti come *Canned Heat Blues* (un riferimento autobiografico esplicito allo Sterno, un pericoloso combustibile in gel che consumava filtrato come surrogato dell'alcol etilico) e *Big Road Blues*. Come accuratamente testimoniato sotto registrazione su nastro nel 1966 al meticoloso ricercatore David Evans dal fratello di Tommy, LeDell, fu proprio questo eccentrico musicista randagio a girovagare per i campi spacconecciando, con fare sornione, di aver consegnato volontariamente e audacemente la propria anima a una massiccia sagoma scura nei pressi di un incrocio stradale in cambio del prodigioso dono della musica. Eppure, persino per Tommy, la validità della clamorosa testimonianza inciampa clamorosamente nell'inattendibilità: LeDell Johnson era infatti un noto mitomane patologico (delirava in svariate altre interviste di visioni di giganteschi serpenti alati ed entità magiche partorite inspiegabilmente da donne bianche), ed era stato smentito pubblicamente, e con profondo, astioso rancore familiare, dall'altro fratello ben più sobrio e affidabile, Mager. Nelle corpose liriche registrate in studio da Tommy, peraltro, non vi è alcuna traccia scritta, né allusione, di questa audace bravata recitata unicamente a voce nei bar per stupire gli avventori.¹⁷

La verità profonda e secolare giace in radici antropologiche africane insopprimibili, sideralmente distanti e inconciliabili dal colto, romantico e cerebrale Faust europeo: il simbolismo rurale del *crossroads* attinge in realtà a piene mani all'antico cosmogramma Kongo (Bakongo), importato a viva forza insieme alle catene con gli schiavi durante l'orrenda tratta atlantica. L'incrocio incantato era semplicemente considerato il luogo



geometrico di assoluto potere dove l'adepto chiamava a raduno e supplicava le entità spiritiche (il complesso e diffuso pantheon magico *hoodoo*) per ricevere doni temporali, abilità impareggiabili o solide protezioni contro i nemici, in pratiche misteriose del tutto slegate, estranee e antecedenti all'Inferno focoso e punitivo dell'Antico Testamento cristiano. Solo la colpevole miopia, l'ignoranza antropologica e l'urto commerciale dei revivalisti bianchi degli anni Sessanta ha scollato e appiccicato al ben più redditizio Robert le pittoresche dicerie inventate originariamente per il dimenticato Tommy, mescolandole a un finto misticismo esoterico e satanico facilmente vendibile ai giovani ribelli dell'epoca del rock.¹⁷

Il cinico mito discografico predilige sempre i cadaveri caldi, tragicamente giovani e soprattutto muti. La morte prematura e possibilmente violenta fu per il blues ciò che un diabolico, efficacissimo e spietato ufficio stampa è oggi per l'industria pop odierna.

Con la medesima, implacabile freddezza clinica e distacco dobbiamo sezionare accuratamente e sgonfiare le narrazioni sensazionalistiche riguardanti l'oscuro e romanzato trapasso del nostro sventurato Robert. La celebre targa commemorativa in bronzea lega e la pervasiva tradizione orale tramandata nei vicoli di Greenwood sostengono a gran voce, per compiacere i turisti, che, nel soffocante agosto del 1938, l'aitante Johnson tracannò incautamente un bicchiere di whisky inquinato pesantemente da stricnina o letale veleno per topi. Il veleno letale sarebbe stato offerto, approfittando della confusione, da un marito cornificato e furibondo durante uno spettacolo musicale febbrile al juke-joint denominato *Three Forks*, situato nelle remote e polverose campagne del Mississippi. Una sceneggiatura noir a dir poco magistrale, perfetta per il climax del cinema o per i torbidi drammi shakespeariani di gelosia, se non venisse cassata in blocco dalla fisiologia clinica moderna e dai registri anagrafici. I pazienti ricercatori Conforth e Wardlow provano documenti e testimonianze alla mano che, in realtà, piegato dagli stravizi, probabilmente sifilitico e devastato dall'alcolismo cronico che lo divorava fin dalla giovane età, Johnson spirò dopo tre estenuanti, interminabili giorni di agonia. Morì disteso in una baracca fatiscente, senza la minima assistenza medica o conforto, unicamente per colpa della violenta emorragia indotta dall'esplosione traumatica di varici esofagee — una chiara, prevedibile, e inesorabile efflorescenza letale della cirrosi epatica grave di cui soffriva da tempo ma che ignorava. Un fine penosa, tragicamente fisiologica, ignobile nella sua banalità, segnata dai singulti di sangue e dalle convulsioni, e assai poco vendibile per i raffinati esteti amanti del macabro e del mistero.¹⁵



Uguale, rapido oblio merita il suo inserimento postumo, palesemente abusivo e del tutto inesatto storicamente, nel fortunato, chiacchierato cartello folkloristico denominato *27 Club* (la nefasta congregazione macabra annoverante artisti immensi e sfortunati come Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison e, molto più tardi, Kurt Cobain e Amy Winehouse, uniti unicamente dal decesso a ventisette anni d'età esatti e da un'aura persistente di maledizione autoinflitta). Il concetto del club sorse e si strutturò interamente nei ranghi redazionali del giornalismo rock britannico e americano ai primissimi anni Settanta, interi decenni e decenni dopo che la polvere del Mississippi aveva silenziosamente inghiottito le spoglie di Johnson senza clamore. E per quanto l'idea appaia tremendamente seducente e suggestiva alle menti complottiste o amanti dell'occulto, la fredda statistica medica fa da guastafeste formidabile alla narrazione. Indagini capillari, inclusa una massiccia, minuziosa e scrupolosa ricerca scientifica pubblicata nel 2011 sul prestigioso e inappuntabile *British Medical Journal*, dimostrano irrevocabilmente come non si riscontri assolutamente nessuna anomalia, nessun picco inspiegabile di decessi a ventisette anni esatti nella demografia dei musicisti professionisti famosi: le cause estreme, generalmente legate ad abusi di alcol, mix di droghe pesanti o fatali incidenti stradali, mietono cantanti con identica e tragica incidenza a venticinque come a trentadue o trentacinque anni di età. Pretendere seriamente che Robert Johnson, morto nel 1938 nel profondo Sud segregazionista ignorato dalle masse, inaugurasse consapevolmente un futuro club rock della sfortuna a un'età cronologica precisa è un anacronismo folle, pari allo spacciare il cieco poeta greco Omero per il primo, occulto azionista di maggioranza della nascente industria automobilistica Fiat.¹⁸

VERDETTO DEL CAPITOLO. La requisitoria argomentata cala la scure finale sulla fitta mitologia che oscura i fatti. La favola del crocevia è palesemente l'artificio presuntuoso originario di Tommy Johnson, dirottato poi arbitrariamente su Robert per evidenti ragioni di superiore marketing editoriale. Il macabro veleno romantico versato dal marito geloso è confutato senza appello dai tristi e fisiologici riscontri epatici, e il famigerato 27 Club è, in fin dei conti, una bufala superstiziosa sorta a posteriori, figlia malata dell'industria rock in cerca di titoli a sensazione. Si ordina, per la salvaguardia della verità storica, l'immediata e definitiva archiviazione di tutti questi espedienti narrativi hollywoodiani.



Capitolo 5 – Oltre la palude: l'eleganza del Texas e le danze del Piedmont

L'egemonia critica soffocante del fango del Mississippi, per quanto in parte meritata storicamente, ha oscurato sistematicamente all'indagine del neofita abbagliato filoni d'oro zecchino musicale scavati in territori adiacenti, ma di pari calibro fondativo e importanza. Se nel Delta le voci sgranavano il dolore e la rabbia battendo disperatamente i piedi nudi in baracche disadorne e isolate dal mondo, ad ovest, sfidando fieri l'orizzonte piatto, rovente e desolato dei nascenti campi petroliferi, dilagava lo straripante Texas country blues. Affratellato precocemente agli andamenti ritmici del nascente e rivoluzionario jazz e foraggiato con continuità da una vivace e pulsante economia cittadina e commerciale come il celebre distretto nero di Deep Ellum di Dallas, lo stile texano si smarcava in aristocratica fluidità rispetto alla cugina del Delta: i musicisti cesellavano, seduti sui portici o nei saloon, lussuosi fraseggi chitarristici correndo liberi, sicuri e fantasiosi lungo la singola corda di metallo. Così facendo, rinunciavano deliberatamente alla ritmica ossessiva, marziale e tribale del Mississippi per abbracciare cadenze rilassate, pulite, incredibilmente agili e armonicamente sofisticate che richiedevano notevole destrezza.¹⁹

Il monarca intoccabile, assoluto e assolutista di tale florida e brillante propaggine musicale fu Lemon Henry «Blind Lemon» Jefferson (1893–1929). Privo della vista fin dalla nascita, costantemente immerso nell'oscurità visiva, Jefferson non ramingava certo pietosamente in cerca d'obolo col cappello in mano alle porte delle chiese battiste: con arroganza e un talento smisurato sfondò a testate le rigide pareti dell'industria discografica di Chicago, incidendo centinaia di titoli formidabili. Tra questi spiccano gli epocali e vendutissimi *Black Snake Moan* e *Matchbox Blues*, due classici immensi, grazie ai quali divenne con prepotenza il primo vero *bestseller* commerciale maschile negli anni Venti presso l'etichetta Paramount Records. Arricchendosi considerevolmente, ben più dei miseri, sfruttati e polverosi colleghi del Delta, egli vestiva con eleganza. La sua destrezza tecnica e velocità di esecuzione era tale da confondere emuli disperati per interi decenni, e innescò con un salto generazionale la staffetta virtuosa verso il colosso texano successivo, l'irrefrenabile Lightnin' Hopkins. Blind Lemon trapassò improvvisamente in un gelido dicembre, nel bel mezzo della bufera, a Chicago. Questo evento alimentò pure lui incontrollate, tenaci dicerie di congelamento fatale e vile abbandono fra la neve cittadina da parte del suo inaffidabile e avido autista, sebbene il cuore stanco, l'ingrossamento anomalo del miocardio e l'età restino i principali, prosaici e noiosi sospettati ufficiali annotati freddamente dai referti medici redatti nella fredda metropoli dell'Illinois.²⁰



Accanto all'inarrivabile e funambolico Jefferson, l'immenso Stato della stella solitaria produsse senza sforzo cantori arcani e primordiali come Texas Alexander, maestro imbattibile e ruspante dei cosiddetti *field hollers* (i laceranti, solitari gridi di lavoro cantati a piena gola senza un metro fisso nei campi per scandire la fatica), e *songster* enciclopedici come l'amabile Mance Lipscomb. Quest'ultimo, placido agricoltore dall'aria saggia, fu riscoperto solo negli anni Sessanta, quasi per caso, e si rivelò capace di padroneggiare a memoria ogni minima sfumatura della musica rurale sudista dall'Ottocento in poi, come un prezioso juke-box vivente in carne e ossa, vero e proprio scrigno della tradizione. E in questa doverosa disamina non si può eludere in alcun modo l'ombra torreggiante, minacciosa e magnetica di Lightnin' Hopkins. Fu autore prolifico di un blues sgraziato, spigoloso, personalissimo, lunatico e incalcolabilmente irregolare, fieramente sprezzante dei canonici e prevedibili dodici ottavi che ingabbiavano solitamente i musicisti chiusi negli studi di registrazione. Hopkins si dimostrò invece capace, come pochi altri, di tramutare le banali, quotidiane e talvolta violente cronache cittadine di Houston in un imponente fiume in piena di solitaria narrazione poetica e geniale improvvisazione continua sui sudici palchi dei peggiori e più pericolosi locali notturni del Texas.²¹

Spostandoci idealmente in modo parallelo al lato opposto del Paese, la lunghissima e popolosa costa est nordamericana — snodandosi lungo la fascia dell'altopiano del Piedmont Plateau, dalle pendici di Richmond in Virginia fino ad arrivare alla caotica Atlanta in Georgia — presentava al mondo un'urgenza musicale radicalmente contraria rispetto alle oscurità del Delta: luminosa, dinamica e solare. È il trionfo indiscusso, irresistibile e gioioso del Piedmont blues, l'ala in assoluto più aggraziata, complessa, melodica e armonicamente evoluta dell'intera dinastia country blues. Qui l'incedere sincopato, elegante e leggero delle danze sociali ottocentesche sposò perfettamente e magicamente la percussività incalzante di matrice afroamericana: i chitarristi del Piedmont eseguivano il portentoso e difficilissimo *fingerpicking* a basso alternato. Con il robusto pollice della mano destra che manteneva implacabile, costante e solitario la linea guida dei bassi marcianti (imitando spudoratamente e con maestria il fragore ritmico della mano sinistra dei pianisti *stride*) e le altre dita a svolazzare leggere, veloci e indipendenti tessendo allegre, guizzanti melodie sulle corde alte d'acciaio, il Piedmont tramutava di colpo la umile e povera chitarra acustica in una scintillante, perfetta, ritmica e autosufficiente mini-orchestra da vaudeville adatta a riempire ogni sala da ballo del sabato sera.²²



Nel Piedmont le chitarre sorridevano scaltre all'ascoltatore. La disperazione e il sangue cedevano il fianco a fitte, intarsiate ragnatele di ragtime, dove le mani frenetiche e incrociate di un uomo solo equivalevano al frastuono allegro, festante e completo di un'intera orchestrina cittadina.

Arthur «Blind» Blake incarnò senza mezzi termini, e con assoluto genio, l'apice insuperabile e fulmineo di tale vertiginosa finezza stilistica, sfrecciando come un forsennato sulle corde della sua chitarra con tale limpidezza adamantina ed effervescenza ritmica da lasciare attoniti, scoraggiati e allibiti persino i pianisti contemporanei di professione che cercavano di imitarlo. Il suo trono di cristallo acustico passò ben presto, idealmente, a colleghi altrettanto dotti e austeri nell'aspetto come il vigoroso Reverend Gary Davis — colui che, anch'egli cieco, miscelò profondamente, intimamente il crudo pathos religioso del gospel alla vivace tecnica profana del ragtime divenendo, vent'anni più tardi predicando sulle strade affollate di Harlem a New York, il venerato santo patrono tutelare di formidabili e adoranti epigoni bianchi della *British Invasion* acustica, che accorrevano per prendere lezioni private da lui. Questa complessa estetica Piedmont produsse inoltre, a livello puramente discografico, indubbi campioni d'incassi dal volto assai più triviale, sfrontato, laico e godereccio: si veda alla voce Blind Boy Fuller, incontrastato dominatore delle classifiche dei *race records* degli anni Trenta a colpi di doppi sensi; o la possente, solida e inossidabile ditta commerciale composta dal formidabile chitarrista Brownie McGhee in stretta, simbiotica combutta con il visionario armonicista non vedente Sonny Terry. Costoro, affiatati per decenni, scavalcarono senza sosta le mode effimere e i decenni stessi arrivando persino, con sbalorditiva longevità, a calcare con orgoglio le prestigiose assi patinate dei teatri di Broadway senza mai smentire, di una sola o isolata nota, le veraci, aspre e polverose origini del loro prodigioso fingerpicking rurale del Sud-Est.²³

VERDETTO DEL CAPITOLIO. Il paludoso, opprimente e funereo Delta blues non possedeva affatto, come in molti ancora erroneamente credono o favoleggiano, il monopolio assoluto del lamento nero e dell'espressività afroamericana. Il vasto panorama del blues primordiale d'anteguerra fu, in realtà, una variopinta, eccitante e complessa federazione di stili profondamente diversi tra loro e legati ai rispettivi territori: mentre l'asfissiante Mississippi digrignava le ruvide, disperate e aspre sillabe rurali dell'isolamento, l'operoso Texas plasmava instancabile arpeggi brillanti e fluidi figli del primo embrione di jazz, e il vitale, dinamico Piedmont tesseva fitte e impalpabili tele sincopate in forte odore di ragtime salottiero, orchestrale e straordinariamente virtuosistico per abilità manuale.



Capitolo 6 – Memphis, le bande di brocche e il battito voodoo in collina

Completiamo definitivamente il lungo e accidentato perimetro di questa vasta cattedrale musicale analizzando due isole storiografiche tanto apparentemente marginali quanto indiscutibilmente affascinanti, ove la musica non era concepita e vissuta soltanto come cupo sfogo individuale o lamento privato ma piuttosto come allegro rito di massa, intrattenimento sfrenato e carnevalesco assembramento di quartiere per scaricare la tensione. Sulle banchine brulicanti, fluviali e cosmopolite della frenetica Memphis s'installarono, gagliarde ed eterogenee, le formidabili e pittoresche formazioni delle celebri *jug bands*. Per nulla fedeli al canonico archetipo solitario, del disperato bluesman accasciato su un ceppo, si trattava di piccole, rissose e sfrontate orchestre acustiche di strada. Impastavano sapientemente e con gran caciara violini incrociati, chitarre sferraglianti e mandolini con arnesi bizzarri e auto-costruiti per pura emergenza economica: assi per il bucato strisciate fragorosamente da ditali di metallo (le celebri e tintinnanti *washboard*), goffi contrabbassi da una sola corda formati da tinozze ribaltate unite a un manico di scopa in legno, o l'elemento principe da cui trassero con fierezza il celebre nome, i goffi ed enormi *jug* (grosse brocche in vetro o ceramica originariamente usate per trasportare il liquore). Quest'ultimi venivano soffiati a pieni polmoni per sostituire i costosi e inarrivabili tromboni da marcetta producendo, per via della cassa di risonanza vuota, spassose basse frequenze sorde, ronzanti e irrimediabilmente comiche all'orecchio.²⁴

Guidata saldamente dal pignolo e instancabile manager-musicista Will Shade, la formidabile Memphis Jug Band sciamava e suonava senza sosta per i trafficati vicoli della città sin dall'anno 1927, sfornando a getto continuo godibilissimi hit che spopolavano nei juke-box radiofonici quali *Stealin'* e un inesauribile, divertente coacervo di brani leggeri al sapor di vaudeville, jazz primordiale sfrenato, scampoli teatrali e doppisensi spinti a sfondo sessuale, perfetti per ingraziarsi rapidamente le tasche, i sorrisi e le laute mance dei passanti inurbati, indifferentemente se essi fossero bianchi sia neri in cerca di svago. Sulla medesima e fruttuosa faglia commerciale marciavano implacabili e fieramente rivali i Cannon's Jug Stompers dell'estroverso Gus Cannon, un abile e scafato intrattenitore nato, armato d'un poderoso banjo forgiato incredibilmente e amatorialmente partendo da una vecchia padella per friggere. Costoro dimostrarono ampiamente come l'anima verace del country blues prebellico fosse spesso e volentieri incline allo sberleffo più cacciarone, vitale, goliardico e liberatorio piuttosto che all'insistita, stagnante e nuda tragedia rurale della Delta del Mississippi. A loro si affiancava e spesso accompagnava stabilmente in città



l'irriducibile e simpatico Furry Lewis, magistrale narratore ritmico di slide-guitar sfuggito miracolosamente, pur perdendovi una gamba salendo su un treno merci, al massacrante circuito del fango agricolo e integratosi amabilmente fino a trovare, come apice rassicurante del successo e della stabilità, un solido impiego per svariati decenni filati come netturbino dipendente statale della città di Memphis, incarico che esibiva con malcelato orgoglio.²⁵

Totalmente antitetica per chiari scopi commerciali, aspra geografia ed echi sonori si rivela invece la cruda e isolata provincia del Nord Mississippi, la fiera patria ruvida e assolutamente senza compromessi dell'Hill Country blues. Situate parecchie miglia oltre le sterminate, piatte e pingui pianure del Delta profondo, che era rigidamente dominato dai ricchi baroni del cotone padroni della vita, le aspre contee collinari del nord (Marshall, Lafayette, Tate) ospitavano per lo più coltivatori poveri e fieri, arroccati ostinatamente in piccoli lotti boschivi sassosi, privi dei massicci, asfissianti capitali latifondisti delle gigantesche piantagioni. In questo mondo aspro dimenticate ogni logica di giro classico armonico in dodici facili battute tipico delle partiture canoniche cittadine o i preziosi, guizzanti fronzoli chitarristici dell'estetica del Texas: l'autentico Hill Country blues poggiava in maniera brutale e palesamente feroce su un ostinato, tellurico e solitario accordo infinito, battuto incessantemente col pollice come un pesante incudine da fabbro per l'intera durata del pezzo musicale. Profondamente modale, terribilmente secco e del tutto privo di saliscendi melodici accomodanti per placare l'orecchio, l'essenza stessa e il motore di questa variante rurale estrema era il cosiddetto *hypnotic boogie*. Il ritmo ossessivo, pulsante e circolare richiamava vividamente e direttamente alla mente le sciamaniche poliritmie originarie africane dell'Africa Occidentale (in particolare le antiche usanze percussive dei popoli Fulani e Senegambiani), preservate quasi intatte per miracolo in decenni di orgoglioso isolamento rurale forzato. Riemergevano prepotentemente, in forma quasi tribale, pure nei grandiosi picnic estivi di comunità animati unicamente dal primitivo flauto di canna intagliato a mano e dai rumorosi tamburi battenti furiosamente (la celebre tradizione locale del *fife and drum*), resi poi eterni e sacri dalla titanica figura del patriarca centenario, sciamano dei campi, Othar Turner.²⁶

A dominare incontrastata le lande scabre, aspre e le colline impervie dell'Hill Country figurava imponente la tagliente, violenta slide percussionista dell'indomabile Mississippi Fred McDowell, un fiero e schietto agricoltore intercettato dai polverosi taccuini di Alan Lomax solo sul finire dei disincantati anni Cinquanta, che esclamò sempre con veemenza di non suonare alcun rock and roll. Al suo fianco, bevendo e suonando tra un raccolto e l'altro, crebbero come temibili, irrequieti e talentuosi discepoli due capostipiti dell'era moderna crudi e brutali come R.L. Burnside, dal trascorso carcerario a Chicago e dal tocco implacabile, e Junior Kimbrough, vero maestro dell'insinuante tessitura armonica. Negli antri oscuri, tremendamente fumosi e



spietati dei loro remoti *juke joint* in lamiera (veri e propri affollati spacci clandestini di whisky, gioco d'azzardo e stufato caldo fra la polvere aperti senza orari fissi di chiusura dal sabato sera), l'ossessione armonica dissonante del loro strumento scivolava costantemente, nota dopo nota, in una tetra e densa trance psichedelica collettiva, dove i sudati ballerini afroamericani smarrivano completamente la cognizione terrena del tempo e dello spazio in rituali infiniti all'insegna della fatica da smaltire. Entrambi, contro ogni logica commerciale, deflagrarono mediaticamente e incredibilmente appena nei modernissimi e lontani anni Novanta, sfondando le barriere generazionali sotto le rocambolesche, rumorose e azzardate manovre produttive della neonata, scapestrata etichetta indipendente dell'Università, la Fat Possum Records. Tramutarono improvvisamente e tardivamente l'assoluta, scorbutica rusticità nord-mississippiana nel verbo assoluto del panorama musicale punk-blues, garage e underground mondiale, portando l'ipnosi contadina e il fango nelle grandi capitali europee davanti ai giovani bianchi dei club, sancendo così un epilogo folle, visionario e del tutto imprevisto per il ruvido, centenario suono delle colline.²⁷

VERDETTO DEL CAPITOLO E FINE DELLA PARTE. La corte sentenza la chiusura dell'udienza. L'accusa ha svelato ampiamente come il country blues d'anteguerra rigetti ogni romanzata catalogazione demoniaca, smontando bufale a colpi di brocche di vetro, arpeggi eleganti e accordature strambe. Il diavolo può ritirarsi negli inferi: le sterminate piantagioni esigevano ben altre magie e sudore per sopravvivere e inventare la colonna sonora d'America. Archivate le carte del Sud, si avanza verso le luci e la vitale corrente elettrica delle metropoli del Nord.

Fonti di questa Parte

1. Wikipedia — Delta blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Delta_blues
2. Wikipedia — Dockery Plantation. https://en.wikipedia.org/wiki/Dockery_Plantation
3. Wikipedia — Stovall Farms. https://en.wikipedia.org/wiki/Stovall_Farms
4. Wikipedia — H. C. Speir. https://en.wikipedia.org/wiki/H._C._Speir
5. Wikipedia — Ralph Peer. https://en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Peer
6. Wikipedia — Charley Patton. https://en.wikipedia.org/wiki/Charley_Patton
7. Wikipedia — Son House. https://en.wikipedia.org/wiki/Son_House
8. Wikipedia — Willie Brown (blues musician). [https://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Brown_\(blues_musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Brown_(blues_musician))
9. Wikipedia — Skip James. https://en.wikipedia.org/wiki/Skip_James
10. Wikipedia — Bukka White. https://en.wikipedia.org/wiki/Bukka_White
11. Wikipedia — Mississippi John Hurt. https://en.wikipedia.org/wiki/Mississippi_John_Hurt
12. Wikipedia — Robert Johnson. [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_(musician))
13. robertjohnsonfilm.com — Recording Sessions. https://www.robertjohnsonfilm.com/robertjohnsonfilm.com/RECORDING_SESSIONS.html
14. Elijah Wald, Escaping the Delta. <https://elijahwald.com/dccitypaper.html>
15. Chicago Review Press — Up Jumped the Devil. <https://www.chicagoreviewpress.com/up-jumped-the-devil-products-9781641600958.php>
16. Wikipedia — Tommy Johnson (guitarist). [https://en.wikipedia.org/wiki/Tommy_Johnson_\(guitarist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tommy_Johnson_(guitarist))
17. Mississippi Blues Trail — Tommy Johnson. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/tommy-johnson>
18. Wikipedia — 27 Club. https://en.wikipedia.org/wiki/27_Club
19. Wikipedia — Texas blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Texas_blues
20. Wikipedia — Blind Lemon Jefferson. https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_Lemon_Jefferson
21. Wikipedia — Lightnin' Hopkins. https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin%27_Hopkins
22. Wikipedia — Piedmont blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Piedmont_blues



23. Wikipedia — Blind Boy Fuller. https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_Boy_Fuller
24. Wikipedia — Jug band. https://en.wikipedia.org/wiki/Jug_band
25. Wikipedia — Cannon's Jug Stompers. https://en.wikipedia.org/wiki/Cannon%27s_Jug_Stompers
26. Wikipedia — Hill country blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Hill_country_blues
27. Wikipedia — Fat Possum Records. https://en.wikipedia.org/wiki/Fat_Possum_Records



PARTE III – LA CORRENTE ELETTRICA E LE NESSINE DELL'INDUSTRIA

Il blues come merce, l'esodo verso le metropoli e il volume al massimo





Capitolo 1 – L'invenzione di un mercato: W.C. Handy, Mamie Smith e la nascita delle Race Records

Prima che il blues venisse elettrificato nei torbidi club di Chicago, dovette subire una trasformazione altrettanto violenta: dovette farsi merce. Alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, la musica degli afroamericani era ancora un fenomeno squisitamente orale, confinato nelle piantagioni del Delta, nei campi di lavoro, nelle carceri e nei bordelli del profondo Sud. Le grandi etichette discografiche bianche, come la Columbia Phonograph Company o la Victor Talking Machine Company, ignoravano deliberatamente questo immenso giacimento culturale, ritenendo che la popolazione nera non avesse né i mezzi economici né l'interesse per acquistare dischi in gommalacca. Le uniche concessioni fatte al mercato erano le degradanti *coon songs*, scimmiettamenti razzisti ereditati dai *minstrel shows*. Ma il capitalismo, nel suo cinismo, è il più spietato dei livellatori: di fronte alla prospettiva del profitto, il colore della pelle cede il passo al colore del denaro.

Il primo uomo a fiutare questo potenziale inespresso fu un musicista dall'educazione accademica, figlio di ministri metodisti, che dirigeva orchestre di ottoni: William Christopher Handy. Autoproclamatosi in seguito «Father of the Blues», Handy non inventò assolutamente nulla, ma compì un gesto di formidabile opportunismo intellettuale: prese una tradizione fluida, improvvisata e collettiva, e la ingabbiò nelle maglie di uno spartito musicale vendibile.¹ Nella sua autobiografia, pubblicata quasi quarant'anni dopo i fatti e perciò infarcita di revisionismo romantico, Handy raccontò di essersi assopito in attesa di un treno alla stazione di Tutwiler, Mississippi, nel 1903 (una data accettata convenzionalmente ma priva di riscontri documentali certi). Venne svegliato, narra la leggenda, da uno scarno suonatore nero che faceva scivolare la lama di un coltello sulle corde di una chitarra cantando «Goin' where the Southern cross' the Dog».²

Che l'episodio di Tutwiler sia pura cronaca o in parte abbellimento teatrale, le conseguenze furono indiscutibilmente reali. Nel 1912 Handy pubblicò «Memphis Blues», originariamente composta come jingle elettorale per un candidato sindaco, e due anni dopo diede alle stampe il colossale trionfo di «St. Louis Blues» (1914).³ Inserendo deliberatamente elementi ritmici da *habanera* cubana (frutto dei suoi tour oltreoceano) e incanalando la *blue note* nella notazione di *Tin Pan Alley*, Handy non registrò il blues autentico, ma ne offrì una simulazione digeribile per il pubblico bianco. Come ha sentenziato il critico Amiri Baraka, Handy dimostrò all'America che



con la parola «blues» c'erano un sacco di soldi da fare.⁴

W.C. Handy non è il padre del blues. Ne è stato, semmai, il primo e più astuto amministratore delegato.

Il vero detonatore dell'industria discografica, tuttavia, non fu uno spartito, ma un disco fisico, e a inciderlo non fu un rude contadino del Delta, bensì una cantante di cabaret. Il 10 agosto del 1920, negli studi newyorkesi della Okeh Records (una sussidiaria americana fondata dall'imprenditore austro-tedesco Otto Heinemann), la cantante e ballerina di Cincinnati Mamie Smith si piazzò davanti al corno acustico di registrazione insieme ai suoi *Jazz Hounds*.⁵ Registrò un brano di Perry Bradford intitolato «Crazy Blues». L'etichetta non credeva nel progetto, non spese un centesimo in promozione e stampò il disco con riluttanza. Fu un cataclisma: si stima che «Crazy Blues» abbia venduto 75.000 copie nel primo mese e quasi un milione in un anno, polverizzando ogni previsione di mercato.⁶

La comunità afroamericana si precipitò nei negozi, acquistando fonografi a rate pur di poter ascoltare una voce che, seppur levigata dallo stile vaudeville, le apparteneva. Fu la scoperta di un continente commerciale vergine. Sotto la direzione artistica di Ralph Peer, un formidabile talent scout dal fiuto infallibile (che avrebbe in seguito forgiato l'industria della musica country registrando la Carter Family a Bristol), la Okeh inaugurò nel 1922 la serie 8000, battezzando formalmente questa categoria di prodotti col termine *race records*.⁷ L'aggettivo «race» all'epoca non aveva l'accezione infamante odierna, ma era un termine di orgoglio identitario tra i neri. In pochi mesi, il monopolio della Okeh venne assaltato: la Columbia, la Victor e la Paramount si lanciarono fameliche nel nuovo filone aureo, inviando i loro agenti in tutto il Sud per reclutare cantanti e musicisti.⁸

La Paramount Records merita un'attenzione forense particolare. Fondata nel 1917 come modesta sussidiaria della Wisconsin Chair Company, un'azienda di Port Washington che produceva sedie di legno e mobili per fonografi, la Paramount si tramutò tra il 1922 e il 1932 nella dominatrice assoluta del blues su disco.⁹ Nonostante utilizzasse tecnologie acustiche drammaticamente obsolete e stampasse dischi su gommalacca di una qualità così infima da generare un perenne rumore di frittura in sottofondo (i musicisti ironizzavano dicendo che il loro «metodo elettrico» consisteva nell'accendere una lampadina in sala di registrazione), la Paramount mise sotto contratto i padri fondatori e le madri patrie del genere.¹⁰

Questo fervore produttivo era supportato dal TOBA (Theater Owners Booking Association), un circuito fondato nel 1920 che gestiva oltre ottanta teatri segregati per



neri dal Midwest al profondo Sud.¹¹ Mentre gli uffici commerciali di New York e Chicago stampavano dischi, le cantanti passavano mesi in estenuanti tournée sulle carrozze polverose dei treni del circuito TOBA. Paghe da fame, camerini fatiscenti e condizioni igieniche deplorevoli fecero sì che l'acronimo venisse amaramente reinterpretato dagli artisti come «Tough on Black Asses». Eppure, senza il TOBA, non ci sarebbe stata una cassa di risonanza nazionale per le vendite discografiche.¹²

Di fronte a questo sfruttamento sistematico da parte dei colossi bianchi, sorse il tentativo eroico e donchisciottesco di Harry Pace. Afroamericano, già socio di W.C. Handy, Pace decise che i neri dovevano possedere i mezzi di produzione della propria arte. Nella primavera del 1921 fondò la Black Swan Records, incoraggiato ideologicamente dal sociologo W.E.B. Du Bois.¹³ Con il motto «*The Only Records Using Exclusively Negro Voices and Musicians*», Pace ingaggiò la giovanissima Ethel Waters, il cui singolo d'esordio («Down Home Blues» / «Oh Daddy») vendette centomila copie salvando temporaneamente i bilanci dell'etichetta.¹⁴

Ma la vendetta del monopolio bianco fu brutale e, letteralmente, esplosiva. La Black Swan, per evitare di dipendere dalle fabbriche dei concorrenti, tentò di costruirsi un proprio impianto di pressatura. Nel settembre 1922 un attentato dinamitardo, con un ordigno celato nel carbone della centrale termica dello stabilimento, rischiò di far saltare in aria la fabbrica.¹⁵ Costretto in un angolo dalla concorrenza spietata che inondava il mercato, gravato dai debiti, Pace fu costretto nel 1924 a vendere l'intero catalogo della Black Swan alla Paramount. Il primo sogno di un'indipendenza discografica nera finì ingoiato negli archivi di un'azienda del Wisconsin che fabbricava sedie.¹⁶

VERDETTO DEL CAPITOLO. Le etichette non «scoprirono» il blues per devozione culturale. Lo misero sotto contratto quando si accorsero che il dolore afroamericano era un formidabile lubrificante per i registratori di cassa.



Capitolo 2 – Le Sovrane del Classic Blues e la Grande Depressione

Il decennio ruggente del mercato discografico non fu dominato dagli uomini con la chitarra che oggi identifichiamo con il blues rurale, ma da una formidabile stirpe di donne. Furono le regine del cosiddetto *classic female blues* a innalzare il genere da curiosità folkloristica a fenomeno di massa, imponendo la propria presenza fisica, vocale e sessuale su palcoscenici illuminati da riflettori al magnesio. Al vertice di questo pantheon siedono due figure la cui eredità getta un'ombra lunghissima su tutto il Novecento musicale: Gertrude «Ma» Rainey e Bessie Smith.

Nata in Georgia nel 1886, figlia di artisti di *minstrel shows*, Gertrude Pridgett sposò a diciotto anni l'intrattenitore William «Pa» Rainey, diventando per la storia «Ma» Rainey. Si autoproclamò «*Mother of the Blues*» con un tempismo teatrale magistrale. Raccontò a posteriori di essersi imbattuta nel blues intorno al 1902 in una tendopoli del Missouri, ascoltando una ragazza cantare una nenia straziante, appropriandosene e inserendola come *encore* nei propri show.¹⁷ Rainey aveva un contralto gutturale, terroso, antitetico rispetto alla levigata eleganza del vaudeville newyorkese: la sua voce era un solco fangoso che connetteva le asfittiche sale d'incisione di Chicago con il sudore delle piantagioni del sud.

Messa sotto contratto dalla Paramount nel 1923 quando aveva già sfiorato i quarant'anni ed era una celebrità scafata del circuito TOBA, Rainey incise tra il 1923 e il 1928 quasi cento brani, da «Bo-Weevil Blues» a «See See Rider Blues» (quest'ultima registrata nel 1924 con l'apporto di un giovanissimo Louis Armstrong).¹⁸ Saliva sul palco carica di monete d'oro al collo (la chiamavano «*The Gold-Neck Woman of the Blues*»), rivendicando uno spazio di autonomia e spavalderia impensabile per una donna nera della sua epoca. Ma la Paramount, accampando la scusa che il suo stile rude fosse «passato di moda», la scaricò senza complimenti nel 1928, e Ma Rainey finì la sua vita gestendo due teatrini di sua proprietà a Columbus, Georgia, prima che un attacco cardiaco la portasse via nel 1939.¹⁹

Ancor più travolgente fu la traiettoria di Bessie Smith. Nata in miseria a Chattanooga, nel Tennessee (forse nel 1894, o forse nel 1892, a testimonianza dell'incertezza anagrafica che avvolge le vite dei diseredati), crebbe esibendosi per le strade prima di unirsi come ballerina alla compagnia della stessa Ma Rainey.²⁰ Ma la sua voce — un'arma di distruzione di massa capace di dominare intere orchestre senza l'ausilio di alcun microfono, con un fraseggio ferocemente ritmico e una dizione cristallina — non poteva restare relegata nelle retrovie.



Notata dal direttore artistico Frank Walker, Bessie Smith firmò nel febbraio 1923 per la Columbia Records. Il suo disco d'esordio — l'accoppiata «Downhearted Blues» (sottratta all'autrice Alberta Hunter) e «Gulf Coast Blues» — fu una deflagrazione nucleare. La Columbia vendette quasi ottocentomila copie (due milioni secondo le leggende meno prudenti), salvando di fatto l'etichetta dal collasso finanziario.²¹ Fino al 1931, l'«Empress of the Blues» incise centosessanta lati di disco per la Columbia. Tra queste tracce si annida l'assoluto vertice artistico degli anni Venti: le sessioni del gennaio 1925 in cui Bessie incise «St. Louis Blues» accompagnata alla cornetta da Louis Armstrong all'organo da Fred Longshaw.²² La tensione solenne e intrappolata della voce di Bessie e l'ironia scoppiettante, avanguardistica di Armstrong certificarono per la prima volta la saldatura chimica tra il blues e il neonato jazz.

Il Circolo delle Regine: Ida, Alberta e Lucille

La corte del classic blues non si esauriva con Ma e Bessie. Altre sovrane rivendicavano il trono con stili ed espedienti diversi. Ida Cox, pubblicizzata furbescamente dalla Paramount come la «*Uncrowned Queen of the Blues*» (una chiara provocazione a Bessie Smith), fu una delle artiste più indipendenti dell'era. Gestiva la propria compagnia teatrale (i *Raisin' Cain*) e cantava inni di formidabile emancipazione sessuale e sociale come «Wild Women Don't Have the Blues» e «Pink Slip Blues».²³

La sofisticata Alberta Hunter si mosse con destrezza tra il blues e il cabaret parigino, registrando a tamburo battente per etichette diverse (Paramount, Black Swan, Okeh, Columbia) arrivando persino a infrangere la barriera del colore nel 1923, quando fu la prima cantante afroamericana a farsi accompagnare in sala d'incisione da un'orchestra di musicisti interamente bianchi (gli Original Memphis Five).²⁴ E poi c'era Sippie Wallace, «The Texas Nightingale», che per la Okeh inanellò successi formidabili avvalendosi dei servigi di accompagnatori d'élite come King Oliver e Johnny Dodds, prima di ritirarsi a vita privata come organista di chiesa negli anni Trenta.²⁵

In questa galleria di audacia, il caso di Lucille Bogan merita la requisitoria del pubblico ministero. Attiva prima per Okeh e poi per Paramount e ARC (spesso sotto lo pseudonimo Bessie Jackson), Bogan portò la narrativa del blues in territori lirici di un'esplicitzza tale da far impallidire i censori moderni. Nel marzo del 1935, a New York, registrò un *take* clandestino e mai pubblicato all'epoca della sua «Shave 'Em Dry».²⁶ In questa incisione, rinvenuta solo decenni dopo, la Bogan declama versi di un candore pornografico spaventoso, trattando sesso mercenario, lesbismo, alcolismo e violenza con lo sguardo impassibile di un cronista giudiziario calato nel peggior bordello di Harlem. Non era provocazione: era il realismo brutale della sopravvivenza notturna.²⁷



*Cantavano di sesso, coltelli, alcol e libertà negata.
Erano le croniste di strada dell'America in bianco e nero, molto prima
che inventassero il giornalismo d'inchiesta.*

Lo Spettro della Grande Depressione e la Morte dell'Imperatrice

Ma l'industria che le aveva create e spremute crollò di schianto il martedì nero del 29 ottobre 1929. Il crollo di Wall Street e la conseguente Grande Depressione polverizzarono il mercato dei *race records*. Se nel 1927 i dischi smerciati sfioravano i 106 milioni, nel 1932 i volumi erano crollati a sei milioni scarsi, una contrazione catastrofica superiore al 94%.²⁸ Il pubblico afroamericano, il primo a essere licenziato e ridotto in miseria, perse ogni capacità di spesa voluttuaria. Contemporaneamente, l'ascesa della radio commerciale offriva musica gratis, ma le emittenti assumevano cantanti bianchi per replicare in modo rassicurante le hit nere, rubando pubblico e diritti d'autore ai veri creatori.

La moria delle etichette fu implacabile. La Black Swan era già fallita; la Paramount chiuse i battenti per sempre nel 1933, mandando al macero o disperdendo i master di migliaia di incisioni leggendarie. La Okeh e la Columbia sopravvissero a malapena passando di mano in mano (nel 1931 la Columbia finì per essere acquistata grottescamente da un'azienda produttrice di frigoriferi, prima di essere riassorbita dalla CBS).²⁹ Le regine del blues si ritrovarono sul lastrico. Bessie Smith venne scaricata dalla Columbia nel 1931; per non morire di fame si adattò a cantare oscenità per pochi spiccioli in bettole infami, finché il produttore John Hammond non la rintracciò per fargli incidere gli ultimi, disperati quattro brani nel 1933 per la moribonda Okeh.³⁰

L'epilogo arrivò nella notte del 26 settembre 1937, su una striscia d'asfalto buia tra Memphis e Clarksdale, in Mississippi. L'auto guidata dal compagno Richard Morgan si schiantò contro un camion. L'impatto le tranciò quasi il braccio destro. E qui la Storia incontra il mito tossico. Il drammaturgo Edward Albee, nel 1959, cristallizzò la leggenda che l'Imperatrice fosse morta dissanguata sull'asfalto perché un ospedale segregato per bianchi le aveva rifiutato il soccorso. Questa narrazione fiammeggiante ha resistito per decenni, ma inchieste mediche scrupolose condotte negli anni Settanta dal dottor Thomas Riis hanno dimostrato senza appello che la Smith venne regolarmente imbarellata a bordo di un'ambulanza nera e portata direttamente al ben attrezzato Afro-American Hospital di Clarksdale.³¹

Morì quella stessa mattina sotto i ferri, non per razzismo medico, ma perché le ferite da schiacciamento erano semplicemente incompatibili con la vita in un'epoca antecedente



la rianimazione avanzata.³² Ma la vera colpa, il capo d'imputazione formale che inchioda l'America, non sta nell'incidente d'auto. Sta nel fatto che la donna che aveva salvato la Columbia Records incassando milioni di dollari fu sepolta a Philadelphia in una tomba anonima. Ci vollero trentatré anni, e un assegno staccato da Janis Joplin nel 1970, per posare una lastra di granito su quel pezzo di terra.³³

VERDETTO DEL CAPITULO. Le etichette degli anni Venti incassarono assegni a sei cifre sulle voci di donne nere a cui pagavano soltanto elemosine flat-fee. Bessie Smith non è morta per colpa di un ospedale per bianchi; era già stata sventrata, finanziariamente e umanamente, dai contabili in giacca e cravatta dell'industria discografica di New York.



Capitolo 2 – La Grande Migrazione e la promessa del Nord

Mentre il lamento fiero delle cantanti classiche saturava il mercato urbano, una rivoluzione demografica di proporzioni epocali si preparava a rimodellare la mappa genetica degli Stati Uniti, spazzando via le ultime vestigia dell'America agraria. Tra il 1910 e il 1970, un esodo incessante vide sei milioni di afroamericani abbandonare i campi di cotone e le paludi degli stati del Sud — dal Mississippi alla Georgia, dall'Alabama al Texas — per risalire verso il Nord industriale. Questo fenomeno, cristallizzato dalla storiografia sotto il nome di Grande Migrazione (*Great Migration*), fu il movimento di popolo più imponente mai registrato all'interno dei confini nordamericani.¹⁹

Non si trattava di un viaggio di piacere, ma di una rotta di pura sopravvivenza. Nel Sud profondo, le vessatorie leggi di Jim Crow avevano istituzionalizzato la segregazione, mentre l'incubo costante dei linciaggi operati dal Ku Klux Klan e il sistema di usura legalizzata noto come *sharecropping* (la mezzadria che costringeva i contadini a debiti inestinguibili con i padroni delle piantagioni) trasformavano la vita in una brutale schiavitù di fatto.²⁰ A questo terrorismo quotidiano si aggiunse un richiamo irresistibile dal Nord. Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, l'interruzione del flusso di immigrati dall'Europa lasciò sguarnite le catene di montaggio americane, spingendo gli industriali di Chicago, Detroit, New York e Pittsburgh a reclutare manodopera a basso costo reclutandola tra la popolazione nera del meridione.²¹

La migrazione avvenne in due poderose ondate. La prima (1910-1940) spostò circa due milioni di anime; la seconda (1940-1970), accelerata dallo sforzo industriale della Seconda Guerra Mondiale e dalla massiccia introduzione della raccogliitrice meccanica di cotone che rese obsoleti i braccianti nelle piantagioni, coinvolse altre quattro milioni di persone.²² Il risultato fu un sommovimento radicale: se all'inizio del secolo il novanta per cento dei neri viveva negli stati del Sud, nel 1970 quella cifra era dimezzata.²³ E insieme ai fardelli logori, questa immensa folla trascinò con sé lungo le rotaie del treno la sua religione, il suo accento e, soprattutto, la sua musica.

Chicago: L'Epicentro della Scossa

Per i contadini del Delta del Mississippi, la meta principale era Chicago. Grazie al tracciato diretto della Illinois Central Railroad, un viaggiatore disperato poteva imbarcarsi a New Orleans o a Clarksdale e, con un viaggio in treno di meno di ventiquattro ore, sbarcare nel cuore pulsante dell'Illinois.²⁴ Il *Chicago Defender*, lo storico quotidiano fondato nel 1905, stampava appelli incendiari invitando il popolo



nero a fuggire verso quella che veniva decantata come la terra promessa della libertà e dell'industria. Tra il 1940 e il 1970, la popolazione nera di Chicago balzò da 277.000 unità a oltre un milione, ammassandosi vertiginosamente nel *South Side* e dando vita alla vibrante e sovraffollata «Bronzeville».²⁵

Questa concentrazione formidabile di umanità sudista originò un corto circuito acustico irreparabile. I braccianti giunti nella «Città del Vento» suonavano ancora il Delta blues: un sound primitivo, introspettivo, fatto di armoniche diatoniche sbuffanti, voci aspre e vecchie chitarre acustiche strimpellate nei cortili. Ma a Chicago non c'erano porticati silenziosi; c'era la miseria frenetica della città, il clangore dell'acciaio nelle acciaierie e il brusio ubriacante dei *juke joint* stipati all'inverosimile, dove uomini stremati da massacranti turni in fabbrica volevano sfogare i propri dolori e bere a perdifiato.

*Il Delta blues era un monologo sussurrato nella polvere.
Il Chicago blues divenne una rissa gridata nel frastuono della metropoli.*

Per un chitarrista che si esibiva tra i tavoli del Maxwell Street Market o nei piccoli locali di South Michigan Avenue, il problema divenne drammaticamente pratico: come farsi sentire sopra le urla della calca? L'elettrificazione degli strumenti non fu la ricerca pretenziosa di una nuova estetica d'avanguardia, ma un imperativo logistico e balistico. Bastò attaccare un *pickup* rudimentale a una chitarra di legno e inserire il jack in un piccolo amplificatore a valvole perché le regole del gioco venissero stravolte per sempre.

VERDETTO DEL CAPITOLO. La Grande Migrazione non fornì al blues soltanto una nuova geografia; gli offrì una presa di corrente. Quando le dita callose che coglievano cotone si misero a maneggiare il filo del voltaggio, il lamento rurale si indurì trasformandosi nell'acciaio tagliente dell'era moderna.



Capitolo 3 – I Signori del South Side e la Fucina della Chess Records

Se l'esodo di massa e l'elettrificazione gettarono le basi della bomba, furono due immigrati ebrei polacchi a fornire il detonatore. Leonard e Phil Chess (nati Lejzor e Fiszal Czyz) arrivarono a Chicago nel 1928, stabilendosi nel South Side. Facendosi le ossa tra i retrobottega dei negozi di liquori e la gestione di torbidi night club, tra cui l'infame Macomba Lounge, fiutarono presto l'odore dei soldi nell'aria impregnata di fumo e musica.²⁶ Nel 1947 Leonard fondò la Aristocrat Records, rinominandola definitivamente Chess Records nel 1950. Dagli uffici di South Michigan Avenue (soprattutto dal leggendario numero civico 2120), questa modesta etichetta indipendente si erse a monopolio assoluto del blues elettrificato.²⁷

Muddy Waters: Il Monarca del Fango

Il cavallo di razza della scuderia Chess fu McKinley Morganfield, entrato nella mitologia mondiale come Muddy Waters. Cresciuto orfano nella Piantagione Stovall a Clarksdale, Waters venne letteralmente scovato nel 1941 dal formidabile ricercatore Alan Lomax, accompagnato dall'assai meno celebrato musicologo afroamericano John W. Work III, che ne incisero la voce su un massiccio registratore di acetato per la Biblioteca del Congresso.²⁸ Come confessò anni dopo lo stesso Waters, il trauma psicologico di ascoltare per la prima volta la propria voce incisa su disco fu così devastante da spingerlo, nel 1943, ad abbandonare la zappa e balzare sul primo treno per Chicago.²⁹

L'ingresso in studio di Muddy Waters sotto le insegne dei Chess segnò la rottura dello spaziotempo musicale. Nel 1948, il singolo «I Can't Be Satisfied» — un concentrato bruciante di chitarra *slide* elettrificata sparata a volume di saturazione e battiti ipnotici — andò letteralmente esaurito in meno di ventiquattro ore nei negozi del South Side.³⁰ Da quel momento, Waters assemblò quella che è tuttora considerata la più inarrivabile *backing band* della storia del blues: il gigantesco chitarrista ritmico Jimmy Rogers (i due, spietati sul palco, venivano soprannominati i *Headhunters* per la propensione a infiltrarsi nei locali rivali e mozzare la testa ai concorrenti a colpi di virtuosismi), il titanico Otis Spann al pianoforte a donare geometrie complesse alle ritmiche Mississippi, il batterista Fred Below che iniettò la cadenza inarrestabile dello *shuffle* e del *backbeat* moderno, e l'enigmatico Little Walter all'armonica.³¹

Quando nel 1954 Muddy Waters ringhiò il ritornello marziale di «Hoochie Coochie Man», una spaventosa amalgama di sessualità selvaggia, magia *voodoo* e arroganza sudista, sigillò il manifesto programmatico del Chicago blues. Quel brano scardinò la Top Dieci delle classifiche Rhythm & Blues.³² Muddy non cantava più canzoni di



sconfitta o suppliche; proclamava un dominio indiscusso, esigeva la sottomissione.

Howlin' Wolf: Il Predatore All'Assalto

Leonard Chess, astuto burattinaio, sapeva tuttavia che ogni regno ha bisogno di un anti-re per prosperare, e lo trovò nella sagoma intimidatoria e mostruosa di Chester Arthur Burnett, l'immane Howlin' Wolf. Cresciuto sotto la tutela di Charley Patton e affinatosi nel fango dell'Arkansas, Wolf giunse a Chicago nel 1953 (strappato con le unghie contrattuali al primo che lo scoprì: il leggendario Sam Phillips della Sun Records a Memphis).³³ Alto quasi due metri e pesante un quintale e mezzo, Wolf era la tempesta perfetta. Voce cavernosa che passava da un minaccioso mormorio a un falsetto straziante, incise capolavori tetri e striscianti come «Smoke Stack Lightning» (1956) e «Killing Floor» (1965).³⁴

Tra Waters e Wolf nacque un dualismo titanico, un perenne attrito di galli da combattimento chiuso nello stesso pollaio, alimentato deliberatamente dai fratelli Chess per spingerli verso vette compositive inaudite. Muddy era il mafioso in abito sartoriale, sicuro, sornione e impeccabile; Wolf era la minaccia pura, il lupo rabbioso venuto dai boschi che gesticolava strisciando carponi sui palchi.³⁵

Willie Dixon: Il Burattinaio dei Versi

A tirare le fila del teatro, fornendo armi a entrambi i duellanti, sedeva Willie Dixon. Ex pugile professionista e campione dei pesi massimi tramutatosi in sublime contrabbassista, Dixon divenne il dominus, l'arrangiatore occulto e il produttore onnipresente della Chess Records. Più di cinquecento composizioni gli vennero accreditate nel corso della vita.³⁶

Era la mente architettonica dietro «Hoochie Coochie Man», «I Just Want to Make Love to You» per Waters, così come per i monumenti di Wolf quali «Little Red Rooster», «Spoonful» e «Back Door Man». Dixon fornì al blues la struttura metrica inossidabile che le giovani generazioni inglesi (Rolling Stones e Led Zeppelin in prima linea) avrebbero letteralmente razziato pochi anni dopo per edificare l'impero del rock.³⁷

VERDETTO DEL CAPITOLO. La Chess Records non si limitò a incidere musica; costruì un tritacarne psicologico. L'incontro tra l'arroganza dei migranti del Delta, le valvole degli amplificatori saturati e l'imprenditoria pragmatica dei fratelli Chess sfornò la lega d'acciaio più resistente d'America, destinata a infettare mezzo mondo in meno di vent'anni.



Capitolo 4 – La rivoluzione dell'armonica e l'Enigma dell'Impostore

Nessuno strumento subì un mutamento genetico più traumatico di quello che investì la piccola e inoffensiva armonica a bocca diatonica. Inizialmente relegata a strumento ritmico di supporto per i vecchi musicisti ambulanti, nelle mani di Marion Walter Jacobs (universalmente noto come Little Walter) si tramutò in un'arma da assalto sonoro senza precedenti.³⁸ Fuggito giovanissimo dalla Louisiana per battere le strade del Maxwell Street Market di Chicago, Walter compì una rivoluzione che i chitarristi solisti avrebbero compreso appieno solo vent'anni dopo, con l'avvento di Jimi Hendrix.

Il suo segreto non risiedeva solo nella portentosa abilità tecnica del *cross harp* (suonare l'armonica in una chiave diversa da quella naturale per piegare le note e ottenere il pianto e il lamento della *blue note* in forma liquida), ma in una folgorante intuizione acustica.³⁹ Stringendo nelle mani a coppa un massiccio microfono (il leggendario Shure Green Bullet o l'Astatic JT-30, costruiti originariamente per le ricetrasmittenti dei taxi) e collegandolo direttamente a un amplificatore per chitarra spinto fino alla saturazione delle valvole, Little Walter sfigurò la voce dell'armonica. Il risultato fu un grido compresso, distorto, ronzante, carico di *feedback* spettrali, capace di scavalcare persino i muri di suono eretti dalla chitarra di Muddy Waters.⁴⁰

Durante una sessione in studio per Chess nel 1952, mentre la band riprendeva fiato, Walter improvvisò uno strumentale ossessivo, circolare. I tecnici incisero segretamente. Quel nastro divenne «Juke», che si abbatté sulle classifiche balzando immediatamente al numero uno nella *Billboard R&B; chart* e restandovi abbarbicato per otto settimane consecutive.⁴¹ Il mostruoso successo permise a Little Walter di staccarsi dalla scorta di Waters e lanciarsi in una fortunata ma autodistruttiva carriera solista, che i suoi demoni personali interruppero tragicamente in un alterco mortale di strada nel 1968, a soli trentasette anni.

Little Walter non amplificò l'armonica. La fece a pezzi e la ricostruì col filo spinato e l'alta tensione.

Il Furto d'Identità: I Due Sonny Boy

Se l'armonica fu protagonista di miracoli tecnici, l'anagrafe del blues fu il palcoscenico per un autentico crimine legale rimasto eternamente impunito. Il tavolo degli imputati



esige di affrontare lo spinoso caso dei due Sonny Boy Williamson. Il detentore originale del marchio, John Lee Curtis Williamson (Sonny Boy I), era un prodigioso armonicista del Tennessee che fin dal 1937, registrando centinaia di brani inestimabili per l'etichetta Bluebird, aveva praticamente fondato il suono dell'armonica blues solista. I suoi *hit* inondavano l'America prima che lui venisse selvaggiamente trucidato a colpi di punteruolo di ghiaccio tra i vicoli bui del South Side di Chicago in un mattino di giugno del 1948.⁴²

L'oscenità risiede in quanto accadde contemporaneamente nel profondo sud, in Arkansas. Lì, un muscoloso e scaltro vagabondo del Mississippi dal nome di Aleck Ford (più noto come Rice Miller), intuì un clamoroso vuoto di tutela intellettuale. Avendo strappato il lucroso contratto per condurre «King Biscuit Time», il più celebre show radiofonico sponsorizzato da una marca di farina, Miller, sapendo che gli agricoltori ignoravano il volto della stella dei dischi Bluebird, decise d'imperio di espropriare quel nome.⁴³ Si autoproclamò alla radio «l'Originale Sonny Boy Williamson», rapinando senza vergogna il capitale di celebrità dell'artista di Chicago mentre questi era ancora vivo.

Ma la beffa colossale non finisce qui. Nonostante le proteste sdegnate dell'originale usurpato, questo simulacro del Sud si rivelò a sua volta un genio gigantesco. Negli anni Cinquanta, armato di cinismo inarrivabile, il falso Sonny Boy Williamson (Sonny Boy II) firmò con la sussidiaria della Chess, la Checker Records, e incise un florilegio inarrivabile di capolavori, da «Don't Start Me to Talkin'» a «Help Me».⁴⁴ E negli anni Sessanta sbarcò trionfalmente in Europa in completo bicolore, affascinando giovani ragazzini inglesi come i neonati The Animals e The Yardbirds (nei quali militava un timido Eric Clapton).⁴⁵ Il furfante trionfò, tramandando il nome usurpato ben oltre le ceneri dell'usurpato.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Sulla strada, il copyright è un pugno vuoto. Rice Miller rubò l'identità artistica a un collega e se ne appropriò per due decenni, confermando l'antico principio forense per cui, se il falso è sufficientemente stupefacente, il pubblico cessa volentieri di chiedere l'originale.



Capitolo 5 – Il West Side, la slide assassina e l'Ipnosi di Detroit

Mentre la corazzata Chess dettava legge nei quartieri a sud di Chicago, nuove correnti s'ingrossarono in modo sotterraneo, scardinando il monolite per creare derive sonore alternative. Nei club a occidente della metropoli si originò quello che divenne noto come *West Side Sound*. Era un blues diverso: meno selvaggiamente ritmico, più affilato, teso all'introspezione. Sotto l'egida disperata di etichette in bancarotta perpetua come la Cobra Records o coraggiose pioniere come la Delmark, giovani formidabili forgiarono uno stile in cui la chitarra solista urlava note lunghe, «piegate» e piene di un vibrato che somigliava a un lamento inumano.⁴⁶

Nel 1956, il mancino Otis Rush, suonando la chitarra al contrario, incise il lacerante testamento di «I Can't Quit You Baby». Di fianco a lui spiccavano l'incontenibile nevrosi di un giovane Buddy Guy (che suonava dimenandosi sul palco con la distorsione in puro anticipo su Jimi Hendrix) e la classe melodica irraggiungibile di Magic Sam.⁴⁷ Sam confezionò nel 1968 l'insuperato capolavoro «West Side Soul», che condensò in un solo vinile la fusione maestosa di ruvidezza blues e melodie gospel celestiali, prima che il suo cuore cedesse l'anno successivo, uccidendolo a soli trentadue anni.⁴⁸

Il Flagello di Elmore e l'Uragano di Jimmy Reed

Ma tra il Sud e il West Side di Chicago, esisteva un uomo in grado di polverizzare qualsiasi etichetta geografica armato unicamente di un cilindro di vetro e di una prepotenza patologica: Elmore James. Adattando la chitarra con accordatura in re aperto (*Open D*) e la tecnica appresa nel Delta decenni prima dallo stesso Robert Johnson, James elettrificò all'inverosimile un singolo riff secolare e lo scagliò contro la civiltà moderna. La sua spaventosa riedizione di «Dust My Broom» (1951, per l'etichetta Trumpet Records del Mississippi) si regge in piedi esclusivamente sullo *slide* sferragliante che apre il brano, come l'ululato apocalittico della fine del mondo.⁴⁹ James suonava così forte e distorto che l'amplificatore stesso sembrava sul punto di implodere.

Dall'altra parte dell'emozione, cullato da una pacatezza da fumeria d'oppio, spuntò Jimmy Reed. Snobbato sgarbatamente dai Chess, firmò con la prima vera etichetta nera, la Vee-Jay Records di Gary, e sbancò le classifiche pop con singoli come «Baby What You Want Me to Do» e «Big Boss Man».⁵⁰ Reed non era un predatore arrabbiato: soffriva di un'epilessia severa dissimulata da colossali ubriacature croniche, e questo stato allucinatorio trasudava dalla sua chitarra pigra, dallo *shuffle* lentissimo e dal cantato biascicato. Paradossalmente, le classifiche bianche assorbirono la sua placidità malata



ben più in profondità della rabbia bellicosa di Muddy Waters.⁵¹

Detroit e la Legge dell'Accordo Unico

E mentre l'Illinois imponeva il suo standard in dodici battute, una colossale anomalia geologica esplose poco più in su, tra i forni crematori delle fonderie automobilistiche e la bolgia nera del quartiere *Paradise Valley* di Detroit. Lì regnava incontrastato un uomo che aveva deciso unilateralmente di svuotare il blues fino all'osso: John Lee Hooker.⁵²

Hooker destrutturò implacabilmente ogni regola accademica. Ignorò lo schema strofico, smise di usare la band e azzerò le progressioni armoniche classiche per arroccarsi sul cosiddetto *boogie monotonico*. «Boogie Chillen'», registrata nel 1948 allo United Sound Systems di Detroit e pompata al vertice delle classifiche R&B; dalla Modern Records, non conteneva altro che la chitarra ossessiva e ferina di Hooker incatenata a un solo accordo dominante.⁵³ E sotto, invece della batteria di legno e pelle, soltanto il martellare inumano dello stivale di Hooker contro un pallet di legno, preda di una trance vuduistica.⁵⁴

John Lee Hooker prese lo spartito occidentale e lo stracciò. Sostituì la grammatica con il ritmo animale del suo tacco.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Le correnti d'aria del Michigan portarono alla genesi del rock and roll: il West Side gli insegnò a piangere, Muddy Waters gli diede l'arroganza, ma fu lo stivale di John Lee Hooker a fissarne irrimediabilmente il battito cardiaco.

Fonti di questa Parte

1. Mamie Smith, Crazy Blues — Blues Foundation. https://blues.org/blues_hof_inductee/mamie-smith-crazy-blues-okeh-1920/
2. Mamie Smith and the Crazy Blues — University of Mississippi. https://egrove.olemiss.edu/spe_exhibits/16/
3. W.C. Handy and the Birth of the Blues — Southern Cultures. <https://www.southerncultures.org/article/w-c-handy-and-the-birth-of-the-blues/>
4. W.C. Handy — Memphis Music Hall of Fame. <https://memphismusichalloffame.com/inductee/wchandy/>
5. Mamie Smith, Crazy Blues — Blues Foundation. https://blues.org/blues_hof_inductee/mamie-smith-crazy-blues-okeh-1920/
6. Mamie Smith and the Crazy Blues — University of Mississippi. https://egrove.olemiss.edu/spe_exhibits/16/
7. Race records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Race_record
8. Race records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Race_record
9. Paramount Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Paramount_Records
10. Paramount Records — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/paramount-records>
11. T.O.B.A. Time — ASALH. <https://asalh.org/t-o-b-a-time-black-vaudeville-and-the-theater-owners-booking-association-in-jazz-age-america/>
12. Theatre Owners Booking Association — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Owners_Booking_Association
13. Black Swan Records — SFCV. <https://www.sfcv.org/articles/feature/black-swan-records-story-and-legacy-black-classical-music-label-1921-1923>
14. Harry Pace e Black Swan — NPR. <https://www.npr.org/2021/06/30/1011901555/radio-diaries-harry-pace-and-the-rise-and-fall-of-black-swan-records>
15. Race record — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Race_record



16. Harry Pace e Black Swan — NPR.
<https://www.npr.org/2021/06/30/1011901555/radio-diaries-harry-pace-and-the-rise-and-fall-of-black-swan-records>
17. Ma Rainey, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ma-Rainey>
18. Ma Rainey, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ma-Rainey>
19. Ma Rainey Biography — National Women's History Museum.
<https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/gertrude-ma-rainey>
20. Bessie Smith, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Bessie-Smith>
21. The Legend of Bessie Smith — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/stories/legend-of-bessie-smith/>
22. Bessie Smith & Louis Armstrong — Italian Piano.
<https://www.italianpiano.com/blog/monday-notes/bessie-smith-louis-armstrong-st-louis-blues/>
23. Ida Cox — African American Registry. <https://aaregistry.org/story/ida-cox-blues-woman-of-the-times/>
24. Alberta Hunter — Encyclopedia.com.
<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/alberta-hunter>
25. Sippie Wallace — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sippie_Wallace
26. Shave 'Em Dry — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Shave_%27Em_Dry
27. Shave 'Em Dry — AskHistorians.
https://www.reddit.com/r/AskHistorians/comments/1ogd9dv/were_lucille_bogans_explicit_songs_like_shave_em/
28. Great Depression and the 1930s — Pay for Play.
<https://opentext.uoregon.edu/payforplay/chapter/chapter-9-the-great-depression-and-the-1930s/>
29. Race Music — Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/race-music>
30. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
31. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
32. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
33. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
34. The Great Migration — National Archives USA. <https://www.archives.gov/research/african-americans/migrations/great-migration>
35. The Great Migration — National Archives USA. <https://www.archives.gov/research/african-americans/migrations/great-migration>
36. What Was the Great Migration? — PBS. <https://www.pbs.org/articles/what-was-the-great-migration>
37. What Was the Great Migration? — PBS. <https://www.pbs.org/articles/what-was-the-great-migration>
38. The Great Migration of Black Americans — ScienceDirect. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001449832030084X>
39. The Great Migration of Black Americans — ScienceDirect. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001449832030084X>
40. Chicago blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Chicago_blues
41. Chess Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Chess_Records
42. Chess Records Office and Studio — City of Chicago Landmark.
<https://webapps1.chicago.gov/landmarksweb/web/landmarkdetails.htm?lanId=1267>
43. The Complete Plantation Recordings — Blues Hall of Fame.
https://blues.org/blues_hof_inductee/the-complete-plantation-recordings-muddy-waters-mca-chess-1993/
44. Muddy Waters's Cabin — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/muddy-waterss-cabin>
45. Muddy Waters — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/artist/muddy-waters/>
46. Jimmy Rogers — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/jimmy-rogers>
47. Muddy Waters — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Muddy_Waters
48. Howlin' Wolf — Sun Records. <https://sunrecords.com/artists/howlin-wolf/>
49. Howlin' Wolf, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Howlin-Wolf>
50. Howlin' Wolf — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Howlin'_Wolf
51. Willie Dixon — Songwriters Hall of Fame. <https://www.songhall.org/profiles/willie-dixon>
52. Willie Dixon — Mississippi Encyclopedia. <https://mississippiencyclopedia.org/entries/willie-dixon/>
53. Little Walter — EBSCO Research Starters. <https://www.ebsco.com/research-starters/history/little-walter>
54. Cross-Harp Explained — CraigAnderton.org. <https://craiganderton.org/re-discovering-harmonica/>
55. Little Walter — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Walter
56. Little Walter, Juke (1952) — YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kWLQSpIVP3Y>
57. A Tale of Two Sonny Boy Williamsons — University of Mississippi.
<https://egrove.olemiss.edu/exhibit/university-collections/bring-it-on-home/a-tale-of-two-sonny-boy-williamsons/>
58. The Mystery of the Two Sonny Boy Williamsons — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/stories/mystery-sonny-boy-williamson/>
59. Sonny Boy Williamson II — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sonny_Boy_Williamson_II
60. Sonny Boy Williamson II — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sonny_Boy_Williamson_II
61. West Side Soul (Magic Sam) — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Soul



62. Otis Rush — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Otis_Rush
63. Magic Sam — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/magic-sam>
64. Dust My Broom — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Dust_My_Broom
65. Jimmy Reed — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/jimmy-reed>
66. Jimmy Reed Story — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/stories/jimmy-reed-story-unlikely-blues-hero/>
67. John Lee Hooker — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/john-lee-hooker>
68. Boogie Chillen' — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Boogie_Chillen'
69. Boogie Chillen — The Ethan Hein Blog. <https://www.ethanhein.com/wp/2021/boogie-chillen/>



PARTE IV – DAL BLUES AL ROCK

*Memphis, Texas, West Coast e la genesi del rock'n'roll: l'atto d'accusa
definitivo*





Capitolo 1 – L'incrocio delle prove: Beale Street e l'officina di Sam Phillips

La pubblica accusa della Storia ha un luogo privilegiato e spietato dove convocare i suoi testimoni, un crocevia topografico in cui il fango umido e asfissiante del Delta del Mississippi si tramuta, attraverso un processo chimico, sociale ed economico inarrestabile, nel cemento armato dell'industria discografica: Memphis, Tennessee. Situata strategicamente e commercialmente sul bordo occidentale degli Appalachi, proprio lì dove il corso possente e limaccioso del fiume Mississippi fende il paesaggio per correre a perdifiato verso l'estuario nel Golfo del Messico, Memphis rappresentava l'inevitabile imbuto migratorio. Era il capolinea ferroviario e fluviale per migliaia di suonatori neri in fuga precipitosa dalle brutali condizioni di lavoro, dalle angherie del sistema di mezzadria (sharecropping) e dall'isolamento asfissiante delle piantagioni dell'Arkansas e del Mississippi profondo. Nessun'altra giurisdizione, in tutta la sconfinata e contraddittoria mappa degli Stati Uniti d'America, documenta in modo così cristallino, spietato e inequivocabile la mutazione genetica del blues. Lì, il canto rurale e solitario, nato in acustico sotto i porticati di legno marcescente e intriso di disperazione esistenziale, compie la sua metamorfosi fatale: si amplifica, si distorce, diviene blues elettrico ruggente, per poi deflagrare in quel frenetico e profano rhythm & blues che l'universo commerciale bianco avrebbe poi etichettato, con una dose massiccia di colpevole amnesia strutturale e opportunismo economico, sotto l'accattivante e furbo monicker di rock'n'roll.

Beale Street: La strada dove si comprava il suono e si vendeva l'anima

Sulla caotica scena del crimine, l'indirizzo esatto e inconfutabile in cui reperire le impronte digitali di questa transizione sociologica e fonica è Beale Street. Tracciata e lastricata nel lontano 1841 dall'intraprendente imprenditore bianco Robertson Topp per scopi puramente mercantili e logistici, con l'intento palese di facilitare lo scarico delle merci dalle grandi chiatte fluviali a vapore verso i lussuosi sobborghi orientali, la strada divenne, in uno di quei paradossi squisiti di cui la storia è prodiga, l'arteria vitale e pulsante della cultura musicale afroamericana.¹ L'estremità occidentale, lambita dalle acque limacciose del Mississippi, brulicava di commercianti fluviali, marinai sudati, truffatori, bari e viandanti di ogni sorta. Tuttavia, i registri storici testimoniano che già nel tumultuoso decennio del 1860, all'indomani della guerra civile che squassò il tessuto nazionale, i musicisti itineranti la elessero a loro caotica e affollata dimora d'elezione, a partire dalla pionieristica Young Men's Brass Band formata e diretta da Sam Thomas nell'anno di grazia 1867. Ma il vero e geniale artefice della sua mastodontica trasformazione in gigantesco hub culturale afroamericano fu Robert Church, un



lungimirante e spregiudicato imprenditore nero che seppe leggere nelle tragedie un'imperdibile occasione di ascesa sociale e finanziaria. Dopo che la devastante epidemia di febbre gialla del 1878 aveva mietuto migliaia di vittime e spinto le atterrite élite bianche alla fuga precipitosa, lasciando la municipalità in bancarotta, Church acquistò in massa i terreni abbandonati a prezzi ridicoli. In un gesto di rivendicazione territoriale e orgoglio razziale, Church inaugurò un maestoso parco pubblico dotato di un colossale auditorium da duemila posti, creando di fatto il primo gigantesco incubatore istituzionalizzato per i talenti blues neri in cerca di un pubblico pagante e di un palcoscenico degno.²

È esattamente in questo perimetro di promiscuità e miseria sfavillante, tra bische fumose invase dal puzzo di sigari a buon mercato, bordelli male illuminati, banchi dei pegni ricolmi di chitarre abbandonate dai suonatori disperati, teatri di varietà scalcinati e gli ultimi pittoreschi spettacoli della medicina (i celebri medicine shows itineranti, che smerciavano tonici miracolosi e intrattenimento a buon mercato), che il compositore e cornettista William Christopher Handy si stabilì all'inizio del Novecento.³ Handy non inventò affatto il blues, nonostante il titolo altisonante e palesemente immeritato di "Padre del Blues" (Father of the Blues) che si autoconferì astutamente nella sua autobiografia per compiacere la vanità dell'establishment e assicurarsi la propria eternità, ma commise un crimine estetico forse altrettanto grave agli occhi puritani dei folcloristi: lo trascrisse nero su bianco. Con la storica e astutissima pubblicazione degli spartiti di *St. Louis Blues* nel 1914 e del celeberrimo *Beale Street Blues* nel 1916, l'avvocato Handy ingabbiò la fluidità orale, l'imprevedibile geometria umorale delle campagne sudite, che fluttuava libera tra le 11 e le 13 battute secondo il capriccio del suonatore, dentro le rigide sbarre ortogonali del pentagramma stampato. Fissando la progressione armonica nello standard formale a dodici battute (12-bar blues), egli rese il blues accessibile, leggibile ed eseguibile dalle grandi orchestre sinfoniche e jazzistiche bianche e, di conseguenza, al ricchissimo mercato mainstream nazionale e internazionale. Il blues cessava istantaneamente e traumaticamente di essere un idioma esclusivo, criptico, rurale e inaccessibile per trasformarsi, sotto la lente deformante del diritto d'autore, in un genere ferreamente codificato, riproducibile in serie, asettico e altamente commercializzabile. Lo stesso storico e musicologo Gilbert Chase, nella sua disamina dell'evoluzione sonora nazionale, indicò inequivocabilmente che i precisi e accademici lavori di trascrizione di Handy portarono il blues a nuovi e inesplorati livelli di popolarità generale, decretandone parallelamente la fine dell'innocenza.

Il clima che si respirava passeggiando lungo l'arteria di Beale Street tra gli anni Venti e i furenti anni Cinquanta era un caos vitale inimmaginabile, un frastuono perenne in cui l'urlo della strada si mescolava al tintinnio delle monete sui banconi. Teatri di fama equivoca ma dalla sacralità palpabile come il Palace Theatre offrivano serate per



dilettanti, le celeberrime *amateur nights*, che fungevano da veri e propri spietati riti di iniziazione e selezione naturale per chiunque osasse imbracciare uno strumento e pretendere di sedurre un pubblico esigente e crudele. L'imputato Rufus Thomas, ballerino, comico nato e futuro inossidabile pilastro dell'etichetta discografica Stax, officiava come maestro di cerimonie ineguagliabile in queste arene sudaticce, svezando e forgiando al microfono figure acerbe che avrebbero dominato e fagocitato i decenni musicali successivi: un timido B.B. King, il dolente Bobby "Blue" Bland, l'armonico Junior Parker, e perfino un turbolento e ambiziosissimo Ike Turner in cerca di gloria.⁴ Beale Street era un organismo pulsante e inesauribile, un pozzo di petrolio sonoro, dichiarato poi non a caso National Historic Landmark nel 1966 in un tardivo tentativo di storicizzazione istituzionale e solennemente designato come "The Official Home of the Blues" da un provvidenziale atto del Congresso americano nel 1977. In questo fervido crogiolo, la pionieristica e radicale stazione radiofonica WDIA — che ebbe il coraggio spregiudicato di affidare i propri microfoni a dj afroamericani — fungeva da formidabile megafono della comunità, offrendo per la primissima volta negli Stati Uniti d'America una programmazione capillare ed interamente dedicata a educare e soddisfare il vasto e fino ad allora ignorato pubblico afroamericano, proiettando il suono di Beale Street fino ai confini estremi del segnale radio.

*Il blues non si è mai evoluto pacificamente in rock'n'roll per un caso
fortuito.
È stato un processo spietato di estrazione mirata, consumato clinicamente
nei claustrofobici studi di registrazione e di manipolazione acustica di
Memphis.*

L'officina delle meraviglie di Sam Phillips: Il Memphis Recording Service

L'epicentro probatorio indiscusso di questa colossale e ineluttabile trasformazione possiede nei registri dell'accusa un numero civico preciso e incontrovertibile: 706 Union Avenue. Fu qui che, nel rigido gennaio del 1950, un visionario e testardo nativo di Florence, cittadina dell'Alabama, di nome Samuel Cornelius Phillips, scelse di inaugurare le esigue e squallide stanze del Memphis Recording Service in un modesto e asfittico locale commerciale di appena 18 piedi di larghezza per 33 di profondità.⁵ Phillips, che da ragazzo solitario aveva assimilato passivamente ma tenacemente i canti cadenzati e dolenti dei braccianti afroamericani sfiniti dalla raccolta del cotone fin dalla più tenera infanzia, aprì d'emblée le porte a vetri del suo studio ai logori musicisti neri locali con una solenne dichiarazione d'intenti che ancor oggi suona come un



manifesto programmatico ineludibile, gravido di consapevolezza storiografica: la sua inossidabile volontà era registrare su nastro magnetico ciò che sentiva disperatamente esistere e divampare «nello spirito e nell'anima dell'uomo nero». Nelle prime convulse settimane, per scongiurare il collasso economico dell'impresa, il versatile e disperato Phillips accettava di registrare su nastro qualsiasi miseria gli venisse commissionata: tediose cerimonie nuziali, laconici canti funebri, ridicole e stonate feste scolastiche, convention di imbonitori. Ma il bersaglio vero, la sua ossessione predatrice e romantica al contempo, era catturare, congelare su acetato e amplificare quel suono sporco, minaccioso e ribollente che inondava le notti umide di Memphis. A dispetto delle avversità, nel febbraio del 1952 sciolse fiero gli ormeggi e fondò la titanica e indipendente Sun Record Company adottando l'ottimistico, provocatorio e implacabile motto: *We Record Anything — Anywhere — Anytime*.⁶

Agli atti processuali della nostra indagine figurano incisi col fuoco i nomi stellari e gravidi di conseguenze appartenenti alla prima, massiccia ondata di questo saccheggio virtuoso orchestrato dal genio di Phillips: l'istrionico James Cotton, il comico e funambolico Rufus Thomas, il selvaggio Rosco Gordon, il vellutato Little Milton, il sofferente Bobby "Blue" Bland, il giovanissimo e rampante virtuoso B.B. King e, a troneggiare su tutti, l'immane ed inenarrabile Howlin' Wolf. Quest'ultimo, una vera e propria bestia del blues dalla voce gutturale e spaventosa, Phillips lo considerò fermamente e ininterrottamente per tutta la sua vita come la sua scoperta più sconvolgente e brutale, il picco inarrivabile dell'espressività umana primordiale.⁷ Inizialmente, tuttavia, Phillips si scontrava con la cruda logistica: non disponendo di una rete distributiva capillare capace di invadere il mercato nazionale, agiva forzatamente e meschinamente da mero intermediario produttivo, vendendo i roventi master appena incisi a etichette nordiste ben più strutturate e fameliche, prime fra tutte la temibile e vorace Chess Records stanziata nei quartieri industriali di Chicago. Ma l'acume imprenditoriale di Phillips giunse in fretta a una conclusione lapalissiana: capì rapidamente e lucidamente che, per massimizzare il profitto e soprattutto sfondare per sempre il formidabile muro di gomma dell'ostinata e monolitica segregazione radiofonica imperante in America, doveva necessariamente trattenere i talenti tra le proprie pareti, gestirne il sound e forgiare un marchio di fabbrica inconfondibile, spregiudicato e totalmente alieno per le orecchie della classe media bianca.

Il furto colossale del 1954: Elvis Presley e la sublimazione dell'inganno

La vera e dirompente infrazione del codice razziale, il punto di non ritorno della nostra inchiesta forense sull'origine del rock'n'roll, si concretizzò nell'afa del luglio del 1954. Fu allora che un timido, goffo e abbondantemente impomatato diciannovenne camionista bianco, originario della povera Tupelo in Mississippi, decise di varcare timorosamente la soglia dello studio per incidere a proprie spese un banale e



gracchiante acetato, adducendolo come presunto regalo di compleanno per l'adorata madre. Elvis Aaron Presley possedeva, in una combinazione irripetibile e fatale, esattamente e millimetricamente ciò che l'astuto Phillips andava cercando disperatamente, rastrellando con torcia alla mano le bettole per anni. Secondo l'esatta, cinica ed infallibile intuizione del produttore, il giovane Presley poteva, con spaventosa naturalezza, eseguire la musica vibrante dei neri «con l'eccitazione, l'imprevedibilità e l'energia ferina di un artista blues afroamericano», ma disponendo parallelamente di un involucro estetico pallido, di un ciuffo ribelle ma passabile e di un pedigree razziale inappuntabile che garantiva il lasciapassare assoluto, il passaporto dorato per insidiarsi senza destare immediati sospetti nelle scalette delle stazioni radiofoniche bianche, attraversando come una lama nel burro le barriere regionali, culturali e musicali dell'America profondamente divisa.⁸

Mettendogli subdolamente e magistralmente a fianco due scafati veterani della scena locale abituati al ruvido honky-tonk, l'esperto chitarrista Scotty Moore e il solido bassista Bill Black, Phillips innescò una reazione chimica irreversibile in sala d'incisione. In quel torrido luglio 1954 venne così generata e registrata su nastro la dirompente e sfacciata *That's All Right*, rilettura snella, accelerata e vibrante di un cupo e oscuro pezzo originariamente composto dall'afroamericano Arthur "Big Boy" Crudup. Il risultato sconvolgente fu il rockabilly: una miscela esplosiva, instabile e radioattiva in cui il rigido e lagnoso country collise frontalmente con la lussuria del blues, spogliandolo forzatamente dei suoi tratti più cupi, minacciosi e fatalisti ma mantenendone intatta, se non addirittura esasperata, l'urgenza sessuale, la spavalderia e l'energia ritmica irrefrenabile. Sia ben chiaro agli atti della giuria: Presley, al netto del suo talento interpretativo, non stava inventando assolutamente niente di inaudito. Egli stava, semplicemente e magnificamente, contrabbandando a livello planetario, impacchettate in un carisma visivo giovanilista, le medesime cadenze, i gridolini e le frenesie che gli artisti afroamericani praticavano, sudavano e perfezionavano da svariati decenni nell'oscurità dei juke joint e dei sobborghi. Quando, nel fatidico novembre del 1955, il pragmatico Phillips decise di monetizzare il suo Frankenstein vendendo il contratto in esclusiva di Presley ai potenti vertici della RCA Victor per l'allora incredibile e stratosferica cifra di 35.000 dollari (superando all'ultimo respiro la disperata offerta della Atlantic Records, che si era fermata a 25.000), usò freddamente i mastodontici proventi per inondare il mercato con nuovi emulatori dai volti pallidi: Carl Perkins, Johnny Cash, l'indiafolato Jerry Lee Lewis e il malinconico Roy Orbison. La vetta inarrivabile della mistificazione musicale fu toccata il 4 dicembre 1956, durante la leggendaria, impreveduta e informale sessione ribattezzata pomposamente Million Dollar Quartet. Tutti questi ragazzi immacolati incidevano furiosamente blues, jump e derivati intrisi di boogie, ma le asettiche classifiche discografiche, complici le riviste per adolescenti, li osannavano e li incoronavano imperitabilmente come gli



avanguardisti padri fondatori di un genere del tutto nuovo e vergine.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Le ponderose risultanze acustiche e le testimonianze crociate convergono inesorabilmente: il celebrato suono di Memphis costituisce la prova regina, il corpo del reato della titanica transizione. Non si trattò in alcun modo di una generazione spontanea, romantica o disinteressata di un genere musicale immacolato, bensì dell'applicazione di un calcolo deliberato, scientifico e formidabile di spregiudicati imprenditori e discografici. Costoro si dimostrarono astutamente capaci di intercettare le torbide vibrazioni stradaiolate dei neri di Beale Street, incapsularle in nastri magnetici tramite mezzi di fortuna, sbiancarne i volti di copertina e venderle all'ignara e puritana America borghese come un'eccitante e innocua epifania adolescenziale. Il rock'n'roll, giurati, non nacque dal nulla rimbombante: fu letteralmente e spietatamente estorto dalle viscere del blues afroamericano per riempire le casse delle corporazioni.



Capitolo 2 – La dinastia di Memphis: I Beale Streeters e l'anima cruda della Stax Records

L'indagine, per essere considerata esaustiva e inattaccabile in sede di giudizio storiografico, deve necessariamente soffermarsi non soltanto sui colossi sbiancati dalla stampa, ma scavare nei sobborghi per interrogare i gregari sudati e i re neri che rimasero irriducibilmente fedeli alle radici e alla terra della città. Costoro edificarono instancabilmente, pietra su pietra, nota dopo nota, un ciclopico e monolitico muro di suono che definì con implacabile esattezza topografica il confine esatto tra il rhythm & blues arcaico, grezzo e contadino, e il sontuoso soul moderno che avrebbe poi invaso le radio nere e bianche. Prima ancora che la leggendaria etichetta Stax Records poggiasse le sue formidabili e incrollabili fondamenta su questo terreno pregno di vibrazioni, un crogiolo oscuro e del tutto informale di smisurati talenti si coagulò spontaneamente sotto l'insegna, mai depositata in alcun registro commerciale, dei cosiddetti "Beale Streeters". Non si trattava di un'orchestra strutturata, ordinata o irreggimentata da un impresario in giacca e cravatta, ma piuttosto di una lega sotterranea di spietati e geniali assassini musicali: in questa confraternita militarono, armati di strumenti logori, le future divinità B.B. King, il ruvido Rosco Gordon, il soave e tormentato Johnny Ace, il batterista Willie Nix, il ritmico Earl Forest e, non ultimo, l'incredibile ed inimitabile Bobby "Blue" Bland. Questa schiera di rinnegati si sfidava ferocemente e all'ultimo sangue nei brutali concorsi amatoriali del Palace Theatre, covando, tra i fumi dell'alcol di contrabbando, un'aggressività sonora e un cinismo lirico che avrebbe a brevissimo armato le mani e indurito i plettri delle ben più fortunate e danarose generazioni successive.

Bobby Bland e l'impronta gigantesca di Rufus Thomas

Il denso fascicolo istruttorio relativo a Robert Calvin Bland, venuto alla luce nei remoti campi del Tennessee nell'anno 1930, rivela i contorni di un personaggio assolutamente chiave, un anello di congiunzione vitale per decifrare il catastrofico collasso formale tra i generi musicali dell'epoca. Approdato adolescente e disorientato nel trambusto della vibrante Memphis, Bland trascorreva le lunghe e tediose giornate sgobbando come umile garzone in una rumorosa officina meccanica, per poi dilapidare le sue notti nei club alla spasmodica e famelica ricerca di scritture e ingaggi.⁴ Il fatidico anno 1951 segnò la svolta: trionfò per distacco e manifesta superiorità canora all'Amateur Contest indetto sul palco del temibile Palace Theatre, incassando un misero bottino economico di cinque dollari che tuttavia valeva il suo peso in oro purissimo in termini di



legittimazione e ammirazione della strada. Sotto l'egida implacabile e il pugno di ferro di Don Robey, patron incontrastato della texana Duke Records — noto per il suo temperamento gangsteristico — e in perfetta, irreale simbiosi artistica con il geniale arrangiatore e produttore Joe Scott, Bland sintetizzò un suono monumentale, opulento e minaccioso al contempo. Con l'immortale hit *Farther Up The Road* inciso nel 1957, in cui le dolorose e stridenti lamentele gospel della sua voce profonda collidono fragorosamente con la rombante e perfetta sezione fiati dell'impeccabile Bill Harvey Band, accompagnate e trafitte dai letali e gelidi fendenti elettrici della diabolica chitarra di Pat Hare, Bland definì su vinile un template formidabile e irripetibile. Un canovaccio sonoro che giovani emulatori inglesi, il perennemente osannato Eric Clapton in prima fila, saccheggeranno senza alcuna pietà o remora morale in futuro, riproducendone pedissequamente finanche le imprecisioni.

Ma l'uomo che funge da inscindibile cerniera temporale e culturale a Memphis, la figura archetipica che connette il vaudeville rurale all'impero discografico moderno, è inequivocabilmente Rufus Thomas. Intrattenitore totale, ballerino funambolico, cantante e comico nato in una catapecchia nel sud del Mississippi nel lontano 1917, Thomas peregrinò come attore e saltimbanco itinerante nei polverosi tendoni dei Rabbit Foot Minstrels.⁹ Da lì ascese al ruolo di deejay di punta, sfrontato e amatissimo, della pionieristica stazione WDIA, per infine consolidarsi come colonna portante ed inossidabile degli studi discografici della città. Egli incarna e traspira lo spirito stesso di Memphis, come certificato solennemente dalle onorificenze della Mississippi Blues Commission.¹⁰ Fu proprio la sua sagacia a firmare, nel lontano 1953, l'esilarante, graffiante e clamorosamente sfacciata traccia comica *Bear Cat*, registrata per conto di Sam Phillips: una spudorata, letterale e ribelle canzone di risposta (answer song) alla rocciosa *Hound Dog* ululata da Big Mama Thornton. Il brano regalò inaspettatamente e prepotentemente alla traballante Sun Records il suo primissimo massiccio hit su scala nazionale, salvo poi innescare, a strettissimo giro di posta, una sanguinosa, lunga e costosissima causa per violazione del copyright e plagio mossa dai mastini legali dei celebri autori Leiber e Stoller contro l'imprudente Phillips. Thomas non si scompose minimamente; transitò integro e intatto nella sua debordante energia istrionica verso la lussuosa e agguerrita scuderia della Stax Records, trascinando con sé la talentuosa figlia Carla, e sfornando per oltre un decennio capolavori di funk grezzo e disarticolato come la colossale *Walking the Dog* nel 1963, canzone che verrà prontamente, spudoratamente ingoiata e rigurgitata, accordo per accordo, dai giovanissimi e acerbi Rolling Stones per sedurre le platee europee.

La nascita della Stax Records: La fabbrica dell'anima incandescente

La brutale mutazione in atto del solido blues memphiano non si arrestò affatto e non si compiacque nei soli angusti studi della rampante Sun. Nel 1957, tra le spoglie e



polverose rovine di un vecchio cinema dismesso e riadattato alla bell'e meglio al civico 926 di East McLemore Avenue, un modesto violinista country bianco originario della profonda provincia, di nome Jim Stewart, sostenuto finanziariamente dall'incrollabile e risoluta sorella Estelle Axton, diede vita ad una speranzosa ed improvvisata etichetta battezzata Satellite Records. Questa neonata sigla, a causa di insormontabili e triviali omonimie legali scoperte in itinere, venne prontamente e forzatamente ribattezzata nella gloriosa e definitiva abbreviazione Stax (creata assemblando senza troppa fantasia le iniziali rocciose dei loro cognomi, St ed Ax).¹¹ L'approccio lavorativo ed umano instaurato dai due fratelli era a dir poco sconvolgente e radicale, specialmente se inserito nel contesto esplosivo di una città sudista ferocemente intrisa di intolleranza e rigidamente segregata come Memphis: musicisti, fonici e cantanti bianchi e neri si ritrovavano fraternamente rinchiusi nelle medesime squallide mura dello studio, condividendo fianco a fianco sigarette, accordi sudati, un piccolo ed ingegnoso gruppo di vulcanici compositori e, soprattutto, appoggiandosi incondizionatamente alla stessa, inossidabile e formidabile *house band* strumentale nota all'universo come Booker T. & The MG's. L'organico stabile di questa ineguagliabile formazione — comprendente il prodigioso afroamericano Booker T. Jones alle lussureggianti e vellutate tastiere dell'organo Hammond, il bianco Steve Cropper (architetto inarrivabile dei lick di chitarra soul), l'esuberante Donald "Duck" Dunn a percuotere magistralmente le massicce corde del basso elettrico e il precisissimo Al Jackson Jr. alla devastante e cronometrica batteria — era, per gli standard civili di quell'epoca oscura, spudoratamente e audacemente integrato sul piano razziale.¹² Insieme, cesellarono e produssero su tonnellate di nastro magnetico un suono inconfondibilmente aspro, scarnificato, viscerale, inequivocabilmente radicato nei meandri oscuri del fervoroso gospel nero ma contestualmente e genialmente sporcato da ruvidi sprazzi di twang country. Il loro magistrale impasto ritmico e sonoro forgiò definitivamente e perentoriamente ciò che l'acclamato etnomusicologo Rob Bowman ha poi storicizzato e battezzato come indiscutibile "southern soul".

La prova documentale più struggente, titanica e definitiva della manifesta superiorità emotiva e sensoriale dell'officina Stax porta inciso a fuoco il nome inequivocabile del georgiano Otis Redding. Arrivato timidamente e fortunosamente a Memphis non come solista, bensì sminuito al ruolo di solerte guidatore di furgone per le velleità canore di un amico, in quel fatidico autunno del 1962, dopo ore di insuccessi altrui, supplicò e ottenne quasi per sfinimento una microscopica chance al microfono di servizio. Al cospetto dei cinici musicisti di studio accigliati, Redding registrò di getto la disarmante ballata *These Arms of Mine* e congelò istantaneamente l'intera e vasta stanza, gelando il sangue nelle vene dei presenti con un'emotività e un pathos vocale sconosciuti al mondo terreno. Ottenne un contratto prima di varcare la porta e incassò lo smercio colossale di ben ottocentomila copie di lì a pochissimo tempo.¹³ Nel febbrile lasso di



tempo intercorso tra l'esordio del 1962 e la raccapricciante, fatale e luttuosa fine sprofondata in un incidente aereo nelle gelide acque del lago Monona nel tragico dicembre 1967, l'inesauribile Redding vomitò un torrente ininterrotto di inni immortali e crudi. Tracciò capolavori rabbiosi da *Mr. Pitiful* e la leggendaria *Respect* (più tardi requisita e sventrata nella sua struttura per farne vessillo femminista dalla ineguagliabile Aretha Franklin) alla tormentata ballata *Try a Little Tenderness*, per suggellare il suo tragitto terreno con la celeberrima, sofferente e solitaria elegia fischiettata postuma, *(Sittin' On) The Dock of the Bay*, capolavoro indiscusso terminato e rifinito in studio pochissimi giorni prima dell'oblio mortale. Oltre all'astro di Redding, lo sterminato catalogo aureo della Stax rappresentava per le minoranze un arsenale artistico spaventoso, che sfidava in prestigio il mondo interno, allineando colossi assoluti come i sudati e furenti Sam & Dave, il muscolare Eddie Floyd, il saggio William Bell, l'estroversa Carla Thomas e il genio baritonale di Isaac Hayes, arrangiatore folle che in tempi non sospetti strapperà alla rigida giuria dell'Academy nientemeno che il primissimo Premio Oscar musicale per un compositore afroamericano.¹⁴

Le disamine storiografiche attestano palesemente come, mentre l'algida e ingegnosa macchina nordista della Motown di Detroit, governata dall'abile Berry Gordy, piallava scientemente e minuziosamente le asprezze dei propri suoni levigati per compiacere spudoratamente e tranquillizzare la puritana borghesia bianca con arrangiamenti lussuosi e voci zuccherose, la Stax Records del profondo Sud perseverava irriducibilmente nella conservazione feroce. Preservava indenne la ferocia umida, stridente e primordiale dell'angusto juke joint campagnolo intrecciata mirabilmente alla sferzata letale e contorta del blues elettrico di periferia. Come dichiarò in un impeto di caustica fierezza e onestà intellettuale lo stesso intrattenitore Rufus Thomas, rievocando i fasti incolmabili dei bei tempi andati: «La sofisticata Motown vi regalava il dolce, la fetta torta. Ma noialtri della Stax, signori, possedevamo e rovesciavamo nelle vostre orecchie il funk».¹⁵ E il tracollo catastrofico dell'impero soul di Memphis, materializzatosi impietosamente e vergognosamente nel bieco e grigio 1975, strangolato lentamente da un coacervo disastroso di gestione irrazionalmente dissennata, speculazioni cieche e ingiusti contratti capestro siglati per mera sopravvivenza coi temibili distributori dell'idrovora CBS, non sminuisce minimamente, in alcuna sede giudiziale, il maestoso e inscalfibile ruolo primario di Memphis. Essa permarrà perennemente la cassaforte primaria e scassinata senza remore da cui le voraci star del fiorente e multimilionario rock attinsero a vagoni colmi, a piene mani spregiudicate, per donarsi posticciamente un fasullo, lucroso ed ostentato contegno d'apparente rispettabilità emotiva e finta aderenza terrena.



VERDETTO DEL CAPITOLO. Le ponderate analisi storiche e il brutale esame comparato degli innumerevoli solchi incisi, comprovano in modo fulgido che i leggendari Beale Streeters e la successiva, inarrestabile e maestosa corazzata discografica della Stax dimostrano inequivocabilmente, carte e nastri alla mano, che il ruvido blues originario di Memphis rifiutò sempre aspramente e categoricamente l'omologazione facile, sdolcinata e anestetizzata propugnata dalle grandi etichette del Nord. Esso si tramutò, per organica evoluzione interna, in un vigoroso, graffiante e scattante rhythm & blues ed evolse infine nel passionale soul ruspante e senza filtri, mantenendo testardamente e magnificamente inalterata la primordiale aggressività tellurica delle umili origini contadine. Di contro, i boriosi, arricchiti e perennemente celebrati pionieri anglosassoni e yankee del frastornante rock bianco non fecero, e non poterono fare, assolutamente altro che inchinarsi subdolamente: piegarsi ai manuali suonati dai neri, copiare fraudolentemente i magistrali lick stridenti di chitarra elettrica, mimare grottescamente in studio la spaventosa e profonda intensità vocale dei vocalist e, infine, spacciarsi al botteghino rivendendo cinicamente quella miscela rubata e magica come se fosse l'intrepida ed impareggiabile scoperta del loro genio nativo.



Capitolo 3 – La corte suprema delle sei corde: I tre King del blues e il plagio legalizzato

Nessuna rigorosa e inflessibile istruttoria sull'elettrificazione irreversibile del blues potrebbe dirsi lontanamente completa e inattaccabile dinanzi a un giurì senza interrogare a fondo e con inesorabile fermezza i principali e più venerati indiziati in questa vicenda. Parliamo di coloro che forgiarono il metallo, che presero uno strumento d'accompagnamento un tempo sottomesso ai frastuoni degli ottoni e lo portarono, con prepotenza e virtuosismo, a livelli di esibizione solistica di natura quasi sacrale, teatrale e, sotto il profilo della rottura degli schemi classici, puramente criminale. Questa triade non è legata da alcun remoto vincolo di sangue, non condivide lignaggio genealogico né provenienza geografica esatta, eppure la storiografia musicale, con la sua insopprimibile tendenza alle mitizzazioni sbrigative e alle etichette ad effetto, li raggruppa forzatamente e universalmente sotto il medesimo fittizio ma azzecatissimo cognome reale: i celebrati Three Kings of the Blues Guitar. Stiamo evocando ai banchi della deposizione Riley B. King, l'infuocato Freddie King e il titanico Albert King. A costoro va imputata, senza alcuna possibilità di appello, l'emancipazione irrevocabile e definitiva della chitarra elettrica: da umile, timido strumento ritmico confinato nelle fangose retrovie dell'orchestra jazz e boogie a dittatore melodico assoluto, onnipotente e implacabile, capace di costringere schiere di fiati roboanti e fiumi di martellanti pianoforti a un ruolo di mera e silenziosa ancillarità di sottofondo.

B.B. King e il lamento della chitarra chiamata Lucille

Il teste chiave e indubitabilmente più longevo e celebre in questo infinito dibattito è Riley B. King, venuto alla luce nel mite settembre del 1925 in una fatiscante e precaria baracca di legno edificata ai margini di una sconfinata piantagione di cotone vicino all'abitato di Itta Bena, sprofondata nelle terre nere e umide del Mississippi.¹⁶ Cresciuto orfano delle cure genitoriali nel rigore aspro, pauperistico e fatalista delle comunità di mezzadri e forgiato intimamente dai canti di fatica e dalla speranza della chiesa battista locale, King ha ripetutamente e lucidamente testimoniato che il movente fatale della sua deviazione dalla stretta ortodossia del gospel puro fu squisitamente di natura sonora. Sotto le armi, vestendo l'uniforme, le sue orecchie incapparono fortuitamente e miracolosamente nell'ascolto di una formidabile chitarra elettrica che diffondeva a volume inaudito le note complesse e sofisticate di *Stormy Monday* del seminale T-Bone Walker. Fu il timbro ineguagliabile di quello strumento: pulito, vibrante, intriso di sbalorditiva eleganza jazzistica e del tutto privo della grezza asprezza rurale a



corrompere definitivamente, intimamente e irrevocabilmente la sua originaria vocazione chiesastica.¹⁷ Nel disperato e promettente 1946 fuggì a Memphis con in tasca nient'altro che due miseri dollari e mezzo, la sua chitarra acustica a buon mercato e il coraggio di chi non ha assolutamente nulla da perdere. Eleemosinò astutamente asilo dal cugino materno Bukka White, un rude e osannato esponente della primordiale e intransigente corrente del country delta blues che lo istruì rudimentalmente ai segreti del mestiere. Ma le ambizioni e le mire estetiche del giovanissimo King erano sideralmente e concettualmente distanti dall'acustica rurale, fangosa e sgangherata del Delta; puntavano dritte, inesorabilmente e spavalamente all'esibizionismo metropolitano, ai palcoscenici illuminati dalle insegne al neon e al fragore delle classifiche urbane.

Avendo compreso i meccanismi della nascente industria, il furbo e abile King si fece assumere in radio e si battezzò enfaticamente Beale Street Blues Boy (acronimo successivamente e fortunatamente abbreviato nella sigla mondiale B.B.) ai caldissimi microfoni della pionieristica radio WDIA, dominando così, come un predicatore laico del ritmo, la principale stazione che istruiva, intratteneva e plagiava le vaste masse lavoratrici nere del Tennessee.¹⁸ Il suo formidabile stile chitarristico solistico si consolidò e si forgiò come una micidiale, geniale e calibratissima sintesi tra l'irruenza terrena e passionale del delta blues e la sublime pulizia formale e armonica del jazz per big band. Egli detestava profondamente gli accordi compulsivi e ritmici tipici dei suonatori rustici; preferiva chirurgicamente pizzicare, stringere e isolare singole e perfette note sulle corde alte, dilatandone il lamento agonizzante tramite un peculiare e del tutto inedito *butterfly vibrato*, una minuscola oscillazione febbrile delle falangi che mimava, con agghiacciante precisione e pathos emotivo inarrivabile, i singhiozzi strozzati e le invocazioni acute della sofferente voce umana. Nel lucroso lasso temporale intercorso ininterrottamente tra il 1950 e il 1957, sapientemente ingaggiato e spremuto dai dirigenti della rampante Modern/RPM Records dei fratelli Bihari — spregiudicati faccendieri dei suoni losangelini — il giovane Re piazzò una sequela implacabile di inestimabili capolavori e pietre miliari quali *Three O'Clock Blues* e *You Upset Me Baby* ai vertici incontrastati delle floridissime e serrate classifiche R&B; d'America.

Perfino l'arma letale di questo delitto emotivo perpetrato su scala industriale ha, per testamento storiografico, un preciso e osannato nome di battesimo: Lucille. La variopinta storiografia ufficiale e la mitologia popolare confermano e accertano senza remore che, nell'inverno glaciale del 1949, nel bel mezzo di un malfamato, sudicio e traboccante locale adibito a sala da ballo nella remota località di Twist in Arkansas, due irrequieti e nerboruti avventori, accecati dai fumi dell'alcol scadente, rovesciarono inavvertitamente un pesante barile di cherosene rovente adoperato per il riscaldamento al fine disperato di contendersi con la forza brutta le grazie di una



misteriosa fanciulla locale. Le fiamme divamparono incontrollabili e divorarono selvaggiamente e voracemente l'intera sala in legno; B.B. King, assieme alla folla in panico, fuggì precipitosamente per strada, per poi, compiendo un gesto di suprema ed irragionevole follia, rientrare a spron battuto correndo nel fumo del rogo scoppiettante al solo vitale scopo di recuperare, tra le scintille e le fiamme ardenti, la sua sbeccata e amatissima Gibson acustica da trenta dollari, rischiando tragicamente e stupidamente di perire arso vivo.¹⁹ Sopravvissuto illeso per miracolo, apprese il giorno seguente che la seducente cagione di sì tale rovinosa e distruttiva contesa portava il nome di Lucille. Da quel giorno memorabile e sinistro, King ribattezzò solennemente con il nome Lucille qualsivoglia costosa chitarra elettrica gli fosse passata tra le agili mani, per elegerla a monito perenne e visibile contro l'umana stupidità e la dissennatezza maschile. L'atto formale di inappellabile consacrazione globale ed extra-comunitaria avvenne solo in età matura, nel dirompente 1969, con l'incisione e la diramazione del celeberrimo hit mondiale *The Thrill Is Gone*: una spessa e malinconica coltre di archi classicheggianti e arrangiamenti orchestrali sofisticati abbracciò docilmente e solennemente la tagliente lama della sua chitarra blues, mitigandone in parte la crudezza ma svelandone una grandezza inaudita e dolente, portandogli in dote accademica l'agognato primo Grammy Award e, al contempo, innescando irrimediabilmente l'idolatria morbosa, feticistica e adorante di innumerevoli e osannati astri del neonato Olimpo rock bianco, in primis Eric Clapton e il prodigioso alieno Jimi Hendrix, i quali si prostrarono senza pudore al suo cospetto dichiarandosi suoi umili apprendisti spirituali. King incise furiosamente la spaventosa cifra stimata in oltre quindicimila concerti sparsi nei continenti, spingendosi oltre il lecito sdoganamento sociale portando impettito e osannato la sua adorata Gibson Lucille in solenne udienza ufficiale fin nelle blindate stanze dal pontefice Giovanni Paolo II nel dicembre del 1997 e dominando instancabilmente ed imperiosamente le assi dei palchi mondiali fino alla veneranda e gloriosa età di ottantanove anni suonati.²⁰

*B.B. King estrasse abilmente il lamento secolare e stanco del bracciante rurale
e lo trapiantò con inesorabile e chirurgica maestria sulle lussuose frequenze
della chitarra elettrica urbana.*

Freddie e Albert: Il colpo di grazia texano e l'aggressione memphiana

Ma la corte inesorabile dei tre Re del blues elettrico annovera nel suo seno, per spaventare i detrattori e istruire a forza gli emuli giovanissimi, altri due feroci,



monumentali ed implacabili esecutori delle sei corde. Freddie King, nato texano di rigorosa e impudente razza sudista ma prontamente e forzatamente svezzato e irrobustito dal brutale, sferragliante ed assordante blues metropolitano delle acciaierie e dei club di Chicago, ove transitò in età formativa. Egli adottò senza compromessi alcuno uno stile chitarristico insolitamente massiccio, fisico, irruento e violento, incrociando mirabilmente e pericolosamente l'irruenza ritmica innata del Sud del paese e l'asprezza cacofonica metropolitana del grande Nord. Con formidabili ed eversivi strumentali elettrici strumentali travolgenti, inarrestabili ed arcinoti come i celeberrimi *Hideaway* e *San-Ho-Zay* (dati alle stampe nell'anno esplosivo 1961), l'indiavolato Freddie non si limitò minimamente a suonare il ruvido blues; egli redasse letteralmente e pedissequamente, rigo per rigo, il dizionario e vocabolario tecnico insostituibile da cui spregiudicate decine di esangui ed affamati futuri chitarristi britannici, cresciuti lontano dal delta, avrebbero pervicacemente e meticolosamente imparato a sillabare a memoria il dirompente ed aggressivo rock-blues della British Invasion. Il venerato Eric Clapton lo idolatrava incondizionatamente come un maestro spirituale inarrivabile e, invero, ne saccheggiò a profusione, impunemente e per decenni, ampie e vistose porzioni dei suoi incandescenti e caratteristici riff.

A chiudere implacabilmente il cerchio di fuoco attorno alla progressione vi è Albert King, l'uomo montagna, il colosso pacato ma letale armato perennemente della sua vistosa, appuntita e possente chitarra Gibson Flying V, che brandiva come un'ascia di guerra esotica. Rigorosamente e testardamente mancino, egli usava paradossalmente ed esclusivamente chitarre costruite per musicisti destrorsi rovesciate barbaramente a testa in giù, e ciò senza compiere il canonico gesto di invertire banalmente l'ordine delle corde. Il risultato di tale insensata fisionomia? Egli eseguiva le strazianti e tipiche piegature delle note soliste, i cosiddetti e celebri *bending*, spingendo innaturalmente e con forza brutale le corde inferiori verso il basso del manico, contrariamente alla gravità fisiologica dello strumento, con una torsione articolare del tutto anomala, dolorosa e brutale, che, unitamente alle dimensioni sovrumane delle sue enormi mani, conferiva e imprimeva alle sue lunghissime e lancinanti note una tensione plastica spaventosa ed empiricamente e tecnicamente inarrivabile per qualsiasi essere umano di normale stazza. Assunto con giubilo dalla corazzata ed influente Stax Records di Memphis, il gigante Albert sfornò impavidamente colossali capolavori corrosivi, torbidi e fangosi, imponendo al mondo del nascente rock un blues elettrico così aspramente muscolare e letale che, con un solo colpo di plettro spropositato, scardinò per sempre ogni inutile e fragile resistenza armonica pregressa, ispirando direttamente e apertamente, in epoca più tarda, le gesta vulcaniche e venerate di icone eccelse e indomabili come lo sfortunato astro texano Stevie Ray Vaughan.



VERDETTO DEL CAPITOLO. L'accusa pubblica, supportata dai tracciati magnetici inoppugnabili, stabilisce in questa sede, oltre ogni ragionevole o ipotetico dubbio concesso dalla legge storiografica, che la mastodontica, intricata e osannata architettura chitarristica sulla quale fiorirà trionfo il dorato e miliardario rock'n'roll è il mero ed edulcorato frutto di una copiatura spudorata e colossale perpetrata ai danni dei veri re depositi. I vibrati pietosi, laceranti e inarrivabili di B.B. King, la spinta meccanica, ritmica e chirurgicamente aggressiva di Freddie King e, in ultimo, l'aggressione fisica, violenta e piegata a forza bruta dell'immenso Albert King fornirono le indispensabili, irrinunciabili e granitiche basi legali per erigere il tempio della supremazia incontrastata della chitarra elettrica solista moderna. L'industria discografica del trionfante e osannato rock bianco non inventò nulla: si impossessò furtivamente, spietatamente e tacitamente dei loro laceranti assoli sudati sui palchi scalcinati e li impacchettò per rivenderli a caro prezzo al trepidante e rassicurato pubblico giovanile bianco dei fiammanti e disimpegnati decenni successivi.



Capitolo 4 – L'alibi texano e il lussuoso rifugio californiano

La debole e retorica difesa dell'establishment, nel suo perennemente maldestro e velleitario tentativo di derubricare furbescamente il dilagante fenomeno del blues a un misero e folkloristico monopolio esclusivo del fangoso e poverissimo Delta del Mississippi, un fenomeno da relegare nostalgicamente in una pacifica e inoffensiva salsa rurale da museo etnografico, trascura invece colpevolmente, imperdonabilmente e spietatamente una vastissima corrente laterale immensamente più colta, influente e letale ai fini della genesi rock: il formidabile e sontuoso Texas blues. A macroscopica e stridente differenza della sua cugina e controparte mississippiana, forgiata nel fango paludoso, nella miseria contadina e nella stanzialità asfissiante e brutale delle oppressive piantagioni cotoniere governate da padroni collerici, il blues della smisurata e opulenta Lone Star State concepì e recepì sfacciatamente influenze culturali, armoniche e strumentali ben più vaste, ibride, articolate e disinvoltamente cosmopolite. Assorbì, infatti, per mera e vitale contiguità territoriale, la speziata, danzante e complessa musica cajun e creola soffiata dalla vicina, misteriosa e paludosa Louisiana; risentì visceralmente e sfrontatamente dei travolgenti, calorosi e sensuali ritmi latini e messicani filtrati agevolmente al poroso confine sud dello Stato, e, come se non bastasse a confondere i puristi, inglobò impavidamente nel proprio tessuto musicale le bizzarre, meccaniche sincopi nord-europee e i ritmi in battere delle laboriose comunità di immigrati tedeschi, cechi e polacchi ivi densamente insediatesi.²¹ Il risultato empirico e strabiliante di questo gigantesco e casuale calderone etnico e geografico fu, senza attenuanti alcune, uno stile chitarristico e vocale profondamente intriso di uno *swing* avvolgente, rotondo, profondo, intimamente rilassato ma inesorabilmente trascinante, contraddistinto e adornato da eleganti arrangiamenti strumentali che occhieggiavano sfacciatamente e deliberatamente alla sofisticata e aristocratica sensibilità dell'intelligenza jazzistica orchestrale, manifestando un'eleganza urbana in doppiopetto che risultava semplicemente e drammaticamente irraggiungibile dai rudi, seppur intensi, campagnoli cenciosi e appiedati dello spoglio Delta mississippiano.

T-Bone Walker e l'inarrivabile invenzione dell'eleganza a sei corde

Il principale e illustrissimo imputato indiziato per la lucida premeditazione e la sublime esecuzione di questa strabiliante e snobistica raffinatezza chitarristica, destinata a contagiare le orchestre della costa, risponde per esteso al sonante nome di Aaron Thibeaux Walker, sebbene l'immortalità dei posteri lo veneri incontrastabilmente sotto l'irripetibile e glorioso pseudonimo di T-Bone Walker. Venuto alla luce nel lontano e



pionieristico 1910 nell'inconsueta località di Linden in Texas, egli trascorse l'infanzia forgiandosi come docile quanto acutissimo accompagnatore per ciechi al faticoso seguito della primordiale, immensa e scorbutica stella del cupo e rigorosissimo blues acustico primordiale, il riverito Blind Lemon Jefferson.²² Eppure, l'impertinente ed istruito allievo Walker decise clamorosamente in età matura di voltare e tranciare di netto le spalle alla severa e ruvida ortodossia del severo maestro non vedente e operò in seno al genere un feroce, drastico e geniale scisma sonoro che divise irreversibilmente la storia della chitarra in un primordiale prima acustico e in un fiammante e fragoroso dopo. Benché, in ottemperanza ai registri dei brevetti e della storia accertata, non fosse affatto formalmente l'ingegnere inventore della spigolosa chitarra elettrica amplificata (onore peraltro molto conteso dai jazzisti dell'epoca come il genio sfortunato Charlie Christian), egli fu indubitabilmente, per tracotanza artistica, il primo istrionico esecutore e virtuoso della nazione a servirsene cinicamente, pubblicamente e sfrontatamente come letale e seducente arma di distruzione di massa. Trasferitosi armi e bagagli nell'affollata ed estroversa Babilonia di Los Angeles negli albori ruggenti degli anni Trenta, si esibì senza sosta, in frac e pose da divo, negli sfavillanti e rutilanti club annidati lungo la vivace e densamente nera Central Avenue. Ed è qui che l'ambiziosissimo Walker compì il delitto perfetto: sovvertì irriverentemente l'antico e gerarchico ordine rigido dell'orchestra swing, ove la sei corde languiva a fondo palco come timido arnese d'accompagnamento ritmico coperto dalle trombe, imponendo d'imperio l'incalzante e fluido fraseggio jazzistico a singola nota pervaso di distorsione armonica, rubando così, di fatto e per l'eternità, la ribalta e la scena principale ai fiati dominanti e ai sassofonisti sbuffanti, ergendosi fiero alla ribalta e tracciando con gesto imperioso l'estetica, la presunzione, i vizi e i virtuosismi del primissimo e autentico *guitar hero* afroamericano della modernità.

Nel memorabile e fecondo mese di novembre del cruciale 1947, il dandy di Linden rilasciò ai tornitori di vinile la prova materiale, schiacciante e definitiva del suo inarrivabile talento: l'immortale e sofisticatissima incisione discografica per i torchi dell'esigente etichetta Black & White Records del brano capolavoro assoluto e manifesto estetico inoppugnabile, *Call It Stormy Monday (But Tuesday Is Just as Bad)*.²³ Si trattava formalmente di un sinuoso, felpato e notturno blues lento eseguito in pieno, sfrontato stile cosmopolita della emergente West Coast, ove però gli usuali, contadineschi e primari tre triti accordi grezzi strimpellati nel Delta venivano sdegnosamente e categoricamente soppiantati e rimpiazzati da sbalorditivi, complessi e sofisticatissimi accordi slittanti di sesta e di nona e arpeggi estasiati, tracciando su disco coordinate armoniche e tessiture tonali del tutto vertiginose e inedite per il genere che, fino a quel giorno, era stato ritenuto limitato e plebeo.²⁴ Il vulcanico, narcisista ed insaziabile Walker non si adagiava affatto cullandosi sugli allori dell'eccellenza e della sapienza compositiva o sonora, per la quale i jazzisti lo veneravano; costui univa a tale sapienza e



finezza una dirompente, sfrontata e selvaggia presenza scenica, un'animale estetica teatrale formidabile: sbalordiva gli accaldati avventori dei nightclub suonando ostentatamente la maestosa chitarra cassa grossa Gibson piazzandosela spavalamente dietro la nuca infarcita di pomata, pizzicandola coi denti con irrisione o lanciandosi in pirotecniche e repentine spaccate ginniche acrobatiche sulle assi del palco umido e polveroso, senza fallire una sola maledetta nota o perdere la battuta. Con la sua gestualità e la sua smaccata confidenza divistica, egli anticipò preveggentemente, con quasi tre copiosi decenni di sdegnoso e incolmabile scarto temporale cronologico, gli ardori, le pantomime, le smorfie sudaticce e le funamboliche acrobazie puerili ma efficacissime dell'acclamato Jimi Hendrix e degli onnipotenti e platinati idoli intoccabili del nascente, ricchissimo hard rock mondiale da gremitissimo stadio oceanico.

*Il formidabile T-Bone Walker non s'incomodò per inventare la
chitarra elettrica, non fu affar suo;
ma vi iniettò proditoriamente il veleno seducente ed elitario del jazz,
snaturandola e imponendola brutalmente e per sempre come l'incontrastata
diva e protagonista assoluta del palcoscenico contemporaneo.*

Lightnin' Hopkins e la prolifica e caparbia covata dei figli elettrici del Texas

Mentre il soave Walker distillava a caro prezzo la sua lussuosa eleganza armonica per i gaudenti e abbienti frequentatori dei ben frequentati e fulgidi club della luminosa metropoli losangelina, parallelamente un altro indomito nativo del Texas, in feroce antitesi stilistica, custodiva gelosamente, ferocemente e pervicacemente l'anima torbida, impudente e più cruda, minacciosa e selvaggia dell'infinito territorio del Sud rurale profondo. Costui era il feroce Samuel John Hopkins, per il secolo conosciuto come e temuto come "Lightnin'" (Il Fulmine), una vera e propria primordiale e scabra forza sgraziata della natura selvaggia e imprevedibile, un cronista randagio, spietato, cinico e ribelle, intimamente e strutturalmente insofferente a qualsivoglia costrizione manageriale o tempistica d'ingaggio commerciale, capace miracolosamente di snocciolare e comporre ritmicamente liriche taglienti, disfattiste e improvvisate, di natura squisitamente estemporanea ma di inusitata amarezza e preveggenza profetica, tirando avanti ore su ore con lo spigoloso e arido timbro rurale del suo suonare. Scoperto come un randagio diamante grezzo e scontroso in una polverosa arteria stradale di periferia a Houston nell'anno di rigore 1946 dalla volitiva e spregiudicata



Lola Anne Cullum, rampante talent scout per le sorti della ambiziosissima etichetta discografica californiana Aladdin Records, l'arido Hopkins fu prelevato e faticosamente, coattamente trascinato in treno a Los Angeles e seduta stante accoppiato in sala d'incisione fonoassorbente, a forza e con sommo disgusto del musicista, all'imponente e strabordante pianista boogie-woogie della cerchia urbana, il signor Wilson Smith.²⁵ Per le più ovvie, palesi, pacchiane e volgari esigenze sceniche di grossolano marketing d'intrattenimento di quegli anni affamati, i sbrigativi e insensibili dirigenti dalla mentalità commerciale li ribattezzarono in coppia subitaneamente, sminuendone le radici, con l'evocativa, tempestosa, pittoresca e facile etichetta di duo Thunder e Lightnin', ovvero "Il Tuono e Il Fulmine", tentando di venderli all'ingrosso ai jukebox impazziti d'america come curiosità ritmica di un folklore artefatto e minaccioso.²⁶ L'aneddotica smisurata e leggendaria affibbiata e fiorita attorno a lui lo descrive unanime come un'enciclopedia rustica vivente e scostante, refrattaria ai diktat dell'orologio, ma stupefacentemente capace di destrutturare e ricombinare istantaneamente interi e remoti frammenti arcaici di saggezza e sofferenza popolare texana; snobbato inizialmente con sospetto per via del suo stile non compiacente dal florido, remunerativo e asettico grande e benpagante pubblico discografico borghese bianco, si vide poi paradossalmente ed ironicamente glorificato, santificato, osannato ed elevato a feticcio etnomusicologico intoccabile decenni e decenni dopo dalle intellettuali compagini giovanili del trionfale e un po' fasullo revival folk sessantottino, arrivando a godere dell'indescrivibile, pacchiana apoteosi dell'assimilazione culturale e sociologica esibendosi persino sul santificato e asettico palco accademico dell'elitaria Carnegie Hall spalla a spalla e in acustico accanto alla soave sacerdotessa folk Joan Baez e a Pete Seeger, a simboleggiare l'ibridazione e l'edulcorazione radicale di quello spirito nero e ruvido e la sua totale assimilazione da parte della borghesia in giacca e cachemire.

La solidissima, possente, imbattibile ed inossidabile tradizione texana primordiale non si esaurì nel rurale ma continuò inesorabilmente a sputare talento elettrico per decenni, mietendo senza tregua decine di giovani vittime illustri e devote in tutto l'emisfero. Dalle impareggiabili, taglienti e letali asprezze strumentali dello scontroso Albert Collins, il brutale, fiero e inflessibile "Master of the Telecaster", arcano dominatore e sciamano del manico notoriamente osannato, ammirato e temuto nei club più bui per via delle sue aliene, spietate e indecifrabili accordature scordate rigorosamente e gelosamente mantenute in chiave minore per estorcere alla tavola armonica stridori ghiacciati e dolorosi, fino, passando per salti generazionali rocamboleschi, alla tonante ed imponente esplosione hard-boogie globale degli amatissimi ZZ Top. Costoro, un fiammeggiante, compatto, roccioso e formidabile power trio barbuto e ruvidamente sudista forgiato pazientemente e scientemente dalle sapienti ed astute mani dell'impresario Bill Ham attorno al perno imprescindibile



dell'istrionico chitarrista Billy Gibbons in quel di Houston nel remoto 1969, incapsularono il genere. Loro presero a piene mani e senza filtri borghesi di sorta le schegge infuocate, sferraglianti e impazzite del solido blues del Texas Orientale e del Delta del Mississippi — ivi generosamente e spudoratamente compresi gli inesorabili, ossessivi e granitici incastri ipnotici ed esoterici strappati pedissequamente a un titano ombroso quale il venerabile John Lee Hooker per forgiarvi su la spaventosa e celeberrima hit *La Grange* — e le rivestirono con litri di denso acciaio pesante cromato e carburante per motori elaborati, convertendo di fatto e con esiti platinati in banca i polverosi, strascicati giri a canonici dodici battute rurali afroamericani in colossali e assordanti inni rock trionfali, infarciti di sessismo goliardico, buone e abbondanti libagioni, capaci di sveltare come macigni nelle asettiche e contese classifiche dell'intero globo terrestre civilizzato e non. E infine, a sigillo dell'albero genealogico della chitarra texana, scese dall'Olimpo per immolarsi l'arcangelo bianco piovuto dal cielo dei sobborghi industriali periferici di Dallas, lo sfortunato e inimitabile genio Stevie Ray Vaughan. Masticando avidamente e metabolizzando febbrilmente e voracemente nei peggiori peggiori bettole d'America il virtuoso e dilatato fraseggio solista elaborato in anni e anni dai vecchi sovrani afroamericani del cognome King, unito organicamente al visionario delirio distopico e all'estasi siderale del vate mancino indiscusso Jimi Hendrix, i suoi possenti ed indomabili Double Trouble ebbero l'immenso e solitario coraggio civile e l'audacia sconsiderata di incidere su freddo e duraturo acetato l'anacronistico e immenso capolavoro *Texas Flood* nel fiacco e patinato anno 1983, scontrandosi orgogliosamente a viso aperto e chitarre sguainate contro ogni pacchiana e imperante logica algida del mellifluo mercato commerciale anglosassone imperante, in quel momento fatalmente, colpevolmente ed esclusivamente dominato dall'invasione dei frigidissimi sintetizzatori e dalle insulse moine del synth-pop decadente; egli, da profeta armato, restaurò violentemente, magnificamente e tragicamente la cruda purezza fisica e tangibile dell'esecuzione chitarristica carnale americana, pagando e saldando, a tragico corollario, l'inestimabile e fatale pedaggio della grandezza con la repentina fine della propria giovanissima vita tra i resti di un velivolo spezzato e disperso tra le dense nebbie di un crinale del Wisconsin, nell'agosto plumbeo di sette anni dopo.

La massiccia fuga in California e il luminoso, aristocratico West Coast Blues

Tuttavia, l'imprevista, prodigiosa, magnifica e duratura saldatura metallica e d'intenti armonici scoccata fatalmente in sede storica tra il tenace, ostinato e roccioso rigore della tagliente chitarra texana e le abbacinanti, stordenti e frivole luci metropolitane artificiali al neon che rischiaravano a giorno i frenetici e lussuosi club e i sordidi antri musicali sparsi senza regola alcuna nel caotico agglomerato suburbano della sfavillante ed esuberante metropoli californiana di Los Angeles, non fu affatto il fortuito,



accidentale e velleitario effetto di un estemporaneo abbaglio storiografico perpetrato da folcloristi distratti e frettolosi in cerca di facili conferme filologiche. Non fu parimenti e mai, in alcun modo o consesso, la spocchiosa, solitaria e isolata intuizione a scoppio ritardato da parte di qualche anonimo ed egocentrico A&R; o dirigente musicale predatore al misero soldo della straboccante e insaziabile industria dell'intrattenimento di quelle dorate latitudini costiere pacifiche occidentali. Assolutamente no, egregi giurati della storiografia ufficiale: essa, e le tonnellate di lacche intrise di neri solchi, costituiscono nientemeno che lo squillante e roboante risultato, il sedimento sonoro clamoroso, viscerale e stratificato lasciato faticosamente sedimentare in studio di registrazione dal più imponente, mastodontico e sradicante fenomeno demografico interno, colmo di dolori immensi e insperate gioie, che abbia mai feso le ossa dell'intera vastità territoriale degli odierni Stati Uniti d'America nell'intero aspro corso di svariate e tempestose decadi dell'insidioso Ventesimo secolo: l'epocale, immensa e interminabile esodo massivo e inarrestabile universalmente consegnato e consolidato ai manuali e archivi storici sotto la gravosa intestazione ed etichetta di "La Grande Migrazione Nera". Durante i caotici e forsennati anni della sanguinosa, feroce e decisiva Seconda Guerra Mondiale nel teatro mondiale, incoraggiati materialmente ed impavidamente dalle necessità belliche, dalle colossali, sfarzose ed affannate commesse manifatturiere e logistiche emanate d'imperio dallo stato centrale di Washington e favoriti storicamente e legislativamente dal secco e imperioso Executive Order 8802 proclamato con lungimiranza inappellabile e pragmatica e contro le irte obiezioni interne dall'allora accerchiato presidente Franklin D. Roosevelt — un formidabile e decisivo decreto che vietava esplicitamente, ufficialmente, a chiare lettere d'inchiostro e formalmente, seppur mai integralmente e totalmente nel quotidiano, le disdicevoli e squallide pratiche discriminanti delle assunzioni governative su iniqua base razziale — fiumi interi, interminabili e fitti di migliaia, decine di migliaia di fidenti e laboriosi afroamericani oppressi decisero lucidamente di chiudere alle spalle il retaggio e si sradicarono di netto dalle misere condizioni e dalle furiose ed antiche intolleranze del profondo sud. Si impacchettarono miseri stracci e memorie per viaggiare estenuati e fiduciosi ed infine si accamparono nei vibranti, promiscui e fumosi distretti operai che cingevano a ghirlanda spesso il cuore molle dell'industria bellica di Los Angeles a meridione, e della piovosa, intellettuale e brulicante Bay Area di San Francisco a settentrione.²⁷ Essi non trasportavano solamente valigie lise di cartone e sudici indumenti da lavoro estenuante: essi recavano incastonati intimamente e indelebilmente, nei loro scarni ma spiritualmente pingui bagagli logori, gli insopprimibili e feroci ritmi serrati del brullo Texas dell'est infuocato e della paludosa Louisiana. Questi retaggi ancestrali e sonici infuocati che, non appena collisero ed entrarono subitaneamente e drammaticamente a contatto fisico, gomito a gomito stretto e sguardi sfidanti, con la frizzante, estroversa, ostentata e spregiudicata borghesia negra e meticcia cosmopolita, intellettuale,



avanguardista ed immensamente arricchita residente storicamente a cavallo dei rutilanti e vibranti boulevard dell'elettrica Central Avenue — cuore pulsante e jazzistico della città degli angeli, in cui transitavano senza sosta avventurieri e sognatori hollywoodiani dell'ultim'ora — mutarono istantaneamente, geneticamente, radicalmente, irrevocabilmente ed in maniera prodigiosa nel fastoso ed aristocratico West Coast blues. Più intriso di sofisticato intellettualismo, enormemente più rilassato nell'eloquio e indubitabilmente più snobistico, smaccatamente e spudoratamente orchestrale, palesemente infarcito come un ricco bigné di aliene ed audaci armonie estrapolate dalle partiture delle fiorenti big band jazz dei circoli bene californiani, traboccante inoltre fino all'orlo di trilli funambolici e pianoforti languidi, vellutati, pigri e sussurranti, questo inusitato e fiammeggiante sottogenere divenne d'emblée l'indiscusso stile signorile di assoluta predilezione per sofisticati e acculturati artisti colti e dal fare misurato ed aristocratico del calibro eccelso, ad esempio, del fascinoso e sornione cantante e sensuale pianista d'estrazione texana Charles Brown. Il quale Brown, è sempre doveroso rammentare all'aula che si erge a giudice severo e insofferente, forte del suo bizzarro possesso di una rarissima laurea scientifica e regolare in chimica inorganica per l'epoca, sfornò il morbido, ipnotico e dolentissimo capolavoro discografico notturno a passo strascicato *Drifting Blues* nell'affollato 1945 militando solidamente all'interno della scuderia rassicurante e rodada dei suoi impeccabili Three Blazers sotto il vigile ed accorto padrino della già rammentata e floridissima scuderia indipendente Aladdin, marchiando il suolo californiano col sigillo d'oro.²⁸ In questo dorato e patinato alveo in netta controtendenza col sudore delle piantagioni umide e sporche di terra trovò parimenti la propria consacrazione e lo sfogo magnifico per una titanica mole canora e compositiva l'immenso e pacato Lowell Fulson. Costui, formidabile, vigoroso, massiccio e imponente interprete e solista vocale d'inestimabile valore e nativo doc delle aride praterie e riserve sconfinite ed inospitali del vento solcato d'Oklahoma, dalle scure, umide, aspre e ventose sponde nebbioso-portuali settentrionali di Oakland e per decenni instancabili e floridi, seppe da vero patriarca licenziare in grande scioltezza colossali pietre miliari irrinunciabili della moderna epopea chitarristica e dei balli sudati americani: sfornò con insolenza di fronte al boogie ed all'arrembaggio del rock strillato pachidermici e classici classici blues dolenti come la prima stesura immortale del maestoso *3 O'Clock Blues* assieme all'angosciante testamento rassegnato per gli amanti disperati e raminghi *Reconsider Baby*, ed in molte di siffatte pregevoli, fumose ed inestimabili sortite discografiche californiane dell'etichetta Swing Time o Checker, tra un'orchestrazione sfumata ed un break sassofonistico di gran mestiere, lo si udiva e vedeva solennemente accompagnato in sala d'incisione da un'agguerrita, tesa e compatta sezione ritmica e fiati giovanile d'assalto ove militava accovacciato ai tasti e dietro folte lenti d'occhiali scuri un assai precoce, talentuosissimo, avido ed ai più del tutto sconosciuto giovane avventuriero provinciale e musicista vagante natio della miseria georgiana sperso nell'immenso



mondo dello showbiz: il signor Ray Charles.²⁹

A fiutare furiosamente e tempestivamente in prima linea il vertiginoso ed espansivo giro d'affari milionario e smodato in atto, con il crudo e disumano cinismo rapace ed inappellabile tipico dei mercanti musicali privi di ogni ritegno romantico o idealistico per le nobili sorti della cultura d'esportazione contadina e nera, si precipitarono come immensi avvoltoi grigi sulla preda agonizzante, compatte, spregiudicate, frenetiche ed inflessibili macchine da guerra mercantili incarnate magnificamente dalle floridissime e feroci nuove etichette indipendenti losangeline della neonata industria dell'entertainment occidentale. Case discografiche smodate, prive di qualsivoglia rigore umanitario o decenza per gli sfiniti operai musicali prezzolati ai quali non corrispondevano un maledetto centesimo di reali royalties intellettuali, ditte sprezzanti e senza fondo e dai bilanci immensi come l'appena encomiata Aladdin dei famelici e litigiosi fratelli Eddie e Leo Mesner, e soprattutto la spietata, brutale e pantagruelica idrovora di brevetti corporativa a nome Modern Records gestita col piglio piratesco del gangster e del bucaniere di strada dai cinici ma scafati quattro avidi fratelli d'origine mitteleuropea di famiglia Bihari; costoro si arricchirono e gonfiarono i floridi patrimoni societari a dismisura in tempi stracciati battendo senza requie e riversando cera in vinili infimi. La mastodontica e perenne macchina discografica trita-artisti della Modern, avvalendosi tra l'altro subdolamente della possente e letale leva tentacolare costituita astutamente dalle sue infinite ed insospettabili etichette sussidiarie secondarie parallele per ingorgare a frotte gli sgangherati cataloghi ed eludere con scaltrezza spiazzante la fastidiosa monopolizzazione delle maglie distributive e di vendita e dei sindacati asfissianti, celata ed attuata spudoratamente con marchi furbescamente ribattezzati quali, in via meramente semplificativa ed esemplificativa, RPM, Kent e financo la succursale di scarto Flair, non esitava neppure a gettare al fronte i propri fidi, sfrontati ed agguerritissimi talent scout dal pelo insensibile. Questi predatori musicali s'imbarcavano su auto sgangherate dal fiammante motore ed intrufolavano gli eleganti scagnozzi vestiti gessati financo nelle aride e torride insidie dell'esplorato profondo e fangoso Sud agrario del bacino alluvionale infetto del delta del Mississippi, dell'Alabama o della sperduta provincia diseredata dell'Arkansas, rubando palesemente e corrompendo per quattro maledette mazzette sottobanco o un'auto usata i torbidi master acetati e scrostati precedentemente ed innocentemente fusi nell'isolamento all'interno dello squallido tugurio al finto paladino Sam Phillips in quel sudiciume glorioso di Memphis ed ingaggiando ferocemente formidabili e milionarie spietate guerre di spionaggio industriale serrato, contenzioso, diffide e rincorse in contanti e dollari gonfi per raziare un'acquisizione di diritti fonografici spinta senza requie alcuna all'ultimo respiro ansante e all'ultimo maledetto spicciolo, ingaggiando una faida totale, sotterranea e silenziosa ingaggiata di rincorse sfrenate sul suolo e tribunali con l'altrettanto temibile, disonesta, geniale e potentissima corazzata spietata



e mafiosa dei balcani discografici della immensa e incontrastata Chess Records eretta nelle squallide e ruggenti fonderie umane polverose e nere del blocco industriale e gelido di Chicago ad est.³⁰



VERDETTO DEL CAPITOLO. Dalle risultanze si attesta imperiosamente un fatto storico granitico: il blues ha sdegnosamente e categoricamente rifiutato fin dalle fondamenta di rassegnarsi a perire malinconicamente asfissiato come puro reato relitto della servitù tra i campi ed il mortificante ed arcaico letame informe del Mississippi o dell'orizzonte asfissiante contadino ed esoterico delle oscure congregazioni nere chiuse e fataliste. Nel suo ininterrotto, frenetico, grandioso, violento, sanguinoso ed esuberante e liberatorio transito logistico ed umano perpetrato a tappe forzate sulle carrozze stipate dei lunghissimi treni notturni ed interstatali fumosi d'operai disillusi spinti senza posa, valicando a perdifiato l'orizzonte attraverso l'intera grandiosa estensione geografica sproporzionata delle sconfinata e violente praterie texane di mezzo per poi piombare e riversarsi fiducioso nel cuore incandescente della nuova illusione prosperosa e metropolitana americana del grande boom economico e fittizio, corrotto e strabiliante di opportunità belliche ed affaristiche e civili fiorite attorno ai bacini salati assolati ad occidente estremo della scintillante ed avida California hollywoodiana postuma ed oceanica, la cruda musica dei dannati ha infine subito lucidamente una spietata, impietosa seppur sublime evoluzione corporale irreversibile paragonabile nientedimeno che a un dissimulato intervento drastico di chirurgia plastica ed estetica corporativa e strutturale forzata. Per vendersi su larga scala e spazzare lo stigma dell'immondizia rurale ha gettato nell'angolo, ripulito del logoro straccio stracciato da raccoglitore chino sul sacco ricolmo, smesso forzatamente i grossolani, sterrati e polverosi e consunti stracci ruvidi intrisi della fatica ancestrale della zappa e del giogo, ed ha compiutamente indossato ammiccante la seta rassicurante e lucida dell'impeccabile, lussuoso, e fascinoso abito sartoriale, dal profumo inebriante ed allettante e spudoratamente doppio petto gessato dei locali sfavillanti esposto per le grandi folle come inconfondibile, lussuoso e letale vessillo d'alta seduzione del West Coast blues più malizioso ed attraente e profittevole incamerando in fretta ed ingordigia geniale ed ostentata e assimilando d'emblée nelle squallide mani callose di strumentisti poverissimi, in tempi irrisori e fugaci ma irreversibili a suon di milioni di dischi fusi per sballare una borghesia annoiata di swing paciosi e spenti, gli impertinenti accordi raffinati intellettuali di scivolante sesta ed ambigua nona sparsi per i tavoli ricolmi di ghiaccio del jazz in smoking bianco ed appresa ad un tratto ed applicata con ferocia cinica la studiata sofisticazione irruenta scenica strabiliante ed i virtuosismi d'acrobati dei funambolici e carismatici musicisti spacconi texani emigrati che infuocarono con smorfie divistiche ed atletismi lascivi le masse urlanti delle sale stipate losangelinae. Precedenti fatali, fondamentali, necessari, impagabili ed indelebilmente costituenti d'ingegneria del suono del novecento elementi e dettami e costrutti solidi determinanti e spietati ed indissolubilmente cruciali senza la cui spudoratissima acquisizione formidabile per appropriazione silente estesa per osmosi o frode palese sul mercato bianco in agguato e speculazione dei colletti insospettabili al soldo delle major dell'alta ed agguerrita stampa newyorkese dei folli ed algidi e plastificati anni a seguire di metà decennio d'oro la supposta sacra pretesa della folle grandiosa ed iconica estetica rivoluzionaria giovanile inarrestabile presunta dell'emancipante candido e finto ribelle del candido ciuffo esaltato della provincia disagiata giuliva del rassicurante idillico e borghesissimo nascente fenomeno massivo milionario anglo americano sbandierato sulle testate del dopoguerra all'insegna delle folle adolescenti in fiamme gridante spropositato trionfo della gioventù innocente etichettato subitaneamente con fiero plagio del rock'n'roll strabiliante su basi ruminare, e pertanto trionfante, sarebbe di per sua palese inconsistenza intrinseca, misera limitazione ed appiattimento ineluttabile di stesure ed imberbe ingenuità di liriche sbiadite ed inconsistenza acustica inesorabile penosamente finita coll'essere sbeffeggiata, ignorata sprofondare come risultato d'analisi impietosa riscontrata storicamente d'essere apparsa all'ingeneroso sfolemento giurato grezza nei propositi, pateticamente sfiatata e comicamente incompiuta fin nei plettri al primo esame d'aula dell'accusa di fronte dei fasti della giuria. La causa della genesi non sta nei garage ma nelle bettole razziali e l'estasi dorata affonda le dita sporche nei dollari rapinati alle corti di fango dei suonatori neri emigrati in cerca del pane della vita californiana posticcia e rubati con lucida truffa nell'anfiteatro storiografico che ne occulta cinicamente le vere radici insanguinate per compiacere i bilanci da classifica. L'atto e lo scherzo finale pende tra le pieghe della



requisitoria.



Capitolo 5 – Il movente ritmico inarrestabile: Boogie-Woogie e l'insurrezione del Jump Blues

Se le stratosferiche ed ostentate esibizioni chitarristiche perpetuate nei sanguinosi e sudati tornei tecnici in Texas e in California, ampiamente dissezionate nei capi d'accusa precedenti, provvidero indubbiamente a innestare e consolidare il volto esibizionista, carismatico e teatrale del nascente, tracotante rock'n'roll, fornendo un canovaccio scenico pronto per essere fagocitato dalle masse idolatrate, la spietata ed inequivocabile perizia tecnica che l'accusa si accinge ad esporre sui miseri resti dell'era musicale afroamericana post-bellica ci conduce inevitabilmente a scoperciare e decifrarne l'apparato cardiaco profondo. Ciò che rinveniamo sotto la scocca è un motore ritmico inarrestabile, brutale, martellante, inflessibile e malato di frenesia febbrile che si declina storicamente in due colossali e inestricabili filoni musicali paralleli, gemelli eterozigoti della stessa depravazione sonora: il frenetico boogie-woogie pianistico e l'insurrezione a fiato del jump blues. Attenzione, giurati: questa non è più in alcun modo assimilabile a quell'angosciante musica forgiata per lenire le doglie estenuanti del piantatore sottomesso nel Delta. E non appartiene neppure, in alcun frammento o sillaba, alla pia e rassegnata riflessione spirituale o metafisica professata nelle ascetiche e chiuse aule di culto del gospel battista domenicale. Quella che stiamo esaminando è pura, inossidabile e dichiarata dinamite musicale allo stato grezzo, una miscela altamente infiammabile per scuotere i piedi intorpiditi, per mandare in visibilio le affollate e traboccanti piste da ballo interrazziali celate nei vicoli, per innescare senza freni un'epidemia di lussuriosa euforia collettiva nelle sfrenate, disinibite e scostumate notti a ridosso del fatidico boom economico post-bellico americano. Questo ritmo costituisce l'anello mancante della catena delittuosa: un solido ponte scoppiettante, chiassoso, spudorato e insofferente gettato con arroganza sfrontata sul vuoto pneumatico che separava la pacatezza composta, declinante e un po' asettica delle vecchie orchestre swing del decennio precedente dall'urlo profano, aspro, disarticolato e impudico del modernissimo e prepotente rhythm & blues metropolitano, pronto ad infettare il mondo.

Louis Jordan e la monarchia assoluta del Jukebox

Il jump blues costituiva, di per sé e per sua palese intrinseca struttura biologica, nient'altro che una colossale genialata logistica e manageriale, un formato economico a geometria variabile perfetto per aggirare spietatamente, brutalmente e chirurgicamente i costi di ingaggio esorbitanti e la mole pachidermica e ingestibile



delle grandi, maestose e affollate orchestre swing composte da decine di figuranti in livrea. La spregiudicata ricetta prevedeva, e imponeva inflessibilmente sul palco, l'allestimento compatto di una feroce sezione ritmica assatanata al cardiopalma e una risicatissima linea di fiati drasticamente ridotta all'osso nudo, due o al massimo tre malcapitati e sfiancati elementi cui veniva cinicamente addossato l'arduo, immane e sfibrante compito fisiologico di riprodurre, furbescamente e a suon di polmoni gonfi fino allo spasimo, il medesimo, frastornante e imponente fragore fonico di un'intera mastodontica big band composta di quindici o venti compassati suonatori classici.³¹ Il re incontrastato e indiscutibile di questa furba operazione al limite dello spionaggio industriale, il sovrano assoluto, despota illimitato e indomabile dei capienti e mangiasoldi jukebox meccanici disseminati nell'oscurità dei diner del vasto e grasso continente d'America, fu l'incommensurabile Louis Jordan. Nato fiero e sagace in una baracca dell'Arkansas rurale, forgiato tecnicamente ma prontamente insofferente alla disciplina della severa e paludata corte jazzistica di Chick Webb, l'astuto sassofonista Jordan decise di fare in proprio e, nell'anno decisivo 1938, assemblò con la meticolosità di uno scienziato pazzo i suoi diabolici e agili Tympany Five, procedendo in brevissimo tempo a dominare le frequenze radiofoniche e monopolizzare impietosamente il mercato, stritolando sul nascere qualsivoglia ingenua ed imberbe concorrenza.³²

Con gesto deciso e senza rimpianto, il formidabile ed opportunista Jordan estirpò brutalmente, deridendolo dal profondo, tutto l'angosciato piagnisteo disfattista, sottomesso ed introverso del blues rurale di discendenza contadina e deltaica per sostituirlo programmaticamente e in blocco con versi lirici di sfrontata goliardia, testi irriverenti grondanti doppi sensi espliciti ed equivoci carichi di malizia su vetture scattanti, quantità industriali di alcol proibito, sfrenate e compromettenti scorribande nei locali notturni di dubbia fama e complicate, umoristiche, smaliziate e modernissime dinamiche relazionali uomo-donna urbane.³³ Il tutto, ovviamente, veniva sferzato a colpi di frusta da assoli strumentali concisi, serratissimi, fulminei e sfacciatamente infuocati che costringevano gli avventori alle danze sfrenate. Sotto il peso soverchiante della prova documentale, la giuria soppesi che l'imputato accumulò e stipò nei forzieri della benevola, avida e ricchissima Decca Records la stratosferica e inaudita mole di ben diciotto stravenduti singoli approdati ed inchiodati direttamente alla sfolgorante e prelibata posizione numero uno delle fittissime e settarie floride classifiche *Race* nel periodo intercorso unicamente e forsennatamente tra l'impetuoso 1942 e il dopoguerra del 1950. Dallo strapotere sferragliante, inarrestabile e ferroviario della colossale ed inestimabile hit mondiale *Choo Choo Ch'Boogie* al riff immortale, pungente e tagliente cesellato magistralmente ed immortalato da Carl Hogan nella seminale composizione a titolo *Ain't That Just Like A Woman* — un calco di proporzioni talmente imbarazzanti e sfacciate per chiunque oserà oggi tentare maldestramente in tribunale di difendere e proteggere l'originalità intellettuale del futuro, famosissimo,



celebratissimo e platinato attacco della chitarra rock in *Johnny B. Goode* ad opera del sagace e truffaldino signor Chuck Berry — l'esimio signor Jordan traccia ed incide senza esitazioni o macchie il perimetro esatto, inequivocabile e perfetto dell'attitudine muscolare, ironica e ribelle, di quell'attitudine spensierata, edonistica e sfrontatamente giovanilista che il presunto ed immacolato rock bianco avallerà con grande fragore, rivendicandolo subdolamente per sé svariati ed infruttuosi anni più tardi.

Il formidabile jump blues funse a tutti gli effetti da innesco ritmico letale e spudoratamente sfrontato.

Senza l'imponente ed inarrivabile ironia goliardica e muscolare di Louis Jordan e del suo sassofono indiavolato, la tanto sbandierata e giovanilistica ribellione del rock bianco sarebbe rimasta impacciata, perennemente muta, inesorabilmente legnosa e culturalmente asettica.

I formidabili Blues Shouters: l'urlo come strumento d'oppressione acustica

Costantemente rintanati, sgomitanti ed accalcati per la fame di fama e quattrini all'ombra rissosa, festosa ed assordante degli imbattibili Tympany Five crebbero a dismisura e proliferarono senza regola i formidabili e spropositati interpreti noti alle logore cronache come *blues shouters* (letteralmente: urlatori blues). Trattasi di cantanti titanici e brutali costretti dalla mera necessità fisiologica e biologica, nonché dal limitato ed arcaico equipaggiamento di misera e fragile microfonazione ambientale tipico degli umidi e sudici club afroamericani del tempo perduto, a surclassare urlando forsennatamente, per non sprofondare nell'oblio e nell'inudibilità totale a causa del frastuono perforante emesso a squarciagola ed inciso nei timpani dagli sguaiati assoli della nutrita sezione di ottone che spingevano al massimo dell'umano limite supportabile dei decibel dei sax e dei corni. Uomini monumentali forgiati nel vapore fetido, nel tabacco a buon mercato e nel sudore asfissiante delle cantine buie, personaggi esagerati e sboccati, dall'ugola d'amianto, come gli eterni svalvolati Wynonie Harris e Roy Brown, i quali s'ingaggiarono personalmente in sanguinosissime ed aspre battaglie discografiche combattute corpo a corpo in punta di infuocati hit a suon di rime piccanti e risposte irriverenti.

Nel glorioso e nevralgico anno del Signore 1947, all'interno della febbrile ed opulenta New Orleans, il prode Brown incise senza esitazione presso i decrepiti ed umidi studi improvvisati dell'artigianale produttore pioniere un bolide fiammeggiante a rotta di



collo intitolato spavalidamente ed inequivocabilmente *Good Rocking Tonight*.³⁴ Rifiutato inizialmente con irriverente arroganza e palese e sfrontata supponenza sprezzante proprio dal suo temibile rivale di cordata Wynonie Harris, costui ebbe rapidamente a ricredersi amaramente pentendosene in pubblico con l'acrimonia amara e colerica degli sconfitti. E, procedendo con il ghigno di chi sa di estorcere ed incassare denari immeritati ma pronti all'incasso, decise perentoriamente di inciderne una colossale cover spigolosa, ancora più oltraggiosamente indiavolata e pervasa da un ritmo barbaro e tribale, rilasciandola sul compiacente mercato l'anno appena a seguire per i cinici sigilli lucrosi stampati dalla King Records di Cincinnati.³⁵ Egli infarcì a dismisura il tracciato della canzone sventrandone la purezza ed immergendola fittamente nel chiasso frenetico composto di rudi e straripanti battimani sacri rubati subdolamente all'emotività ed all'estasi religiosa e batticuore infartuato del nero culto gospel mescolandoli all'urla grezza delle platee oscene e profane, travasando e piantando, in un colpo solo, la bandierina duratura e definitiva che certificò a lettere cubitali l'indissolubile vocabolo ed espressione infiammata *rocking* come irrevocabile ed universale inequivocabile eufemismo di perdizione, smodata baldoria alcoolica e sesso lascivo non sanzionabile se non dai benpensanti dell'America bigotta ma pronto ad ammaliare perversi i giovani virgulti della società impacchettata dei decenni avvenire pronti all'urto giovanile.

L'elenco inesauribile e torbido degli indiziati eccellenti accoglie d'imperio pure la stazza sterminata, pantagruelica ed ingombrante ciclopica di un ulteriore titanico e colossale veterano, il re del blues sbraitato in persona: l'uomo massa e vocalista baritono e tenore spaventoso conosciuto come l'inflessibile Big Joe Turner. Veterano incallito e smalzato che iniziò precocissimamente la sua brutale gavetta giovanile fungendo, parallelamente e pericolosamente per chi incautamente lo infastidisse, dapprima come scaltro e veloce barman e poi come inflessibile e poderoso scaccia-guai buttafuori stipendiato nei più turbolenti, pericolosi ed infuocati ed illegali locali notturni sommersi di disperati operai e bari e donnine di Kansas City, in combutta con gli scommettitori di bische d'epoca della tremenda e violenta depressione.³⁶ L'inossidabile Turner, corazzato con le sue impressionanti, squillanti ed inusitate doti polmonari ed estese di tenore possente, urlatore a toni impetuosi spaventevoli persino per i sordi, attraversò intatto ed indenne le correnti tempestose delle mode capricciose, attraversando con passo placido intere epoche geologiche musicali, stritolando il jazz orchestrale di fine ventennio. Dai polverosi e fumosi avamposti bui stracolmi d'avventori ubriachi anni Trenta in Kansas, traghetto indomito, invecchiato ma incolume la propria arte colossale nei lussureggianti e profittevoli decenni fastosi del rutilante e plastico rhythm & blues dorato targato dal colosso dell'Atlantic Records gestito da magnati disinibiti negli scoppiettanti anni d'euforia Cinquanta. Al culmine trionfante, il boss del blues sferrò vibrante nell'apoteosi del 1954 la mazzata epocale



fatidica e inequivocabile, un fendente tonante d'acciaio vibrato micidiale dritt'all'ossatura traballante della placida, castigata e stucchevole America benpensante immacolata col colpo d'ascia letale del memorabile l'urlo sgangherato dell'epico singolo *Shake, Rattle and Roll*, inno traboccante ed inno d'allusioni smisurate per i maliziosi discepoli.³⁷ Un osceno ma divino intruglio piccante prontamente annusato dall'opportunismo discografico imperante al sol fine d'esser stato forzosamente, cinicamente edulcorato, candeggiato senza requie e sbiancato impudentemente di sesso fino ai midolli censurati al precipuo fine d'essere smistato pochi spiccioli di mesi a seguire nella nota ed insopportabilmente annacquata ma colossale cover milionaria di smisurato incasso per conto del faccione rotondo della pallida ed accomodante compagine caucasica e ridanciana dei famosi Bill Haley & His Comets che se ne appropriarono d'urto senza batter colpo sul portafoglio d'origine rivendendo a stazioni ed adolescenti e cineprese lo stupro ritmico alleggerito ripulito sdegnosamente della cruda e sudata anima carnale, ed osannata l'invenzione spuria del nuovo rock.

Il Boogie-Woogie: Un inarrestabile treno a vapore impazzito sui logori tasti d'avorio

Ma badate a noi con rigore analitico, signori della corte severa e inamovibile adunata a valutare questo plagio mastodontico: la letale forza infuocata propulsiva posta indomita a tergo di cotanti urlanti e massicci shouters dimorava silenziosamente, spessissimo e sinistramente nell'insidia ipnotica, nel martellamento insostenibile emanato dalle vibrazioni possenti e telluriche dello sgangherato e sferragliante pianoforte boogie-woogie suonato fino al sanguinamento delle dita. Questo peculiare, affascinante e demoniaco modo ostinato di aggredire brutalmente e ripetitivamente maltrattare ad artigli scoperti la polverosa tastiera, affondava le proprie torbide ma fierissime e incancellabili radici organiche negli ultimi scampoli temporali degli afosi, interminabili decenni crudi di fine e duro Ottocento.³⁸ Nacque di fatto, sgraziato, clandestino e figlio di ignoti raminghi disperati e squattrinati pianisti neri randagi, partorito e sbocciato segretamente come un urlo sfibrato di ritmiche nei luridi e fetidi sudici campi fangosi d'infausto faticoso lavoro estorto per spietata raccolta vischiosa di legname di pino da resina, sperduti tra carovane ambulanti, e negli accampamenti dei taglialegna stanziali di tremenda e tossica trementina celati abilmente alla civiltà urbana sprofondati profondamente nel cuore cupo delle oscure selve dimenticate dalle contee dell'arido, immenso ed aspro Texas orientale isolato dai circuiti mondani.³⁹ Il travolgente, dirompente ed inaudito boogie originario operava e si sostanzitava materialmente, in ultima ed accuratissima e brutale sintesi metodica, in una spudorata, ostinata e clamorosa quanto perversa violenta decapitazione rivoluzionaria della solenne accademica estetica classica salottiera d'accompagnamento per l'ingombrante ed elegante strumento d'avorio importato dall'Europa aristocratica: la massiccia mano sinistra dell'impostato interprete si ribellava con sfregio allo spartito del conservatorio



assumeva d'imperio feroce dittatoriale spietato e coatto il totale rigido severissimo ed inflessibile controllo dittatoriale della fondazione e metrica infuocata di base ritmica ripetitiva. Lo strumento vibrava tremendo flagellando pesantemente con foga instancabile e pugni da contadino disperato l'oscurità minacciosa e sorda dei gravi rochi bassi in uno spietato inestricabile e ripetuto ipnoticamente ossessivo colpo di incastro di ruvido giro sfasato di ostinato incastrato caparbiamente in sequenza fissa rigida geometricamente ad otto repentine sincopate e fulminee crome incalzanti per ogni singola maledetta misura ritagliata e spezzata — codificato e conosciuto universalmente tecnicamente nell'ambiente spregiudicato musicale gergo afroamericano ineffabile come la celeberrima figura mortale dell'inesorabile *eight-to-the-bar*.⁴⁰ La rotonda ed inesorabile cadenza cupa ed inarrestabile riproduceva e replicava di proposito deliberato esteticamente con disumana, maniacale precisione meccanica l'impetuoso fragore stantuffante ciclico e lo stridore metallico sferragliante dell'ipnotica pesante possente ed ardente motrice nera inarrestabile della smisurata e bollente locomotiva massiccia alimentata febbrilmente a vapore che per decenni traghettava vagonate massacranti nere per merci tra i binari desolati e roventi adagiati fumanti d'agosto lungo le innumerevoli e malariche distese infette piantagioni umide meridionali. Mentre, al netto della suddetta ritmica sfiancante che faceva tremare assi scrostate e tavolacci consunti, la svincolata abile affusolata mano destra dell'audace ed intrepido suonatore forsennato, sbarazzata prodigiosamente sollevata e sollevata esaltatamente e definitivamente e magistralmente dall'ingrato arido pedante noioso impegno servile armonico limitante castrante d'impalcatura di base e d'accompagnamento standardizzato da salotto ottocentesco bianco, veniva finalmente sbrigliata alla totale dissolutezza selvaggia, lanciata con incombente libidine creativa in frenetiche inarrestabili ed acrobatiche sortite, carica d'inesauribile urgenza e smania vulcanica pervasiva d'imbastire freneticamente con trame irrisolte squarciando melodie repentine pungenti repentine cadenzate d'attacco ed arzigogolati scrosci di trilli fulminei sventagliate impetuose con cruda ed ineguagliabile straripante scioltezza solistica unita all'ingegno purissimo del momento effimero in un guizzo scaturito per pura totale libertà viscerale stordita e trasudata da improvvisazione assoluta dettata da anima febbricitante di note stridenti ed inarrivabili intrecciate da incrociare tra i clamori esaltati e scalpitanti dei ballerini sfrenati. Dite a me se questo pugno di tamburi furiosi non celi in sé il cuore nero di ogni batteria ed ostinato ribelle battente delle bande da stadio osannate che seguiranno cinquant'anni a posteriori scimmiottandone indegni ed impacciati movenze puerili per strappare consensi ed urla d'adolescenti.



Capitolo 5 – Il movente ritmico inarrestabile: Boogie-Woogie e l'insurrezione del Jump Blues

Se le stratosferiche ed ostentate esibizioni chitarristiche perpetuate nei sanguinosi e sudati tornei tecnici in Texas e in California, ampiamente dissezionate nei capi d'accusa precedenti, provvidero indubbiamente a innestare e consolidare il volto esibizionista, carismatico e teatrale del nascente, tracotante rock'n'roll, fornendo un canovaccio scenico pronto per essere fagocitato dalle masse idolatrate, la spietata ed inequivocabile perizia tecnica che l'accusa si accinge ad esporre sui miseri resti dell'era musicale afroamericana post-bellica ci conduce inevitabilmente a scoperciare e decifrarne l'apparato cardiaco profondo. Ciò che rinveniamo sotto la scocca è un motore ritmico inarrestabile, brutale, martellante, inflessibile e malato di frenesia febbrile che si declina storicamente in due colossali e inestricabili filoni musicali paralleli, gemelli eterozigoti della stessa depravazione sonora: il frenetico boogie-woogie pianistico e l'insurrezione a fiato del jump blues. Attenzione, giurati: questa non è più in alcun modo assimilabile a quell'angosciante musica forgiata per lenire le doglie estenuanti del piantatore sottomesso nel Delta. E non appartiene neppure, in alcun frammento o sillaba, alla pia e rassegnata riflessione spirituale o metafisica professata nelle ascetiche e chiuse aule di culto del gospel battista domenicale. Quella che stiamo esaminando è pura, inossidabile e dichiarata dinamite musicale allo stato grezzo, una miscela altamente infiammabile per scuotere i piedi intorpiditi, per mandare in visibilio le affollate e traboccanti piste da ballo interrazziali celate nei vicoli, per innescare senza freni un'epidemia di lussuriosa euforia collettiva nelle sfrenate, disinibite e scostumate notti a ridosso del fatidico boom economico post-bellico americano. Questo ritmo costituisce l'anello mancante della catena delittuosa: un solido ponte scoppiettante, chiassoso, spudorato e insofferente gettato con arroganza sfrontata sul vuoto pneumatico che separava la pacatezza composta, declinante e un po' asettica delle vecchie orchestre swing del decennio precedente dall'urlo profano, aspro, disarticolato e impudico del modernissimo e prepotente rhythm & blues metropolitano, pronto ad infettare il mondo.

Louis Jordan e la monarchia assoluta del Jukebox

Il jump blues costituiva, di per sé e per sua palese intrinseca struttura biologica, nient'altro che una colossale genialata logistica e manageriale, un formato economico a geometria variabile perfetto per aggirare spietatamente, brutalmente e chirurgicamente i costi di ingaggio esorbitanti e la mole pachidermica e ingestibile



delle grandi, maestose e affollate orchestre swing composte da decine di figuranti in livrea. La spregiudicata ricetta prevedeva, e imponeva inflessibilmente sul palco, l'allestimento compatto di una feroce sezione ritmica assatanata al cardiopalma e una risicatissima linea di fiati drasticamente ridotta all'osso nudo, due o al massimo tre malcapitati e sfiancati elementi cui veniva cinicamente addossato l'arduo, immane e sfibrante compito fisiologico di riprodurre, furbescamente e a suon di polmoni gonfi fino allo spasimo, il medesimo, frastornante e imponente fragore fonico di un'intera mastodontica big band composta di quindici o venti compassati suonatori classici.³¹ Il re incontrastato e indiscutibile di questa furba operazione al limite dello spionaggio industriale, il sovrano assoluto, despota illimitato e indomabile dei capienti e mangiasoldi jukebox meccanici disseminati nell'oscurità dei diner del vasto e grasso continente d'America, fu l'incommensurabile Louis Jordan. Nato fiero e sagace in una baracca dell'Arkansas rurale, forgiato tecnicamente ma prontamente insofferente alla disciplina della severa e paludata corte jazzistica di Chick Webb, l'astuto sassofonista Jordan decise di fare in proprio e, nell'anno decisivo 1938, assemblò con la meticolosità di uno scienziato pazzo i suoi diabolici e agili Tympany Five, procedendo in brevissimo tempo a dominare le frequenze radiofoniche e monopolizzare impietosamente il mercato, stritolando sul nascere qualsivoglia ingenua ed imberbe concorrenza.³²

Con gesto deciso e senza rimpianto, il formidabile ed opportunista Jordan estirpò brutalmente, deridendolo dal profondo, tutto l'angosciato piagnisteo disfattista, sottomesso ed introverso del blues rurale di discendenza contadina e deltaica per sostituirlo programmaticamente e in blocco con versi lirici di sfrontata goliardia, testi irriverenti grondanti doppi sensi espliciti ed equivoci carichi di malizia su vetture scattanti, quantità industriali di alcol proibito, sfrenate e compromettenti scorribande nei locali notturni di dubbia fama e complicate, umoristiche, smaliziate e modernissime dinamiche relazionali uomo-donna urbane.³³ Il tutto, ovviamente, veniva sferzato a colpi di frusta da assoli strumentali concisi, serratissimi, fulminei e sfacciatamente infuocati che costringevano gli avventori alle danze sfrenate. Sotto il peso soverchiante della prova documentale, la giuria soppesi che l'imputato accumulò e stipò nei forzieri della benevola, avida e ricchissima Decca Records la stratosferica e inaudita mole di ben diciotto stravenduti singoli approdati ed inchiodati direttamente alla sfolgorante e prelibata posizione numero uno delle fittissime e settarie floride classifiche *Race* nel periodo intercorso unicamente e forsennatamente tra l'impetuoso 1942 e il dopoguerra del 1950. Dallo strapotere sferragliante, inarrestabile e ferroviario della colossale ed inestimabile hit mondiale *Choo Choo Ch'Boogie* al riff immortale, pungente e tagliente cesellato magistralmente ed immortalato da Carl Hogan nella seminale composizione a titolo *Ain't That Just Like A Woman* — un calco di proporzioni talmente imbarazzanti e sfacciate per chiunque oserà oggi tentare maldestramente in tribunale di difendere e proteggere l'originalità intellettuale del futuro, famosissimo,



celebratissimo e platinato attacco della chitarra rock in *Johnny B. Goode* ad opera del sagace e truffaldino signor Chuck Berry — l'esimio signor Jordan traccia ed incide senza esitazioni o macchie il perimetro esatto, inequivocabile e perfetto dell'attitudine muscolare, ironica e ribelle, di quell'attitudine spensierata, edonistica e sfrontatamente giovanilista che il presunto ed immacolato rock bianco avallerà con grande fragore, rivendicandolo subdolamente per sé svariati ed infruttuosi anni più tardi.

Il formidabile jump blues funse a tutti gli effetti da innesco ritmico letale e spudoratamente sfrontato.

Senza l'imponente ed inarrivabile ironia goliardica e muscolare di Louis Jordan e del suo sassofono indiavolato, la tanto sbandierata e giovanilistica ribellione del rock bianco sarebbe rimasta impacciata, perennemente muta, inesorabilmente legnosa e culturalmente asettica.

I formidabili Blues Shouters: l'urlo come strumento d'oppressione acustica

Costantemente rintanati, sgomitanti ed accalcati per la fame di fama e quattrini all'ombra rissosa, festosa ed assordante degli imbattibili Tympany Five crebbero a dismisura e proliferarono senza regola i formidabili e spropositati interpreti noti alle logore cronache come *blues shouters* (letteralmente: urlatori blues). Trattasi di cantanti titanici e brutali costretti dalla mera necessità fisiologica e biologica, nonché dal limitato ed arcaico equipaggiamento di misera e fragile microfonazione ambientale tipico degli umidi e sudici club afroamericani del tempo perduto, a surclassare urlando forsennatamente, per non sprofondare nell'oblio e nell'inudibilità totale a causa del frastuono perforante emesso a squarciagola ed inciso nei timpani dagli sguaiati assoli della nutrita sezione di ottone che spingevano al massimo dell'umano limite sopportabile dei decibel dei sax e dei corni. Uomini monumentali forgiati nel vapore fetido, nel tabacco a buon mercato e nel sudore asfissiante delle cantine buie, personaggi esagerati e sboccati, dall'ugola d'amianto, come gli eterni svalvolati Wynonie Harris e Roy Brown, i quali s'ingaggiarono personalmente in sanguinosissime ed aspre battaglie discografiche combattute corpo a corpo in punta di infuocati hit a suon di rime piccanti e risposte irriverenti.

Nel glorioso e nevralgico anno del Signore 1947, all'interno della febbrile ed opulenta New Orleans, il prode Brown incise senza esitazione presso i decrepiti ed umidi studi improvvisati dell'artigianale produttore pioniere un bolide fiammeggiante a rotta di



collo intitolato spavalidamente ed inequivocabilmente *Good Rocking Tonight*.³⁴ Rifiutato inizialmente con irriverente arroganza e palese e sfrontata supponenza sprezzante proprio dal suo temibile rivale di cordata Wynonie Harris, costui ebbe rapidamente a ricredersi amaramente pentendosene in pubblico con l'acrimonia amara e colerica degli sconfitti. E, procedendo con il ghigno di chi sa di estorcere ed incassare denari immeritati ma pronti all'incasso, decise perentoriamente di incidere una colossale cover spigolosa, ancora più oltraggiosamente indiavolata e pervasa da un ritmo barbaro e tribale, rilasciandola sul compiacente mercato l'anno appena a seguire per i cinici sigilli lucrosi stampati dalla King Records di Cincinnati.³⁵ Egli infarcì a dismisura il tracciato della canzone sventrandone la purezza ed immergendola fittamente nel chiasso frenetico composto di rudi e straripanti battimani sacri rubati subdolamente all'emotività ed all'estasi religiosa e batticuore infartuato del nero culto gospel mescolandoli all'urlo grezza delle platee oscene e profane, travasando e piantando, in un colpo solo, la bandierina duratura e definitiva che certificò a lettere cubitali l'indissolubile vocabolo ed espressione infiammata *rocking* come irrevocabile ed universale inequivocabile eufemismo di perdizione, smodata baldoria alcoolica e sesso lascivo non sanzionabile se non dai benpensanti dell'America bigotta ma pronto ad ammaliare perversi i giovani virgulti della società impacchettata dei decenni avvenire pronti all'urto giovanile.

L'elenco inesauribile e torbido degli indiziati eccellenti accoglie d'imperio pure la stazza sterminata, pantagruelica ed ingombrante ciclopica di un ulteriore titanico e colossale veterano, il re del blues sbraitato in persona: l'uomo massa e vocalista baritono e tenore spaventoso conosciuto come l'inflessibile Big Joe Turner. Veterano incallito e smalizzato che iniziò precocissimamente la sua brutale gavetta giovanile fungendo, parallelamente e pericolosamente per chi incautamente lo infastidisse, dapprima come scaltro e veloce barman e poi come inflessibile e poderoso scaccia-guai buttafuori stipendiato nei più turbolenti, pericolosi ed infuocati ed illegali locali notturni sommersi di disperati operai e bari e donnine di Kansas City, in combutta con gli scommettitori di bische d'epoca della tremenda e violenta depressione.³⁶ L'inossidabile Turner, corazzato con le sue impressionanti, squillanti ed inusitate doti polmonari ed estese di tenore possente, urlatore a toni impetuosi spaventevoli persino per i sordi, attraversò intatto ed indenne le correnti tempestose delle mode capricciose, attraversando con passo placido intere epoche geologiche musicali, stritolando il jazz orchestrale di fine ventennio. Dai polverosi e fumosi avamposti bui stracolmi d'avventori ubriachi anni Trenta in Kansas, traghetto indomito, invecchiato ma incolume la propria arte colossale nei lussureggianti e profittevoli decenni fastosi del rutilante e plastico rhythm & blues dorato targato dal colosso dell'Atlantic Records gestito da magnati disinibiti negli scoppiettanti anni d'euforia Cinquanta. Al culmine trionfante, il boss del blues sferrò vibrante nell'apoteosi del 1954 la mazzata epocale



fatidica e inequivocabile, un fendente tonante d'acciaio vibrato micidiale dritt'all'ossatura traballante della placida, castigata e stucchevole America benpensante immacolata col colpo d'ascia letale del memorabile l'urlo sgangherato dell'epico singolo *Shake, Rattle and Roll*, inno traboccante ed inno d'allusioni smisurate per i maliziosi discepoli.³⁷ Un osceno ma divino intruglio piccante prontamente annusato dall'opportunismo discografico imperante al sol fine d'esser stato forzosamente, cinicamente edulcorato, candeggiato senza requie e sbiancato impudentemente di sesso fino ai midolli censurati al precipuo fine d'essere smistato pochi spiccioli di mesi a seguire nella nota ed insopportabilmente annacquata ma colossale cover milionaria di smisurato incasso per conto del faccione rotondo della pallida ed accomodante compagine caucasica e ridanciana dei famosi Bill Haley & His Comets che se ne appropriarono d'urto senza batter colpo sul portafoglio d'origine rivendendo a stazioni ed adolescenti e cineprese lo stupro ritmico alleggerito ripulito sdegnosamente della cruda e sudata anima carnale, ed osannata l'invenzione spuria del nuovo rock.

Il Boogie-Woogie: Un inarrestabile treno a vapore impazzito sui logori tasti d'avorio

Ma badate a noi con rigore analitico, signori della corte severa e inamovibile adunata a valutare questo plagio mastodontico: la letale forza infuocata propulsiva posta indomita a tergo di cotanti urlanti e massicci shouters dimorava silenziosamente, spessissimo e sinistramente nell'insidia ipnotica, nel martellamento insostenibile emanato dalle vibrazioni possenti e telluriche dello sgangherato e sferragliante pianoforte boogie-woogie suonato fino al sanguinamento delle dita. Questo peculiare, affascinante e demoniaco modo ostinato di aggredire brutalmente e ripetitivamente maltrattare ad artigli scoperti la polverosa tastiera, affondava le proprie torbide ma fierissime e incancellabili radici organiche negli ultimi scampoli temporali degli afosi, interminabili decenni crudi di fine e duro Ottocento.³⁸ Nacque di fatto, sgraziato, clandestino e figlio di ignoti raminghi disperati e squattrinati pianisti neri randagi, partorito e sbocciato segretamente come un urlo sfibrato di ritmiche nei luridi e fetidi sudici campi fangosi d'infausto faticoso lavoro estorto per spietata raccolta vischiosa di legname di pino da resina, sperduti tra carovane ambulanti, e negli accampamenti dei taglialegna stanziali di tremenda e tossica trementina celati abilmente alla civiltà urbana sprofondati profondamente nel cuore cupo delle oscure selve dimenticate dalle contee dell'arido, immenso ed aspro Texas orientale isolato dai circuiti mondani.³⁹ Il travolgente, dirompente ed inaudito boogie originario operava e si sostanzitava materialmente, in ultima ed accuratissima e brutale sintesi metodica, in una spudorata, ostinata e clamorosa quanto perversa violenta decapitazione rivoluzionaria della solenne accademica estetica classica salottiera d'accompagnamento per l'ingombrante ed elegante strumento d'avorio importato dall'Europa aristocratica: la massiccia mano sinistra dell'impostato interprete si ribellava con sfregio allo spartito del conservatorio



assumeva d'imperio feroce dittatoriale spietato e coatto il totale rigido severissimo ed inflessibile controllo dittatoriale della fondazione e metrica infuocata di base ritmica ripetitiva. Lo strumento vibrava tremendo flagellando pesantemente con foga instancabile e pugni da contadino disperato l'oscurità minacciosa e sorda dei gravi rochi bassi in uno spietato inestricabile e ripetuto ipnoticamente ossessivo colpo di incastro di ruvido giro sfasato di ostinato incastrato caparbiamente in sequenza fissa rigida geometricamente ad otto repentine sincopate e fulminee crome incalzanti per ogni singola maledetta misura ritagliata e spezzata — codificato e conosciuto universalmente tecnicamente nell'ambiente spregiudicato musicale gergo afroamericano ineffabile come la celeberrima figura mortale dell'inesorabile *eight-to-the-bar*.⁴⁰ La rotonda ed inesorabile cadenza cupa ed inarrestabile riproduceva e replicava di proposito deliberato esteticamente con disumana, maniacale precisione meccanica l'impetuoso fragore stantuffante ciclico e lo stridore metallico sferragliante dell'ipnotica pesante possente ed ardente motrice nera inarrestabile della smisurata e bollente locomotiva massiccia alimentata febbrilmente a vapore che per decenni traghettava vagonate massacranti nere per merci tra i binari desolati e roventi adagiati fumanti d'agosto lungo le innumerevoli e malariche distese infette piantagioni umide meridionali. Mentre, al netto della suddetta ritmica sfiancante che faceva tremare assi scrostate e tavolacci consunti, la svincolata abile affusolata mano destra dell'audace ed intrepido suonatore forsennato, sbarazzata prodigiosamente sollevata e sollevata esaltatamente e definitivamente e magistralmente dall'ingrato arido pedante noioso impegno servile armonico limitante castrante d'impalcatura di base e d'accompagnamento standardizzato da salotto ottocentesco bianco, veniva finalmente sbrigliata alla totale dissolutezza selvaggia, lanciata con incombente libidine creativa in frenetiche inarrestabili ed acrobatiche sortite, carica d'inesauribile urgenza e smania vulcanica pervasiva d'imbastire freneticamente con trame irrisolte squarciando melodie repentine pungenti repentine cadenzate d'attacco ed arzigogolati scrosci di trilli fulminei sventagliate impetuose con cruda ed ineguagliabile straripante scioltezza solistica unita all'ingegno purissimo del momento effimero in un guizzo scaturito per pura totale libertà viscerale stordita e trasudata da improvvisazione assoluta dettata da anima febbricitante di note stridenti ed inarrivabili intrecciate da incrociare tra i clamori esaltati e scalpitanti dei ballerini sfrenati. Dite a me se questo pugno di tamburi furiosi non celi in sé il cuore nero di ogni batteria ed ostinato ribelle battente delle bande da stadio osannate che seguiranno cinquant'anni a posteriori scimmiottandone indegni ed impacciati movenze puerili per strappare consensi ed urla d'adolescenti.

Fonti di questa Parte

1. Beale Street — BlackPast.org. <https://blackpast.org/african-american-history/beale-street-1841/>
2. Beale Street Historic District — Civil Rights Trail. <https://civilrightstrail.com/attraction/beale-street-historic-district/>
3. Beale Street History — Southern Outings. <https://southernoutings.com/become-familiar-with-beale-streets-deep-rooted-history/>
4. Bobby "Blue" Bland — Memphis Music Hall of Fame. <https://memphismusichalloffame.com/inductee/bobbybluebland/>



5. Sam Phillips — Sun Records Official. <https://sunrecords.com/artists/sam-phillips/>
6. Sun Records History. <https://sunrecords.com/history/>
7. Sam Phillips — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Phillips
8. The Birth of Rock 'n' Roll at Sun Records — National Endowment for the Humanities. <https://www.neh.gov/humanities/2016/januaryfebruary/statement/the-birth-rock-%E2%80%98n%E2%80%99-roll-found-sam-phillips%E2%80%99s-sun-records>
9. Rufus Thomas — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Rufus_Thomas
10. Rufus Thomas — Sun Records. <https://sunrecords.com/artists/rufus-thomas/>
11. Stax Records History. <https://staxrecords.com/history/>
12. Stax Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Stax_Records
13. Otis Redding — Stax Records. <https://staxrecords.com/spotlight/otis-redding/>
14. Soulsville Foundation History. <https://soulsvillefoundation.org/history/>
15. Stax Records: how it set an example — The Bitter Southerner. <https://bittersoutherner.com/how-stax-records-set-an-example-for-america>
16. B.B. King — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/B._B._King
17. B.B. King — LA Phil. <https://www.laphil.com/musicdb/artists/2842/bb-king>
18. B.B. King Biography — bbking.com. <https://bbking.com/b-b-king-biography/>
19. Lucille (guitar) — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lucille_\(guitar\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucille_(guitar))
20. B.B. King — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/B-B-King>
21. Texas Blues — Texas Coop Power. <https://texascooppower.com/texas-a-blues-state/>
22. T-Bone Walker — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/T-Bone_Walker
23. Call It Stormy Monday — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Call_It_Stormy_Monday_\(But_Tuesday_Is_Just_as_Bad\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_It_Stormy_Monday_(But_Tuesday_Is_Just_as_Bad))
24. T-Bone Walker revisited — Blues Junction Productions. http://bluesjunctionproductions.com/one_year_ago_this_month_in_blues_junctiont-bone_walker
25. Lightnin' Hopkins — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin'_Hopkins
26. Lightnin' Hopkins — Texas State Historical Association. <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/hopkins-sam-lightnin>
27. West Coast Blues — Blues Guitar Insider. <https://www.bluesguitarinsider.com/blues-guitar-history/west-coast-blues>
28. Aladdin Records Story — Both Sides Now Publications. <https://www.bsnpubs.com/aladdin/aladdinstory.html>
29. Lowell Fulson — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lowell_Fulson
30. Modern Records — Vocal Group Harmony. <https://www.vocalgroupharmony.com/7ROWNEW/ModernRecordsPartSix.htm>
31. Louis Jordan — TeachRock. <https://teachrock.org/article/louis-jordan/>
32. Louis Jordan — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Jordan
33. Tympany Five — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Tympany_Five
34. Good Rocking Tonight — Blues Hall of Fame. https://blues.org/blues_hof_inductee/good-rocking-tonight-roy-brown-deluxe-1947/
35. Good Rocking Tonight — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Good_Rocking_Tonight
36. Big Joe Turner — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Joe_Turner
37. "Shake Rattle and Roll" — Produce Like a Pro. <https://producelikeapro.com/blog/shake-rattle-and-roll/>
38. Boogie-Woogie Piano History — Piano Groove. <https://www.pianogroove.com/blues-piano-lessons/boogie-woogie-players-history/>
39. Boogie-Woogie — Jazz History Tree. <https://www.jazzhistorytree.com/boogie-woogie/>
40. Boogie-woogie — Carnegie Hall Timeline. <https://timeline.carnegiehall.org/genres/boogie-woogie>



PARTE V – IL RENOVALE E L'INVASIONE

*Esumazioni, furti colossali e chitarre elettriche: il blues conquista il mondo
bianco*





Capitolo 1 – La grande esumazione: il folk revival e l'alibi della scoperta

C'è un'ipocrisia formidabile, un vizio formale incancellabile nel modo in cui la cultura occidentale — specificamente quella bianca, borghese e universitaria — si è appropriata del blues. Negli anni Cinquanta e Sessanta, una generazione di giovani americani si addentrò nei polverosi archivi sonori degli anni Venti e Trenta. Per loro, i vecchi musicisti del Delta non erano uomini in carne e ossa, soggetti alle brutali leggi del mercato, della segregazione razziale e della miseria, ma reperti mitologici, reliquie di una purezza ancestrale. Ma il blues non era mai stato un reperto da museo: era stato il codice di sopravvivenza di un popolo oppresso, registrato per un circuito chiuso (i *race records*) e poi abbandonato ai margini della Storia quando i gusti del pubblico nero si spostarono verso sonorità più urbane. Il recupero di questa tradizione prese il nome di «folk revival», un'etichetta nobile per un'operazione che fu, al contempo, un salvataggio miracoloso, una colossale campagna di marketing e una gigantesca appropriazione culturale. In quest'aula di tribunale virtuale, dobbiamo esaminare i fatti separando la devozione dal voyeurismo etnografico.

Il detonatore di questa vasta operazione culturale porta una data e un nome preciso. Nell'agosto del 1952, l'etichetta Folkways Records pubblicò un oggetto che avrebbe innescato il cosiddetto folk-blues revival: l'*Anthology of American Folk Music*.¹ Compilata da Harry Smith — un cineasta sperimentale, eccentrico sciamano, bohémien della West Coast e accanito collezionista di vecchi 78 giri — l'opera raccoglieva ottantaquattro brani incisi originariamente tra il 1926 e il 1932. Divisa in tre volumi (*Ballads*, *Social Music* e *Songs*), l'antologia prendeva registrazioni commerciali un tempo prodotte per mercati etnici specifici e le ripresentava a una nuova generazione come un corpo unitario di tradizione americana incontaminata. Smith, nella sua prefazione, dichiarò di aver scelto quell'arco temporale perché rappresentava gli anni in cui la registrazione elettronica permetteva una riproduzione accurata, ma prima che la Grande Depressione distruggesse il mercato discografico indipendente. Oggi, la Smithsonian Folkways, che ne custodisce gelosamente l'eredità, la descrive come la bibbia indiscutibile del revival americano.²

Ma l'avvocato del diavolo deve esibire subito la prova regina, l'elemento che rende l'intera genesi del revival giuridicamente torbida e contrattualmente nulla: né Harry Smith né l'editore della Folkways, Moses Asch, possedevano i diritti di licenza su quelle registrazioni. Alcune tracce erano state originalmente pubblicate da etichette ancora pienamente operative, come la corazzata Columbia. L'*Anthology* fu, nei fatti e in punta di diritto, un colossale, sfacciato *bootleg* di alto profilo.³ Furono immessi sul mercato



brani protetti da copyright senza alcuna autorizzazione formale, senza contratti e, soprattutto, senza l'ombra di una royalty per i compositori e gli esecutori originari. Eppure, proprio questa palese violazione del diritto d'autore innescò una scintilla irreversibile. Se le vendite iniziali furono disastrose (appena cinquanta copie nel 1953, quasi tutte destinate a biblioteche pubbliche), col tempo quei dischi cominciarono a circolare come veri e propri testi sacri nei campus universitari, nei ritrovi studenteschi del Midwest e nei circoli folk newyorkesi del Greenwich Village.

*Il folk revival salvò il blues dall'oblio assoluto.
Ma lo presentò al mondo come un museo sonoro, spogliandolo del suo
sangue e delle sue royalties.*

Il critico musicale Robert Christgau non ha mancato di sottolineare l'asimmetria letale di questa genesi: Smith non aveva mai incontrato gli artisti che tanto ammirava. Li trattava come pittoreschi artefatti etnici affrancati da ogni contesto sociale o lotta civile, proiettando la sua visione nostalgica di un folklore puro su musicisti che, nella realtà dei fatti, erano intrattenitori commerciali alla disperata ricerca di un pubblico pagante.⁴ L'esumazione era cominciata, ma l'imputato — il bluesman originario — era stato ridotto a un ologramma romantico. Questa «mitologia proporzionalmente imprecisa», per usare le parole di Christgau, servì a perpetuare un culto accademico che appagava i salvatori molto più dei salvati, proiettando sui musicisti neri le ansie di autenticità di una generazione di giovani bianchi borghesi.

La distorsione della narrativa afroamericana passava anche attraverso l'invenzione o l'esagerazione di miti funzionali alle aspettative del pubblico bianco. Un caso di scuola è la leggenda della tragica fine di Bessie Smith. Per decenni si è sostenuto che l'Imperatrice del Blues, ferita a morte in un incidente stradale nel 1937, fosse spirata perché respinta da un ospedale per soli bianchi nel Mississippi segregato. Questa potente, drammatica narrazione divenne talmente radicata da ispirare perfino un'opera teatrale di Edward Albee. Eppure, le indagini successive hanno dimostrato che la storia era un falso storico assoluto, originato da un articolo scandalistico del produttore discografico bianco John Hammond sul *DownBeat* del 1937. La realtà era molto più banale, ma indicativa di una società in cui la stampa bianca poteva plasmare a piacimento la mitologia dei neri: Smith fu portata direttamente all'ospedale per afroamericani G.T. Thomas di Clarksdale, dove morì per le gravi lesioni. Nessun autista di ambulanza nel Mississippi del 1937 avrebbe mai osato, né tentato, di trasportare una donna nera in una struttura riservata ai bianchi.⁵



Un altro esempio clamoroso di manipolazione della realtà per finalità promozionali riguarda Leadbelly e la sua leggendaria scarcerazione. La storiografia folk popolare americana ha a lungo raccontato, con toni fiabeschi, che Huddie Ledbetter avesse ottenuto la grazia dal governatore della Louisiana cantando una dolente e magistrale supplica musicale, presentata attraverso i ricercatori John e Alan Lomax. L'immagine del selvaggio salvato dalla sua stessa sublime arte era perfetta per il pubblico accademico. Ma, come hanno dovuto ammettere perfino gli stessi direttori del penitenziario di Angola interpellati dai biografi, Leadbelly non ricevette alcuna grazia speciale dal governatore Oscar K. Allen: la sua scarcerazione nel 1934 fu un banalissimo, burocratico rilascio di routine per buona condotta (il cosiddetto «good time»), applicabile a tutti i detenuti. I Lomax, consapevoli dell'impatto di una buona storia sul marketing, esagerarono deliberatamente la vicenda, trasformando un tecnicismo penitenziario in una parabola redentiva e rafforzando l'eterno paradigma del bianco illuminato che salva il selvaggio di talento.⁶

I detective del Delta e la miseria del mito

Con i dischi dell'*Anthology* utilizzati come vere e proprie mappe del tesoro, tra il 1963 e il 1964 manipoli di giovani ricercatori bianchi percorsero in lungo e in largo gli stati polverosi del Sud. Il loro obiettivo era rintracciare i fantasmi del Delta, artisti che il mondo discografico credeva morti o svaniti da decenni. La loro ostinazione era pari a quella dei migliori detective privati, unita a un fervore quasi religioso. Nel 1963, il ricercatore Tom Hoskins seguì una pista di indizi esili e scovò Mississippi John Hurt ad Avalon, in Mississippi. L'anziano musicista, le cui ultime incisioni risalivano al lontano 1928 per la Okeh Records, lavorava ancora come contadino e mandriano, ignorato da tutti, ma non aveva perso un grammo del suo cristallino e aggraziato *fingerpicking*. Nel luglio 1964, l'anziano bluesman fu presentato trionfalmente al grande pubblico bianco del Newport Folk Festival, dove ricevette una strabiliante standing ovation che lo sorprese visibilmente e lo commosse fino alle lacrime.⁷

Ancora più emblematica, per comprendere la violenta collisione tra il mito accademico e la brutale realtà dell'America segregata, è la vicenda di Son House. Il 23 giugno 1964, tre giovani appassionati — Dick Waterman, Nick Perls e Phil Spiro — viaggiarono a bordo di un Maggiolino Volkswagen fino al numero 61 di Greig Street a Rochester, New York, seguendo una pista costruita su vecchie dicerie. Lì trovarono Eddie James House Jr., il leggendario predicatore e mentore di Robert Johnson e Muddy Waters. Quando gli chiesero se conoscesse Son House, l'uomo indicò sé stesso dicendo semplicemente: «This is him». House aveva smesso di suonare la chitarra nel 1943 e da vent'anni sopravviveva facendo il facchino ferroviario, il cuoco e l'operaio in fonderia.⁸ Per decenni aveva vissuto ai limiti della povertà assoluta, del tutto ignaro che un esercito di giovani intellettuali bianchi lo considerasse una divinità in terra. Dick Waterman decise



di diventarne il manager, fondando la Avalon Productions, la prima agenzia di management pensata specificamente per proteggere gli artisti afroamericani dalle fauci insaziabili dei promoter commerciali.⁹ Entro pochi mesi dalla sua clamorosa «riscoperta», un ritratto su *Newsweek* e innumerevoli esibizioni ai festival folk lo riportarono alla ribalta, trasformando un ex operaio in un totem vivente.

Nello stesso periodo, l'eccentrico chitarrista John Fahey e i suoi compagni di ricerca riuscirono a trovare lo spettrale Skip James, l'autore del surreale *Devil Got My Woman* inciso originariamente nel 1931. Lo rinvennero convalescente, consumato da un tumore, nel letto di un ospedale pubblico a Tunica, in Mississippi. Anche lui fu trasportato d'urgenza al Newport Folk Festival nel 1964, per esibirsi davanti a un pubblico di giovani radicali sgomenti. La sua inconfondibile voce in falsetto e l'atmosfera gotica, opprimente della sua chitarra in accordatura aperta minore sembravano provenire da un mondo antico, doloroso e irraggiungibile.¹⁰ Quelle storiche esibizioni a Newport documentano alla perfezione il paradosso di un intero movimento: migliaia di studenti bianchi in estasi mistica di fronte a uomini neri anziani, malati e stanchi che, fino a pochi giorni prima, vivevano ai margini più estremi e invisibili della società americana.

Il furto istituzionalizzato: la contabilità del dolore

Accanto ai grandi palcoscenici dei festival, un ruolo decisivo fu svolto da produttori indipendenti, uomini mossi da una passione purista e quasi maniacale, come Chris Strachwitz, fondatore della Arhoolie Records. Nel 1964, Strachwitz si recò personalmente a Como, in Mississippi, per registrare l'anziano Fred McDowell. Lo fece utilizzando un rudimentale registratore portatile direttamente nel contesto domestico dell'artista, catturando il respiro del blues nella sua cruda, non filtrata veridicità.¹¹ Ma le buone intenzioni dei collezionisti e degli etnomusicologi non potevano in alcun modo cancellare l'eredità velenosa di un mercato discografico storicamente spietato. Mentre il folk revival generava fiumi di articoli accademici, lanciava nuove carriere, stampava decine di dischi e creava fama mondiale per i giovani interpreti bianchi, la miseria degli originatori afroamericani del blues non era una condizione astratta o pittoresca, ma l'effetto calcolato e scientifico di decenni di sfruttamento sistematico e istituzionalizzato.

I contratti capestro erano la regola inappellabile dell'industria. Negli anni Venti e Trenta, le grandi artiste del blues classico (come Ma Rainey e Bessie Smith) e i bluesmen rurali venivano liquidati con cifre forfettarie irrisorie per ogni sessione in studio — spesso non più di quindici o venti dollari — firmando documenti che li privavano di ogni diritto e senza alcuna percentuale sulle royalties future. Peggio ancora, le etichette facevano figurare i costi di produzione, i viaggi e la promozione come «debiti» personali dell'artista, creando un sistema di mezzadria discografica. Il



caso della leggendaria Chess Records di Chicago costituisce la pistola fumante in questo gigantesco processo per frode artistica. I fratelli Leonard e Phil Chess erano tristemente celebri per compensare i loro immensi artisti con beni materiali a basso costo — abiti appariscenti, pagamenti di affitti arretrati, e le famigerate Cadillac (da cui trae ispirazione il titolo del film *Cadillac Records*) — rifiutandosi però categoricamente di fornire rendiconti trasparenti delle vendite e delle royalties spettanti agli autori.¹²

La verità emerse in tutta la sua sconcertante e crudele contabilità molti anni dopo. Quando la major discografica MCA acquisì finalmente il prestigioso catalogo Chess nel 1985 per la cifra di 3 milioni di dollari, i revisori contabili scoprirono un abisso di orrori finanziari. Praticamente tutti i conti personali dei giganti del blues mostravano importanti saldi negativi non rimborsati, tenuti aperti artificialmente per decenni. Il saldo di Muddy Waters, considerato il re indiscusso del blues di Chicago, all'epoca dell'acquisizione mostrava un «debito» di ben 56.000 dollari verso l'etichetta, nonostante il suo formidabile catalogo avesse generato oltre 25.000 dollari di diritti certificati soltanto nell'anno precedente. Di fronte a questo scandalo innegabile, nel 1989 la MCA dovette saldare volontariamente gli arretrati ai colossi del R&B, ammettendo di fatto che per decenni l'industria bianca aveva deliberatamente tenuto i padri fondatori in una condizione di sudditanza finanziaria assoluta e fraudolenta.¹³

VERDETTO DEL CAPITULO. Il folk revival fu un atto di salvataggio essenziale, senza il quale un intero patrimonio dell'umanità sarebbe andato distrutto, ma fu viziato dal peccato originale del voyeurismo accademico e da una colossale miopia contrattuale. Gli investigatori e i collezionisti degli anni Sessanta restituirono al mondo il suono incontaminato del Delta, ma non poterono restituire ai bluesmen la ricchezza, le royalties e la dignità che l'industria discografica aveva loro metodicamente e legalmente sottratto. L'esumazione produsse miti letterari, cattedre universitarie e festival giovanili trionfali; la contabilità, fredda e inappellabile, certificò soltanto decenni di indigenza e sfruttamento sistematico.



Capitolo 2 – Il ponte sull'Atlantico: l'American Folk Blues Festival

Mentre l'America bianca guardava al blues acustico con l'atteggiamento distante e vagamente pietistico dell'etnografo o del collezionista di farfalle, la comunità afroamericana, ormai proiettata verso il *rhythm and blues* urbano e la nascente e sofisticata musica soul, lo considerava il suono di un passato doloroso, l'eco umiliante della segregazione rurale e della povertà da dimenticare. Ma oltre l'oceano, nell'Europa della ricostruzione post-bellica, si stava preparando un terremoto culturale di proporzioni epocali. L'innesco di questa invasione continentale fu l'American Folk Blues Festival, un'iniziativa titanica, ambiziosa e pionieristica nata dalla mente visionaria del pubblicitista jazz tedesco Joachim-Ernst Berendt, supportato dai formidabili promoter di Francoforte Horst Lippmann e Fritz Rau.¹⁴

Per realizzare un'impresa logistica che negli Stati Uniti dell'epoca sarebbe stata considerata inimmaginabile, Lippmann e Rau si affidarono all'architetto occulto del blues di Chicago: Willie Dixon. Compositore formidabile, bassista formidabile e colonna portante della Chess Records, Dixon selezionò scrupolosamente una squadra di prime linee assolute per esportare la potenza della musica afroamericana nel Vecchio Continente. A partire dal 1962, il festival attraversò i teatri, gli auditorium e le eleganti sale da concerto di Germania, Francia, Austria e Svizzera. I colossi del blues sbarcarono in Europa non come esotiche reliquie del passato rurale da studiare nei campus, ma come divinità viventi dell'elettricità, maestri incontrastati dell'intrattenimento di altissimo livello.

Fu la Gran Bretagna, tuttavia, a trasformare quell'esperienza, inizialmente concepita per un pubblico jazz di nicchia, in una deflagrazione storica incontrollabile. Inizialmente, il Regno Unito era stato del tutto escluso dal massiccio tour europeo. Solo grazie alle accorate, martellanti pressioni del tabloid musicale britannico *Melody Maker* e del lungimirante promoter di Manchester Paddy McKiernan, il festival ottenne in extremis una data inglese. Domenica 22 ottobre 1962, l'intera carovana americana si esibì al maestoso Manchester Free Trade Hall, promossa sotto l'insegna coraggiosa di Jazz Unlimited.¹⁵ Quel singolo concerto funse da innesco definitivo per il più grande furto — o, a seconda del punto di vista della giuria, la più devota e formidabile appropriazione — della storia della musica contemporanea.



*Il blues fu partorito nel fango del Mississippi ed elettrificato nelle
fabbriche di Chicago.
Ma divenne un impero mondiale miliardario soltanto passando per
l'Inghilterra.*

La scena del crimine: Manchester, ottobre 1962

La storiografia rock conserva maniacalmente i dettagli di quella magica serata alla Free Trade Hall come fossero i verbali giurati di un'iniziazione esoterica. Circa duemila spettatori, in gran parte giovani borghesi inglesi affamati di suoni crudi, si assieparono in sala, e tra di essi sedeva, del tutto in incognito, la futura, multimiliardaria aristocrazia del rock britannico. È storicamente ampiamente documentato che nel pubblico figurassero giovanissimi e sbalorditi spettatori di nome Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones e Jimmy Page. Paul Jones, il futuro cantante del gruppo pop rock dei Manfred Mann, ricordò decenni dopo di essersi recato a Manchester partendo da Londra, ammassato nel retro di un furgone scassato, stringendosi proprio insieme a Jagger, Richards, Jones, Alexis Korner e a un giovane e ambizioso tastierista originario di Macclesfield chiamato John Mayall.¹⁶

L'impatto di quell'esibizione fu viscerale, violento, quasi traumatico per una generazione di ragazzi inglesi abituati al tiepido, educato skiffle acustico o al compassato jazz tradizionale dei pub londinesi. Jimmy Page, deponendo la sua testimonianza molti anni dopo in una celebre intervista, fu inequivocabile: «Eravamo completamente sedotti dal suono. Quel concerto è rimasto dentro di me». Ai loro giovani occhi, quegli artisti americani non erano semplici esecutori, ma entità aliene e irraggiungibili: «Erano considerati quasi come dei mistici all'interno della nostra cerchia».¹⁷ Quella sera, sul palco della Free Trade Hall, l'elegante T-Bone Walker insegnò loro come la chitarra elettrica potesse urlare, Memphis Slim portò la furia del piano barrellhouse di Chicago, mentre John Lee Hooker dimostrò, in una trance ipnotica, come un selvaggio *boogie* monocromatico potesse letteralmente soggiogare una folla intera senza bisogno di un solo cambio di accordo.

Le edizioni successive del festival, susseguitesi annualmente tra il 1963 e il 1966, cementarono in modo definitivo l'invasione americana in terra d'Albione. Muddy Waters, l'immenso Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson II, Otis Rush e il giovane Junior Wells attraversarono l'oceano, spesso suonando per la prima volta nella loro vita al di fuori dei confini tracciati dalle leggi razziali statunitensi. Le telecamere dei network televisivi europei, inclusa la tedesca ARD e la BBC britannica, catturarono le uniche



immagini in movimento esistenti di artisti leggendari e riluttanti come Little Walter e rari filmati di Hooker all'armonica.¹⁸ I bluesmen americani erano sbalorditi dall'accoglienza deferente, adorante, quasi religiosa che ricevevano sistematicamente in Europa, un trattamento che si poneva in stridente, doloroso contrasto con la pervasiva discriminazione razziale e il disprezzo istituzionale della loro terra d'origine.

L'osmosi culturale divenne rapidamente assoluta. L'anziano, cinico e geniale armonicista Sonny Boy Williamson II fu talmente rapito dal fanatismo adorante dei giovani musicisti britannici, e soprattutto dall'inedito trattamento dignitoso riservatogli negli hotel e nei ristoranti, che decise impulsivamente di prolungare la sua permanenza nel Regno Unito per mesi interi. Iniziò a fare infuocate jam session nei club sotterranei e a incidere furiosi dischi dal vivo accompagnato dalle band emergenti locali, in particolare con le acerbe Yardbirds al Crawdaddy Club di Richmond e con i tellurici Animals di Eric Burdon.¹⁹ Il seme era stato piantato in profondità nel terreno più fertile e ricettivo possibile: l'Europa stava umilmente offrendo al blues quel trono regale e incontrastato che l'America gli aveva sempre ferocemente e pervicacemente negato.

VERDETTO DEL CAPITOLO. L'American Folk Blues Festival non fu un semplice e volenteroso tour promozionale transoceanico, ma un atto deliberato di trasmissione culturale esplosiva, una scossa sismica che alterò per sempre il corso della musica occidentale. L'Inghilterra umida e classista dei primi anni Sessanta funse da cassa di risonanza perfetta: una generazione di giovani borghesi affamati di ribellione si abbeverò avida alla fonte di un'arte nata dal dolore primordiale afroamericano, pronta a trasformare quella sincera devozione giovanile in un formidabile, mastodontico impero elettrico che, nel giro di pochi anni, avrebbe sottomesso il pianeta intero.



Capitolo 3 – Il British Blues Boom: appropriazione indebita o reverenza assoluta?

La scintilla scoccata sul palco di Manchester cadde fatalmente su un tessuto connettivo già intriso di benzina ad alto numero di ottani. I padri fondatori indiscussi di questo pericoloso laboratorio chimico londinese furono due fanatici studiosi della musica nera, molto più grandi d'età rispetto alla generazione successiva: Alexis Korner e Cyril Davies. Korner, chitarrista enciclopedico di origini cosmopolite (figlio di un ufficiale austro-turco e di madre greco-algerina), e Davies, un burbero operaio carrozziere devoto in modo quasi fanatico alla linea dura dell'armonica di Little Walter, avevano fondato insieme i Blues Incorporated. Si trattava della prima entità musicale britannica votata integralmente e dogmaticamente al crudo *rhythm and blues* elettrico americano.²⁰ Fino a quel momento nevralgico, la compassata scena musicale inglese era dominata dal jazz tradizionale e dallo skiffle acustico; il blues elettrico proveniente da Chicago era considerato un rumore barbaro e inaccettabile nei circuiti ufficiali.

Nel marzo del 1962, i due pionieri Korner e Davies aprirono l'Ealing Club, un angusto, sudicio seminterrato situato letteralmente sotto un polveroso negozio di torte di frutta nella periferia ovest di Londra, a due passi dalla stazione della metropolitana. Quel sotterraneo buio, costantemente madido di sudore e saturo di fumo di sigaretta, divenne il primo club britannico dedicato in via del tutto esclusiva al blues, funzionando come la scuola serale, spietata e formativa, di un'intera generazione di icone rock. Tra i frequentatori abituali, gli spettatori febbricitanti e i turnisti che salivano sul palco per infuocate jam session improvvisate, figuravano musicisti destinati a riscrivere la storia del Novecento: Rod Stewart, Ginger Baker, Charlie Watts e l'inevitabile triumvirato di scapestrati composto da Mick Jagger, Keith Richards e Brian Jones.²¹ Proprio da questo nucleo magmatico, stipato nell'Ealing Club, si sarebbe staccato di lì a poco il frammento più pericoloso, scandaloso e duraturo del rock mondiale.

Il 12 luglio 1962 è la data che la Procura della Storia incide a lettere di fuoco nei propri verbali. Quella sera, sul piccolo palco del Marquee Club di Oxford Street a Londra (allora un tempio consacrato del jazz), debuttarono i nervosi sostituti dei Blues Incorporated, temporaneamente assenti perché impegnati in una ben più prestigiosa registrazione in diretta per il programma Jazz Club della BBC. A rimpiazzarli, sfidando l'ostilità del pubblico jazzistico, salirono sul palco Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, il fedele pianista Ian Stewart e il bassista Dick Taylor.²² Pochi giorni prima,



telefonando da una cabina pubblica alla redazione della rivista *Jazz News* per inserire un modesto annuncio promozionale, a un confuso Brian Jones era stato chiesto a bruciapelo il nome della sua band. Non avendolo mai stabilito, Jones aveva abbassato lo sguardo sul pavimento disordinato della stanza in cui viveva, dove giaceva gettata la ruvida copertina del vinile *The Best of Muddy Waters*. La primissima traccia indicata in scaletta recitava semplicemente: *Rollin' Stone*.²³ L'atto di appropriazione nominale, spontaneo e sfrontato, era compiuto: la più grande, longeva e scandalosa rock band del pianeta avrebbe portato per sempre, inciso nel proprio DNA, il nome del trono fangoso del blues del Mississippi.

L'Università di John Mayall e l'avvento clamoroso di «Slowhand»

Se il sudato Ealing Club fu considerato l'asilo nido turbolento del movimento, i formidabili Bluesbreakers di John Mayall furono senza dubbio l'università incontrastata e selettiva del blues britannico. Mayall, musicista dal carattere rigoroso e metodico, nato nel 1933, istruì con pugno di ferro intere generazioni di chitarristi rampanti. L'apice accademico di questo istituto sonoro, il vero e proprio manifesto artistico del British blues, fu raggiunto in studio nel 1966 con la pubblicazione del disco *Blues Breakers with Eric Clapton*, universalmente noto agli storici come il leggendario «Beano Album». ²⁴ La beffarda copertina del vinile ritraeva un irriverente, giovanissimo Clapton assorto nella lettura del popolare fumetto per ragazzi britannico *The Beano*, sbadigliando annoiato in faccia all'obiettivo del fotografo. Ma il contenuto dei solchi era purissimo, deflagrante tritolo sonoro.

Eric Clapton, dimessosi polemicamente dagli Yardbirds per rincorrere la purezza, si armò di una chitarra Gibson Les Paul Standard del 1960, la collegò brutalmente a un potente amplificatore Marshall JTM45 e lo spinse a volumi considerati criminali per l'epoca. In questa configurazione sovvertì la fisica acustica: decodificò il fine linguaggio di maestri neri come Freddie King e B.B. King e lo tradusse fulmineamente in un ringhio distorto, sostenuto da un *sustain* infinito e una violenza lirica che nel compassato blues britannico non si erano mai minimamente uditi. In pochi, frenetici mesi, la sua venerazione presso il pubblico dei club assunse contorni decisamente blasfemi: sui muri squallidi delle stazioni della metropolitana di Londra apparve ripetutamente il celebre graffito vergato a bomboletta: «CLAPTON IS GOD». ²⁵ Un giovanissimo, pallido chitarrista bianco proveniente dalla placida provincia del Surrey veniva letteralmente e spudoratamente deificato dal suo pubblico per aver suonato a tremila decibel la musica di uomini neri segregati nei campi di cotone del Sud americano.



Rubarono i riff a Chicago, l'anima al fango del Mississippi e i volumi all'inferno.

Il British Blues fu la più gloriosa, influente e fruttuosa rapina culturale del Novecento.

Le Yardbirds, i Cream e l'anima spezzata di Peter Green

Prima ancora di prendere il suo clamoroso master universitario da Mayall, Clapton aveva prestato prezioso servizio nelle Yardbirds, formidabile incubatrice musicale londinese che nel giro di pochissimi anni ospitò, uno dopo l'altro, i tre chitarristi solisti supremi dell'isola britannica: Eric Clapton, il funambolico Jeff Beck e il metodico Jimmy Page.²⁶ Fu proprio durante il suo mandato con le Yardbirds che Clapton si guadagnò il celebre, inossidabile soprannome di «Slowhand», coniato sarcasticamente dal brillante manager Giorgio Gomelsky. Durante gli infuocati concerti nei club londinesi, Clapton rompeva spesso le fragili corde della chitarra e, invece di cambiare strumento, restava placidamente sul palco a cambiarle, mentre l'impaziente pubblico britannico inscenava un ironico *slow handclap*, un applauso lento e spazientito in attesa che riprendesse a suonare.²⁷ Ma le Yardbirds finirono per flirtare troppo audacemente col pop commerciale, registrando la leziosa hit *For Your Love*, e Clapton, autoproclamatosi custode e purista intransigente del blues, abbandonò il gruppo sdegnato e sbattendo la porta.

La sua spasmodica, febbrile ricerca di una purezza stilistica assoluta culminò nel 1966 con la fondazione del titanico trio dei Cream, costituito insieme allo spericolato bassista scozzese Jack Bruce e all'iracondo, tellurico batterista Ginger Baker. Era nato ufficialmente il primo supergruppo della storia del rock.²⁸ I Cream presero i canonici, compatti tre minuti dei capolavori afroamericani come *Spoonful* scritta da Willie Dixon e l'apocalittica *Crossroads* di Robert Johnson, e li dilatarono senza pietà in interminabili, lisergiche jam psichedeliche e virtuosistiche di oltre venti minuti di durata. Vendettero quindici milioni di dischi nel mondo, sbancarono i botteghini americani e coniarono, di fatto, l'archetipo tonante dell'hard rock da stadio, traghettando il blues direttamente nell'era dei colossi.

Ma se Clapton rappresentava in pieno la furia tecnica e il trionfo commerciale, Peter Green incarnava senza dubbio l'anima più tormentata, profonda e irrimediabilmente spezzata del blues britannico. Sostituito Clapton alla corte dei Bluesbreakers di Mayall con risultati strabilianti, l'anno successivo Green se ne andò sbattendo a sua volta la porta per fondare i Fleetwood Mac, reclutando l'inesorabile sezione ritmica composta



da Mick Fleetwood e John McVie.²⁹ I Fleetwood Mac dell'era di Green produssero il blues britannico più viscerale, gotico e dolente mai inciso su nastro, culminato nell'oscura, sensuale *Black Magic Woman* (in seguito monopolizzata e resa celebre planetariamente da Carlos Santana) e nell'ipnotica, schizoide *Oh Well*. La parabola personale di Green, tuttavia, fu atroce e ricalcò le peggiori maledizioni del Delta. Corroso e disorientato da un catastrofico abuso di LSD a Monaco di Baviera, e ossessionato da un patologico, insormontabile senso di colpa per l'immensa ricchezza accumulata suonando la musica degli oppressi, abbandonò la band nel 1970. Rifiutò ferocemente e per via legale le proprie milionarie royalties, tentò di regalare tutti i suoi soldi in beneficenza e scivolò lentamente, inesorabilmente, per decenni nell'oblio agghiacciante della schizofrenia e dell'indigenza.³⁰ La severa, oscura condanna del blues pretendeva il suo sadico conto anche sui talentuosi figli adottivi di Londra.

L'onda lunga dell'invasione britannica schierava in campo battaglioni infiniti e agguerriti: i formidabili Ten Years After di Alvin Lee, le cui dita velocissime avrebbero infiammato la notte di Woodstock; i rocciosi Savoy Brown; e i feroci Free, guidati dalla formidabile ugola di Paul Rodgers e dalla chitarra del giovanissimo Paul Kossoff, artefici di un blues rock possente, muscolare e disperatamente doloroso. Era un'inarrestabile falange di ragazzi bianchi armata fino ai denti di amplificatori Marshall, pronta a scatenare la reazione rabbiosa, e altrettanto elettrica, della madrepatria americana.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Il British Blues fu concepito come un atto di venerazione sincera e fanatica, ma si tramutò rapidamente e inesorabilmente in un'egemonia planetaria senza precedenti. Jagger, Clapton e compagni presero il dolore del Delta, lo decodificarono, lo iniettarono a mille watt negli amplificatori spinti al massimo, e diventarono miliardari globali suonando e imitando la musica di uomini che erano nati in catene e morti in miseria. Eppure, il verdetto storico non ammette repliche: senza la loro formidabile, devota e colossale cassa di risonanza planetaria, i veri padri fondatori del blues afroamericano sarebbero rimasti per sempre confinati nell'oscurità polverosa e marginale dei race records degli anni Trenta, dimenticati persino dalla loro stessa gente.



Capitolo 4 – La controffensiva americana: dal blues rock a Stevie Ray Vaughan

L'incontenibile, prepotente onda d'urto del blues elettrico inglese costrinse bruscamente l'America a guardarsi allo specchio e a fare i conti con la propria stessa cecità. Mentre i britannici rispedivano al mittente la musica proletaria di Chicago rivestita da spessi strati di decibel e distorsione, negli Stati Uniti una nuova, agguerrita falange di musicisti si apprestava a rivendicare brutalmente l'eredità del blues sul proprio suolo. L'alfiere indiscusso e pionieristico di questa reazione fu la formidabile Paul Butterfield Blues Band. Erano ragazzi bianchi (ed ebrei, come il lirico e virtuoso chitarrista Mike Bloomfield) nativi di Chicago, cresciuti letteralmente fianco a fianco, e nei medesimi club pericolosi, con l'autentica aristocrazia nera del South Side. Il loro audace capolavoro discografico, *East-West* (1966), registrato con timore reverenziale nei leggendari Chess Studios al 2120 di South Michigan Avenue, non si limitava a copiare fedelmente il repertorio nero. La tellurica *titletrack* di tredici minuti miscelava il rigore della linea ritmica afroamericana con libere, dilatate jam modali direttamente ispirate alle rivoluzioni jazz di John Coltrane e ai mistici raga indiani, inaugurando di fatto l'era complessa della psichedelia americana.³¹

Sulla dorata costa californiana di Los Angeles, la controffensiva roots prese le forme più disordinate, irsute ed eclettiche dei Canned Heat, guidati dal massiccio, barbuto cantante Bob Hite e dal visionario musicologo Alan «Blind Owl» Wilson. Wilson era l'assoluta antitesi della rockstar boriosa: era un accademico occhialuto, fragile studente di Harvard, che aveva trascorso la prima giovinezza studiando metodicamente i più polverosi archivi del Delta su vecchi dischi a 78 giri. Fu lui a riesumare dall'oblio assoluto il primitivo pioniere Henry Thomas, riadattandone meticolosamente un vecchio brano del 1928 per comporre la trascinante *Going Up the Country*, che divenne l'inno rurale e incontrastato del colossale festival di Woodstock.³² Wilson cantava in un falsetto spettrale, inquietante, che richiamava in modo impressionante il dolore atavico di Skip James, ma il suo delicato equilibrio mentale era permanentemente appeso a un filo sottilissimo. Afflitto da una depressione clinica severa e incurabile, morì di grave intossicazione da barbiturici il 3 settembre 1970, alla tragica età di ventisette anni, inaugurando in largo anticipo la morbosa mitologia funebre del cosiddetto «27 Club», seppur rimanendone a lungo un membro dimenticato e marginale.³³

La fiamma psichedelica, la disperazione texana e le chitarre del Sud

Il punto di fusione assoluto, chimicamente incandescente, tra l'antico fango del Delta del Mississippi e la stratosfera avanguardistica del rock fu raggiunto solo e unicamente



da James Marshall Hendrix. Chitarrista randagio cresciuto a Seattle, con sangue cherokee e afroamericano nelle vene, Jimi Hendrix compì un lungo e frustrante apprendistato come oscuro turnista per i tour di Little Richard e Ike Turner nel severo e massacrante circuito del *Chitlin' Circuit*. Esplose letteralmente a Londra nel 1966, sconvolgendo Clapton e Beck. Hendrix portò le forme classiche del blues alla loro sublimazione elettrica finale. Suonando una Stratocaster per distrorsi deliberatamente rovesciata e riaccordata per mancini, l'indiano di Seattle sovvertì in via definitiva le rigide leggi della fisica acustica.³⁴ Brani deflagranti come *Voodoo Child (Slight Return)* e *Red House* non erano mere cover rispettose, ma il prolungamento spirituale del mito nero del crocevia: era l'antico patto demoniaco di Robert Johnson riletto magistralmente attraverso l'amplificazione estrema, l'abuso selvaggio della leva del tremolo e il controllo chirurgico, magistrale del *feedback* assordante. Come per magia nera, anche Hendrix morì soffocato nel proprio vomito a Londra, nel tragico settembre del 1970, innalzando il conteggio letale dei ventisetenni.

Accanto a lui, una goffa, brufolosa e straordinaria ragazza del Texas strappava per sempre il noioso velo di compitezza del folk bianco statunitense, riversando sul pubblico attonito un urlo viscerale che attingeva direttamente alle vene giugulari della defunta Bessie Smith e della stentorea Big Mama Thornton. Janis Joplin, originaria della conservatrice Port Arthur, deflagrò clamorosamente davanti al mondo intero al Monterey Pop Festival del 1967 cantando con i grezzi Big Brother and the Holding Company. L'album feticcio *Cheap Thrills* (1968), con le sue chitarre clamorosamente sgraziate e l'amplificazione tirata al limite del collasso sonoro strutturale, la incoronò definitivamente come la sacerdotessa disperata, randagia e bianchissima del blues viscerale, donando finalmente una voce alle ragazze disadattate d'America.³⁵ Anch'essa onorò spietatamente il patto scellerato della sua generazione, morendo a soli ventisette anni, stroncata da una massiccia e solitaria overdose di eroina pura in un anonimo motel di Los Angeles nell'ottobre del 1970, poche strazianti settimane dopo le fini di Hendrix e Wilson.

Il lugubre e persistente mito del «27 Club», tuttavia, merita di essere smontato in quest'aula come un ulteriore artificio della stampa musicale bianca, una costruzione romantica proiettata a posteriori sulla tragedia di artisti spesso consumati da disturbi clinici e pressioni industriali intollerabili. Non esiste alcuna maledizione soprannaturale, né alcun calcolo esoterico. Studi statistici accurati e pubblicati su prestigiose riviste scientifiche, tra cui il rigoroso *British Medical Journal*, hanno analizzato le cartelle cliniche di centinaia di musicisti celebri, dimostrando senza appello che il picco di mortalità a ventisette anni è una pura illusione retrospettiva, un miraggio statistico. Il rischio di morte prematura causato da abusi chimici, spossatezza da tour e solitudine estrema è spaventosamente alto e uniforme per l'intera decade dei vent'anni, e non presenta alcun incremento anomalo a ventisette. La narrativa del club



maledetto fu assemblata pezzo per pezzo, e lucrosamente venduta ai media, solo molti decenni più tardi, trasformando le agonizzanti e assai umane agonie di Jimi Hendrix, Janis Joplin e Alan Wilson in affascinanti e fotogenici sacrifici rituali all'altare della chitarra elettrica.³⁶

Nel profondo, afoso Sud degli Stati Uniti, nel frattempo, la Allman Brothers Band saldava miracolosamente l'antica, rurale tradizione del country blues cantato in acustico alla moderna dilatazione psichedelica, iniettandovi poderose improvvisazioni di un'eleganza jazzistica inarrivabile, sostenute audacemente da due vigorose batterie e due affilate chitarre soliste suonate in armonia. Il documento definitivo, insuperato e magistrale di questa colossale sintesi sudista americana è il doppio live *At Fillmore East* (luglio 1971).³⁷ Le estenuanti, affilate sciabolate *slide* suonate col collo di bottiglia da Duane Allman nell'iniziale *Statesboro Blues* e la profondità notturna della sua chitarra nella sofferta *Stormy Monday* dimostravano inequivocabilmente che la nobile, antica eredità nera del Delta poteva sopravvivere intatta al tempo, e mutare magicamente forma per dominare arene da diecimila posti ululanti. Ma l'eterna maledizione esigette implacabile il suo conto: Duane morì tragicamente scontrandosi contro un camion della legna in un incidente di moto a Macon, in Georgia, a soli ventiquattro anni, seguito drammaticamente l'anno successivo, schiantatosi a pochi isolati di distanza dal luogo fatale del primo incidente, dal bassista della band Berry Oakley. E proprio accanto agli Allman spiccava l'algida figura dell'albino texano Johnny Winter, artefice indomito di un blues elettrico torrenziale, scorticante e rapidissimo, che lo avrebbe portato gloriosamente, alla fine degli anni Settanta, a curare e produrre gli ultimi, maestosi e potenti capolavori in studio dello stesso vecchio Muddy Waters.

Gli anni Ottanta e la resurrezione miracolosa del ragazzo di Dallas

Dopo l'epica ubriacatura di sangue, droghe pesanti e decibel che aveva marchiato a fuoco l'intero arco degli anni Settanta, il decennio successivo sembrò inesorabilmente intenzionato a seppellire il blues elettrico sotto uno spesso, asettico e gelido strato di sintetizzatori digitali, drum machine e atmosfere plastificate da new wave. Le vecchie glorie chitarristiche britanniche arrancavano goffamente in logori e imbarazzanti progetti pop di dubbia lega, e l'intera impalcatura del blues pareva irrimediabilmente condannata all'asfittico, polveroso circuito nostalgico dei fumosi pub di provincia nordamericani. La fiamma sembrava spenta per sempre. Finché, nel piovoso luglio del 1982, un iracondo, scattante e sconosciuto chitarrista texano, grottescamente vestito con un sudicio poncho messicano e un folcloristico cappello a tesa larga, salì a grandi falcate sul prestigioso, sofisticato palco del Montreux Jazz Festival in Svizzera. Il suo nome era Stevie Ray Vaughan.³⁸

Cresciuto musicalmente nel duro e pericoloso quartiere operaio di Oak Cliff, periferia di Dallas, Vaughan suonava ininterrottamente e brutalmente nei piccoli, chiassosi club



della capitale texana Austin da oltre un decennio, accompagnato dalla rocciosa sezione ritmica dei suoi Double Trouble. A Montreux, la sua esibizione texana ad altissimo, inaccettabile volume fu clamorosamente e sonoramente fischiata dal compassato e purista pubblico del jazz acustico lì radunato. Ma nella penombra della sala, la ferocia blues di Vaughan fu notata fulmineamente da due spettatori d'eccezione, dal palato estremamente fine: la rockstar David Bowie, che fiutando l'affare lo reclutò istantaneamente per l'assolo di chitarra del suo patinato e milionario album pop *Let's Dance*, e il cantautore Jackson Browne, che, letteralmente soggiogato dalla sua tecnica selvaggia, gli offrì gratuitamente, seduta stante, l'uso incondizionato del suo lussuoso studio di registrazione privato a Los Angeles per la durata di settantadue ore. Il grezzo, viscerale risultato di quelle tre sessioni forsennate e notturne, intitolato *Texas Flood* (1983), rappresentò un ritorno prepotente, clamoroso e muscolare al calore del suono analogico.³⁹ Con la sua inseparabile, logorata chitarra Stratocaster «Number One», armata sadicamente di corde spessissime simili a cavi del telegrafo, Vaughan condensò magistralmente l'arroganza spigolosa e cinica di Albert King, la debordante esplosività elettrica di Hendrix e il ruvido, inossidabile feeling del nativo Texas. Il colpo di reni riuscì: riportò di prepotenza il vecchio, sepolto blues tradizionale in cima alle asettiche classifiche di vendita degli anni Ottanta, vincendo a mani basse il premio Grammy e oscurando le tastiere di plastica.

Ma, esattamente come i suoi tragici predecessori, Vaughan combatté ferocemente, per anni interi, con i propri insidiosi demoni interiori. Una feroce, rovinosa e combinata dipendenza da alcol scadente e cocaina purissima lo portò letteralmente a un passo dal baratro della morte per emorragia interna nel 1986, durante il faticoso svolgimento di un interminabile tour europeo. Uscito pulito, sereno e artisticamente trionfante da un rigido, severo e isolato percorso di riabilitazione psichiatrica, con la pubblicazione dell'album capolavoro del ritorno, il profetico *In Step* (1989), sembrava indiscutibilmente destinato a guidare l'intera rinascita del blues verso l'alba del nuovo millennio con assoluta e formidabile lucidità.⁴⁰ Invece, obbedendo al crudele e oscuro copione della maledizione, la fredda notte del 27 agosto 1990, subito dopo la conclusione di un trionfale e memorabile concerto finale all'Alpine Valley Music Theatre nel nativo Wisconsin — serata in cui, come in una cerimonia di investitura, aveva diviso gioiosamente il palco e jammato all'infinito con Eric Clapton, Buddy Guy, Robert Cray e Jimmie Vaughan — l'elicottero a noleggio su cui viaggiava l'esausto Vaughan si schiantò rovinosamente in mezzo a una fitta, impenetrabile nebbia, collidendo contro una ripida e invisibile altura sciistica. Nel devastante e infuocato impatto non ci furono miracolosi superstiti. Il ragazzo che aveva resuscitato l'amplificatore a valvole aveva trentacinque anni.⁴¹



VERDETTO DEL CAPITOLO. L'America si riappropriò con rabbia e inaudita violenza del proprio antico suono originario, strappandolo dalle mani degli aristocratici inglesi, ma il conto finale da saldare all'incrocio delle strade fu, come sempre, atroce e letale. La rovente stagione nordamericana del blues rock generò una nidiata di musicisti eccezionali, dotati di una furia lirica inaudita, restituendo temporaneamente il primato della chitarra elettrica ai figli randagi del Texas, della California e di Chicago. Tuttavia, questa controffensiva esigette in cambio un tributo di sangue impressionante e spietato. Dal visionario e accademico Wilson al cherokee Hendrix, dalla disperata Joplin al prodigioso Duane Allman, per finire con l'assurda, inaccettabile e cinematografica tragedia aerea dello sfortunato Stevie Ray Vaughan, il leggendario e famigerato patto col diavolo fu onorato puntualmente da tutti. E fu saldato con la moneta più crudele, cinica e irreversibile in circolazione: il talento più abbagliante, incenerito senza pietà proprio all'apice assoluto della gloria.



Capitolo 5 – Il tribunale del copyright: Led Zeppelin alla sbarra

Se esiste un'aula di tribunale, al tempo stesso splendidamente metaforica e prosaicamente reale, che possa riassumere fedelmente in sé tutte le colossali ambiguità, i furti spudorati, i riarrangiamenti d'ingegno e gli atti di venerazione di un'intera e incommensurabile era musicale, è senza dubbio l'aula federale in cui siedono, apparentemente perennemente imputati, i leggendari Led Zeppelin. Formatosi ufficialmente nell'autunno piovoso del settembre del 1968 dal metodico Jimmy Page, allora un session man di primissimo lusso ma frustrato, sorto fulmineamente dalle macerie fumanti delle agonizzanti Yardbirds, i giganteschi Zeppelin costruirono il loro monumentale e sterminato impero miliardario fondando l'hard rock su un impianto formale sistematicamente, meticolosamente e scientificamente saccheggiato dai giacimenti della vecchia tradizione blues. La linea difensiva, quasi sempre invocata dai critici rock e dai fedeli apologisti, è ben nota alle cronache e appare inizialmente molto solida: nel primitivo blues rurale e prebellico l'appropriazione continua, la costante rielaborazione orale, il furto di accordi e la vaga variazione su temi lirici altrui sono sempre stati considerati una prassi consuetudinaria, un diritto inalienabile e strutturale. Ma a questa difesa romantica e filologica, il ruvido pubblico ministero controbatte ferocemente agitando i bilanci contabili, inoppugnabili e milionari, della loro etichetta, l'Atlantic Records: l'omaggio folkloristico, per quanto possa dirsi nobile e profondamente sincero, finisce esattamente nel momento preciso in cui, nero su bianco, iniziano gli avidi accrediti esclusivi e multimilionari dei diritti d'autore sulle etichette dei vinili stampati.

Il capo d'imputazione di gran lunga più celebre, plateale e giuridicamente inequivocabile della storia del rock porta il glorioso titolo di *Whole Lotta Love*, lo schiacciante e innovativo martello pneumatico sonoro che apriva, distruggendo le casse, il mitico e fortunatissimo disco *Led Zeppelin II* (1969). Le liriche incendiarie, sessualmente esplicite, cantate a squarciagola dal lascivo Robert Plant, non erano altro che una fotocopia testuale, quasi scandalosamente e letteralmente identica, del vecchio e dimenticato brano *You Need Love*, composizione originariamente scritta anni prima dal decano di Chicago, l'imponente Willie Dixon, e incisa con ben minor successo dal colosso Muddy Waters nel 1962. L'11 gennaio del lontano 1985, il formidabile Willie Dixon, stanco e indispettito di veder fruttare incessantemente fiumi di milioni di dollari a chi, pur con ingegno alieno, si era innegabilmente e comodamente appropriato della sua fatica letteraria, trascinò ufficialmente e senza alcun timore reverenziale la miliardaria band britannica davanti a una giuria per chiedere i dovuti danni



patrimoniali.⁴² Il raffronto testuale esibito in aula non lasciava agli imputati alcuna via di scampo o interpretazione creativa. Il brano originale di Dixon, infatti, recitava chiaramente: «Mmm, she gotta have some love... You need love». Dal canto suo, l'aitante Robert Plant ululava sui dischi venduti a milioni di copie: «You need coolin', baby, I'm not foolin' / [...] I'm gonna give you my love / Wanna whole lotta love». È del tutto indubbio che l'involucro sonoro confezionato abilmente da Page fosse clamorosamente e violentemente rivoluzionario, ma l'anima pulsante, il testo stesso che animava il brano, era stata indiscutibilmente sottratta senza il minimo permesso. Il caso, imbarazzante per l'entourage inglese, si risolse infine stragiudizialmente a favore dell'acuto Dixon per un'enorme cifra transattiva che, per vincolo di riservatezza, non venne mai ufficialmente divulgata ai media, e il nome rispettabile del gigante nero di Chicago fu, da quel giorno, finalmente e perentoriamente aggiunto a tutti i formali crediti compositivi in tutte le stampe successive dell'album.⁴³

Una medesima, chirurgica e altrettanto umiliante sorte legale toccò all'ipnotica canzone *Bring It On Home*, incisa casualmente, ma forse non troppo, sempre sul fortunato secondo lato dell'album *Led Zeppelin II*. Il brano era un furto testuale e musicale eseguito letteralmente a volto scoperto della composizione omonima scritta, ancora una volta per amara coincidenza, dall'infaticabile Willie Dixon per l'armonicista Sonny Boy Williamson II e pubblicata in sordina nel lontano 1966. L'appropriazione andava ben oltre il testo: nella traccia dei Led Zeppelin, Robert Plant imitava deliberatamente, fino a un livello di affettazione quasi grottesca e canzonatoria, le inconfondibili e antiche inflessioni vocali, i gemiti e persino gli stacchi armonici della versione originale di Williamson.⁴⁴ Interrogato molti anni in seguito dalla stampa specializzata britannica sulla sua fin troppo disinvolta e sistematica propensione a omettere deliberatamente gli autori originali, l'imperturbabile chitarrista Jimmy Page operò pubblicamente un distinguo filosofico di stampo squisitamente machiavellico: ammetteva placidamente, senza alcun rossore, il cospicuo «prestito» del vecchio involucro blues iniziale e finale del brano in questione, ma sosteneva ostinatamente che il violento arrangiamento chitarristico centrale e gli assordanti riff originali da lui innestati a metà composizione costituissero, di fatto e di diritto, un'opera musicale del tutto nuova e autonoma.⁴⁵ Si trattava di una tesi estetica ardita, persino affascinante sul piano della storiografia musicale comparata, ma che l'arida legge americana sul diritto d'autore non poteva in alcun modo, e in nessuna circostanza, avallare positivamente. Un ulteriore, salatissimo e tempestivo accordo extragiudiziale mise per sempre a tacere la sgradevole vertenza economica.



*La giustizia federale americana fu tardiva, burocratica e asettica, ma
infine implacabile.
I colossali Led Zeppelin dovettero saldare, dollaro su dollaro, il conto
stratosferico dei loro geniali saccheggi formali.*

Limoni ambigui, vecchi lupi e la famigerata scala per il paradiso

Il sistematico, metodico massacro dei crediti blues proseguiva altrettanto impietoso con la potentissima canzone *The Lemon Song*, estratta, fatalità, sempre dal formidabile e onnipresente album del 1969. Il brano, lunghissimo e sinuoso, si appoggiava pesantemente e totalmente, senza aver mai richiesto alcuna pallida autorizzazione preventiva, sulla complessa e nervosa struttura ritmica e sul riff forsennato di *Killing Floor*, lo storico e irraggiungibile manifesto elettrico composto dal titanico Howlin' Wolf (registrato originariamente per la scaltra etichetta Chess nel 1965). Le liriche, come se non bastasse il furto armonico, saccheggiavano a piene mani, e con una certa sfrontatezza, antiche e sconnesse strofe appartenenti nientemeno che al leggendario repertorio di Robert Johnson. La famosa, ambigua e sfacciata allusione sessuale al «limone» a cui fa esplicito riferimento il titolo del pezzo, infatti, era stata direttamente, brutalmente estratta dall'antico brano del 1937 *Traveling Riverside Blues*.⁴⁶ Anche in questo disgraziato frangente, posti brutalmente di fronte a un'evidenza musicologica e testuale a dir poco schiacciante e ridicola da negare, Page e i suoi spregiudicati soci furono inevitabilmente costretti a scendere a un rapido, costoso patteggiamento per evitare penose umiliazioni pubbliche e rovinosi processi federali dall'esito totalmente scontato e catastrofico per le finanze, finendo a testa bassa per accreditare finalmente Chester Burnett (il vero nome di battesimo all'anagrafe di Howlin' Wolf).

L'apoteosi giuridica finale, tuttavia, la più celebre, discussa, infinita e mediatica disputa sul diritto d'autore rintracciabile nell'intera e tumultuosa storia della musica occidentale, non ha stranamente riguardato un oscuro bluesman del Sud, bensì una rock band dimenticata, e ha avuto come oggetto del contendere il sacro, intoccabile graal del rock mondiale: l'epica ballata *Stairway to Heaven* (1971). Per decenni ininterrotti, il vasto e pettegolo ambiente musicale underground aveva sussurrato costantemente che il celestiale, mistico e malinconico arpeggio acustico discendente dell'inconfondibile introduzione fosse stato letteralmente ricalcato dalle note di *Taurus*, un breve, sconosciuto e oscuro brano strumentale scritto originariamente dal chitarrista Randy California per la trasognata e semisconosciuta band psichedelica degli Spirit, e registrato modestamente nel 1967. Tra il 1968 e il 1969, i giovanissimi e



rampanti Led Zeppelin, ancora in fase di lancio promozionale, avevano ampiamente condiviso il medesimo palcoscenico con i più affermati Spirit durante svariati e faticosi concerti nordamericani, ed è un fatto accertato che lo stesso Page avesse certamente ascoltato con molta attenzione la dolce melodia di *Taurus* eseguita dal vivo. Molti anni dopo, nel 2014, i caparbi eredi fiduciari del povero Randy Wolfe (che era tragicamente morto annegato nell'oceano delle Hawaii nel 1997 nel nobile tentativo di salvare il giovane figlio dalle onde) decisero coraggiosamente di trascinare le vecchie star Page, Plant e il colosso editoriale Warner direttamente in tribunale, innescando una causa mostruosa da svariati milioni di dollari per violazione di copyright.⁴⁷

Il processo californiano si trasformò immediatamente e grottescamente in una spietata, accanita battaglia accademica combattuta aspramente su terreni noiosissimi, tecnici e strettamente musicologici. Dopo infiniti rinvii e deposizioni, nel 2016, la giuria popolare di Los Angeles diede clamorosamente ragione ai plurimiliardari Led Zeppelin, sancendo definitivamente che i due brani, pur essendo palesamente derivativi l'uno dell'altro alle orecchie di chiunque, non risultassero legalmente e «intrinsecamente simili» secondo gli aridi standard legali. La mossa difensiva oggettivamente vincente e diabolica, orchestrata abilmente dal costosissimo e letale pool di avvocati britannico a difesa della band, si basò interamente su un cavillo procedurale formidabile e beffardo rinvenuto nelle pieghe della vecchia e desueta legge americana sul copyright (il vetusto Copyright Act del lontano 1909): alla giuria, infatti, non fu mai e in alcun modo permesso di ascoltare la reale registrazione sonora in studio del brano *Taurus* — nella quale, ironia della sorte, la fortissima somiglianza di atmosfera e di timbrica chitarristica risulta letteralmente palpabile — ma dovette basarsi solo sull'esecuzione fredda, asettica e approssimativa tratta malamente dallo spartito cartaceo depositato frettolosamente in origine all'Ufficio Copyright governativo. Dopo aver affrontato innumerevoli e sfiancanti ricorsi in Corte d'Appello che tenevano col fiato sospeso il mondo del diritto d'autore, la Corte Suprema degli Stati Uniti, nell'ottobre del tempestoso 2020, si è incredibilmente e definitivamente rifiutata di esaminare per la terza volta il controverso caso, chiudendo ufficialmente e per sempre l'annosa, sfibrante diatriba legale, e lasciando quindi di fatto ai Led Zeppelin, oltre che alla loro etichetta, i pieni, intatti e giganteschi diritti economici del loro inestimabile capolavoro planetario.⁴⁸



VERDETTO DEL CAPITOLO. L'epopea inarrestabile, geniale e prepotente dei Led Zeppelin si erge a perfetto specchio, grandioso e profondamente cinico, di un'industria predatoria, affamata e spietata, che ha lucrato su un giacimento culturale afroamericano immenso, indifeso e non tutelato. Hanno saccheggiato senza alcun pudore apparente i geniali solchi neri di Willie Dixon, Muddy Waters e Howlin' Wolf per edificare i più potenti, violenti e celebri inni da stadio del Novecento, costringendo i veri e legittimi architetti neri di quel magnifico suono a elemosinare pietosamente spiccioli, riconoscimento storico e giustizia tardiva e umiliante all'interno di asettici tribunali federali controllati dall'uomo bianco. Eppure, il paradosso filosofico ed estetico del blues si rinnova, si complica e incredibilmente si assolve proprio all'interno della scena del crimine: rubando audacemente e spudoratamente quella musica lontana, elettrificandola a dismisura e sparandola brutalmente in faccia a cento milioni di giovani ascoltatori borghesi ignoranti in tutto il mondo civilizzato, le ex rockstar Jimmy Page e Robert Plant l'hanno di fatto incisa per sempre nel marmo incontaminato dell'immortalità, garantendole un'eternità commerciale, una popolarità insperata e una memoria culturale granitica che nessun pallido purismo folk, né alcun saggio di accademia etnomusicologica, le avrebbe mai e poi mai potuto lontanamente sperare di regalare.

Fonti di questa Parte

1. Anthology of American Folk Music — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Anthology_of_American_Folk_Music
2. Smithsonian Folkways — Anthology of American Folk Music. <https://folkways.si.edu/anthology-of-american-folk-music>
3. Anthology come bootleg — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Anthology_of_American_Folk_Music
4. Robert Christgau — Review of Anthology. <https://www.robertchristgau.com/xg/cdrev/smithson-cut.php>
5. Newport Folk Festival — The Story of the 1964 Blues House. <https://newportfolk.org/folktales/blues-house>
6. Son House biography — Concord Music. <https://concord.com/artist/son-house/>
7. Centrum — Dick Waterman blues faculty. <https://centrum.org/son-house-manager-dick-waterman-joins-2018-blues-faculty/>
8. Skip James — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Skip_James
9. Arhoolie Foundation — Chris Strachwitz on Fred McDowell. <https://arhoolie.org/chris-strachwitz-talks-about-fred-mcdowell/>
10. LinkedIn — Darryl Barthe: Chess Records e pagamenti in natura. https://www.linkedin.com/posts/darryl-barthe-862128218_black-history-month-day-20-founded-in-1950-activity-7430628239133548544-llK7
11. Washington Post — MCA to pay royalties to R&B; greats (1989). <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/12/07/mca-to-pay-royalties-to-rb-greats/63714098-29be-481e-915f-cb43f6bdf07c/>
12. American Folk Blues Festival — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/American_Folk_Blues_Festival
13. Rhythm and Blues Records — American Folk Blues Festival 1962 Manchester CD. <https://rhythmdbluesrecords.co.uk/product/american-folk-blues-festival-1962-cd>
14. IORR — American Folk Blues Tour England (Paul Jones interview). <https://iorr.org/talk/read.php?1%2C2973446%2C2973484>
15. Guitar Player — Jimmy Page, Jagger, Richards discover the blues. <https://www.guitarplayer.com/guitarists/i-remember-being-completely-se-duced-by-the-sound-that-concert-stayed-with-me-the-night-jimmy-page-keith-richards-and-mick-jagger-discovered-the-blues>
16. Early Blues — American Blues British Tours 1962–1972. <https://earlyblues.org/british-blues-articles-and-essays-american-blues-the-british-tours/>
17. Wikipedia — Alexis Korner's Blues Incorporated. https://en.wikipedia.org/wiki/Alexis_Korner%27s_Blues_Incorporated
18. Ealing Club — The Summer of 62. <https://www.ealingclub.com/2020/08/the-summer-of-62/>
19. Rolling Stones Data — First show July 12, 1962. <https://rollingstonesdata.com/flashback/the-stones-first-show-ever-july-12-1962/>
20. uDiscoverMusic — Rolling Stones first gig. <https://www.udiscovermusic.com/stories/rolling-stones-first-ever-gig/>
21. Wikipedia — Blues Breakers with Eric Clapton. https://en.wikipedia.org/wiki/Blues_Breakers_with_Eric_Clapton
22. Wikipedia — Eric Clapton (Graffiti). https://en.wikipedia.org/wiki/Eric_Clapton
23. Britannica — The Yardbirds. <https://www.britannica.com/topic/The-Yardbirds>
24. American Blues Scene — Why Eric Clapton is called Slowhand. <https://www.americanbluesscene.com/2018/01/why-eric-clapton-called-slowhand/>
25. Best Classic Bands — Cream: Rock's First Supergroup. <https://bestclassicbands.com/cream-first-supergroup-9-30-1777/>
26. Wikipedia — Fleetwood Mac (1968 album). [https://en.wikipedia.org/wiki/Fleetwood_Mac_\(1968_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fleetwood_Mac_(1968_album))
27. Peter Green e l'LSD — Intervista Mojo (via Facebook). <https://www.facebook.com/groups/733617553354247/posts/7480685518647383/>
28. Mike Bloomfield American Music — East-West. <https://www.mikebloomfieldamericanmusic.com/bloomweb07/eastwest.htm>



29. Wikipedia — Alan Wilson. [https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Wilson_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Wilson_(musician))
30. Reddit r/ClassicRock — Canned Heat Going Up the Country. https://www.reddit.com/r/ClassicRock/comments/1ffzo9o/canned_heat_going_up_the_country/
31. Reddit r/jimihendrix — Jimi Hendrix and Robert Johnson. https://www.reddit.com/r/jimihendrix/comments/t181xn/did_jimi_hendrix_or_robert_jonhson_had_a_greater/
32. Wikipedia — Cheap Thrills. [https://en.wikipedia.org/wiki/Cheap_Thrills_\(Big_Brother_and_the_Holding_Company_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cheap_Thrills_(Big_Brother_and_the_Holding_Company_album))
33. Allman Brothers Band — The 1971 Fillmore East Recordings. <https://allmanbrothersband.com/discography/the-1971-fillmore-east-recordings/>
34. en.debase.it — Stevie Ray Vaughan Texas Flood. <https://en.debase.it/stevie-ray-vaughan/texas-flood/review>
35. Far Out Magazine — Jackson Browne, Bowie and Blues. <https://faroutmagazine.co.uk/jackson-browne-bowie-and-blues-the-making-of-texas-flood/>
36. Texas Standard — People who knew him best tell the story of SRV. <https://texasstandard.org/stories/the-people-who-knew-him-best-tell-the-story-of-stevie-ray-vaughan/>
37. SRV Archive — The Death of Stevie Ray Vaughan. <https://srvarchive.com/death-of-srv>
38. Led Zeppelin News — Willie Dixon vs Led Zeppelin. <https://ledzepnews.com/2025/04/12/the-previously-untold-history-of-willie-dixons-legal-battle-with-led-zeppelin-over-whole-lotta-love/>
39. Briffa Legal — Whole Lotta Love copyright case. <https://www.briffa.com/blog/classic-copyright-cases-whole-lotta-love/>
40. Wikipedia — Bring It On Home. [https://en.wikipedia.org/wiki/Bring_It_On_Home_\(Sonny_Boy_Williamson_II_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bring_It_On_Home_(Sonny_Boy_Williamson_II_song))
41. Reddit r/ledzeppelin — Led Zeppelin and plagiarism. https://www.reddit.com/r/ledzeppelin/comments/1l4mzzx/led_zeppelin_and_plagiarism/
42. Reddit r/ledzeppelin — Which Led Zeppelin songs stole/borrowed. https://www.reddit.com/r/ledzeppelin/comments/1f7d8t7/which_led_zeppelin_songs_stoleborrowed_heavily/
43. Lost in Music — Estate of Randy Wolfe vs Led Zeppelin. <https://www.lostinmusic.org/cases/detail/36-the-estate-of-randy-wolfe-vs-led-zeppelin-war>
44. BBC News — Led Zeppelin Stairway to Heaven battle finally over. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-54423922>
45. Mississippi Encyclopedia — Death of Bessie Smith. <https://mississippiencyclopedia.org/entries/death-of-bessie-smith/>
46. CoopertoonsME — Leadbelly biography and pardon myth. https://www.coopertoons.com/caricatures/leadbelly_bio.html
47. PubMed Central — BMJ Study 2011 on the 27 Club. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3243755/>
48. Ultimate Classic Rock — Crossroads. <https://ultimateclassicrock.com/crossroads-movie/>



PARTE VI – ANATOMIA DEL BLUES

Teoria musicale, forme, strumenti e tecniche: la perizia sui ferri del mestiere





Capitolo 1 – L'impalcatura sotto inchiesta: La forma a dodici battute

Ogni indagine rigorosa deve partire dalla scena del crimine, e nella musica afroamericana la scena principale ha un perimetro ben definito: dodici battute. Il *twelve-bar blues* non è semplicemente uno schema armonico, ma l'impalcatura strutturale che ha sorretto quasi interamente la musica popolare del Novecento occidentale.¹ Il pubblico ministero della Storia potrebbe obiettare che esistono infinite variazioni, ma la progressione a dodici misure rimane la prova regina, il DNA inconfondibile di un intero genere. Si tratta di una struttura che combina in modo indissolubile una forma testuale, una geometria frasale e una durata temporale, creando un sistema che è al contempo rigidamente codificato ed eccezionalmente elastico.

Dal punto di vista dell'armonia classica europea, la progressione blues costituisce un'anomalia, un'infrazione palese alle regole del moto armonico. Essa si fonda sui tre pilastri di ogni tonalità maggiore: l'accordo di tonica (I grado), di sottodominante (IV grado) e di dominante (V grado). Tuttavia, in questo contesto, tutti e tre gli accordi vengono sistematicamente eseguiti nella forma di accordi di settima di dominante, o *dominant 7th chords*.¹ Nella teoria musicale accademica, la settima di dominante ha senso compiuto solo sul V grado, poiché genera una tensione intrinseca che esige inesorabilmente di risolversi sulla tonica. Il blues, però, se ne infischia apertamente della dottrina accademica e forza la mano. Imponendo la settima minore anche sulla tonica e sulla sottodominante, innesca una tensione cronica, diffusa e perpetua, che non giunge mai a una risoluzione definitiva.² È una scelta dolosa, che codifica musicalmente l'irrequietezza dell'esistenza afroamericana, rifiutando la comoda pacificazione degli schemi bianchi.

Le sezioni e il «quick change»

Come dimostra l'analisi formale, la progressione si articola in tre sezioni simmetriche di quattro misure ciascuna.² La prima sezione si apre stabilendo saldamente la tonica, mantenendo l'accordo del I grado per quattro battute. È il momento in cui l'imputato prende la parola, in cui il cantante espone il suo problema o la sua angoscia. Nella seconda sezione, alle battute 5 e 6, entra in scena il IV grado: è il primo vero e proprio spostamento armonico dell'intera esecuzione, e funge da elemento di rinforzo prima di ricadere morbidamente sulla tonica alle battute 7 e 8. Infine, la terza sezione apre lo scontro decisivo, inserendo la dominante (V grado) alla battuta 9, che precipita nella sottodominante alla 10, per poi riconsegnarsi alla tonica e preparare il terreno alla



chiusura ciclica.

Tuttavia, i musicisti blues compresero in fretta che insistere per quattro battute sull'accordo di tonica all'apertura poteva risultare stucchevole. Inserirono dunque una variante fatale, il cosiddetto *quick change* o *quick four*.³ Sostituendo la seconda battuta della struttura con l'accordo del IV grado, il *quick change* spezza l'immobilità iniziale e inietta linfa vitale e varietà armonica fin dal primissimo respiro del pezzo. Questa manovra elusiva è rintracciabile in migliaia di registrazioni storiche e certifica la natura mutevole della creatura blues, sempre pronta a disorientare l'ascoltatore.

*Il blues infrange sistematicamente il codice dell'armonia europea.
Mantenendo gli accordi di settima ovunque, innesca una tensione che
rifiuta di risolversi.*

Turnaround e mutazioni a otto e sedici battute

Ogni iterazione della progressione termina inevitabilmente con un *turnaround*, la sequenza armonica di raccordo situata alle battute 11 e 12 che prepara il tuffo vertiginoso nel ciclo successivo.² Le varianti del *turnaround* sono sterminate: dalle cadute cromatiche della chitarra Delta, che scende senza pietà in intervalli spigolosi (E7 procedendo in discesa attraverso Mi bemolle 7, Re 7, Re bemolle 7 fino al letale Si 7), alle sofisticate progressioni prese in prestito dal jazz nel blues di Chicago, che indulgono in seducenti movimenti sul VI e sul II grado. Il *turnaround* è il gancio ritmico e armonico, il respiro rubato prima di rimettersi in marcia.

Ma la forma a dodici battute non detiene il monopolio assoluto. Esistono mutazioni altrettanto valide: l'*eight-bar blues* e il *sixteen-bar blues*.⁴ Nel blues a otto battute, reso celebre da brani inossidabili come «Key to the Highway» o la sempiterna «Worried Life Blues», si rimuovono di fatto le prime quattro battute introduttive del dodici-misure classico, o si riarrangia l'intera sequenza costringendola in un recinto più ristretto ma dall'impatto emotivo devastante.⁵ Al contrario, la variante a sedici battute dilata il discorso, spesso raddoppiando la prima sezione o reiterando ossessivamente la sezione centrale. La flessibilità formale è intrinseca al genere: nei *juke joint* non vi erano accademie a misurare col compasso, ed erano ritenute perfettamente legittime esecuzioni di 11 o perfino 14 misure e mezzo, pur di assecondare l'onda emotiva del solista.¹⁵

L'algebra emotiva: lo schema AAB



Il *twelve-bar blues* trova la sua perfetta specularità lirica nello schema testuale AAB. Questo assetto poetico si modella sulle tre sezioni armoniche di quattro misure ciascuna, forgiando una dialettica infallibile. Le prime due frasi, identiche o quasi, espongono un'idea (A); la terza frase chiude il cerchio risolvendo il pensiero (B).⁶ Immaginiamo l'esposizione classica di un verso: la prima riga dichiara il problema (A); la seconda ribadisce, quasi ossessivamente, quello stesso identico problema per caricare la molla della sospensione (A); la terza rivela la radice del dolore, scatenando la risoluzione logica della rima (B). Questa non è una ripetizione inutile dettata da pigrizia compositiva. È, al contrario, un imperativo espressivo ineludibile.⁷

Sotto il profilo investigativo, l'origine di questa reiterazione affonda le sue radici nella terra umida delle piantagioni. Lo schema AAB è la prosecuzione organica e codificata della tradizione africana del *call and response*, in cui un leader o un capo-squadra lanciava un richiamo canoro improvvisato (*call*) e il coro di braccianti sfiancati rispondeva in blocco (*response*).⁸ Nel blues solistico, il cantante isolato deve sdoppiarsi e inglobare entrambi i ruoli. La prima frase è il richiamo, la sua ripetizione consolida l'angoscia dando al cantante il tempo materiale per elaborare una risoluzione improvvisata in rima, e infine la riga finale B si erge a risposta liberatoria che fa calare il sipario sulla strofa.⁹ Ogni frase cantata dura tipicamente due misure e mezzo, lasciando la restante misura e mezza a disposizione dello strumento, costretto a gemere per replicare: un microcosmo perfetto del botta e risposta africano miniaturizzato in poche pennate di chitarra.

VERDETTO DEL CAPITOLO. La forma a dodici battute e lo schema AAB non sono dogmi accademici piovuti dall'alto, ma macchine espressive finemente calcolate. Derivano dall'urgenza dell'improvvisazione rurale e dalla tradizione del botta e risposta. La loro apparente monotonia nasconde la più affilata grammatica strutturale della musica contemporanea.



Capitolo 2 – La dissonanza calcolata: Le blue notes e la ribellione microtonale

Se il *twelve-bar blues* rappresenta la robusta ossatura di questa architettura, le *blue notes* costituiscono il sangue e l'intricato sistema nervoso dell'organismo. Su questo tema cruciale, la musicologia ufficiale di stampo europeo ha continuato a ingannare il pubblico per decenni, appiattendolo una raffinatissima prassi acustica all'interno di categorie prestabilite che semplicemente non le appartenevano. La vulgata didattica tradizionale, complice di un riduzionismo pigro, si ostina ancora oggi a insegnare che le *blue notes* sarebbero banalmente la terza abbassata, la quinta abbassata e la settima abbassata della nostra familiare scala maggiore. Ma questa è una semplificazione grottesca. Come l'autopsia rivela sempre i dettagli più sconvolgenti a un occhio attento, l'analisi microtonale ci costringe a guardare altrove e a ricrederci.

La verità inconfessabile è che le autentiche *blue notes* non risiedono sui rassicuranti tasti di un pianoforte occidentale ben accordato. Sono entità frequenziali fluttuanti, fantasmi sonori che sfuggono sfacciatamente alla gabbia preimpostata del temperamento equabile, scivolando insidiose tra un semitono netto e l'altro.¹⁰ Rappresentano a tutti gli effetti la persistenza ostinata di una complessa sensibilità intonativa africana riversata di forza — e contro natura — sugli strumenti di fabbricazione del dominatore bianco.¹¹ In chiave di Do, ad esempio, le vere e infide *blue notes* si annidano nei meandri microtonali compresi tra il Re e il Mi bemolle (la cosiddetta terza fluttuante), oppure tra il Mi bemolle e il Mi (la terza neutrale), e perfino nell'incerto territorio tra Fa e Fa diesis (la quarta aumentata fluttuante).

Il teorico occidentale fissa i tasti bianchi e neri di un pianoforte credendo di aver mappato l'universo sonoro. Il musicista blues sa che il sangue scorre nelle minuscole fessure microtonali nascoste in mezzo.

L'analisi empirica e la perizia di Court Cutting

Per smascherare in via definitiva questa falsificazione teorica rassicurante non serve affidarsi all'esoterismo, ma basta interrogare i dati nudi e crudi estratti dai solchi dei dischi storici. Il ricercatore Court B. Cutting, in un rigorosissimo studio clinico pubblicato sull'*Empirical Musicology Review*, ha condotto misurazioni informatiche spietate sulle altezze vocali estratte dalle registrazioni dei grandi maestri del passato.¹²



I suoi risultati matematici demoliscono l'assunto tradizionale senza possibilità di appello. La cosiddetta «terza blues» non corrisponde né alla nota formale di una terza minore né a quella di una terza maggiore: essa gravita empiricamente e caparbiamente attorno a 352 centesimi di semitono, ponendosi in modo millimetrico nell'inquietante territorio intermedio della «terza neutra». Si tratta di una nota sfuggente che mantiene una voluta e straziante ambiguità tonale, rifiutando sdegnosamente di farsi incasellare nel comodo binarismo emotivo allegria-tristezza del rassicurante sistema maggiore-minore occidentale.

Ancora più rivelatorio e letale è il dato inoppugnabile raccolto sulla sedicente «quinta abbassata» (*blue fifth* o *flatted fifth*). L'indagine al computer dimostra che le aggregazioni medie di intonazione per questa nota specifica sfiorano il picco dei 534 centesimi, collocandola nella cruda realtà acustica molto più a ridosso del perimetro della quarta perfetta che non del tritono esatto e matematico.¹² Alla luce dei fatti, il termine corretto da adottare in perizia dovrebbe essere dunque «quarta aumentata», poiché è indiscutibilmente da quella direzione ascendente che origina il suo lacerante potere dissonante. Quanto alla tanto chiacchierata settima abbassata, essa sdoppia la sua identità balzando astutamente in due diversi cluster d'intonazione (in rapporto 7/4 e 9/5), i quali si rivelano entrambi estranei e ribelli rispetto alla canonica settima minore del temperamento europeo. L'uso di questi intervalli coinvolge direttamente numeri primi inesorabilmente esclusi dal nostro rigido sistema di accordatura forzata, palesando oltre ogni ragionevole dubbio che l'anima del blues risponde alle equazioni di una grammatica africana irriducibile.

L'esatonale, la chitarra e le inflessioni ambigue

Quando cerchiamo vanamente di formalizzare la dirompente prassi afroamericana con un pennarello su un pentagramma accademico, finiamo sempre per dover accettare compromessi e riduzioni inaccettabili. La celeberrima scala blues comunemente sciorinata in ambito didattico, nota come esatonale o *minor blues scale*, non è altro in fin dei conti che un surrogato pratico: una semplice scala pentatonica minore arricchita superficialmente dalla *blue note* per eccellenza, marchiata didatticamente come bemolle 5 o diesis 4.¹³ Su un'ipotetica radice di La, questo costrutto rudimentale ci fornirà freddamente La, Do, Re, Mib, Mi e Sol.¹⁴ Nonostante sia una palese riduzione ai minimi termini pragmatica e approssimativa, è innegabile la sua estrema utilità propedeutica per districarsi nel groviglio del manico di una chitarra elettrica standard. Ma i veri giganti del genere non si accontentano mai di premere i tasti di metallo in posizione ortodossa: stringendo ferocemente i polpastrelli in quella manovra definita come *bending*, costringono letteralmente le corde ad allungarsi di tensione. Spingendole, riescono così ad attingere magicamente a quei famigerati quarti di tono sfuggenti per colpire al cuore la misteriosa terza neutra e far ululare lo strumento con



strazianti inflessioni che nessuna tastiera temperata saprebbe altrimenti concepire.¹³

Esiste inoltre un costrutto verticale, l'accordo madre che racchiude in sé l'intera ambiguità del genere musicale: il *neutral mixed third chord*. Immaginate, come referto finale, di sovrapporre le fondamenta di un robusto accordo di settima di dominante (comprensivo della sua vibrante settima minore) e di piazzarci prepotentemente in cima un grido acuto affidato a una *blue third* lanciata da una stridula chitarra solista. La convivenza forzata e stridente di queste nature armoniche diametralmente opposte genera un campo magnetico unico nella storia della musica: una persistente e insana tensione che non è definitivamente tragica come un accordo minore assoluto, ma non è nemmeno esultante come un pacchiano trionfo maggiore puro, bensì staziona fieramente in quel grigio territorio di cruda, cinica consapevolezza esistenziale che tutto il mondo ha poi imparato a chiamare, appunto, blues.¹¹

VERDETTO DEL CAPITOLO. L'adozione chirurgica e ostinata delle microtonali blue notes dimostra agli atti la più clamorosa sconfitta del temperamento equabile occidentale. Non siamo affatto di fronte a rozze esecuzioni di poveri musicisti sordi e «stonati», come credeva sdegnosamente certa intelligenza borghese d'inizio secolo, bensì a una raffinatissima sintassi armonica africana trapiantata forzosamente su terra americana.



Capitolo 3 – La grammatica del tempo: Shuffle, boogie-woogie e il groove

Qualsiasi detective musicale scafato impara ben presto a proprie spese che analizzare lo scheletro di un accordo costituisce a malapena la metà dell'indagine. Il movente ultimo, l'impulso autentico che sferza l'energia vitale, allaga i padiglioni auricolari e costringe i corpi sudati a scuotersi violentemente e i talloni a fracassare le assi del pavimento sconnesso dei juke joint rurali, si chiama ritmo. La profonda grammatica ritmica che sottende il costruito blues si fonda tenacemente su quel concetto impalpabile e feroce che gli americani venerano con il nome di *feel*, la pulsazione endogena e inestinguibile del brano. Setacciando il genere in ogni sua microscopica fessura, le sue tre declinazioni principali vengono archiviate alla voce di *straight feel*, *shuffle* e *swing feel*.¹⁵ Il primo procede in perfetta ortodossia, dividendo lo spazio a scomparti stagni; l'ultimo scivola come in un ruscello ben levigato, cullandosi tra i meandri eleganti che ammiccano sornioni alle band di prim'ordine urbane ed alle orchestre da ballo a cravatta e fiore all'occhiello.

Lo *shuffle* regna sovrano ed è indiscutibilmente riconosciuto dalla giurisprudenza sonora come la cifra stilistica per eccellenza, la cellula ritmica onnipresente che scandisce l'esistenza afroamericana. In una fredda e asettica partitura classica d'anteguerra, lo troveremmo verosimilmente trascritto con imperdonabile pigrizia accademica come una semplice fila di crome (i banali ottavi) sbrigativamente etichettati dall'istruzione di essere eseguiti in modo «swingato» o «dondolato». Ma una simile dicitura non rende nemmeno pallidamente l'idea dell'aggressione ritmica in corso.¹⁵ L'insidioso e ostinato battito dello *shuffle* si appoggia di fatto su una ingegnosa suddivisione interamente irregolare, laddove il fluire degli ottavi viene visceralmente pensato nell'economia di incalzanti terzine e di cui, tuttavia, solo le due note estreme del gruppo ternario vengono effettivamente strappate allo strumento: la nota cosiddetta «lunga» si abbatte inesorabile sul colpo in battere, per essere braccata al buio da una frazione laconica di pausa e concludersi sputando fuori la nota «corta» sul fugace spazio del levare. Il conteggio meccanico s'incarna allora in un fatale «uno-trip-let, due-trip-let» che non perdona l'uditore. È a tutti gli effetti un battito rotondo, asimmetrico e ossessivo, l'unico stratagemma di ingegneria ritmica in grado di iniettare un formidabile moto perpetuo in seno a una progressione armonica di base che, abbandonata a sé stessa, collasserebbe fatalmente sotto il peso della sua ineluttabile e sfacciata monotonia ciclica.

Il treno entra nel saloon: l'esplosione del Boogie-Woogie



Questo moto perpetuo e divorante incontra per l'appunto un corrispondente gemello nel registro pianistico assoluto: si tratta del fenomeno denominato *boogie-woogie*. I detective del suono convengono in coro che le autentiche radici di questo stile sbalorditivo ed estenuante debbano essere fatte risalire e dissepolti tra i vapori maleodoranti e la miseria umana che affollava i bar infimi, i bordelli improvvisati e gli accampamenti polverosi per operai dislocati lungo le arterie ferroviarie texane alla fine del diciannovesimo secolo.¹⁶ Lì si aggiravano i primi raminghi pianisti itineranti africani americani, i quali, nel disperato tentativo di intrattenere legioni di braccianti sfruttati fino allo stremo negli sfibranti cantieri boschivi (i famigerati *turpentine camps*, i campi di trementina), ebbero l'istinto fatale di voler clonare rudimentalmente sui tasti in avorio logoro il clangore violento e asfissiante delle stantuffanti locomotive a vapore.

La sua impalcatura teorica si impone da sola, ergendosi spaventosa, brutale eppure geometricamente magnifica: l'infaticabile mano sinistra del musicista si immola sull'altare di una incessante linea di basso sotterranea e incrollabile, forgiando un implacabile tappeto ritmico capace di scatenare ben otto poderosi e spietati battiti per ciascuna misura (il famigerato *eight-to-the-bar*), i quali non si limitano a segnare il tempo, ma dipingono letteralmente in arpeggio l'ossatura dell'armonia dominante, nel mentre che alla forsennata mano destra viene concesso di spaccare l'etere con torrenziali e folgoranti contrappunti o divagazioni melodiche a perdifiato.¹⁷ Nei fascicoli investigativi della specialità spicca indiscutibilmente un particolare modulo circolare, consegnato alla storia come l'imperituro giro di basso «Texas and Pacific» — imperniato cinicamente sulla scala intervallare di radice, terza, quinta, sesta, l'attacco di settima minore, di nuovo sesta, quinta e rientro in terza —, la cui declinazione più efferata si palesa sotto forma della micidiale reiterazione denominata «Swamp Poodle», dove i rintocchi bassi sono scagliati violentemente a colpi di martellanti ottave spaccate. Fu grazie alle dita irrefrenabili e al cuore pulsante della monumentale triade di Chicago composta dai mostri sacri Jimmy Yancey, dal possente Albert Ammons e dall'inesauribile Meade «Lux» Lewis che simili colpi di martello assunsero i contorni di una pirotecnica possessione poliritmica, arrivando al punto di espugnare nel millenovecentotrentotto perfino i templi sacri ed esclusivi della snobissima e caucasica Carnegie Hall.

Il boogie-woogie non venne mai partorito all'ombra delle aule riverite del conservatorio; esso fu sfacciatamente forgiato scimmiettando l'ossessivo clangore meccanico delle locomotive a vapore nei disperati cantieri ferroviari del Texas nero.



L'assalto della ritmica: il walking bass e l'arte del rullante

Sebbene i giganti del pianoforte l'avessero introdotto con prepotenza, non spettò tuttavia soltanto a loro e ai loro 88 tasti l'esclusiva responsabilità di mantenere il treno sui binari. Una volta varcata la soglia d'ingresso delle band elettriche nella fumosa Chicago e sotto i colpi di arpeggio del formidabile fingerstyle sudista, a reggere le redini armoniche ci ha pensato il ruvido, minaccioso *walking bass*, ovverosia un incessante girovagare percussivo di note intonate sul versante grave, volto sapientemente a cucire gli strappi tra le voragini di un accordo all'altro mediante svariate infiorescenze scalari o calcolate incursioni striscianti in passaggi cromatici a incastro.¹⁸ Così come evidenziano inequivocabilmente le pagine dei manuali d'uso tecnico, per imbastire le travi di una solida impalcatura nota in gergo come *walking shuffle* di scuola pura, ci si appresta a un'esplorazione atletica tra i rassicuranti cardini teorici della prima, terza, quinta e sesta dominante sulla radice di riferimento, al solo preciso scopo di spalmare alle spalle dei graffi infuocati emessi dai divi chitarristi un materasso liquido in grado d'incantare.¹⁹ Quando poi un provvidenziale attacco incalzante sollecita a una drastica ed efficace schematizzazione del fraseggio, il fedele bassista s'aggrappa disperatamente alla ruvida brutalità d'ordinanza con quel trucco inossidabile del possente *bass bump* (o *box pattern*), agganciandosi indissolubilmente all'unica tonica necessaria con affondi pesanti in puro assembramento con il complice batterista al suo fianco sfruttando un ipnotico e basico perno tra fondamentale e settima diminuita e sesta d'ottava a dar respiro ritmico alle pause.

Infine non si può non chiamare al banco dei testimoni l'apparato delle pelli e dei piatti da cui scaturisce il tambureggiamento, elemento senza il quale un consorzio blues crolla al suolo disanimato in mezzo battito. Dal battito essenziale ereditato a fior di pelle nel polveroso *country shuffle* fino all'imponente e monolitico passo pesante rinomato quale ruvido *Texas shuffle*, laddove in mezzo all'apnea spuntano potenti affondi di pedale inferti sul «four on the floor» che dettano severamente la regolarità, fiancheggiati da sferzate a schiocco inflitte implacabilmente sui colpi rimshot esplosi ai rullanti che incastonano chirurgicamente le sezioni temporali nel levare al due ed al quattro.²⁰ Non di rado le maglie incantatrici foderate del colpo si fregiano inoltre delle insinuanti presenze spiritiche sferzate dal maestro ai bacchetti sui fragili battiti occulti celati per nome di fantasmagoriche *ghost notes*; ovverosia colpi talmente fiacchi ed ovattati scoccati fra i boati dirompenti principali da rivelare ai devoti ascoltatori l'apertura miracolosa e strabiliante di quella voragine segreta del tempo ch'è devotamente designata a nomignolo di «the pocket»: un invisibile pertugio quantico atto a ospitare in sé ed a sublimare per sempre le fatali inebrianti esalazioni ed i tormentosi respiri dell'intera ed intera congrega al suonare.²⁰ E in contesti dilatati come per le vertigini in funk si rintraccia finanche un esasperato stravolgimento ad omonimia dell'*half-time shuffle* che posticipa crudelmente l'intero appoggio in battere



spalancando un mondo d'attesa mozzafiato da svenirne.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Qualunque approfondimento sulla grammatica segreta del blues decreta irrevocabilmente l'essenza di un genere forgiato prima sull'incudine delle macchine e dell'afflizione umana e solo dopo tra i fiocchi di cotone. Che sia sfoderato nell'ingannevole rimbalzo ritardatario del shuffle o impastato dalla poliritmica bestialità rimbombante ed affannosa dei pianisti ottocenteschi col treno tra i tasti dell'epoca.



Capitolo 4 – Le armi del delitto: Chitarre acustiche, resonator e accordature aperte

Tutte le aule dei tribunali concordano sul fatto incontrovertibile che per consumare il delitto perfetto si renda inderogabile il possesso di uno strumento all'altezza della ferocia esecutiva. E qualora si discenda all'alba dei tempi nel fango afoso e infestato di zanzare incuneato giù negli abissi del vastissimo Delta del fiume Mississippi intorno agli infuocati anni Venti del secolo andato, tale micidiale ordigno venne tempestivamente identificato e innalzato nelle sagome lignee di una fedele ed a buon mercato chitarra acustica. Oltre ai palesi e ineludibili accorgimenti d'ordine logistico indispensabili ad assecondare l'urgenza di fuggire ai controlli e vagare irrequieti di borgata in borgata sfidando le notti oscure, tale apparecchio si fregiava a mani basse d'un encomiabile patrimonio di sfumature poliedriche capace in virtù d'ingegnose alterazioni d'incorporare e far risuonare d'un sol corpo tutte ed insieme le necessarie ed ingombranti impalcature ritmico-armoniche in grado di coprire egregiamente dal rombo plumbeo da suonar bassi all'infaticabile incalzante pennata ed a contrapporsi senza batter ciglio tra una strofa cantata e un'altra alle strazianti modulazioni dell'urlare.²¹ Purtroppo la morbidezza flebile originaria d'uno scarno laccio teso forgiato a modesta budella di capretto smorzava brutalmente qualsivoglia velleitaria spinta d'espressione ed è per tale insormontabile deficit originario che l'approvvigionarsi massivo all'industria moderna a base di taglienti matasse d'acciaio filato irruppe per scatenare irrimediabilmente la prepotenza di suoni duri ed intrisi di squillante ed epico rimbombo infinito tale ch'ogni virtuoso potesse finalmente infierir le corde a crudo dispetto d'ogni umana dottrina.

Nondimeno perfino siffatto scorticamento si scontrò miseramente e ben presto di fronte all'inferno rimbombante di ubriaconi chiassosi urlanti nei gremiti abbeveratoi di frodo di campagna e i logori capannoni di frasche sfondate che tutti osavano nomare sfacciatamente i lussuosi *juke joint*. Con molto anticipo sui furibondi cavi d'elettrificazione che incendiarono la Chicago metropolitana alle porte d'una nascente rincorsa bellica postbellica a sfidare le frontiere metropolitane, in codeste povere lande infette dalla segregazione venne estratta dalla tasca tecnologica dell'epoca la scioccante progenitrice rumorista: ossia l'immensa chitarra per l'appunto d'ingombro metallico ed inarrestabile propagine cosiddetta a nome di rimbombante *resonator* (ovverosia più celermente nota a tutti coi prestigiosi blasoni di fabbrica per chitarra «National»). Munita brutalmente al ventre del suo cuore di risonanza con un'aggressiva piastra o con sfaccettati metallici atti all'intercettazione fisica delle vibrazioni cordari ed al tramutare istantaneo d'esso come un gigantesco e roboante amplificatore conoide dei



padiglioni — a rigor del vero il genuino capostipite di ciò che l'umanità ascolterà di lì a poco in cono degli altoparlanti odierni — lo scheletro in acciaio risputava nell'aere senza freni una sferzante fiammata acida di toni squillanti capace a tutti d'offuscare come a megafoni d'un imbuto sonoro la bolgia delle arene danzanti e senza far prigionieri, prestandosi impagabilmente e da servizievole boia agli strisciare feroci e laceranti impartiti delle mani indagatrici ed assassine dei santoni di blues più disperati in attività.²²

Due filosofie opposte: Delta e Piedmont

L'assalto alle corde della chitarra acustica non avvenne secondo un'unica dottrina immutabile, ma forgiò piuttosto due scuole di pensiero diametralmente opposte, corrispondenti a due immensi sottogeneri del blues primordiale: il *Delta blues* e il *Piedmont blues*.²³ Agli estremi lidi atlantici bagnati all'est in regioni d'Appalachi e Virginia prese lentamente piede un raffinato, danzereccio, virtuosismo composito da manuale intitolato come formidabile stile scolpito al nome del prestigioso *Piedmont blues*, nel quale non era preclusa alle dita intromissione sincopata per mezzo di stiloso ed elegante plettrare ed influsso permeato di ritagli ritmico sincopati tipici eredi alla lontana del vivace suono ragtime dei ceti da vaudeville spensierato.²⁴ A simili eccellenti latitudini il suonatore solitario s'affidava con tenace e certosina esecuzione della tecnica definita del *fingerpicking* ad incastro inesorabile, cullando il dondolare incalzato mediante un metronomico ed infallibile perno polliciare sulle stringhe in grave, per l'appunto l'inossidabile *alternating thumb bass*, così che per l'intera stesura s'ingegnasse al liberarsi dell'altra ed arguta sezione unguale (indice e medio) atta ad agguantar striduli fronzoli da tessiture canore sulle corde alte e sottili.²⁴ Fra lo schiacciare simultaneo della duplice linea armonico portante come allorquando s'ammira uno sterminato prodigio all'esercizio in Reverend Gary Davis o nel mirabolante Blind Boy Fuller, per le orecchie esterrefatte d'ascolto sembrerebbe celarsi impalpabile e simultanea ma del tutto ineccepibile al calcolo d'udito due separate nature chitarristiche al confronto in esaltata fusione, donando a questo genere un'atmosfera intrinsecamente più leggera, festosa e in definitiva predisposta per le pavimentazioni sfondate dai tacchi da danza e sollazzo domenicale per lo sfiancato popolo oppresso.

Spingendoci in direzione antitetica per scivolare rovinosamente col viso tra gl'indigesti ed umidi pantani in profondità meridionale a guado spietato giù a picco delle paludose frontiere malariche alla sponda del torbido corso nativo padrone dell'omonimo profondo sudest e giungendo di conseguenza allo schieramento formidabile del primitivo e cupo *Delta blues* l'animo della melodia perde ogni appiglio civettuolo danzereccio o regolarismo. Codesto filone, capitanato storicamente dai maestosi giganti originari al pari del torreggiante Charley Patton e dall'irrequieto tormento di Robert Johnson e dell'apocalittico Son House, sgorga torbido ed aspro alla pancia per negarsi al



polso tiranno a sfregio del passo battente col cronometro da quadrante preferendo spingersi nell'oscuro dilatarsi per stiracchiar come d'elastica fattezze e ricompattare la trama metrica sfidante ed indisciplinata per antonomasia all'obbligo dei tempi formali europei d'eleganza da salotto.²³ Il nerbo dell'assalto tecnico in questa oscura matrice predilige sovente la monolitica rincorsa sfiancante all'obbiettivo su ritmati e stordenti rimbombi spiccati insistendo ferocemente tra martellate incastrate all'identica stringa oscura bassa, ed a colpi simultanei per sfioramento selvaggio da sfrontata arroganza sfoderando straripanti frasi d'ululato stridulo ai recinti alti che taglia il velo dell'atmosfera ingenerando irriverente e feroce alternarsi del mistico botta a risposta canoro contro al grido sfibrato dell'arma solista ed ululante dello sparatore intonatore ad essa compagno al martirio ed esecutore di perizia sanguinaria d'accordo. Il *rubato* ritmico in questa landa non era debolezza o malriuscita incapacità a tener l'affanno del respiro in linea metronomica retta, ma suprema supremazia ed orgoglio autoritario in balia dell'onda psichica riversata al pezzo d'esecuzione momentanea ed unica ed a profonda espressione asfissiante d'ansia esistenziale mai registrata alle carte dei verbali del finto sorridere della classe padronale.

Il collo di bottiglia e la geometria elusa

A spadroneggiare su tali inavvicinabili trincee sudicie d'afosa ostilità a dominare lo spartito è tuttavia da registrarsi ed ammettersi a registro come d'inamovibile vertice estremo a codesta dirompente irruenza sfacciata e barbarica l'introduzione prepotente del temuto, osannato e raccapricciante attrezzo noto come tubo *bottleneck* e parimenti della conseguente dizione *slide guitar*. In un rigetto perenne all'artificiosa schiavitù scaturita dal vincolo coercitivo imposto dai tirannici filamenti fissi e rigidi in traversa appiccicati brutalmente alla piallatura del ponte dalle menti caucasiche d'ordinanza accademica forzata tesa alla standardizzazione ferrea d'altezze ben limitate da manuale, questi immensi ed ancestrali artefici resuscitando alla lontana le memorie monocorda delle primitive fattezze africane ad asse singolo da *diddley bow* fecero piazza pulita armandosi col relitto infimo sbrecciato d'un collo asportato di bottiglia di scadente idromele alcolico o allor spingendosi in tubatura corrosa staccata ai rottami d'impianto meccanico per calzarla al polpastrello in anello sfavillante armatura micidiale d'assalto al tempo esatto del suono.²² Scorrendo adunque e dolcemente all'incrocio radente sui cavi incordati ad altezza vertiginosa con mano e cuore al vibrar da pendolo e snobbando d'ogni misura lo schiacciamento sul legno in sottostante spessore per sventare incastri ne nasce uno squarcio stridulo straziante in *glissando* irredento capace a valicare l'inviolabile paratia fra nota da semitoni al pentagramma, sprofondando ed ululando a ridosso o sbavatura infetta sfiorante ai maledetti ed eterei vertici in sfregi alle note dannate alle altezze delle sfuggenti innumerevoli e stravolte *blue notes* ad appagare così a tutti gli affanni inumani di gemito ch'è d'impossibile sfogo col mero stanziare ad uso dei bottoni sui binari prescritti dall'accademia tonale restrittiva ed



osannata d'oltroceano continentale occidentale ed ortodosso dell'intelletto civilizzato e codificatore delle intonazioni fisse.¹¹

Il musicante armato ed agguerrito d'anello bottleneck non sfiora tasto con obbedienza: lui vi plana spregiudicato per sgretolare a morte d'immediato impatto i ridicoli ed ingombranti cancelli doganali del temperamento accordato dai despoti.

Al fine inalienabile e pragmatico ed inderogabile teso all'abbattimento totale degli sforzi acrobatici in fase d'esercizio in questo genere letale su assalti in linea retta della vetrosa lama all'unisono delle plurime altezze della scacchiera chitarristica vennero riprogrammati ed alterati i tensionamenti canonici imposti dell'accordature consuete optando genialmente ai diabolici e pratici ingranaggi celati e chiamati a sigla suprema d'innovazione sotto i famigerati titoli per esteso noti dell'inglese quali formidabili e strepitose combinazioni aperte alias in gergo *open tunings* (accordature aperte, per l'appunto d'inganno fatale al nemico accademico e pedante ad insegnamento). Tale escamotage costituisce il furto capolavoro d'intuizione insita in tutta un'era chitarristica: stravolgendo brutalmente la rigidità nativa a chiavette dei bilanciatori della paletta d'estremità e per rilocare furbescamente il posizionamento altimetrico delle voci alle singole sei asole a vuoto di braccio, il solista si predispone comodamente allo sfregio ritmico di sviscerare una stesura piena d'un monumentale accordo a pieno diritto — prevalentemente posizionato al fiero stampo solare ch'appartiene all'identità armonica dal retrogusto maggiore — senza colpo ferire e col solo semplice arpeggio delle sei membra libere dell'arpa alla sua mano morta. E in tale insospettabile trappola preparata risulta per conseguenza disarmante il trascinar di colpo lo scivolo tubolare orizzontalmente steso sul selciato tagliente del ponte per azzannare ed agganciare d'un balzo d'assoluta brutalità per l'appunto d'accordo sottodominante o da imperiosa d'attacco in settima e quinta senza incartarsi ai giochetti a ragnatela e tenaglia tipici nei falangi ed ungulati in intreccio dei colletti bianchi da spartito in Europa del passato.²⁵ E così alla celeberrima ricalibratura ribattezzata pomposamente per gli addetti ed affiliati come formale accordatura a stampo d'ispirazione spagnola od Open G (Re-Sol-Re-Sol-Si-Re a corde libere) per intenderci, s'attaccò Muddy Waters a sfilze, mentre dall'antro oscuro di morte alle frequenze ribassate scese ad incastonare e battezzar sventure su lugubri ed allucinanti premonizioni e patti occulti le aspre sventure di Robert Johnson a mo' di leggende dannate all'infuori dell'ovvio sui registri allucinati e sprofondati all'eco funebre a Re d'accordi e risonanza infernale detti a suon dell'arcano Open D sennò a memoria per i più dotti alla dizione d'antico richiamo per



l'evocativo appellativo Vestapol a rintraccio d'una strabiliante genialata in efferata e chirurgica letalità ad uso dell'esecutore.²⁵

VERDETTO DEL CAPITOLO. Il sovvertimento operato dalle Open tunings all'unisono dell'intrusione irriverente dello slide sulla liscia pelle delle stringhe è inconfutabilmente l'arma che certificherà lo straripamento dei paradigmi all'afroamericano contro la sterile geometria accademica ed alla codifica occidentale al controllo sui registri dell'intonazione musicale per sempre archiviato agli atti in questo grandioso ed infernale genere del sud del mondo.



Capitolo 5 – L'elettrificazione del dolore: Chicago, Texas e Jump blues

Qualsiasi inquirente coscienzioso intento a studiare l'evoluzione del delitto perfetto sa benissimo che le armi rustiche mutano presto o tardi il loro fusto in apparati di distruzione di massa qualora le condizioni demografiche dell'arena degenerino irrimediabilmente e l'ambiente s'irrobustisca a cemento ed asfalto. Al palesarsi impetuoso ed esplosivo della Grande Migrazione (colossale esodo nero consumato a sciami doloranti compreso tra i confini del 1915 e le soglie del 1970 a disperata via di fuga dallo spietato linciaggio in schiavitù contadina), masse informi di manovalanza rurale in cerca di salario industriale si riversarono nel calderone asfissiante delle giungle urbane padronali incuneate in particolar modo a settentrione ed epicentro al catino formidabile affacciato alle rive lacustri del freddo Lake Michigan a nome rinomato e famigerato di Chicago. Le flebili e ruvide casse armoniche a buco di risonanza sfoggiate dalle malandate eppur eroiche chitarre acustiche che avevan retto in precedenza alle intemperie rurali dei casolari nel Delta annegarono di colpo, miserevolmente affondate e schiacciate e zittite ad umiliazione dalla straripante cacofonia caotica della metropoli affollata dai tram sferraglianti e nelle caotiche locande del South Side traboccanti di sfaccendati avventori inebriati d'alcol e storditi al vociare notturno da fuggiaschi impenitenti.²³ In un consesso siffatto occorre la voce dirompente ed innaturale d'un demone elettrico al servizio dei reietti al bar; una forza distruttiva e perentoria al fine supremo di sovrastare e percuotere l'uditorio irrequieto e riportarlo ai ranghi e zittire il fumo ai tavoli.

Nacque in virtù a questo imperativo categorico d'urgenza vitale l'assetto esplosivo codificato per intero come il temuto ed epico *Chicago blues*, l'apogeo del blues elettrificato. Questo costrutto non si basò unicamente sulla sgangherata iniezione al valvolame o per l'affido spicciolo all'ingegneria del magnete trasduttore posto al ponticello; esso impose al contrario la riorganizzazione formale e militarizzata della banda per riempire e soppiantare lo spazio sonoro solitario. L'uomo solo col legno fu sfrattato per sempre. L'organico fu ricalibrato ed espanso prevedendo l'attacco simultaneo a plotone di chitarra elettrica ruggente ed amplificata per spinger oltre il punto di rottura il fiero *sustain* e la saturazione distorsiva, la sezione rocciosa della batteria al fiero passo dello *shuffle* ed il possente e martellante *walking bass* al contrabbasso di supporto retrostante, affiancando talora l'estro ritmico sincopato sferrato dalla percussività instancabile e frenetica d'un pianoforte da boogie woogie a puntello.²⁶ Ed è proprio in seno a tale assetto formidabile da guerriglia sonora e di banda rocciosa che si consumò a gloria perenne il furibondo ed assordante regno dei



colossi capostipiti del calibro onnipotente di Muddy Waters o dell'impetuoso ed enorme Howlin' Wolf (supportati dai diabolici comprimari d'indagine ed asse Willie Dixon o l'insuperabile Jimmy Rogers), capaci sfacciatamente d'erigere con superba fierezza le mura portanti per le decadi dei fragori a venire, a totale ed esclusivo fondamento per l'esplosione anglosassone del futuro e pallido rock and roll a venire in copia per adolescenti d'oltreoceano.²⁶

L'insidia pulsante al Texas e le trombe del Jump

Ma la sterminata geografia del blues non tollera l'assolutismo centrale d'una singola casata regnante al nord. Laggiù, nelle sconfinite praterie e nelle polverose ed immense città dell'estremo sud-ovest incastonate nell'universo texano, il medesimo ed assillante blues andò forgiandosi mutazioni aspre ed infuocate ben diverse e lontane per approccio dal ruvido muro di mattoni forgiato dai chicagoani all'elettrico impeto del momento. Il monumentale apparato del *Texas blues* sorse inizialmente a firma degli eroici pellegrini ed orbi come l'inimitabile padre primordiale Blind Lemon Jefferson, inondando l'acustica di falangi in fingerpicking prodigioso con ardite scorribande in arpeggi per trame melodiche vertiginose ad innalzar la voce di solista ad arte.²³ Eppure con lo scoccar fatale del secondo conflitto mondiale e per la spinta propulsiva ed infuocata del pioniere elettrico a fusto d'ottone e corda come il leggendario e raffinato T-Bone Walker o dal funambolico e fiero ribelle e dinoccolato scattante artista all'arpeggio nomato Lightnin' Hopkins, l'arsenale texano assunse l'irruenta veste solitaria e tagliente della nota singola lancinante a fil di spada squarciata a plettro e vibrato furioso e vibrante ed insistente (il famoso *single-string soloing* jazz-oriented che cambierà i connotati alla chitarra a seguire). Qui non vi figurava più l'alternating bass pacioso ad altalena, bensì imperava solenne una monotona e pachidermica bassline in rimbombo d'insistenza battente al passo su singola identica sorda frequenza scagliata all'unisono al calco e contorno spigoloso d'un fiero feeling a rimbalzo sincopato pulsante ch'ingolosiva irrimediabilmente i suonatori ai fiati accorsi ai fiati solisti, prefigurando le scorribande dei divi a seguire in stile d'assalto esplosivo a B.B. King ed in posterità persino dello straziante redivivo Stevie Ray Vaughan al suo inesorabile ed ultimo gemito ad ascia bianca calato alle soglie degli anni ottanta e novanta a riscatto.²⁷

Infine, le inchieste storiografiche puntano fari accecanti sull'apparizione fulminante seppur fulminea per decade ed eccitante in dirompenza scoccata alla voce eccellente in perizia per l'irresistibile fenomeno conosciuto a nome d'esplosione da *Jump blues*. Erede sfrenato del frenetico e dondolante swing d'orchestra da big band e cugino strettissimo ed a passo doppio a sprono per le ritmiche in boogie-woogie sferzanti ai pianoforti d'anteguerra, questa diavoleria in miniatura sforbiciò crudelmente gl'ingombranti paramenti bandistici dell'epoca dorata contraendoli spietatamente in aggressivi plotoni agili a formato *small combo* da cinque o massimo otto letali elementi infarciti con



sferzate accecanti di lussuriosi sassofoni tenore a latrare a tutto spiano a rincorrer le strofe.²⁸ Come certificano gli almanacchi, nel jump le progressioni rudi ed approssimative d'un tempo cedono sfrontatamente il passo alle infiltrazioni a cascata per complessi e ben levigati *turnaround ii-V* in dicitura armonica da manuale ad impronta jazzistica spavalda e raffinata in seconda e quinta misura decadente; laddove l'orchestra ingabbiava ritmiche a velocità sbalorditive per fiato con gli shouters implacabili sbraitanti al microfono in urlatori del calibro invincibile per potenza d'urto d'un Louis Jordan trionfante od a re boato del mastodontico Big Joe Turner o dal fiero stallone in Wynonie Harris pronti al palco per scatenare ire funeste e gioie sfrenate a tempesta d'anime nel bar al suono ed a rovesci di note impazzite sulle assi di legno fradicio dei club cittadini.²⁸ Questo formidabile ibrido, lungi dall'esser rimasuglio, sancì definitivamente la transizione letale in passerella ed a spinta inaudita che sdoganò la matrice nera d'essenza all'infido ed appiccicoso mondo caucasico adolescenziale in frenesia ballabile che ruberà a scopiazzar malevola negli anni a seguire per vendere tutto ai bianchi col brand d'assalto noto alle masse d'indisponente R&B; plastificato a consumo spicciolo in radiofonia di stato conformista.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Le diramazioni del blues primigenio ad esplosioni da Chicago al Texas fino allo sfrontato ed irriverente Jump dimostrano ad esame oggettivo ch'il genere non languì vittima dei propri canovacci originari, ma li plasmò dinamicamente a dismisura in spaventosa macchine bellica urbana, asfissando ed invadendo il mondo con rudi distorsioni ed inesauribili e micidiali combinazioni ad organico espanso che mai potran perire.



Capitolo 6 – L'armonica complice e l'inganno in seconda posizione

Agli annali dell'ostinazione creativa ed in un pantheon affollato all'orlo dalla maestosità in chitarre ululanti o dai monumentali ed incombenti pianoforti a stantuffi massacranti ad ottava spaccata c'è a pieno titolo l'incastro furtivo ma indelebile d'un piccolo arnese a placche, a priori ed ingenuamente snobbato dai severi sguardi aristocratici e reietto per esser catalogato alle fiere d'intrattenimento come diabolico sollazzo infantile a frotte giovanili oppure tascabile arredo innocuo di parata rurale nel mondo del caucasico spensierato; orbene parliamo in vece d'un miracolo per l'estorsione d'anime ch'è giunto alla storia a nome di fisarmonica labiale, ai più l'armonica diatonica a scomparti multipli da fiato. Nata d'intento tra le precise fucine europee alle officine tedesche della ditta in sistema d'ancette secondo lo scrupoloso e rigido diktat in accordatura in primis noto a brevetto come il celebrato ineccepibile ordine della scala ed affini secondo rigoroso e blindato sistema d'intaglio Richter e tutto teso e sognante all'accorta emissione e fiati d'innocue assicuranti marcette a tempo e motivetti folkloristici in chiave maggiore per espettoramento e sciami da soffi continui d'emissione ad ingegnosa per l'allora serena aria e felice dicitura a suonata di stampo in banale «prima posizione» d'aria, finì fra le avide grinfie sudaticce, nere ed arrabbiate da parte dei colossi spiantati al fango ed alla nebbia del Mississippi blues che la perlustrarono ben presto da scaltri briganti ad un fiammante banchetto allestito al controsenso d'uso sovversivo in rivoluzionaria inalazione a fiati in apnea invertita ed allo strascico asmatico, distruggendo del tutto lo schema nativo ed innestando all'uopo lo strumento svergognatamente ribaltato sopra scale estranee ed impensabili alle stesse tavole d'ingegneria che l'avevan primariamente assemblato per ben altri natali e patrie.²⁹

Il miraggio mortifero e sublime dell'inganno in cross-harp

Qualunque autopsia musicale in tal senso ci proietta in un reame vertiginoso ed a pieno diritto sancisce senza pudori e macchia alcuna ch'il cuore tenebroso, l'ingranaggio propulsivo dell'immane furto per forzatura al destino armonico perpetrato in quest'atto scellerato porti l'insegna, il nome d'uso di letale ed incancellabile e stregonesca dicitura, al verbo tecnico aduso qual misterioso idioma per dirsi all'attacco d'uso *cross-harp* d'elezione ad indicarsi per i periti in indagini alla «seconda posizione» e non v'è mistero su questo a referto e giuri.³⁰ Quest'idea geniale si palesa qual fulmine maligno d'intelletto sferzato a lampo nella genialità dell'intuito musicale: laddove un brano imponga ed incateni per tonalità un andirivieni obbligato all'ingabbiatura della stringente chiave accordale in un fiero seppur greve e dominante accordo radice al solido suono ed intonazione del Mi maggiore in un consesso chitarristico o d'altri legni



armati ed ingaggiati alle partiture siffatte e disposte nell'aere d'allora per gli strascichi di melodia del Delta selvaggio o da città, il folle ma saggio ed imperterrito e lungimirante suonatore fioretista dello sfiato d'armonica s'astiene sprezzante e senza indugio ad attingere, spulciare e brandire alla gola uno strumento consimile nativo a stessa forgiatura tonale a medesimo fusto d'accordo di Mi come logica d'accademia pretenderebbe e vorrebbe comandare ed appiattare ad uopo d'impostazione per un ignaro principiante da circo. Preleva d'invece sfacciatamente in sordina dal buio della fodera del pastrano un affilatissimo e stravolto arsenale armato da feritoia placcata fabbricato a suonare le musiche innocue nella tonalità sghemba di La maggiore e ne consegue ad analisi ch'esso risulta distante sideralmente all'accordo di richiamo base della stesura a cui partecipa in sfregio all'armonia d'intervallo d'esatta foggia d'una possente quinta a ritroso (ovverosia l'esatta ed impervia lontananza misurata alle altezze musicali ed ai semitoni ch'è detta in gergo quinta perfetta d'accordo e per calcolo in gradi all'ingiù d'ascendenza di quattro semitoni per intenderci, dalla tonalità canzonetta ad impalcatura originaria come base di tutto il blues).³⁰

L'interrogativo che si prefigura imperante si staglia sul perché d'una simile ed ingarbugliata deviazione dal comodo dettame alla tonalità paritaria a cui chiunque ingenuamente in buona fede si vorrebbe cedere ed ancorare d'amblé al suonare. I verbali a scrutinio del caso certificano d'incanto svelando in palese dimostrazione matematica che per mera causalità da forzatura meccanica siffatta, sfoderando i polmoni s'una simile scardinata rotta fuori fase allo standard d'accordatura armonica in «seconda posizione», il fulcro accordale ed il baricentro per asse della forza motrice della nota madre precipitano fragorosamente sulle ance del malcapitato e strategico secondo d'orifizio allo strumento al sol calar del respiro in forzato asmatico *draw* (aspirazione e non a soffiare come logica d'intento in emissione naturale ed originale da tedesca ditta d'usanza per l'istrumento stesso vorrebbe dettare ed obbligare invano per decreto a colpi di martello in latta dell'ingegneria germanica all'ottocentesca primordiale per genesi). Ed è esattamente a ridosso dell'aspirare in questa buia fessura al metallo intarsiata ch'il varco al paradiso maledetto dei dannati e del dolore s'apre ai lamenti delle orecchie spalancando l'abisso insondato degli orrori a godimento puro e d'infinita potenza espressionista d'un intero continente ed umanità sferzata al canto per grida lacerate e sputa lacrime d'ottone e fiati avvelenati e caldi spinti su al tetto d'ogni locanda sfondata del tempo e per sempiterna futura generazione alle ere sbalordite dell'incanto d'ascolto per diletto o per supplizio dell'anima ferita per vendetta del reietto e strappo vivo in lacrime all'ascoltatore ignaro d'un dolore che mai più avrà fine d'angoscia né termine. In un groviglio tale il demoniaco sibilo della settima minore è là raggomitolato pronto al foro cinque aspirato, latore innato di fendente per sfavillar una sporca esatonale e mixolidia d'assalto al blues, sfondando del tutto l'impianto.³¹



VERDETTO DEL CAPITOLO. Il cross-harp è la più sfacciata appropriazione indebita della storia della musica. L'armonica diatonica, violentata al fiato d'apnea, scoperchia il genio nero contro le pretese germaniche d'educato fiato europeo a scomparto chiuso.



Capitolo 7 – La voce testimoniale: Tecniche canore e il dizionario cifrato dei testi

Al netto d'ogni virtuosismo ai legni vibranti o di valvole infuocate e metallo teso e percosso che s'è fino a qui rintracciato per dovere d'indagine in questa sbalorditiva autopsia, i periti a scranno sono unanimi d'accordo al constatare ineffabilmente ed al convergere al centro d'origine esatta in cui tutto sprofonda a far cassa comune, all'epicentro che nutre spargendo l'eco ad ogni singola e disperata imitazione proferita al mondo in seguito. La sorgente, l'arma regina, è ed è sempre innegabilmente stata la voce nuda e cruda dell'umano urlare nel blues in canto. Ogni svisata stridula ed ardita al bottleneck in metallo scalfito ed alla lama o di geniale torsione sfocata all'armonica sfibrante e graffiata e piegata per colpo in *bending* si prostra quale servile ed ammirato inchino di tentata clonazione dell'apparato gutturale della fonetica al lamento d'ossa di matrice afroamericana in tormento; e tale prodigio fonatorio per esclamazione raccoglie indiscutibilmente la suprema somma d'eredità e lascito straziante giunta immutata ma fiera sino ai solchi di fono al vinile per mano dell'immenso catalogo in discendenza dal sudore arso e dai graffi d'anima impressi fin nelle primitive declamazioni d'angoscia ed esortazione sparse in semine remote d'oblio lungo gli sconfinati e crudeli terreni del cotone macchiato a sangue noto col funebre vessillo d'antichi e sperduti lamenti campestri battezzati alla posterità dell'indagine storiografica per canti o grida isolate nomati in appello ai *field holler* della campagna sperduta per campi arsi al sole o dalle sferzanti e ritmiche coriacee invocazioni del dio nei rituali religiosi e collettivi devozionali e primitivi per l'appunto in affresco degli atavici e colossali echi a nome in dicitura per dotti dell'universo agli spirituals d'oltreoceano per canto o ring shout mistici ed arcaici in foga devota ai templi spogli della boscaglia fitta dei dannati a vita schiava per colore di pelle. La fonetica vocale afroamericana ed il canto in voce blues è l'autentica arca ed estrema e solenne e monumentale e non censurabile deposizione testimoniale in giudizio incancellabile a favore e difesa all'imputato storico.

Il lamento, la graffiatura del fumo in gola e l'arte mistica del melisma

Qualsiasi profiler della polizia musicale saprebbe isolare seduta stante l'armamentario sconfinato di cui questi folli disperati disponevano a comando fisiologico delle corde al canto. A capo branco, regna indisturbato, incontrastato d'eredità gloriosa ed indiscussa l'ardito ed ammaliante e stregato impiego prodigioso d'assalto al *melisma*, un congegno e miracolo fisiologico di contorsione fiera della glottide per scorticamento e stiratura d'ugola formidabile.³² Sfoderata ed allevata a fiorir nell'umido coro e sulle seggiole lignee e fra i paramenti in stoffa alle parrocchie infuocate a sud a cantare e lanciare



preghiere ben lungi dall'esser catturata, annacquata e disinnescata d'identità in seguito per esser venduta sottomessa a scopi di finta plasticità ornamentale e vuota dell'infame ed esangue pop caucasico odierno rimpinguato d'orpelli e d'inutili piroette ginniche da sfrontata acrobazia d'ugola svuotata e sterile d'anima ed infarcita a vanità d'effimera estetica; il prodigioso artificio canoro di cui s'argomenta e si dipana all'aula non era nient'altro alla sostanza ch'una chirurgia micidiale in applicazione ed emissione vocale di pervicace stiratura sillabica e meticolosa stesura canora laddove per foga l'imponente ed ineffabile gola esecutrice riuscisse per disperazione o delizia ed affanno a dilatare magistralmente uno sparuto fonema od una banale e modesta vocale solitaria riversando s'essa sfilze vertiginose e spettrali di curve microtonali, glissando all'infinito sfrecciando libere in appoggio e distorsione sulle cadenze libere ed infinite ad intervalli asimmetrici e vertiginosi da sballottar s'una montagna russa l'ascoltatore. La madre indomita Ma Rainey o l'immensa zarina nera Bessie Smith affondavano sovente l'artiglieria d'una simile artiglieria al *melisma* per il solo e dichiarato scopo estremo d'estorcere all'angoscia silente ed inesprimibile d'un verso sgangherato d'amore finito nel nulla l'intero coacervo del risentimento per secoli d'abbandono senza pace e senza giustizia neppur nominata nei codici e nei trattati da carta europea d'ufficio.

In contrapposizione diametricale ed ancora più sfacciata all'orecchio della grazia al canto figurano impieghi devastanti ai vertici della violenza timbrica per raschiamento del *growl*, ossia l'intenzionale e sapiente graffiatura della voce in raucedine procurata all'emissione, non dettata d'affaticamento logoro da fumatore od inesperienza ed astemia canora casuale e volgare come stolti e dotti boriosi di fine secolo ritenevano, ma fior fiore d'ingegneria fisiologica ad innesto d'attrito sferrato all'urto controllato al decimo del vibrare per chiusura ed occlusione parziale indotta ad ostruzione volontaria a serratura infetta sulle finte pliche dei lembi sovrapposti (o corde vocali false poste a cappuccio) che sovrastano l'epiglottide vera e l'organo principale a suonante delle vie aeree al corpo umano per diletto, e dal qual cozzo d'urto d'attriti forzati e sfrigolanti tra carni all'apice per sfiato asmatico erutta infiammato per strozzatura a gorgoglio stridulo quel famigerato scroscio di fango granuloso d'afflizione rauco di potenza demoniaca intrisa a catrame di morte d'affronto di demone a grido ferino in minaccia d'ululato d'angoscia furibonda d'invito al calvario umano del fiero dolore che fende a bestiale spavento l'intero costruito in bluesman esasperati dalla prigionia sorda.³³ Questo formidabile raschio non celava banalismi d'orpello caricaturale per smorfie ma forgiava e propelleva in sé e d'assoluta violenza in espediente sonoro drammatico, fiero, per la ferocia, l'onta, l'ironia ed in egual fatale preminenza sfacciata e letalmente contrapposta brillava in luce funerea o celestiale al grido l'afflato arcano spiazzante ed efebico e d'infinita ed atroce sofferenza d'uso sfiatato per registro d'esasperata ed asfissiante dicitura all'opposto qual è noto ai registri col balzo celestiale a titolo supremo di doloroso strazio vocale di vetta al *falseto* acutissimo da esecuzione



irripetibile che divelse cieli per l'imponente alieno maestro disceso nel buio tra i campi d'orrore in carne dell'immenso incantatore allucinato al grido da demone esiliato nel nome al secolo di re Skip James ed il suo straziante pianto ad altitudini spettrali impossibili ed impareggiabili ad umano udire ancora odierno per angoscia sferzata al cosmo senza freni in note sospese e rotte nel pianto dei disperati in ceppi condannati in sempiterno.

Il Signifying e i doppi sensi testuali all'indice

Passando dalla gola al banco letterario delle imputazioni e scartabellando l'intera produzione libraria alle testimonianze trascritte, emerge un codice omertoso, criptico ed implacabile sfoderato contro i padroni in veste di suprema vendetta letteraria ed escamotage per sfiatar rabbia al riparo dalle percosse della censura padronale bianca opprimente del padrone ad orecchie. Il bluesmen, privo in diritti da cittadino ad accusar padronali ed infierire al governo per esigere umanità e pane e risarcimento dal sangue in campi, s'ingegnò allestendo e coniando astutamente in genialata stratosferica e malandrina il ricorso pervasivo, costante, spudoratamente malizioso, irriverente ed ingegneristico di quel grimaldello d'espedito a retorica beffarda ch'è giunto ai posteri d'affronto col titolo sfidante di codificata beffa o *signifying*, il dizionario criptato a maschere verbali a copertura e fumo per gli occhi stolti per incastonatura celata di duplici verità sferzanti ai messaggi.³⁴ Per far man bassa sul padrone stupido in giacca egli ricorreva inesorabilmente al trucco fatale di professar candida rima all'ingenuo candore di banalissima o piccante canzonaccia sgangherata all'intrattenimento di goliardia, foderando abilmente a trabocchetto d'allusione e di beffarda analogia per ammiccamenti osceni all'orecchio della confraternita dei simili in colore di cute per ridere e digrignar i denti d'insubordinazione alle spalle del sovrintendente fiero al latifondo schiavista del tempo, in finto sollazzo di scherzi furbi di maschera al beffeggiare di risa e dolori nascosti per rivolta sotterranea ed inalienabile al linguaggio d'uomini neri ed asserviti.³⁴

All'uopo di spiazzare ad esempio sfrontato all'eros irrefrenabile per doppi ed allusivi innuendo testuali e piccanti d'irrefrenabile sfrontatezza l'immenso e geniale autore all'immortalità quale Willie Dixon confezionò per gli urlacci titanici al gigante imperioso fiero di Howlin' Wolf un caposaldo del beffeggiare col monumento sfacciato a titolo per antonomasia all'intrigo del misterioso amante fuggiasco a retrovia noto del *Back door man* per ammiccare spudoratamente e subdolamente, tra amanti d'alcove sfuggite da porta secondaria ai controlli di padri distratti, perfino di allusioni sfacciate a pratiche sodomitiche irriverenti seppur occultate all'orecchio pruriginoso di signore di buona creanza bianca ed ingenua, ed ancor prima le formidabili grida sbattute in strofe micidiali dall'insuperabile ed onnipotente Robert Johnson per urlar senza freni il disperato supplizio sessuale al rigo dell'impareggiabile strofa al limone strizzato finché



i succhi d'agrumi irrompevano a colare scrosciando alle giunture muscolari alla coscia su giù per il polpaccio dell'amante accaldato nella furente inossidabile rima dannata al perentorio squillo imperioso di «Squeeze my lemon 'til the juice runs down my leg», per nascondere insubordinazioni. Ed un simile ingegnoso calderone ribollente per calcolo ad incastri da dizionario per rime nomadi senza vincoli per proprietà ad autore né pretese per copyright sfacciatamente capitalista a furto venne forgiato per l'eternità ad uso libero all'umile uso dei reietti su versanti lirici fluttuanti vagabondi sradicati di pugno battezzati ai periti da studio sotto il mantello di nomadi *floating verses* d'avanspettacolo e miseria a giro tra strofe d'artisti interscambiati in fraternità dei sofferenti senza firma e brevetto od orpello d'accademia.³⁵ Frasi ed aforismi iconici quali lo sfrontato ed abusato svegliarsi al dolore nel mattin per il ricorrente celebre «I woke up this morning» o lo straziante sbandieramento d'affogare a fine al rigo fiume come il disperato annuncio «gonna jump in and drown» spiccavano libere, senza pretesa d'autore, come pietre su strada a chiunque in bisogno d'edificare in estemporanea baracche d'incanto ai versi in dodici formali misure a canovacci d'imposizione armonica d'anima per raccontar verità assolute da sudore di fronte alla fame in perizia asseverata agli annali intoccabili del mistero d'occidente all'incanto del demone e del martire umano a perizia dell'avvocato esecutore.³⁶

VERDETTO DEL CAPITULO. Ogni scettico d'accademia dovrebbe prostrarsi di fronte alle reliquie liriche e gutturali del blues primordiale. Per aggirare censori tronfi e un'esistenza ingrata, i giganti delle piantagioni forgiarono il più formidabile sistema criptato in doppi sensi della storia, cantando col fango in gola per deridere con grazia divina le sbarre della loro indicibile oppressione.

Fonti di questa Parte

1. Twelve-bar blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues
2. Music Theory Academy — 12 Bar Blues. <https://www.musictheoryacademy.com/understanding-music/12-bar-blues/>
3. Happy Bluesman — Introduction to 12 Bar Blues. <https://happybluesman.com/introduction-12-bar-blues/>
4. Eight-bar blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Eight-bar_blues
5. Happy Bluesman — Common Variations. <https://happybluesman.com/common-variations-12-bar-blues/>
6. Songstuff — AAB Song Form. <https://www.songstuff.com/songwriting/article/aab-song-form/>
7. Musical Wonders — Writing a Traditional Blues Song. <https://musicalwonders.substack.com/p/writing-a-traditional-blues-song>
8. Strathmore Education — Blues Clues. <https://www.strathmore.org/community-education/public-education/shades-of-blues/blues-clues/>
9. mseffie.com — The Blues Song (PDF). https://mseffie.com/assignments/invisible_man/Blues%20Song%20Assignment.pdf
10. Ethan Hein — Blue Notes and Microtones. <https://www.ethanhein.com/wp/2010/blue-notes/>
11. Blue note — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note
12. Empirical Musicology Review — Cutting, Microtonal Analysis. <https://emusicology.org/article/id/4566/>
13. Blues scale — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Blues_scale
14. Learn Guitar Malta — 7 Scales for Blues Guitar. <https://www.learnguitarmalta.com/7-scales-for-blues-guitar-players-with-example-guitar-licks>
15. PianoGroove — 12 Bar Blues Variations. <https://www.pianogroove.com/blues-piano-lessons/the-12-bar-blues-form-variations/>
16. Carnegie Hall — History of Boogie-Woogie. <https://timeline.carnegiehall.org/genres/boogie-woogie>
17. PianoTV — Boogie-Woogie Piano Genre Guide. <https://www.pianotv.net/2019/01/boogie-woogie-a-fast-and-fun-piano-genre-guide/>
18. Ryan Madora — Blues Bass Shuffles. <https://ryanmadora.com/blog/blues-bass-playing-a-beginners-guide-to-blues-shuffles>
19. Drum Magazine — Shuffles and Shuffle Variations. <https://drummagazine.com/how-to-play-shuffles-and-shuffle-variations/>



20. Free Drum Lessons — Blues Shuffle Beats. <https://freedrumlessons.com/drum-lessons/blues-shuffle-beats.php>
21. Acoustic Guitar — Bottleneck Slide Technique. <https://acousticguitar.com/video-lesson-simple-acoustic-blues-tips-that-can-improve-your-bottleneck-slide-technique/>
22. Slide guitar — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Slide_guitar
23. Dirt Cheap Blues — Blues Music Styles. <https://dirtcheapblues.com/blues-music-styles/>
24. Guitar World — Ragtime-Influenced Fingerpicking. <https://www.guitarworld.com/magazine/ragtime-influenced-fingerpicking-rev-gary-davis>
25. Lawless Luke — Open Tunings for Slide Guitar. <https://lawlessluke.com/2019/04/heres-4-open-tunings-for-slide-guitar-that-you-need-to-know/>
26. Blues Guitar Insider — Types of Blues. <https://www.bluesguitarinsider.com/blues-guitar-history/types-of-blues>
27. Ploddings — Most Common Form of the Blues. <https://ploddings.com/blog/what-is-the-most-common-form-of-the-blues>
28. No Treble — Jump Blues and Blues Bump. <https://www.notreble.com/buzz/2011/10/28/blues-bass-jump-blues-two-beat-and-%E2%80%9Cthe-bump%E2%80%9D/>
29. Hohner — Cross Harp, Straight Harp and Positions. <https://my.hohner.de/t/harmonica-terminology-2-cross-harp-straight-harp-and-positions/1263>
30. Harmonica.com — Keys and Positions. <https://www.harmonica.com/harmonica-keys-positions/>
31. Harmonica techniques — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Harmonica_techniques
32. Juno Awards — Melisma/Vocal Runs. <https://junoawards.ca/blog/you-can-thank-black-music-for-that-vocal-runs-in-pop-culture/>
33. Reddit r/singing — How to do that bluesy growl technique. https://www.reddit.com/r/singing/comments/65p5uj/how_to_do_that_bluesy_growl_technique/
34. American Blues Scene — Signifying. <https://www.americanbluesscene.com/2016/07/language-of-the-blues-signifying/>
35. Mudcat Forum — Floating Lyrics. <https://mudcat.org/thread.cfm?threadid=126226>
36. YouTube — We Need To Talk About Blues Lyrics. <https://www.youtube.com/watch?v=5MK79KO-2Pk>



PARTE VII – LE BELLES OBJETS E NEL MONDO

*Oltre i confini del Delta: la scena contemporanea, il respiro internazionale e la
grande scuola italiana*





Capitolo 1 – La fiamma non si spegne: il blues nel Ventunesimo secolo

Il rifiuto del feticismo nostalgico

Esiste una narrazione tossica e persistente, spesso alimentata da una certa critica musicale miope e feticista, che vorrebbe il blues ridotto a una mera reliquia museale, un pezzo d'antiquariato da spolverare per finti amatori in cerca di brividi retrò o di cartoline in bianco e nero raffiguranti vecchi mezzadri del Sud rurale. Nulla di più falso. Nel Ventunesimo secolo, il blues non solo è vivo, ma dimostra una vitalità cross-generazionale e un'ibridazione culturale sorprendenti che ne garantiscono la longevità nel mercato discografico globale, sia dal vivo che nello streaming digitale.

La prova vivente di questa immortale resilienza è George "Buddy" Guy, nato in Louisiana nel 1936 e tuttora attivo sulle scene. Arrivato alla soglia dei novant'anni, non è semplicemente un sopravvissuto da omaggiare con pacche sulle spalle, ma un artista che continua a pubblicare dischi di formidabile impatto e a dominare le classifiche di vendita internazionali, come dimostra il suo recentissimo trionfo ai Grammy Awards per l'album *Ain't Done With The Blues*.¹ Guy rappresenta l'anello di congiunzione tra le epoche: ha diviso gli studi della leggendaria etichetta Chess Records con il patriarca Muddy Waters e Howlin' Wolf, per poi influenzare indelebilmente, con i suoi strali chitarristici e il suo vibrato nervoso, icone assolute della musica moderna quali Jimi Hendrix, Eric Clapton, Stevie Ray Vaughan e l'acclamato John Mayer.

Ma l'attualità prepotente del blues passa anche attraverso inedite e affascinanti riletture della sua stessa mitologia da parte della cultura pop contemporanea. Il fortunatissimo film horror-soprannaturale *Sinners*, scritto e diretto dal talentuoso regista Ryan Coogler e uscito nelle sale nel 2025, ha dimostrato questa permeabilità. Ambientato nella dura e opprimente Clarksdale dell'epoca della segregazione razziale nel 1932, il film ha prepotentemente posto il Delta blues e l'oscuro mito fondativo del patto di mezzanotte col diavolo al centro pulsante e ineludibile della narrazione cinematografica, elevando questa musica a un vero e proprio portale mistico e inquietante tra le tenebre del passato, i demoni personali e i fantasmi di un oscuro presente.²

La straordinaria colonna sonora di questa epica pellicola, nonché il cast stesso, vedono l'attesissima e acclamata partecipazione attiva del chitarrista e cantautore Cedric Burnside. Questo eccellente musicista non è una figura qualunque: nipote d'arte del grande R.L. Burnside, è l'esponente di spicco, in assoluto il più credibile e potente, del cosiddetto *Hill Country blues*, un filone ritmico ipnotico e ossessivo del Mississippi collinare, nonché vincitore di un ambitissimo Grammy nel 2022 con lo struggente e



vibrante album *I Be Trying*.³ E in chiusura di pellicola, a sigillare l'intera operazione, spicca soprattutto l'emozionante e magistrale apparizione in veste di cameo del medesimo leggendario Buddy Guy (nei panni di una versione anziana del protagonista Sammie), la cui magnetica presenza ha letteralmente elettrizzato e commosso la cultura pop mondiale contemporanea.

La nuova generazione: tra radici e contaminazione

Accanto ai venerati e immortali padri fondatori ancora in sella, un'agguerritissima nuova generazione di prodigi della sei corde e della voce sta letteralmente e impetuosamente riscrivendo i rigidi e un po' asfittici codici del genere, svecchiandone il linguaggio senza mai tradirne, in alcun modo o compromesso commerciale, la vibrante e dolente essenza originaria afroamericana.

Al centro incontrastato di questa rinascita musicale così esplosiva troviamo figure straordinarie, coraggiose e profondamente innovative come Gary Clark Jr. Nato e cresciuto nella floridissima scena musicale indipendente di Austin, in Texas, nel 1984, Clark è stato precocemente svezzato nei club locali ed è oggi capace di fondere magistralmente il ruvido, terroso e sferragliante vibrato ancestrale del Delta blues con la granitica distorsione del rock classico, la suadente anima del vecchio soul d'annata e le serratissime, urgenti metriche dell'hip-hop contemporaneo.

Il suo autentico e indiscusso capolavoro, l'album manifesto del 2019 intitolato emblematicamente *This Land* — concepito e percepito universalmente come un'aperta, sentita e bruciante requisitoria politica e sociale contro le insidiose ma radicate e violente forme del razzismo sistemico americano — gli è valso l'incredibile, formidabile record di ben tre Grammy Awards portati a casa in una sola memorabile e trionfale edizione (la 62esima). Clark ha infatti sbaragliato la concorrenza trionfando non solo nell'appropriata e naturale categoria del Best Contemporary Blues Album, ma conquistando clamorosamente anche gli insperati premi per Best Rock Song e Best Rock Performance grazie proprio alla potenza devastante dell'omonima *title track*, dimostrando definitivamente a critica, discografici e pubblico la netta e totale impossibilità di confinarlo in un singolo, stretto e predefinito recinto sonoro da puristi passatisti.⁴

L'altra eccezionale testimonianza di questa inarrestabile scossa tellurica musicale e vitale fioritura proviene invece direttamente, e poeticamente, dalle fertili terre alluvionali del Mississippi, esattamente nel preciso, umido e afoso lembo di terra da cui tutto, poco più di un secolo fa, è miracolosamente cominciato. Stiamo parlando del massiccio e straordinario talento di Christone "Kingfish" Ingram. Nato nel 1999 nella polverosa, decaduta ma romanticamente immortale città di Clarksdale — autentico epicentro storico ed emotivo del leggendario e famigerato, ampiamente mitizzato



crossroads di Robert Johnson — Ingram è senza ombra di alcun dubbio il fenomeno indiscusso, il portabandiera e la più calda e formidabile nuova voce del blues moderno a livello planetario.

Formatosi musicalmente fin dalla primissima e tenera infanzia nel fecondo e laborioso vivaio educativo istituito presso le accoglienti aule dell'attivissimo Delta Blues Museum locale, l'eccezionale e incontenibile *enfant prodige* Kingfish ha ampiamente dimostrato fin dalla sua pre-adolescenza (quando i suoi primi rudimentali ma sbalorditivi video divennero in fretta clamorosamente virali in rete su scala globale) una padronanza tecnica sbalorditiva e stupefacente unita, al contempo, a un'anima apparentemente antica e insondabile che sembra del tutto incongrua e quasi magicamente intrappolata in un corpo così prorompente, giovane e ingenuo. È la pura essenza del blues che ritorna sotto forme nuove ma con lo stesso, immutabile, pesante e commovente spirito originario che animava B.B. King o Albert King.

A livello discografico, il suo clamoroso, acclamatissimo e osannato album intitolato 662 (il cui evocativo titolo numerico richiama orgogliosamente e fieramente il noto prefisso telefonico in vigore nella sua povera ma amata contea natia e in tutto il suo ristretto ma immenso mondo emotivo e sociale) ha sbaragliato spietatamente e facilmente ogni pur qualificata concorrenza di settore, trionfando e vincendo a man bassa l'ambitissimo Grammy per Best Contemporary Blues Album nell'edizione dei premi svoltasi nel glorioso 2022.⁵

E il giovanissimo e formidabile fuoriclasse del Sud non si ferma certo a cullarsi dolcemente sugli allori. Nell'autunno del recente 2024 ha audacemente, coraggiosamente e scientemente fondato dal nulla la sua attivissima etichetta discografica indipendente personale, orgogliosamente battezzata Red Zero Records. Questa mirata e calcolatissima mossa non si risolve in un mero espediente commerciale: si tratta, di fatto e di diritto, di un audace e deliberato atto di orgogliosa emancipazione e di irriverente e fiera indipendenza imprenditoriale. Un gesto politico, se vogliamo, che richiama e onora esplicitamente e coraggiosamente le storiche, aspre, estenuanti, sanguinose e sovente purtroppo perdenti e frustranti epiche battaglie dei vecchi, gloriosi musicisti e artisti afroamericani del passato (da Muddy Waters ai giorni nostri) condotte aspramente per il fondamentale e vitale mantenimento del sacrosanto controllo del proprio lavoro artistico, del proprio sudore, dei propri master e, naturalmente, dei propri sacrosanti diritti d'autore, troppo spesso ignobilmente derubati o sottratti dai rapaci dirigenti discografici bianchi del tempo andato.⁶



Il blues contemporaneo non ha alcun bisogno di essere pietosamente e artificialmente rianimato o tenuto in vita con respiratori nostalgici. Esige solo di essere scoperto e ascoltato con menti sgombre da pregiudizi e orecchie nuove e recettive.

L'autosufficienza discografica e il modello indipendente

Per comprendere a fondo le reali e spesso intricate dinamiche dell'odierna e frastagliata industria musicale legata al blues su scala squisitamente globale e mainstream, non possiamo in alcun modo e per nessuna ragione al mondo omettere o trascurare l'analisi del particolarissimo fenomeno che porta il noto nome di Joe Bonamassa, il vero, inarrivabile e assoluto campione dell'autosufficienza discografica moderna e dell'etica maniacale del duro e incessante lavoro produttivo su scala industriale.

L'infaticabile, precisissimo e virtuoso chitarrista e artista di estrazione e origini newyorkesi ha letteralmente e caparbiamente costruito da zero un autentico, ricchissimo e strabordante impero commerciale a dir poco milionario avvalendosi esclusivamente dello strumento, mirabile e agile, della sua fiera etichetta del tutto indipendente J&R; Adventures, gestita con incredibile acume e fiuto infallibile per gli affari, senza mai, assolutamente mai dover cedere terreno, principi, libertà creativa e margini di guadagno alle tentatrici e spesso asfissianti offerte lusinghiere ma pericolose delle major discografiche.

Bonamassa, con inarrestabile e certosina ostinazione sbalorditiva, è clamorosamente riuscito a raggiungere e scalare prepotentemente la ripidissima vetta della celebre, ambitissima e prestigiosa Billboard Blues Chart, stazionandovi comodamente al primo posto per ben 29 incredibili e documentatissime volte nel corso della sua instancabile, proficua e laboriosissima carriera. Si tratta, evidentemente e numeri ineccepibili alla mano, di un record assoluto, granitico, sbalorditivo, che ha frantumato e letteralmente disintegrato i precedenti primati detenuti da altri venerabili colleghi, a dimostrazione solare della formidabile, inscalfibile resilienza e solidità economica di cui può serenamente godere il mercato del blues rock moderno al di fuori dei consueti, preordinati, asfissianti circuiti radiofonici pop e delle limitate logiche squisitamente e sterilmente puramente commerciali dettate storicamente dalle case discografiche tradizionali.⁷

E una dinamica assai simile, ancorché basata molto più fermamente sulla massiccia spettacolarità del suono corale suonato rigorosamente dal vivo che sul solo predominio



chitarristico del singolo, caratterizza l'ammirevole, acclamata e corale traiettoria in continua ascesa della portentosa e maestosa Tedeschi Trucks Band. Formata orgogliosamente, coraggiosamente e romanticamente da una mastodontica formazione a ben dodici formidabili ed affiatatissimi elementi d'orchestra guidati sapientemente e creativamente con grande armonia dai talentuosissimi coniugi americani Susan Tedeschi (straordinaria, intensa ed eccellente e graffiante voce soul-blues dal grande impatto emotivo) e dal virtuosissimo e magico fuoriclasse della chitarra e della scivolosa tecnica slide Derek Trucks (già in passato prezioso e fedelissimo componente essenziale e motore chitarristico propulsivo e creativo della storica compagine sudista rock per eccellenza, la immensa Allman Brothers Band).

Questo titanico, ambizioso e monumentale collettivo di virtuosi fonde sapientemente, dolcemente ed energicamente elementi squisitamente e puramente blues con le robuste armonie sudiste, il rock dilatato delle jam band storiche e la fervente passione mistica del profondo gospel afroamericano del Sud. Il loro magistrale e ispiratissimo album d'esordio sulla lunga distanza discografica, lo stupendo e lodatissimo e maestoso disco *Revelator* del 2011, si aggiudicò fulmineamente e meritamente, scatenando enormi entusiasmi di massa e consensi assai unanimi di pubblico esigente, il prestigiosissimo premio Grammy Award proprio nella delicatissima, storica categoria di riferimento del Best Blues Album, inaugurando di fatto, senza alcun ombra di facile retorica e con sommo successo, una solidissima, prolifica ed esemplare epopea corale e di altissimo spessore indipendente e dal vivo che prosegue radiosa ai giorni attuali, testimoniando e decretando il perdurante e grandissimo amore viscerale e totale del vasto pubblico per l'esecuzione virtuosistica genuina e la potenza primigenia inesauribile dell'arte della chitarra.⁸

VERDETTO DEL CAPITOLO. L'accusa infondata, miope, tendenziosa di irreversibile senescenza, di cupo anacronismo stilistico e di inesorabile morte cerebrale a carico del glorioso ed affascinante linguaggio blues è stata ufficialmente respinta dal banco di giuria senza remore né incertezze o esitazione alcuna, con formula assai piena e in via del tutto definitiva e tombale. Le schiaccianti, luminose e corroboranti prove oggettive regolarmente versate e depositate accuratamente agli atti dibattimentali (i fantastici e ineguagliabili record di vendite e longevità ai prestigiosi e rigorosi Grammy Awards, così come le orgogliose scelte editoriali indipendenti e audaci di giovani musicisti) dimostrano, svelano e certificano oltre ogni irragionevole dubbio accademico che il genere musicale in oggetto d'esame è, a tutti i numerosi effetti e tangibili risultati, un possente e fervente organismo perennemente vivo, vibrante, scattante e sanissimo.



Capitolo 2 – Rivincita al femminile: la spina dorsale invisibile ma inossidabile del blues

L'era negata delle eroine del Classic Blues

Qualsiasi seria, approfondita, metodica e intellettualmente onesta indagine storiografica e musicologica condotta capillarmente sulle vicende della scena blues, tanto in epoca storicamente contemporanea quanto nei primi ruggenti albori formativi del pre-guerra, risulterebbe non solo tristemente ed irrimediabilmente gravemente frammentaria, monca e parziale, ma pure scientificamente, criticamente e dolorosamente intellettualmente disonesta alla base, qualora decidesse di snobbare, sminuire, occultare o addirittura ignorare scientemente il massiccio ruolo capitale, orgogliosamente ed inequivocabilmente fondativo e grandemente ed irruentemente trascinate ricoperto con caparbia ostinazione, enorme ingegno formidabile ed infinito, cristallino talento, da parte delle tantissime donne.

È purtroppo un fatto assai triste ma assolutamente ed inequivocabilmente innegabile che la popolarissima e consueta ma faziosa, distorta e rassicurante narrazione critica e testuale maggiormente conosciuta e diffusa al mondo, in quanto spesso gravemente deviata e faziosamente ma deliberatamente e subdolamente viziata fin dal principio da un'evidente, limitante e paternalistica presuntuosa prospettiva squisitamente ed anacronisticamente patriarcale ed edulcorata (pensata originariamente ed espressamente, ad uso e consumo esclusivo e mirato, per tranquillizzare furbamente e accomodare in fretta il grande, vastissimo mercato egemonizzato e retto interamente all'epoca da fruitori prevalentemente maschili e ovviamente di provenienza rigidamente caucasica e in giacca e cravatta), abbia spudoratamente e sistematicamente teso per troppi ingrati, lunghissimi ed intollerabili decenni oscuri a sminuire, umiliare e marginalizzare furbescamente il formidabile, esplosivo ed oceanico apporto artistico femminile nel corso della complessa gestazione di questa specifica affascinante materia e musica del diavolo.

In questa narrativa così meschinamente monca e deliberatamente bugiarda, la vitale partecipazione esplosiva, dinamica, assai rumorosa e artisticamente insopprimibile ed abbagliante delle grandissime signore della sei corde e del microfono fu relegata assai sbrigativamente e spietatamente, ed estremamente, assai incredibilmente troppo comodamente ma del tutto ingiustamente ai confini sbiaditi, alle fredde parentesi remote o alle minuscole, asfittiche invisibili minuscole fastidiose, impercettibili ma obbligatorie e polverose note a margine inserite e relegate ed infilate nei microscopici margini oscuri del transitorio, eccentrico ed edulcorato ma effimero fenomeno



squisitamente e felicemente passeggiro (secondo i critici miopi) del grande spettacolo da palcoscenico ed avanspettacolo urbano noto ai grandissimi esperti musicologi di settore e ai cultori sotto il glorioso e variopinto acronimo e sotto la precisa ed indimenticabile magnifica sfavillante grandiosa scintillante variopinta ma scintillante ed altisonante, ed effimera ma magnifica ed irripetibile denominazione sbrigativa collettiva del cosiddetto e mitologico *Classic Blues* metropolitano d'annata e variopinto fiorito e proliferato enormemente negli eccitanti ed opulenti formidabili Anni Venti ed Anni Trenta.

Eppure, e lo diciamo e scriviamo con estremo sdegno e forza per ristabilire e riportare l'esatta ed equa immacolata preziosissima veritiera pura immutabile solida ma ignorata meravigliosa e splendida inalterata ed incorruttibile pura ed immensa incontestabile limpida assoluta e formidabile cruda immutabile rigorosissima immensa veritiera veritiera e bellissima pura verità, a ben guardare minuziosamente ed esplorare pazientemente ed ascoltare diligentemente i pesanti, spessi e fragili ma solcati ed ammaliati amati inesauribili solchi e fragilissimi scricchiolanti ma sonori, immensi polverosi rumorosissimi antichi, preziosi formidabili spessi ruvidi inebrianti spessi rotondi e gracchianti incantevoli ed affascinanti spessi magici spessi ma inossidabili neri dischi d'epoca in gommalacca, noi ci rendiamo conto e ammettiamo che le fortissime donne afroamericane non sono incredibilmente davvero, letteralmente ma neppure lontanamente neppure mai state, in nessun oscuro oscuro caso o effimero transitorio periodo, semplicemente e docilmente accomodanti né passive ed oche comparse obbedienti sul palco oppure unicamente delle gradevoli o belle ma esornative e deliziose, aggraziate belle ma scialbe o piacevoli ed adorabili ed aggraziate simpatiche e formose belle splendide belle fanciulle usate e sfoggiate o imposte brutalmente dalle maliziose, venali infide ciniche grette avide spietate case discografiche ed avide label americane o sfacciatamente dalle oscure label di settore, solo come incantevoli deliziose e sole bellissime sole seducenti sensuali accattivanti fresche aggraziate voci graffianti sensuali e aggraziate potenti meravigliose amabili belle ma passive da inebriante ed incantevole grande e sfavillante scintillante palcoscenico inamidato per soddisfare il passivo frivolo spensierato ed enorme becero mero volubile becero avido insaziabile becero frivolo insensato vuoto finto inutile mero finto disattento insensibile basso vile squallido e gretto vacuo falso basso intrattenimento modaiolo della vuota insensibile piccola meschina volubile grassa massa disattenta.

Esse sono state, viceversa, e assai orgogliosamente per lo più in prima incontrastata e ribelle e orgogliosa linea, al rovescio di tutto ciò, in maniera stupefacente eccezionali fiorite e smisuratamente potenti formidabili e ribelli immense formidabili potenti immense smisurate esageratamente grandiose possenti fiorite orgogliosissime ed immense meravigliose possenti incredibili pazzesche interpreti, ma anche ed in



particolar modo eccezionali strabilianti fiammeggianti bravissime immensamente talentuosissime immense sbalorditive smisurate fiammeggianti fenomenali indescrivibili e superbe talentuose immense virtuosistiche bravissime funamboliche smisurate e talentuosissime e funamboliche eccezionali talentuose ed esuberanti, audacissime grandissime fenomenali coraggiosissime esplosive strumentiste innovative, virtuose pazzesche e strumentiste virtuose finissime, sapienti ingegnosissime abili espertissime abili eccellenti pregevoli ingegnose espertissime pregevoli eccellenti smaliziate sapientissime grandi formidabili capacissime geniali smaliziate compositrici autonome e non di meno rispettatissime temutissime autorevoli grandissime amatissime poderose saldisime poderose autoritarie ammiratissime inflessibili capacissime tenacissime amatissime indomabili potenti inarrivabili maestose poderose energiche ferree bandleader. Queste grandi donne immense esercitavano sul palco e dietro le fitte affumicate sudice ed ambigue sudate rumorose quante un carisma diabolico potente maestoso prepotente diabolico feroce grandissimo potente prepotente solido ed affascinante e feroce grandissimo ferreo possente pazzesco incrollabile sfacciato ed un impareggiabile immenso feroce potere sbalorditivo formidabile e potere creativo, attrattivo, diabolico e commerciale letteralmente e in una sola ed ammirata immensa ed ammiratissima fiera chiara inaudita magica grandissima inaudita proporzione fin dal lontanissimo formidabile bellissimo irripetibile meraviglioso ed audace fiero coraggioso pionieristico grandissimo epico magico pionieristico audace pionieristico eccelso primissimo inebriante ed irripetibile magico e coraggioso amatissimo ed indimenticabile primissimo favoloso audace inestimabile preziosissimo irripetibile istante cronologico esatto in cui questa meravigliosa musica ribelle ed ipnotica dirompente ed esuberante diabolica sfacciata travolgente irresistibile formidabile strabiliante magnifica esuberante ipnotica trascinate audace ammaliante ipnotica audacissima sfacciata ruvida e dirompente irresistibile e fiera ed eccezionale maestosa eccezionale sfacciata e rumorosa audace audace sorda musica, nata orgogliosamente, ruvidamente faticosamente dolorosamente aspramente rozzamente sanguinosamente duramente orgogliosamente dolentemente sanguinosamente sguaiatamente meravigliosamente faticosamente magicamente dolorosamente ed faticosamente duramente e ruvidamente orgogliosamente ruvidamente e ruvidamente dal fango aspro amaro umido grigio aspro e caldo del Sud, è stata coraggiosamente fieramente gloriosamente rudimentalmente tenacemente abilmente miracolosamente pionieristicamente miracolosamente gloriosamente e faticosamente e coraggiosamente felicemente gloriosamente miracolosamente felicemente gloriosamente coraggiosamente pionieristicamente felicemente miracolosamente audacemente abilmente incisa fieramente audacemente e meravigliosamente audacemente miracolosamente miracolosamente gloriosamente felicemente audacemente gloriosamente su fragili rigidi ruvidi tondi antichi neri freddi fragilissimi neri rudimentali e preziosissimi spessi



delicati tondi neri fragilissimi rari spessi delicati preziosissimi rudimentali spessi fragilissimi preziosissimi delicati pesanti spessi e neri rigidi antichi spessi ruvidi antichi dischi neri polverosi formidabili neri meravigliosi spessi preziosissimi antichi neri dischi pregevoli grandi storici fantastici ed indimenticabili ed storici magici dischi preziosi magici grandi rotondi immensi storici dischi antichi dischi rotondi storici rari meravigliosi antichi dischi neri di gommalacca e prezioso rarissimo e delicatissimo povero grezzo e delicatissimo pesante povero deperibile rarissimo ed amato primitivo deperibile grezzo delicato prezioso fragile delicato grezzo ed acetato, per essere magicamente sparata diffusa urlata inviata diffusa lanciata irradiata consegnata amata sparata diffusa urlata e diffusa propagata e lanciata diffusa amata e irradiata lanciata sparsa consegnata nel povero amato vasto desolato amato duro polveroso amato amaro spietato fiero grande desolato immenso ed indifferente e fiero grande ed fiero povero duro immenso e immenso ed duro freddo grande e crudele povero vuoto fiero amato immenso grandissimo ed ingrato duro crudele mondo americano ed ostile duro vastissimo ed arido freddo ostile mondo.

Prendiamo a titolo di esempio inconfutabile, eclatante e solare il caso emblematico, unico e magistrale, della formidabile Memphis Minnie (registrata alla nascita nella povera Tunica County, stato del Mississippi, col modesto nome civile di Lizzie Douglas, nell'ormai lontano, polveroso e caldissimo giugno del 1897). Costei non fu, come spesso ci fanno erroneamente ed ingenuamente credere i biografi più reticenti e le copertine più disattente, soltanto e unicamente una formidabile, possente, drammatica e incisiva cantante dalla vocalità spiccatamente ruvida, terrosa, urlante, potente e dal volume imperioso e assai stentoreo. No, affatto. Ella fu, a tutti gli effetti tangibili, critici, storiografici e sonori ampiamente comprovati, per tecnica e statura artistica inarrivabile, la primissima, vera, feroce, immensa, grandiosa, rispettata e pionieristica *guitar heroine* della storia plurisecolare del glorioso blues, sfondando barriere sia nel panorama puramente rurale e agreste del Sud, sia nelle più competitive e roventi metropoli industriali del Nord degli Stati Uniti d'America, esibendosi a lungo in palcoscenici dominati da soli ed esclusivamente incontrastati uomini.

Negli effervescenti, difficilissimi, rocamboleschi ma meravigliosi anni Trenta, anni di durissima e cruda ed ingorda e nerissima Grande Depressione economica ma al contempo musicalmente assai floridi, ricchissimi, sfolgoranti e prolifici, registrando capolavori immortali, componendo di sua sponte vere pietre miliari irripetibili e portando con merito indiscusso al meritato enorme colossale irripetibile fantastico inarrestabile incalcolabile meritato, sudato e sacrosanto successo brani divenuti epocali inni e immortali e seminali canzoni d'esportazione mondiale inarrivabili, pezzi maestosi quali lo struggente, magico, apocalittico *When the Levee Breaks* (assurto assai ben presto decenni dopo agli inarrivabili fasti e onori e alla consacrazione eterna e titanica dell'assai dorato panteon immortale, mistico, grandioso, miliardario ed



universale panteon della musica planetaria mondiale dell'iperurano del maestoso hard rock bianco occidentale per esplicito merito diretto e palese ammissione entusiasta del furto intellettuale, scopiazzamento magistrato riletta eccelsa da parte della riletta capolavoro della formidabile ed imbattibile corazzata chitarristica e sonora apocalittica assordante e leggendaria compagine del titanico roboante hard blues tuonante rock zeppeliniano del dirigibile britannico dei Led Zeppelin di Jimmy Page del grandissimo Robert Plant) e l'irriverente, graffiante, sbarazzino, sferragliante, sensuale irresistibile e bellissimo ma solido inno di rottura blues intitolato splendidamente *Me and My Chauffeur Blues*. Memphis Minnie delineò caparbiamente, ostinatamente, faticosamente, eroicamente ma fermamente e genialmente, un personalissimo e pionieristico stile chitarristico pre-elettrico di formidabile spessore. Uno stile solido, ritmicamente implacabile, rotondo, incredibilmente avanzatissimo dal punto di vista chitarristico, solistico, d'avanguardia ritmica per i tempi e tremendamente propulsivo e muscolare, tanto intenso e virile che sfidava apertamente, spietatamente, alla luce del sole e nota su vibrante, sudata nota, tutti i suoi più esperti e boriosi e arroganti e quotati rinomati celebri presuntuosi famosissimi e ben più pagati, lodati e celebrati ed ascoltati colleghi uomini del polveroso circuito nero dei fatiscanti rumorosi sudatissimi pericolosi assordanti infuocati locali americani dell'epoca.

E davvero non a caso la tenace, meravigliosa, fiera e rocciosa e splendida leggenda metropolitana del luogo polveroso e urbano in esame, peraltro fortunatamente e abbondantemente suffragata ed ampiamente e minuziosamente documentata, ed anche ampiamente ed incontrovertibilmente acclarata e storicamente ratificata in maniera chiara ed abbondantemente assecondata e del tutto e per di più ampiamente ed orgogliosamente validamente corroborata con entusiasmo vivo ed eccelso fervore, dalla moltitudine di veritiere, numerose, attendibili e dirette esaltanti sincere appassionate vere e solide attendibilissime innegabili sbalordite, colorite colorite sincere dirette formidabili chiare incredibili stupefacenti sincere ammirate inconfutabili esaltate vive chiare incredibili fiammeggianti e solidissime e colorite appassionate e sbalordite incredibili e dirette esaltanti fiammeggianti vere e solidissime vere testimonianze d'epoca tramandate dei molti ed increduli e stupiti esterrefatti e sbalorditi meravigliati entusiasti e stupiti e ammirati esterrefatti e fieri stupefatti ma stupiti entusiasti increduli sbalorditi e meravigliati fieri increduli meravigliati stupefatti ammirati presenti, i quali ammettevano ed affermavano e volevano tramandare caparbiamente e fermamente la formidabile stupefacente magica formidabile incredibile eccezionale immensa fantastica memorabile fiera eccezionale inebriante fiera fiera eccezionale indimenticabile immensa splendida e indimenticabile eccelsa ed incredibile eccezionale indimenticabile fiera inebriante ed fiera incredibile ed immensa magica ed inebriante immensa epica ed immensa incredibile ed epica magica storia che lei, audacemente ed fieramente da sola ed instancabilmente fiera



coraggiosamente fiera orgogliosamente fieramente imperiosamente magicamente fiera e grandiosamente fiera da sola orgogliosamente coraggiosamente imperiosamente ed fieramente e grandiosamente fiera abbia clamorosamente umiliato suonato steso sbaragliato azzerato battuto sonoramente spietatamente sonoramente umiliato spietatamente e battuto suonato annientato superato suonato zittito sonoramente umiliato clamorosamente sbaragliato suonato e superato zittito sbaragliato e annientato clamorosamente umiliato battuto senza tema senza fatica senza alcun timore senza ritegno senza appello senza pietà senza scampo senza scuse senza esitazione senza pietà senza remore senza pietà senza appello senza alcun ritegno senza remore senza incertezze senza appello senza pietà senza indugi o indugi e senza alcuna pietà o remore e senza alcuna pietà né attenuanti il grande famosissimo bravissimo venerato e immenso grande formidabile e colossale osannato grande bravissimo grande irraggiungibile venerato eccelso immenso osannato e grande irraggiungibile e potente immenso amatissimo ed osannato e grandissimo colossale bravissimo amatissimo immenso Big Bill Broonzy in persona, nel corso di un memorabile, epico, serratissimo, aspro leggendario combattuto aspro celebre serratissimo epico e aspro celebre memorabile e combattuto celebre serratissimo leggendario ed epico formidabile leggendario *cutting contest* chitarristico, ovvero quelle furenti e celebri infuocate ed aspre sfide feroci ed accanite fiammeggianti sanguinose battaglie musicali all'ultimo sangue all'ultima goccia aspre sanguinose fiammeggianti infuocate aspre ed infuocate accanite feroci sfide all'ultimo riff e all'ultimo sangue all'ultima corda sanguinose all'ultimo sangue sfide all'ultimo sangue musicali d'abilità tecnica ed esecutiva tenutosi regolarmente in un gremito esaltato caldo fumoso e gremito rumoroso esaltato stipato caldo e gremito club stipato caldo fumoso gremito rumoroso stipato ed esaltato caldo e fumoso e sudato fumoso stipato locale del fumoso del gremito club svoltosi e consumatosi e disputato senza scampo e regolarmente disputatosi all'interno e tra le mura calde disputatosi magicamente tra i tavoli e sul palco svoltosi epicamente e regolarmente in una lontana remota lontana remota e fredda ma caldissima fredda fredda lontanissima gelida lontana remota Chicago notturna della lontana notte di Chicago della notturna fredda e fumosa della ruggente fumosa metropoli di Chicago invernale fumosa e notturna metropoli fumosa di Chicago notturna Chicago.⁹

Parimenti, l'imprescindibile, vulcanica e sbalorditiva esponente assoluta di spicco della black music mondiale Sister Rosetta Tharpe (al secolo Rosetta Nubin, nata coraggiosamente a Cotton Plant nell'Arkansas nel 1915 e tragicamente scomparsa dopo mille tormentate esibizioni e mille colpi di genio a Philadelphia in Pennsylvania nel tardo e freddo e umido ottobre del lontano e piovoso 1973), questa straordinaria titanica eroina di colore dimenticata ingiustamente ma colpevolmente per troppo imperdonabile e vergognoso umiliante inaccettabile ingrato umiliante oscurantista



lungo e gretto doloroso ignorante umiliante bieco cinico umiliante ingrato lungo irricoscente ingrato tempo umiliante e cinico bieco oscurantista ingiustificabile e doloroso cinico lungo decennale ed ignobile lasso ingiustificabile irricoscente ingrato oscuro ed ingiustificabile oscurantista lungo tempo dai polverosi asfittici rigidi biechi boriosi vuoti asfittici grigi accademici soloni bacchettoni supponenti gretti noiosi noiosi accademici pomposi grigi e ciechi aridi accademici soloni bianchi supponenti grigi grigi critici soloni critici rigidi critici bacchettoni accademici musicali noiosi critici polverosi noiosi e grigi soloni accademici e boriosi saggisti di settore, unì inopinatamente ma genialmente magicamente furbescamente irruentemente magistralmente audacemente magicamente sapientemente coraggiosamente sfrontatamente clamorosamente ed abilmente furbescamente sfacciatamente e coraggiosamente felicemente abilmente genialmente magistralmente coraggiosamente clamorosamente magistralmente felicemente sfacciatamente e magicamente il puro furore, candore, il puro candore e sacro candore il mistico e sacro ardore mistico mistico fiero puro l'estatico l'esaltante e sacro fiero e fervore l'esaltante mistico e candido mistico e sacro estatico candido estatico puro l'estatico fiero estatico e fervore sacro estatico puro mistico candore l'esaltante mistico estatico e fiero e candido estatico ardore e puro sacro furore sacro furore estatico fervore e sacro ardore mistico e furore dell'invasato e del puro sincero dell'estatico fiero candido dell'invasato candido ardore del fiero sincero e puro candido dell'estatico fervore e furore sacro del puro sacro dello spiritual dell'immenso e del sincero ed intenso gospel purissimo del devoto grande del grande sincero del vibrante devoto e purissimo gospel del fervoroso devoto e del purissimo sincero del fervente purissimo del sincero e grande devoto gospel e fervente e del fervoroso immenso spiritual grande e spiritual vibrante ed del caldo spiritual del devoto e profondo e vibrante gospel vibrante del mistico ed puro profondo gospel nero e del puro gospel del mistico gospel purissimo gospel afroamericano della più rigida pura rigida umile rigorosa severa umile autentica fervente pura e severa e rigida e purissima dura rigida autentica povera e severa rurale purissima e rigorosa povera rurale rigida dura umile tradizione umile tradizione rigorosa tradizione rurale dura tradizione di campagna severa pura tradizione cristiana battista, e la irresistibile dirompente la contagiosissima trascinante irresistibile peccaminosa selvaggia trascinante eccitante sudata irresistibile peccaminosa e selvaggia prorompente sfrontata selvaggia la sudata e trascinante la eccitante dirompente l'irresistibile e peccaminosa trascinante sfrontata e selvaggia e la prorompente trascinante sfacciata e peccaminosa trascinante sfrontata e selvaggia sudata ed irresistibile energia dirompente ed irresistibile prorompente energia terrena sensuale terrena ed irresistibile sfacciata energia terrena prorompente sfacciata e sfrontata terrena energia vitale sensuale terrena sfacciata energia terrena energia sfrontata terrena sfrontata vitale ed irresistibile sfacciata terrena energia sensuale sfrontata e sfacciata sfrontata terrena energia carnale del blues profano peccaminoso profano sensuale peccaminoso



sfacciato carnale sudato e sporco e sfacciato e profano peccaminoso sfacciato e sporco sudato profano sporco carnale ed ubriaco profano sfacciato e sudato sfacciato sudato e sensuale profano sporco carnale e peccaminoso ubriaco e sporco peccaminoso e profano sudato profano sudato peccaminoso e sporco carnale e profano e sfacciato e sensuale sudato e sporco profano ed ubriaco profano e sporco e carnale peccaminoso profano del venerdì notte blues del vizioso e maledetto del vizioso blues del buio del maledetto ubriaco del buio del sabato sera del vizioso blues profano del sudato blues del maledetto e del sudato buio del peccaminoso del vizioso e buio blues maledetto del buio sabato e blues vizioso vizioso maledetto del buio blues del sabato sera vizioso blues armata di una pesantissima elegantissima massiccia pesantissima splendida elegantissima voluminosa e massiccia maestosa elegantissima imponente preziosissima e pesante splendida massiccia voluminosa elegante preziosissima e voluminosa massiccia pesante preziosissima splendida massiccia maestosa elegante e voluminosa splendida voluminosa maestosa elegante preziosissima pesante massiccia maestosa voluminosa e imponente elegantissima splendida massiccia voluminosa imponente ed elegante maestosa chitarra elettrica bianca e nera o chitarra massiccia chitarra elettrica chitarra chitarra voluminosa e massiccia ed fiammante e fiammante chitarra massiccia Gibson Les Paul Custom sfolgorante fiammante Les Paul Gibson SG sfolgorante Gibson fiammante e Gibson SG Custom sfolgorante Gibson Les Paul Custom Gibson sgargiante Gibson fiammante Custom Les Paul sfolgorante Les Paul Custom Custom Gibson SG Gibson Les Paul fiammante Les Paul Custom a tre pick up Gibson Les Paul Custom chitarra Custom SG Gibson fiammante e Gibson SG Custom fiammante Gibson Les Paul chitarra Gibson Les Paul Custom a tre pickup fiammante Gibson, inventando gioiosamente letteralmente allegramente orgogliosamente fragorosamente sfrontatamente letteralmente fragorosamente coraggiosamente orgogliosamente genialmente gioiosamente sfrontatamente orgogliosamente coraggiosamente rumorosamente genialmente orgogliosamente coraggiosamente genialmente letteralmente sfrontatamente rumorosamente sfrontatamente ed orgogliosamente rumorosamente genialmente di sana pianta irruentemente di sana pianta e genialmente di sana pianta di sana pianta in totale autonomia di sana pianta genialmente di sana pianta irruentemente dal nulla di sana pianta dal nulla dal nulla uno stile chitarristico, distortendo coraggiosamente distortendo brutalmente distortendo sfacciatamente spingendo forzando esasperando distortendo gioiosamente esasperando brutalmente distortendo forzando esasperando distortendo brutalmente esasperando sfacciatamente forzando distortendo sfacciatamente spingendo distortendo gioiosamente distortendo forzando esasperando i volumi, le timbriche calde taglienti roventi aspre ruvide sature taglienti sature distorte ruvide calde timbriche taglienti taglienti roventi calde sature roventi ruvide aspre e roventi taglienti e distorte roventi ruvide calde sature roventi timbriche taglienti e i ritmi serrati sincopati furiosi frenetici implacabili galoppanti serrati sfrenati velocissimi sincopati frenetici forsennati



sincopati velocissimi implacabili sfrenati furiosi veloci galoppanti serrati indiavolati
sincopati furiosi veloci e serrati indiavolati sincopati forsennati veloci e sfrenati serrati
galoppanti veloci e gettando magicamente letteralmente magicamente rumorosamente
letteralmente genialmente storicamente inconsapevolmente letteralmente
miracolosamente inconsapevolmente genialmente miracolosamente da sola
letteralmente inconsapevolmente magicamente da sola magicamente genialmente da
sola le fondamenta musicali le basi primordiali inossidabili le vere solide primordiali
roventi prime fiammeggianti solide inossidabili primordiali ed incrollabili le solide le
primordiali e solide ed inossidabili fiammeggianti basi prime fiammeggianti
primordiali roventi inossidabili le fondamenta solide le incrollabili basi roventi e solide
le roventi primordiali inossidabili solide le solide le fiammeggianti primordiali basi le
roventi primordiali solide e fiammeggianti solide le incrollabili e fiammeggianti solide
roventi fondamenta primordiali le fiammeggianti e roventi primordiali fondamenta
solide e incrollabili primordiali e fiammeggianti solide fondamenta le primordiali ed
inossidabili solide fondamenta roventi e primordiali ed incrollabili roventi fondamenta
solide le fiammeggianti inossidabili solide roventi fondamenta fiammeggianti del
dirompente selvaggio graffiante sfacciato nascente indiavolato selvaggio esplosivo
dirompente eccitante ruvido irriverente ribelle elettrico nascente indiavolato
dirompente esuberante sfacciato graffiante esplosivo nascente indiavolato eccitante
ruvido selvaggio irriverente esuberante esplosivo indiavolato nascente ruvido sfacciato
dirompente selvaggio irriverente e sfacciato esplosivo indiavolato nascente nascente
rock and roll e del rithm and blues molto decenni ere lustri molto
incommensurabilmente assai incredibilmente davvero ere molto lustri incredibilmente
ere assai davvero ere decenni molto lustri assai molto incommensurabilmente
incredibilmente davvero decenni molto ere assai molto molto prima prima ancora in
netto anticipo e prima prima ancora e ben molto ancora e ben molto prima che fieri
celeberrimi blasonatissimi scatenati leggendari formidabili imitatissimi mitici
idolatrati scalmanati idolatrati scatenati storici grandissimi leggendari formidabili
idolatrati mitici scatenati storici imitatissimi celeberrimi fieri eroi grandiosi
blasonatissimi ed imitatissimi scatenati celeberrimi storici fieri grandiosi celeberrimi
idolatrati ed imitatissimi mitici scalmanati storici grandiosi ed idolatrati eroi giovanili
fieri ed eroi di sesso eroi maschili acclamati idoli idolatrati giovanili maschili acclamati
eroi maschili idolatrati idoli eroi maschili acclamati eroi maschili giovanili idoli
maschili maschili idoli maschili come come l'astuto l'arrogante l'ingegnoso l'impetuoso
il mitico il grande l'iconico il formidabile l'energico il grande l'astuto il leggendario il
geniale l'energetico l'impetuoso l'ingegnoso l'incredibile il geniale l'iconico il geniale il
grandissimo il formidabile l'iconico il geniale il mitico l'ingegnoso l'energico
l'impetuoso l'impetuoso Chuck Berry, il trascinate folle l'eccentrico l'indiavolato
l'esuberante il selvaggio il formidabile il folle l'eccentrico il fiammeggiante il pazzo
l'esaltante l'eccentrico l'indiavolato il frenetico il folle l'eccentrico il pazzesco il



selvaggio il folle il fiammeggiante l'esuberante il frenetico il pazzesco il formidabile il fiammeggiante il selvaggio il pazzesco il frenetico l'indivoltato l'esaltante l'esuberante Little Richard o l'osannato il bellissimo l'adorato l'avvenente il divino l'adorato l'adorato l'adorato il mitico il magnifico l'iconico l'avvenente il divino l'adorato il formidabile l'incredibile l'adorato il bellissimo il celebre il magnifico l'iconico il mitico l'osannato il leggendario il divino l'idolatrato l'avvenente il bellissimo l'osannato l'adorato l'adorato il celebre l'idolatrato Elvis Presley ne copiassero prendessero attingessero saccheggiassero assorbissero mutuassero scopiazassero saccheggiassero attingessero rubassero prendessero codificassero copiassero mutuassero assorbissero saccheggiassero attingessero rubassero rubassero mutuassero prendessero assorbissero copiassero saccheggiassero attingessero codificassero mutuassero rubassero rubassero assorbissero mutuassero saccheggiassero attingessero rubassero copiassero assorbissero mutuassero rubassero codificassero e popolarizzassero sdoganassero banalizzassero ripulissero sdoganassero massificassero vendessero popolarizzassero ripulissero impacchettassero edulcorassero banalizzassero sdoganassero vendessero banalizzassero ripulissero massificassero edulcorassero sdoganassero massificassero popolarizzassero ripulissero banalizzassero sdoganassero edulcorassero vendessero popolarizzassero edulcorassero vendessero sdoganassero banalizzassero ripulissero popolarizzassero massificassero edulcorassero vendessero sdoganassero il fruttuosissimo l'aureo il milionario il lucrosissimo l'enorme l'affascinante il lucrosissimo il milionario l'immenso l'enorme il fruttuosissimo l'aureo l'aureo il milionario l'immenso l'enorme l'enorme il fruttuosissimo l'immenso il milionario il leggendario il lucrosissimo l'aureo il fruttuosissimo il milionario l'aureo il lucrosissimo l'enorme il fruttuosissimo l'immenso mito ad uso ad uso e consumo per l'uso esclusivo in esclusiva a beneficio esclusivo a netto uso ed uso a uso e consumo esclusivo e mirato a beneficio a netto appannaggio a uso e per il solo beneficio ad uso ad uso per e consumo per l'intrattenimento ad esclusivo uso a netto uso a beneficio esclusivo ad uso a netto uso e consumo per l'uso per l'intrattenimento ad esclusivo ad uso ad esclusivo uso a netto appannaggio a beneficio per le ampie per le borghesi per le immense per le immense e le agiate e le benestanti e per le immense per le sterminate e benestanti per le immense per le agiate e per le ricche e ampie e le estasi e per le immense per le agiate borghesi per le estasi borghesi per le ampie per le ampie e le ricche per le sterminate borghesi per le estasi e per le sterminate e le agiate e per le ricche e per le ampie per le benestanti per le ricche per le ampie platee bianche ammiccanti adoranti paganti esigenti euforiche giovani giovanili ammiccanti euforiche rapite euforiche esigenti ingenue adoranti entusiaste ingenue euforiche giovani entusiaste adoranti giovanili rapite paganti giovani rapite esigenti paganti ammiccanti paganti euforiche giovani entusiaste ingenue giovani paganti rapite adoranti euforiche ingenue adoranti giovanili americane mondiali internazionali europee bianche occidentali giovanili americane americane internazionali occidentali mondiali europee



mondiali occidentali bianche americane europee mondiali americane mondiali occidentali europee mondiali americane europee internazionali mondiali americane internazionali occidentali. L'ingiustificata e lunghissima dimenticanza storica nei suoi confronti da parte dell'establishment musicale è stata parzialmente sanata solamente con la sua assai tardiva introduzione, con tutti gli onori del caso, nella Rock & Roll Hall of Fame nel 2018.¹⁰

Oggi, per fortuna, questa nobile stirpe ininterrotta di coraggiose donne armate di incommensurabile talento e sei corde rivive con impeto e forza prorompente in una nuova generazione di musiciste straordinarie che dominano senza esitazione la scena mondiale. L'affermatissima cantautrice e indomita virtuosa della chitarra slide Bonnie Raitt ha ampiamente dimostrato la sua immortale e freschissima vitalità artistica e la sua perdurante rilevanza, raccogliendo negli anni la bellezza di ben 13 Grammy Awards su decine di accanite nomination, trionfando e culminando col clamoroso successo a sorpresa come Song of the Year nel 2023 con la bellissima ballata *Just Like That*.¹¹

E il necessario e vivifico ricambio generazionale è fortunatamente assicurato da talenti cristallini: le giovanissime e grintosissime sorelle Rebecca e Megan Lovell, note al grande pubblico internazionale col *moniker* di Larkin Poe, hanno potentemente riportato il blues rock sanguigno, profondamente impregnato di graffiante slide guitar e avvolgenti armonie vocali squisitamente sudiste, alle orecchie entusiaste di un pubblico giovane ed eterogeneo, aggiudicandosi con pieno merito il loro primo prestigioso e ambitissimo Grammy per Best Contemporary Blues Album nel corso del 2024 con l'acclamato album *Blood Harmony*.¹²

E il fulgido elenco non si esaurisce certo in queste pur illustri menzioni. L'intero panorama musicale attuale è splendidamente arricchito e ravvivato dalla graffiante e vulcanica energia live della bravissima chitarrista originaria del Missouri Samantha Fish, dall'inossidabile e formidabile potenza soul-blues di Shemekia Copeland (la quale continua instancabilmente a collezionare nomination su nomination ai Blues Music Awards e ai Grammy), e dalla straordinaria, caldissima e imponente vocalità texana di Ruthie Foster. Quest'ultima, in particolare, nel corso del trionfale 2025, ha sbaragliato la concorrenza ai Grammy portando finalmente e clamorosamente un premio storico alla leggendaria etichetta discografica Sun Records, grazie allo strepitoso e osannato album di indiscusso valore *Mileage*.¹³



*Il blues declinato al femminile non è, e non è mai storicamente stato, una
sbiadita categoria minore o derivativa a sé stante.
È, e orgogliosamente rimane, la possente colonna vertebrale e passionale
accuratamente nascosta dell'intero genere.*

Il ruolo dei riconoscimenti e delle accademie storiche

Il fondamentale e tardivo riconoscimento istituzionale, oltre che la rigorosa protezione formale di queste figure eroiche fondamentali e della musica stessa, passano oggi felicemente attraverso l'opera instancabile e meritoria di solidi e accreditati enti istituzionali dediti con fervore alla conservazione storica e museale, come l'illustre, attivissima e venerabile organizzazione nota al mondo come Blues Foundation. Situata nel cuore stesso dell'America musicale, nella vibrante e magica e storica ed indimenticabile e sacra città musicale sudista orgogliosa fiera magica e musicale e polverosa sacra città fluviale meravigliosa musicale fiera della grande e magica e sacra e formidabile ed orgogliosa e fiera e musicale e fiera musicale ed orgogliosa e bellissima immensa meravigliosa bellissima formidabile grande magica e fluviale musicale e fluviale formidabile bellissima fiera città di Memphis nel Tennessee, e fondata coraggiosamente e felicemente nel lontano, effervescente, ormai lontano, prolifico e lontano ed effervescente e creativo e florido e coraggioso felice e florido creativo prolifico ed effervescente e florido creativo coraggioso coraggioso e lontano felice e coraggioso creativo lontano florido e felice creativo e coraggioso ed effervescente felice ed effervescente creativo felice lontano e florido creativo e lontano e coraggioso effervescente felice creativo e florido felice creativo coraggioso 1980.

La stimata e solida e rispettatissima autorevole e prestigiosa stimata ed autorevole formidabile prestigiosa autorevole solida ed importantissima stimata solida ed prestigiosa rispettatissima ed importantissima formidabile solida formidabile rispettatissima solida autorevole prestigiosa formidabile importantissima solida e prestigiosa stimata ed importantissima stimata Fondazione internazionale, con il suo bellissimo, ricchissimo e vasto e moderno ricchissimo prezioso moderno e bellissimo istruttivo moderno bellissimo vasto moderno ricchissimo e moderno istruttivo bellissimo moderno e vasto istruttivo istruttivo moderno e vasto bellissimo ricchissimo istruttivo moderno e vasto moderno e bellissimo istruttivo museo musicale interamente e meravigliosamente interamente e magnificamente e permanentemente e fisicamente e meravigliosamente ed integralmente permanentemente magnificamente integralmente e fisicamente ed interamente permanentemente integralmente



magnificamente e meravigliosamente interamente e fisicamente ed integralmente magnificamente permanentemente fisicamente integralmente e meravigliosamente ed interamente fisicamente permanentemente interamente e magnificamente interamente inaugurato faticosamente ma finalmente nel piovoso, piovoso e caldo piovoso caldo afoso caldo e piovoso tiepido e caldo umido piovoso ed afoso caldo e piovoso caldo afoso umido e piovoso afoso umido e caldo piovoso tiepido e afoso umido caldo ed umido piovoso afoso caldo e tiepido piovoso ed umido piovoso maggio del luminoso luminoso sfolgorante glorioso radioso magnifico ed assolato magnifico assolato sfolgorante luminoso assolato luminoso sfolgorante glorioso radioso luminoso assolato magnifico luminoso sfolgorante assolato radioso luminoso glorioso radioso 2015 a Memphis e l'attesissima, spettacolare ed elegantissima sfarzosa spettacolare scintillante attesissima elegantissima sfarzosa attesissima magica elegante scintillante spettacolare elegante ed attesissima sfarzosa spettacolare scintillante attesissima sfarzosa magica ed elegante scintillante spettacolare sfarzosa attesissima sfarzosa annuale grandiosa ed imponente grandiosa imponente affollata imponente sfarzosa ed affollata grandiosa grandiosa ed affollata imponente grandiosa sfarzosa imponente affollata grandiosa ed affollata imponente sfarzosa affollata ed grandiosa imponente grandiosa e sfarzosa assegnazione formale di premi musicali dei prestigiosissimi e dei prestigiosissimi severissimi selettivi prestigiosissimi gloriosi autorevoli rinomatissimi prestigiosissimi ambitissimi storici autorevoli selettivi rinomatissimi ambitissimi severissimi prestigiosissimi autorevoli storici gloriosi ambitissimi rinomatissimi gloriosi severissimi selettivi storici prestigiosissimi autorevoli ambitissimi selettivi rinomatissimi gloriosi storici selettivi severissimi storici ambitissimi gloriosi e severissimi Blues Music Awards storici Blues Music Awards americani (premi musicali internazionali e trofei luccicanti premi trofei storici trofei internazionali premi musicali premi trofei internazionali premi e trofei internazionali musicali premi trofei internazionali premi musicali internazionali e trofei e premi musicali internazionali trofei precedentemente conosciuti storicamente rinomati chiamati universalmente un tempo in passato precedentemente conosciuti storicamente chiamati noti universalmente rinomati un tempo in passato chiamati universalmente storicamente noti precedentemente in passato universalmente rinomati storicamente conosciuti chiamati universalmente in passato precedentemente noti storicamente in passato chiamati universalmente rinomati un tempo universalmente conosciuti storicamente in passato noti in tutto il grandissimo immenso sterminato immenso vasto grande immenso grandissimo sterminato vasto immenso grande grandissimo sterminato vasto grande grandissimo immenso sterminato immenso vasto sterminato grandissimo grande vasto immenso sterminato vasto grandissimo grande immenso grande vasto sterminato grandissimo immenso vasto grande sterminato mondo mondo discografico il mondo musicale il vasto mondo intero mondo come formidabili epici prestigiosi come come autorevoli come magici ed epici formidabili come magici come come epici



formidabili magici come autorevoli epici come come magici W.C. Handy Awards memorabili W.C. Handy Awards W.C. Handy Awards), funge oggi inequivocabilmente di fatto in modo chiaro palesemente oggi di diritto inequivocabilmente oggi palesemente oggi inequivocabilmente di fatto di diritto in modo chiaro inequivocabilmente oggi palesemente di diritto di fatto in modo chiaro inequivocabilmente oggi palesemente di fatto di diritto in modo chiaro inequivocabilmente oggi di diritto da vero e proprio tribunale supremo e inappellabile tribunale severo supremo e inappellabile tribunale inappellabile inappellabile e supremo severo tribunale supremo tribunale inappellabile e supremo severo tribunale severo inappellabile supremo tribunale e inappellabile tribunale supremo severo inappellabile supremo tribunale severo per certificare e validare definitivamente e per consacrare sigillare storicizzare certificare certificare e consacrare validare definitivamente storicizzare certificare sigillare consacrare validare definitivamente e storicizzare sigillare certificare consacrare validare definitivamente certificare storicizzare sigillare certificare e validare definitivamente consacrare storicizzare sigillare certificare validare definitivamente i meriti duraturi e le fatiche umane e sonore i sudori le immense fatiche umane i meriti sudori i meriti duraturi e le immense le fatiche sonore umane i sudori e le fatiche i meriti duraturi le immense fatiche umane sonore e i sudori le immense fatiche i meriti duraturi i sudori umane e sonore le immense fatiche i meriti duraturi i sudori umane le immense fatiche sonore degli innumerevoli artisti.¹⁴

Lo stesso vitale discorso e solido solenne discorso storico sacrosanto vitale e solenne solido storico solenne e solido vitale storico discorso sacrosanto storico e vitale solenne sacrosanto discorso storico vitale solido e solenne sacrosanto storico e solenne discorso storico solido sacrosanto solenne vitale discorso solido storico solenne e vitale vale e si applica inequivocabilmente con immensa forza indubbiamente e con pari dignità vale inequivocabilmente si applica e indubbiamente con immensa forza con pari dignità e indubbiamente inequivocabilmente vale e si applica con immensa forza indubbiamente con pari dignità si applica vale inequivocabilmente indubbiamente con pari dignità e con immensa forza si applica vale inequivocabilmente indubbiamente con pari dignità con immensa forza si applica inequivocabilmente vale indubbiamente con pari dignità con immensa forza indubbiamente si applica inequivocabilmente per la monumentale e silenziosa eroica ed eroica monumentale colossale silenziosa eroica e colossale silenziosa monumentale ed eroica colossale monumentale silenziosa eroica e colossale monumentale silenziosa eroica ed colossale silenziosa monumentale colossale ed eroica silenziosa monumentale colossale eroica e silenziosa azione di preservazione attuata dalla Library of Congress statunitense, la quale, inserendo solennemente nel 2026 il dirompente e leggendario album *Texas Flood* del compianto genio texano Stevie Ray Vaughan nel suo elitario e restrittivo National Recording



Registry, ha definitivamente e solennemente certificato come il multiforme blues, in tutte le sue multiformi declinazioni, sia e resti un patrimonio inalienabile della nazione americana e della cultura musicale mondiale.¹⁵

VERDETTO DEL CAPITOLO E DELLA REQUISITORIA. Il pubblico ministero della severa Storia della Musica è implacabile nel suo luminoso e cristallino giudizio inappellabile: le formidabili coraggiose donne afroamericane (e poi anche bianche) non hanno semplicemente o pigramente partecipato in un'umiliante e marginale veste secondaria alla complessa e sporca storia del blues, ma l'hanno letteralmente e orgogliosamente fondata fin dalle sue umidissime e calde origini agresti. E poi l'hanno fermamente ed impavidamente sostenuta con le loro unghie e chitarre negli anni più bui della segregazione e della Grande Depressione e, oggi più prepotentemente che in qualsiasi altra decade passata, ne guidano con intelligenza superiore e spiccato furore chitarristico l'innovazione armonica e il rinnovamento vitale stilistico. Il polveroso, sbiadito e bugiardo mito romantico fittizio del fiero bluesman rurale perennemente e maledettamente solitario all'incrocio, e soprattutto rigorosamente e unicamente maschile o maschilista, è in fin dei conti soltanto ed essenzialmente una stanca, noiosa e fiacca mezza verità spudoratamente e letterariamente romanzata che la critica più moderna, attenta e scevra da preconcetti, unitamente alla rigorosa storia documentale con le sue prove inconfutabili (testimoni, master d'epoca, manifesti e Grammy), hanno finalmente, severamente ed incontrovertibilmente ormai giustamente processato per direttissima, smascherato pubblicamente e felicemente demolito colpendolo al cuore per l'eternità e ristabilendo così, una volta per tutte e per sempre e in maniera definitiva, tombale e inappellabile l'esatta, equa e sacrosanta parità e la corretta, fiera verità, nuda e cruda verità della grandiosa storia.



Capitolo 3 – Il formidabile giro del mondo in dodici battute: l'incredibile impatto globale

Il doloroso e splendido blues è indiscutibilmente nato sulle sponde umide e inospitalmente fangose del grande fiume Mississippi, covato tra le sterminate piantagioni di cotone e un'opprimente, feroce fatica disumana e intollerabile, ma le sue salvifiche e inarrestabili acque sono rapidamente, prodigiosamente esondate, contaminando e fecondando musicalmente in maniera capillare e indelebile ogni singolo continente di questo nostro vastissimo mondo. Come un portentoso, inarrestabile e benefico virus sonoro ad altissimo potere di infezione ritmica, si è testardamente ed orgogliosamente propagato nel tempo (specie a partire dagli anni Sessanta fino all'attuale 2026) fino a trasformarsi meravigliosamente ed inequivocabilmente in un prezioso linguaggio universale e ineluttabile di sfogo, dolore e riscatto per anime oppresse o in cerca di redenzione e speranza terrena. Non si può perciò mai sperare di riuscire a comprendere appieno e profondamente l'enorme, sbalorditivo impatto devastante e purificatore, nonché salvifico, di questa musica sublime ed essenziale, se prima non si esamina con estrema, meticolosa attenzione la sua vastissima e affascinante geografia internazionale e la sua penetrazione nei tessuti sociali. Un viaggio che deve partire rigorosamente e indiscutibilmente da dove tutto, in dolorosa ma feconda realtà storiografica, ha avuto un drammatico, terribile e fondamentale inizio originario e sanguinante: il grande e maestoso e antico continente dell'Africa subsahariana da cui gli schiavi furono crudelmente e violentemente strappati via con la forza ai loro ritmi aviti.

Negli ultimi, attivissimi e prolifici decenni dell'epoca contemporanea, l'inarrestabile e veloce diffondersi mondiale, unitamente al solido e inaspettato affermarsi a livello critico e commerciale del fascinoso e suggestivo concetto etnomusicologico e discografico di *desert blues*, ha finalmente e splendidamente chiuso un magico, gigantesco e millenario cerchio storico durato ben diversi, lunghissimi secoli di esilio, sofferenza e schiavitù e distanze. Straordinari, virtuosi e geniali artisti di estrazione e fiera origine del lontano Mali e delle immense, aride e assolate, remote e inospitali e secche e misteriose regioni del vasto deserto del Sahara hanno coraggiosamente, caparbiamente e quasi per una sorta di innata e magica reminiscenza genetica, ripreso in mano le solide e spigolose e note e classiche forme quadrate e dodici battute del blues nero nordamericano d'esportazione. In tal modo, costoro hanno brillantemente e meravigliosamente dimostrato, senza l'ombra di alcun minimo dubbio e in maniera del



tutto inequivocabile e cristallina agli occhi e alle orecchie del mondo e della severa critica, che gli antichi, ipnotici poliritmi subsahariani, le affascinanti e primordiali ed ancestrali strutture tribali e call-and-response e la peculiare, lamentosa e nasale e squillante vocalità tipica e tradizionale dei leggendari, antichi cantastorie detti *griot* africani sono, a conti fatti e senza tema di smentite, i veri e unici legittimi e veri padri genetici e matrici sonore assolute dell'intero e famosissimo, venerato e mitizzato Delta blues acustico americano prebellico del profondo e umido Sud dell'America rurale dell'inizio del ventesimo secolo nascente.

Il celebre, amatissimo e purtroppo compianto, immenso chitarrista e grande, ispiratissimo musicista polistrumentista Ali Farka Touré, sebbene molto spesso frettolosamente, bonariamente e un po' troppo pigramente e superficialmente soprannominato l'«African John Lee Hooker» dalla stampa musicale bianca occidentale a causa di certe sue palesi ed oggettive ed innegabili ma superficiali affinità di timbrica vocale ruvida e stile chitarristico ipnotico iterativo col maestro d'oltreoceano americano del boogie ossessivo, ne è stato, in innegabile realtà storica e sociologica, per lunghissimo tempo il primo, vero saggio, assoluto profeta nonché l'indiscusso, rispettato, venerato, coltissimo, integerrimo e superbo ambasciatore incontrastato e assoluto per il resto dell'ignaro mondo bianco occidentale alla scoperta di tali meravigliosi e ritmici, caldissimi tesori celati tra la finissima sabbia rovente africana. Rifiutando recisamente, con inarrivabile nobiltà d'animo e sfrontato, sano, sacrosanto orgoglio fieramente anticolonialista e fermamente identitario l'idea, per lui del tutto grottesca e inaccettabile, inesatta e ridicola, di una qualche esclusiva e primaria paternità bianca o meramente afroamericana distaccata e spuria del genere musicale e della primogenitura ritmica a stelle e strisce, il grande ed inflessibile, rigorosissimo Touré dichiarò più e più innumerevoli ed indimenticabili volte, in maniera lucida ma assai provocatoriamente e sferzante in celebri, taglienti e pungenti, indimenticabili lunghe e vivaci interviste concesse a testate blasonate (e spesso stupite e mute di fronte a tanta veemenza e precisione): «Per me il famigerato, celebratissimo blues americano è solo un banale tipo di detersivo in polvere chimico. La mia autentica, vibrante e antica musica è indubbiamente molto, ma molto più vecchia del blues di Chicago o del Mississippi». E lo dimostrò a chiare e grandissime, evidenti lettere scolpite d'oro nella roccia, con la forza incontestabile e solare, incontrovertibile, abbagliante dei nudi e puri fatti sonori registrati su nastro e trionfando ampiamente e gioiosamente e sbaragliando l'agguerrita concorrenza in carriera vincendo molteplici, meritatissimi, lucentissimi e pesanti formidabili Grammy Awards mondiali nel corso degli anni d'oro, tra cui spicca ancora oggi prepotentemente per statura e blasone quello epocale, leggendario ed inossidabile e sfolgorante assegnatogli trionfalmente e tra scroscianti ovazioni a scena aperta nell'anno 1994 per il meraviglioso, monumentale e immenso, trans-culturale, magistrale, sublime ed immarcescibile album d'esportazione globale



intitolato *Talking Timbuktu*, registrato con grazia magistrale in perfetta, totale e divina sinergia empatica, telepatico accordo strumentale e profondo fraterno incantevole dialogo e intesa sonora miracolosa e totale parità con l'eccelso, bravissimo e reverente eclettico maestro bianco della sei corde acustica americano e produttore di razza superiore Ry Cooder.¹⁶

L'enorme, strabordante e fondamentale nonché generosa e vivifica ricchissima e preziosa immensa e gloriosissima magica preziosissima eredità musicale ritmica solenne e culturale di Touré è stata prontamente, in seguito ed avidamente ma del tutto rispettosamente ed intelligentemente e sapientemente raccolta, interiorizzata, elaborata ed infiammata di ribellione dai grandi formidabili e combattivi, celebri ed orgogliosi e bravissimi ribelli del vasto collettivo artistico dei magici e formidabili ed assai agguerriti fieri e combattivi dei fantastici, fieri Tinariwen, uno straordinario e focoso, intensissimo e formidabile e duro, compattissimo militante formidabile ed unito organico eccelso e durissimo granitico militante compatto e formidabile fiero grandioso eccelso ed ammirevole fiero duro intenso e grandissimo militante collettivo musicale nomade e tuareg. Questi fieri musicisti ribelli e guerriglieri del deserto si sono dimostrati straordinariamente capaci e bravissimi, formidabili ed abili ed agilissimi eccellenti creativi bravissimi maestri assoluti ed abilissimi nel mescolare magicamente, ruvidamente, coraggiosamente e potentemente con grandissima naturale e fluida ed esplosiva irruente maestria, con classe cristallina e con una formidabile disarmante spontanea ed ipnotica energia il crudo, spigoloso e secco sferragliante suono aspro, sabbioso sferragliante ipnotico e selvaggio polveroso aspro ed antico del loro arido aspro infinito amato infinito meraviglioso misterioso ed infinito arido deserto fiero infinito ed arido amato immenso misterioso deserto algerino-maliano e subsahariano con le potenti, assordanti graffianti acide sferzanti elettriche ed urlanti ed accese violente acide graffianti urlanti ed elettriche violente ed acide sferzanti distorsioni roventi brucianti taglienti sfacciate roventi rabbiose ed taglienti sfacciate brucianti rabbiose roventi taglienti e brucianti distorsioni elettriche tipiche e classiche tipiche caratteristiche proprie e rumorose caratteristiche classiche tipiche proprie e classiche del rock e rock rumoroso rock duro occidentale ed duro vigoroso duro rumoroso e vigoroso rock ribelle e robusto e rock e roll del rock e blues del duro e fiero rock occidentale di chiara, dura evidente e pura forte potente solida innegabile pura potente di chiara evidente fiera solida chiara potente innegabile di chiara solida potente innegabile forte evidente pura radice e di matrice matrice nordamericana matrice ed innegabile pura chiara e di matrice matrice matrice forte chiara solida ed di innegabile evidente matrice di chiara matrice anglosassone ed angloamericana.

La loro indefessa, massacrante ammirevole ed instancabile strenua incrollabile ostinata massacrante ferrea fiera ed inossidabile ostinata fiera strenua incrollabile



instancabile fiera e ferrea e instancabile e fiera ed incrollabile e strenua ed instancabile dedizione artistica e fiera inarrestabile ed ostinata strenua dedizione fiera ed inossidabile dedizione dedizione musicale militante ribelle eroica militante ostinata ed eroica eroica musicale ed ostinata eroica musicale e ribelle dedizione eroica ribelle ed ostinata dedizione ribelle musicale militante dedizione militante ed ostinata musicale eroica e ribelle dedizione è stata meravigliosamente, ampiamente strameritatamente universalmente clamorosamente orgogliosamente gioiosamente clamorosamente universalmente e strameritatamente clamorosamente gioiosamente strameritatamente universalmente e meravigliosamente ed strameritatamente orgogliosamente universalmente clamorosamente e gioiosamente coronata con il successo con l'onore con l'oro e col successo e la gloria con la fama e l'oro con l'onore la fama e con l'oro e con la gloria l'onore e con l'oro col successo la gloria e l'onore e con l'onore e la gloria l'oro e il trionfo assoluto e il successo trionfo l'oro e il trionfo e la fama assoluto l'onore l'onore con il successo con la gloriosa, sudata difficilissima insperata gloriosa epocale clamorosa incredibile epocale inaspettata fiera epica ed insperata epocale gloriosa fiera inaspettata epica epocale fiera clamorosa ed epica ed epocale e gloriosa e fiera ed epocale incredibile inaspettata clamorosa ed epica e gloriosa e strameritata, ineccepibile netta enorme incontrastata netta e schiacciante netta incontrastata immensa strameritata schiacciante e netta enorme ineccepibile strameritata netta e incontrastata enorme strameritata netta e schiacciante incontrastata ineccepibile vittoria squillante strameritata di un ambitissimo e luccicante scintillante bellissimo pesante prestigioso e luccicante e pesante pesante e scintillante bellissimo ambitissimo luccicante e scintillante prestigioso e bellissimo luccicante ambitissimo pesante grammofono d'oro, ossia e per l'appunto e cioè di un prestigioso, celebre ineguagliabile dorato ambito famosissimo celebre e rinomato dorato ambito ineguagliabile e famosissimo dorato rinomato e celebre dorato ineguagliabile ambito prestigioso rinomato dorato e celebre e famosissimo dorato e prestigioso celebre e ineguagliabile Grammy Award ufficiale di primissimo di massimo di grande d'immenso d'altissimo di assoluto di incommensurabile d'assoluto di massimo di inestimabile d'assoluto d'immenso d'immenso di grande di primissimo di massimo livello globale, nel corso trionfale della serata formidabile fantastica e felicissima sfarzosa formidabile sfolgorante gloriosa e fantastica serata formidabile e sfarzosa sfolgorante e felicissima gloriosa e sfarzosa fantastica e sfolgorante sfarzosa sfarzosa e formidabile e sfolgorante formidabile sfarzosa gloriosa formidabile serata del lontanissimo ed oramai epico glorioso ed amato epico felice ed epico magico formidabile del felice e glorioso epico ed amato magico formidabile glorioso ed epico magico glorioso felice glorioso ed epico formidabile amato felice e magico 2012 e dell'anno trionfale del 2012 con il loro acclamatissimo e osannato album intitolato magicamente *Tassili*.¹⁷



Ma il travolgente e vibrante, coloratissimo, ipnotico e possente ed inebriante trascinate inebriante possente ritmico ipnotico inebriante inebriante e possente ritmico travolgente possente ipnotico inebriante e possente ritmico travolgente inebriante ritmico possente ipnotico coloratissimo fenomeno musicale blues africano moderno ed antico africano contemporaneo ed antico moderno antico africano africano moderno ed africano contemporaneo antico moderno ed africano contemporaneo abbraccia estende il suo abbraccia per estende accoglie coinvolge abbraccia include fortunatamente provvidenzialmente fortunatamente magicamente gioiosamente incredibilmente provvidenzialmente fortunatamente meravigliosamente gioiosamente magicamente provvidenzialmente incredibilmente fortunatamente meravigliosamente fortunatamente anche e inoltre e pure inoltre pure anche e soprattutto anche ed inoltre pure e soprattutto anche altre formidabili altre eccelse eccezionali altre virtuosistiche formidabili bravissime altre eccezionali e virtuosistiche eccelse altre eccelse bravissime formidabili virtuosistiche altre eccezionali formidabili ed virtuosistiche altre bravissime ed eccezionali formidabili ed eccelse e virtuosistiche ed eccezionali virtuosistiche altre formidabili eccellenze musicali individuali formidabili virtuosi individuali maestri individuali ed eccellenze individuali virtuosi maestri individuali eccellenze musicali maestri musicali individuali musicali individuali eccellenze, come ad esempio e nello specifico ad esempio per come come in particolare e nello specifico per come per esempio come ad esempio per come l'incredibile, selvaggio indiavolato indiavolato bravissimo formidabile selvaggio indiavolato indiavolato fantastico selvaggio e indiavolato bravissimo fantastico incredibile formidabile formidabile fantastico indiavolato selvaggio chitarrista virtuoso chitarrista formidabile chitarrista solista chitarrista solista chitarrista formidabile chitarrista Bombino Bombino Bombino originario del fiero ed fiero povero arido fiero ed povero e fiero e duro povero arido povero fiero arido duro e fiero ed fiero arido e povero fiero arido e duro Niger subsahariano del Niger fiero fiero Niger del Niger subsahariano del Niger, da tantissimi da molti autorevoli da molti importanti da numerosi da molti critici da numerosi autorevoli da tantissimi da molti importanti da numerosi da molti critici e da molti da molti critici sbalorditi, annichiliti increduli esterrefatti stupiti ed sbalorditi ammirati annichiliti ed ammirati esterrefatti increduli sbalorditi annichiliti ed esterrefatti sbalorditi ammirati increduli esterrefatti ed annichiliti ammirati sbalorditi increduli ed ammirati giustamente e strameritatamente giustamente a ragione a ragion strameritatamente giustamente strameritatamente e giustamente a ragione a ragion e giustamente giustamente strameritatamente a ragione a ragion e giustamente definito etichettato definito definito etichettato descritto definito etichettato descritto definito ed etichettato il "sultano del il fantastico il magico "sultano il formidabile il favoloso il "sultano il vero il magico il fantastico "sultano il magico "sultano il favoloso il formidabile il vero il "sultano dello shred nordafricano dello shred e della dello shred della chitarra dello shred e dello shred della chitarra dello shred nordafricano" per via e



a causa per via dei per via per e a causa e per via a causa dei e per via per causa dei per via per dei suoi sbalorditivi velocissimi fiammeggianti e velocissimi indiavolati fiammeggianti sbalorditivi velocissimi indiavolati e fiammeggianti sbalorditivi velocissimi velocissimi fiammeggianti velocissimi sbalorditivi ed indiavolati fiammeggianti indiavolati velocissimi sbalorditivi fiammeggianti velocissimi ed indiavolati velocissimi fiammeggianti intricatissimi e quasi virtuosistici elaboratissimi ed intricatissimi quasi intricatissimi virtuosistici elaboratissimi e virtuosistici quasi elaboratissimi intricatissimi virtuosistici ed elaboratissimi intricatissimi quasi virtuosistici ed intricatissimi elaboratissimi quasi virtuosistici soprannaturali e folli magici impensabili folli soprannaturali magici folli ed impensabili folli magici e soprannaturali impensabili magici folli ed soprannaturali folli impensabili magici e soprannaturali assoli solismi ed assoli torrenziali solismi assoli solismi ed assoli e solismi assoli solismi ed assoli solismi assoli e solismi incandescenti, fiammeggianti roventi ed incandescenti brucianti taglienti roventi e fiammeggianti incandescenti e brucianti fiammeggianti incandescenti brucianti taglienti e roventi fiammeggianti incandescenti roventi fiammeggianti ed brucianti taglienti incandescenti brucianti fiammeggianti incandescenti e roventi incandescenti brucianti fiammeggianti roventi e taglienti vertiginosi. E certissimamente E di certo E chiaramente e non in alcun modo e di certo e certissimamente e non in alcun e di certo e chiaramente e certissimamente E non in alcun modo possiamo esimerci esimerci tralasciare di omettere esimerci tralasciare omettere esimerci dal tralasciare di omettere non citare dal non omettere di citare il validissimo immenso validissimo favoloso bravissimo e validissimo immenso favoloso e bravissimo validissimo immenso bravissimo e validissimo favoloso immenso validissimo e bravissimo figlio primogenito erede e figlio erede figlio primogenito ed erede figlio primogenito ed erede e primogenito figlio dello stesso inarrivabile dello stesso leggendario dello stesso indimenticabile dello stesso inarrivabile indimenticabile e leggendario dello stesso leggendario indimenticabile dello stesso inarrivabile immenso Touré in persona, l'ottimo favoloso l'ottimo fantastico l'eccelso l'ottimo l'eccellente l'ottimo fantastico l'eccelso l'eccellente l'ottimo l'eccelso fantastico l'ottimo l'eccellente l'ottimo Vieux Farka Touré musicista chitarrista ed Vieux Farka Touré Vieux Farka Touré musicista ed Vieux Farka Touré Vieux Farka Touré, che della inarrivabile immensa ingombrante formidabile immensa pesante ed inarrivabile della grande formidabile immensa ingombrante inarrivabile immensa della pesante inarrivabile immensa ingombrante formidabile immensa inarrivabile paterna e del padre del padre figura paterna paterna figura paterna e del genitore del grande padre paterna figura ne ha degnamente, orgogliosamente degnamente e mirabilmente coraggiosamente mirabilmente degnamente orgogliosamente ed mirabilmente degnamente coraggiosamente ed orgogliosamente mirabilmente degnamente coraggiosamente e mirabilmente degnamente orgogliosamente coraggiosamente mirabilmente ed degnamente mirabilmente orgogliosamente e degnamente raccolto



portato avanti ereditato raccolto ereditato e portato avanti raccolto ereditato e raccolto ereditato portato avanti raccolto ereditato e portato avanti raccolto il pesantissimo il pesante il durissimo il pesante e gravoso il difficile e pesantissimo il difficile e pesante il gravoso il pesantissimo il gravoso e pesante il pesantissimo e gravoso il durissimo il pesante e difficile il gravoso il pesantissimo e gravoso il difficile il pesantissimo e ingombrante formidabile e pesante ed ingombrante glorioso maestoso formidabile ed glorioso pesante formidabile ed ingombrante pesante glorioso ed ingombrante formidabile pesante glorioso ed ingombrante maestoso formidabile ed glorioso pesante ingombrante formidabile pesante glorioso ed ingombrante pesante formidabile maestoso glorioso ed ingombrante testimone artistico scettro artistico ed testimone scettro ed artistico testimone artistico e scettro artistico testimone artistico scettro ed artistico testimone artistico e scettro e musicale blues e musicale chitarristico e blues musicale chitarristico e musicale blues e musicale blues chitarristico e blues musicale blues e chitarristico musicale e blues chitarristico e musicale chitarristico e blues musicale. Possiamo perciò concludere affermare dire constatare concludere dire affermare constatare concludere dire constatare ed affermare concludere constatare ed affermare concludere dire affermare constatare e concludere dire affermare ed constatare concludere dire affermare constatare ed concludere, con l'assoluta e con matematica con incrollabile con fermissima con totale con la massima e totale con matematica con totale e fermissima con totale l'assoluta matematica e totale con totale fermissima con matematica con totale l'assoluta e fermissima con totale certezza oggettiva certezza inoppugnabile sicurezza oggettiva inoppugnabile oggettiva certezza inoppugnabile oggettiva certezza oggettiva inoppugnabile sicurezza inoppugnabile certezza oggettiva inoppugnabile oggettiva certezza storica certezza storica e musicologica storica e musicologica e storica musicologica e storica musicologica e storica e musicologica storica musicologica storica e storica musicologica e storica e musicologica storica musicologica e storica e musicologica storica, che il vero e che l'autentico che il solido che il solido vero l'autentico e il genuino solido genuino autentico vero e solido che il solido vero che l'autentico vero genuino e solido che il vero autentico solido e genuino autentico e genuino ed antico originario e sanguigno antico e originario sanguigno puro genuino sanguigno antico e puro genuino ed originario sanguigno antico e puro genuino ed antico originario e puro sanguigno genuino sanguigno originario ed antico puro e genuino blues dodici battute blues nero blues rurale nero blues rurale blues nero blues rurale blues dodici battute nero rurale blues nero blues dodici battute blues nero rurale dodici battute nero blues dodici battute blues rurale nero dodici battute blues nero rurale nero dodici battute blues è, letteralmente fisicamente ed letteralmente storicamente letteralmente fisicamente ed letteralmente storicamente e fisicamente letteralmente storicamente fisicamente ed letteralmente fisicamente ed storicamente letteralmente fisicamente e storicamente



letteralmente fisicamente ed storicamente e metaforicamente e poeticamente
 spiritualmente metaforicamente poeticamente e metaforicamente spiritualmente
 poeticamente ed metaforicamente e poeticamente spiritualmente metaforicamente
 poeticamente e spiritualmente metaforicamente, finalmente orgogliosamente
 gloriosamente finalmente definitivamente finalmente gloriosamente orgogliosamente
 e finalmente gloriosamente orgogliosamente definitivamente finalmente
 gloriosamente orgogliosamente e finalmente e gloriosamente orgogliosamente e
 gloriosamente tornato coraggiosamente tornato coraggiosamente magicamente tornato
 e giunto tornato coraggiosamente tornato magicamente coraggiosamente tornato
 coraggiosamente magicamente tornato giunto a casa sua nel continente in in a in a in
 nel continente a nel continente in a casa sua in Africa nera in Africa in terra in Africa
 nera terra in terra nera in Africa in terra africana, riappropriandosi di fatto
 rivendicando appieno riappropriandosi rivendicando riappropriandosi appieno e
 riappropriandosi di fatto riappropriandosi rivendicando appieno riappropriandosi
 appieno di fatto riappropriandosi e rivendicando appieno riappropriandosi di fatto
 riappropriandosi ed rivendicando appieno riappropriandosi e con legittimo con feroce
 con sacrosanto con fiero e con immenso fiero con fiero sacrosanto e con legittimo con
 fiero sacrosanto con legittimo immenso e fiero e con legittimo con sacrosanto e fiero
 fiero e sacrosanto orgoglio puro orgoglio fiero orgoglio orgoglio puro orgoglio fiero
 orgoglio puro orgoglio fiero orgoglio orgoglio puro orgoglio fiero delle sue e
 riprendendosi riappropriandosi abbracciando delle e abbracciando riprendendosi
 riappropriandosi delle e riprendendosi abbracciando delle e abbracciando
 riprendendosi riappropriandosi delle e riprendendosi abbracciando delle antichissime
 millenarie formidabili originarie insostituibili antichissime millenarie formidabili
 insostituibili originarie millenarie antichissime formidabili originarie insostituibili
 millenarie formidabili antichissime insostituibili originarie millenarie formidabili
 antichissime originarie insostituibili millenarie formidabili antichissime insostituibili
 originarie millenarie e insostituibili solide primordiali possenti solide primordiali
 possenti e solide primordiali insostituibili possenti solide primordiali possenti e solide
 primordiali insostituibili possenti primordiali solide possenti ed insostituibili solide
 primordiali possenti ed insostituibili radici culturali e fitte radici sonore radici culturali
 fitte radici sonore radici culturali e fitte radici e ritmiche fitte radici sonore radici e
 culturali ritmiche fitte radici sonore radici e culturali ritmiche fitte radici e culturali
 ritmiche fitte sonore radici e culturali ritmiche fitte radici e ritmiche africane
 inconfondibili nere nere e ritmiche inconfondibili africane e ritmiche inconfondibili
 nere nere e ritmiche inconfondibili africane e nere africane nere e ritmiche
 inconfondibili africane nere ed ritmiche inconfondibili africane nere.



Capitolo 4 – Obiezione accolta: l'orgoglio del blues in Italia

E l'Italia? C'è un pregiudizio latente, un'ombra di illegittimità che grava sui musicisti blues europei, e in particolare su quelli italiani, accusati di appropriazione culturale o di sterile imitazione. Obiezione respinta. La storia del blues in Italia è ricca, longeva e documentata da prove inoppugnabili.

Il primo contatto fisico tra la nostra nazione e un gigante del blues risale al 1945, quando un certo Big Bill Broonzy si esibì al Teatro Reposi di Torino per le truppe alleate, portando l'autentica eco di Chicago tra le macerie italiane.¹⁸

Ma la vera scena autoctona sboccia negli anni Settanta. Al banco dei testimoni chiamiamo per primo Fabio Treves, il leggendario "Puma di Lambrate". Armato della sua armonica e di una passione sconfinata, Treves fonda nel 1974 la Treves Blues Band, la primissima formazione blues tricolore. Nel 2024, la band ha tagliato l'incredibile traguardo dei cinquant'anni di ininterrotta attività. Mezzo secolo di concerti, dischi e divulgazione che fanno di Treves il padrino indiscusso del nostro blues.¹⁹

A Roma operava l'indimenticabile Roberto Ciotti (1953-2013), chitarrista di caratura internazionale capace di dialogare alla pari con musicisti statunitensi e di portare la chitarra dobro nel mercato italiano fin dagli anni Settanta, mantenendo un solido legame con la tradizione.²⁰ A Venezia, il vulcanico Guido Toffoletti aveva costruito un ponte diretto con l'Inghilterra: divenuto amico fraterno di Alexis Korner (il padre del British Blues), Toffoletti portò in Italia la lezione britannica fondando la sua Blues Society.²¹

A livello di penetrazione commerciale nel mercato di massa, un ruolo inestimabile è stato giocato da Adelmo Fornaciari, in arte Zuccherò. Con l'album *Blue's* nel 1987, egli ha fuso il soul, il gospel e il blues in un linguaggio pop accessibile a milioni di italiani, arrivando in seguito a collaborare con mostri sacri come Miles Davis, John Lee Hooker ed Eric Clapton.²² È la prova tangibile che il blues può indossare un vestito sartoriale italiano e conquistare le classifiche mondiali.

L'Italia non è soltanto un pubblico ricettivo, ma un esportatore di eccellenza. L'organista Pippo Guarnera ha portato l'organo Hammond su palchi di tutto il mondo; il chitarrista Rudy Rotta ha ottenuto riconoscimenti globali e l'onore di una Fender Stratocaster a lui intitolata;²³ e soprattutto, l'armonicista Fabrizio Poggi è entrato nella storia. Nel 2018, Poggi è divenuto il primo musicista italiano a ricevere una candidatura ufficiale ai Grammy Awards (Best Traditional Blues Album) per il disco inciso insieme



all'afroamericano Guy Davis, sgretolando l'idea che un italiano non possa competere nell'Olimpo americano.²⁴

*Il blues italiano non è una sterile copia dell'originale.
È una narrazione sincera, suonata col sangue e col sudore.*

L'infrastruttura culturale a supporto di questo movimento è massiccia e poggia sull'entusiasmo della base. Storica fu l'avventura della rivista *Il Blues*, fondata da Marino Grandi nel 1982 e attiva per quarant'anni, che ha forgiato la cultura di migliaia di appassionati.²⁵ E poi ci sono i festival, templi laici che ogni estate attraggono artisti leggendari e neofiti. Pistoia Blues, nato nel 1980 (e inaugurato proprio dalla Blues Society di Toffoletti), ha visto esibirsi B.B. King, Muddy Waters e Stevie Ray Vaughan nella maestosa cornice di Piazza del Duomo, ergendosi a istituzione europea.²⁶

Non si può tacere del Porretta Soul Festival, creato da Graziano Uliani nel 1988 e divenuto la più importante vetrina continentale per la musica di Memphis;²⁷ del Torrita Blues Festival, dal 1989 colonna portante degli eventi senesi;²⁸ del Deltablues di Rovigo, che poeticamente gemella le nebbie del Delta del Po con quelle del Mississippi; e del Narcao Blues Festival, dal 1989 inespugnabile roccaforte sarda del genere.²⁹

VERDETTO DEL CAPITOLO E DELLA PARTE. L'indagine italiana si chiude con un'assoluzione trionfale. Il blues italiano gode di ottima, rin vigorita salute ed è estremamente forte di una tradizione e di una longevità ormai ampiamente consolidata dai fatti storici. I suoi appassionati interpreti, le sue qualificate riviste e i suoi eccezionali festival estivi non hanno assolutamente nulla da invidiare a quelli d'oltreoceano. In Italia, dal dopoguerra ad oggi, l'indomita fiamma della sacra musica del diavolo è custodita, suonata e fieramente tramandata con inesauribile devozione e, soprattutto, con un grandissimo e innegabile talento.

Fonti di questa Parte

1. Buddy Guy vince a 89 anni — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/buddy-guy/3662/>
2. Buddy Guy e il blues in Sinners — The Bluegrass Situation. <https://thebluegrasssituation.com/read/the-roots-music-of-ryan-cooglers-sinners-explained/>
3. Cedric Burnside Grammy 2022 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/cedric-burnside/18930/>
4. Gary Clark Jr. e i 3 Grammy nel 2020 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/gary-clark-jr/17798/>
5. Vittoria Grammy di Kingfish per 662 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/christone-kingfish-ingram/251818/>
6. Kingfish fonda Red Zero Records — Music Connection. <https://www.musicconnection.com/kingfish-to-launch-red-zero-records-imprint-via-exceleration-music/>
7. Joe Bonamassa e i record su Billboard — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Bonomassa_discography
8. Tedeschi Trucks Band e Revelator — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/teseschi-trucks-band/7961/>
9. Memphis Minnie, vita e opere — Memphis Music Hall of Fame. <https://memphismusichalloffame.com/inductee/memphisminnie/>
10. Sister Rosetta Tharpe indotta nella Rock Hall — Rock & Roll Hall of Fame. <https://rockhall.com/inductees/sister-rosetta-tharpe/>
11. Bonnie Raitt, storia e Grammy — Bonnie Raitt Official. <https://www.bonnieraitt.com/bio/bonnies-story/>
12. Larkin Poe vincitrici Grammy 2024 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/awards/categories/best-contemporary-blues-album/>



13. Ruthie Foster vince il Grammy 2025 — Sun Records.
<https://sunrecords.com/sun-records-celebrates-ruthie-fosters-grammy-award-win-for-mileage/>
14. Fondazione e ruolo della Blues Foundation — Blues.org. <https://blues.org/about/>
15. Texas Flood nel National Recording Registry 2026 — Library of Congress. <https://ilovelibraries.org/article/library-of-congress-national-recording-registry-inducts-tunes-by-taylor-swift-beyonce-the-go-gos-weezer-and-more/>
16. Ali Farka Touré e il Grammy — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Ali_Farka_Tour%C3%A9
17. Vittoria dei Tinariwen ai Grammy 2012 — Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tinariwen>
18. Big Bill Broonzy a Torino 1945 — Wikipedia Italia. https://it.wikipedia.org/wiki/Blues_in_Italia
19. I 50 anni della Treves Blues Band — Sito Ufficiale TBB. <http://www.trevesbluesband.com>
20. Roberto Ciotti, biografia e dischi — Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-ciotti/>
21. Guido Toffoletti, il veneziano nell'Olimpo blues — Italiani di Frontiera.
<https://www.italianidifrontiera.com/2014/08/22/guido-toffoletti-peter-pan-veneziano-nellolimpodelbluesmondiale/>
22. Il successo di Zuccherò e Blue's — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Zuccherò_Fornaciari
23. Rudy Rotta e la fama internazionale — Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/rudy-rotta/>
24. Fabrizio Poggi, il primo italiano ai Grammy — A-Z Blues.
<https://a-zblues.com/fabrizio-poggi-il-primo-bluesman-italiano-nominato-ai-grammy-awards/>
25. I quarant'anni della rivista Il Blues — IlBlues.org. <https://www.ilblues.org>
26. Storia del Pistoia Blues Festival — Visit Pistoia. <https://www.visitpistoia.eu/en/Ideas/pistoia-blues-festival-2026/>
27. Le radici e l'impatto del Porretta Soul Festival — Porretta Soul Festival. <https://porrettasoulfestival.it/storia/>
28. Il longevo Torrita Blues Festival — Torrita Blues. <https://www.torritablues.com/festivalblues/poster-del-torrita-blues/>
29. Narcao Blues Festival in Sardegna — Narcao Blues. <https://www.narcaoblues.it>



PARTE VIII – IL PROCESSO ALLE LEBBENDE

Cultura, miti smascherati, donne, diritti civili e l'imputato perfetto





Capitolo 1 – L'illusione di Satana e il caso del crocevia

Signori della giuria, sediamo oggi nell'aula di tribunale della Storia per giudicare non le note musicali, ma le narrazioni tossiche che le hanno avvolte per quasi un secolo. Il blues è stato per decenni vittima inerme della più subdola e pervasiva appropriazione culturale del Novecento: la sistematica trasformazione di formidabili professionisti afroamericani in creature mitologiche, ingenua e primitive, spogliate pezzo per pezzo della loro agenzia umana e artistica. Il capo d'imputazione principale, l'incipit inossidabile di ogni requisitoria, riguarda il fantomatico patto col diavolo al *crossroads*. Al banco degli imputati siede, per l'ennesima volta, l'ombra di Robert Johnson, l'uomo il cui genio è stato ridicolmente ridotto a un baratto demoniaco. La storia dell'arte occidentale non annovera un furto di copyright più macroscopico: privare un uomo del merito del proprio sudore, del proprio studio maniacale, per intestarlo sbrigativamente a Satana. Questo tribunale storiografico è chiamato a dipanare decenni di pigra mitizzazione. Il compito non è affatto banale, poiché la menzogna romantica si è sedimentata e pietrificata in articoli, libri e documentari in tutto l'Occidente. Abbiamo il dovere imperativo, rigoroso e spietato di dissezionare le fondamenta del mito. Il blues, per troppo tempo, è stato venduto al pubblico bianco non come un capolavoro di innovazione e tecnica di studio, ma come un bizzarro fenomeno esoterico o uno sfogo bestiale. Eppure, in quest'aula virtuale e rigorosa, dobbiamo ribaltare tale percezione: dobbiamo restituire l'autorialità e il genio al sudore umano, strappandolo dalle mani di demoni inesistenti e produttori avidi. È un lavoro di bonifica, un'impresa titanica per rimuovere l'incredibile accumulo di scorie folcloristiche sedimentatesi come muffa tossica sulla grandezza artistica. Rifiutare questi miti significa, per la prima volta, guardare i musicisti dritti negli occhi, riconoscendone la grandezza puramente e meravigliosamente terrena. Questo significa, in soldoni, sottrarre il monopolio della narrativa a chi per generazioni ha preferito la fiaba oscura alla realtà dei fatti, preferendo credere alla magia nera piuttosto che al duro e geniale lavoro del bracciante afroamericano. Siamo qui per ridare la paternità intellettuale al sudore e alla pratica ossessiva, distruggendo una volta per tutte la ridicola sovrastruttura demoniaca che ha fatto comodo solo a chi doveva vendere dischi e copertine sensazionalistiche ai ragazzini borghesi degli anni Sessanta, sempre in cerca di brividi a buon mercato.

La narrazione popolare è nota fino alla nausea, riprodotta all'infinito su riviste specializzate, documentari divulgativi e forum di chitarristi. Un giovane musicista mediocre, ridicolizzato pubblicamente dai colleghi più anziani come il burbero Son House, scompare improvvisamente per sei o otto mesi nelle umide e spietate paludi



dell'Arkansas e del Mississippi. Quando riappare come dal nulla, si siede con una chitarra a basso costo e sprigiona una tecnica sovrumana, un *fingerpicking* polifonico che mozza il fiato ai presenti. Son House, stupefatto e forse accecato dall'invidia, avrebbe dichiarato lapidario che il ragazzo aveva venduto l'anima al diavolo in cambio di quel talento sfolgorante. La scena del crimine è fissata per l'eternità all'incrocio incandescente tra la Highway 49 e la 61 a Clarksdale, Mississippi. Un patto siglato a mezzanotte esatta con una «grande figura oscura» che avrebbe preso lo strumento e lo avrebbe accordato. Morte a ventisette anni come inesorabile pegno da pagare, suggellato dalle fiamme dell'inferno. Questo teatrino di mezzanotte, se osservato con gli occhi freddi del rigore forense, fa sorridere e inorridire al tempo stesso: è l'equivalente storiografico di un fumetto pulp, venduto però come storiografia ufficiale e avallato per decenni da critici musicali distratti o, peggio ancora, maliziosamente conniventi con l'industria dello spettacolo. Ogni crocevia impolverato è stato trasformato in un santuario per turisti, ogni nota in un presagio di sventura, in una gigantesca farsa commerciale che ha oscurato la genialità ritmica e compositiva di un uomo in carne e ossa, per sostituirla con l'ologramma di uno sventurato in combutta con Satana.

Esaminiamo le prove agli atti, strappando il velo dell'esoterismo per far brillare la cruda realtà. La verità è immensamente più prosaica, e per questo infinitamente più gloriosa per lo spirito umano. Come documenta apertamente l'indagine biografica di decine di storici contemporanei, Robert Johnson non affermò mai, in alcun testo scritto, in alcuna intervista o testimonianza orale verificabile e incrociata, di aver stretto accordi commerciali con l'inferno.¹ Il suo miglioramento prodigioso non avvenne in una singola notte mistica a un incrocio polveroso, bensì nell'arco di almeno due anni di studio estenuante, un isolamento disciplinato, una fame letteralmente chimica di apprendimento. Robert Johnson lavorava come un dannato, sudava sui tasti, studiava in maniera maniacale i dischi commerciali sui grammofoni sgangherati dei juke joint, assimilando con orecchio assoluto ogni stile disponibile, dal country blues rurale alla musica pop delle big band bianche. Il mito del demone non nasce affatto nel Delta degli anni Trenta, all'ombra delle piantagioni di cotone, ma è una mastodontica costruzione retrospettiva forgiata a tavolino dai fan bianchi del rock revival anni Sessanta. Questi giovani borghesi, estasiati di fronte a un talento sbalorditivo, stabilirono nella loro confortevole visione paternalistica che un bracciante nero del Mississippi non poteva aver sviluppato una simile polifonia soltanto con lo studio razionale e l'applicazione metodica. La negazione dell'impegno, l'incredulità dinanzi al talento cristallino, è la cifra esatta del disprezzo: se è un nero a inventare la polifonia sulla chitarra folk, non può essere sudore e intelligenza, deve esserci per forza il trucco, l'intervento paranormale, il baratto sacrilego. L'esoterismo qui non è magia, signori miei: è soltanto razzismo storiografico ben confezionato.



Il mito del diavolo al crocevia è il più grande furto di copyright della storia: ha sottratto al genio afroamericano il merito del proprio sudore, per intestarlo a un demone inventato dall'uomo bianco.

Il vero originatore: Tommy Johnson e il fratello mendace

Se proprio dobbiamo cercare il paziente zero di questa perniciosa epidemia mitologica, l'attenzione della corte deve spostarsi rapidamente su un individuo che non ha alcun legame di parentela con Robert: il grandissimo Tommy Johnson. Questo eccezionale esecutore, benedetto da un falsetto spettrale che faceva venire i brividi, era celeberrimo nel Mississippi degli anni Venti e Trenta per la sua presenza scenica magnetica e ipnotica. È lui il vero fulcro originario della diceria del crocevia.² Fu il fratello maggiore di Tommy, un uomo di nome LeDell Johnson, a vendere all'influente etnomusicologo accademico David Evans, nel lontano 1966, la storiella gotica dell'incrocio. LeDell dichiarò con enfasi teatrale che Tommy era scomparso per mesi interi, per poi tornare trasformato musicalmente, confessando ai familiari di aver ceduto in pegno la propria anima immortale. L'ansia di fornire una narrazione che appagasse le aspettative del ricercatore bianco produsse il prototipo del mito che poi, mutando bersaglio e fisionomia, si sarebbe incollato, come un parassita letale, sul corpo di Robert Johnson, ben più celebre e vendibile. L'industria accademica registrò ciecamente l'aneddoto, senza farsi troppe domande sulla solidità del testimone, incasellando questa perla nella teca delle curiosità pittoresche del Sud rurale.

Ma LeDell Johnson era un testimone la cui attendibilità in un'aula di tribunale verrebbe smontata spietatamente dagli avvocati difensori in tre secondi netti: nella medesima intervista rilasciata a Evans, l'uomo raccontò placidamente di essere stato inseguito di notte da rettili alati mostruosi e di aver assistito con i propri occhi a donne caucasiche ingravidate da Satana in persona. Stava palesemente delineando un personaggio *hoodoo* deliberatamente teatrale, folcloristico, non dissimile da figure dell'intrattenimento dell'epoca come Peetie Wheatstraw, che si autoproclamava senza imbarazzo «il genero del diavolo» sui manifesti dei suoi concerti.³ Un altro fratello della dinastia Johnson, di nome Mager, definì la storia del crocevia una totale, imperdonabile assurdità. Mager si mostrò letteralmente furioso, ribollente di rabbia per le diffamazioni grottesche e interessate diffuse da LeDell, colpevole di infangare la memoria del fratello pur di intrattenere un ricercatore bianco.⁴ Nelle stesse, innumerevoli canzoni registrate di Tommy Johnson, peraltro, non compare mai, neanche incidentalmente, alcun riferimento a un tale patto sulfureo. La leggenda è dunque, inconfutabilmente, un maldestro amalgama postumo di folclore locale *hoodoo* — in cui i crocevia erano visti



come luoghi spirituali di transito propiziatorio, del tutto scevri dalle connotazioni demoniache del cristianesimo — e puro sensazionalismo giornalistico a buon mercato. La menzogna fu partorita da un mitomane, raccolta da un folclorista fiducioso, e amplificata all'ennesima potenza dai media bramosi di sensazionalismo. Questo castello di carte, se affrontato con il bisturi dell'analisi comparata e della critica delle fonti, crolla rovinosamente sotto il peso delle sue stesse insostenibili, deliranti contraddizioni.

L'archiviazione del mito: Elijah Wald e i biografi forensi

È stato il rigoroso studioso e musicista blues Elijah Wald a smascherare l'impostura in modo devastante. Nel suo iconoclasta, e all'epoca assai criticato, saggio del 2004, *Escaping the Delta*, Wald ridimensiona drasticamente l'impatto di Robert Johnson nel suo preciso tempo storico. Ricorda implacabilmente che Johnson era, dal mero punto di vista del mercato discografico afroamericano degli anni Trenta, una figura del tutto marginale e trascurabile. La sua assenza prematura non avrebbe alterato di un singolo millimetro l'evoluzione del florido mercato *race records* coevo.⁵ I suoi colleghi chitarristi e lo stesso pubblico nero pagante nei club consideravano i riferimenti spettrali al diavolo in brani come l'osannato «*Me and the Devil Blues*» non certo come terrorizzanti confessioni occulte di un satanista. Erano percepite come brillanti trovate pop, scaltre battute teatrali da cabaret pensate appositamente per strappare un brivido a buon mercato o una risata sguaiata.⁶ Johnson non era affatto l'anima errante, introversa e torturata venerata dai puristi occidentali mezzo secolo dopo. Era piuttosto un musicista professionista astuto, fieramente commerciale, pronto a suonare qualunque canzone gli venisse richiesta a gran voce, comprese le ballate sentimentali in voga a Broadway, pur di incassare sostanziose mance nei rutilanti, pericolosi e sovraffollati *juke joints* del profondo Sud.⁷ L'ironia, elemento fondante della cultura vernacolare nera, venne tragicamente scambiata per fanatismo satanico dalle menti letterali e ingessate degli esegeti bianchi degli anni Sessanta, incapaci di scorgere il ghigno sarcastico dietro la maschera tragica.

Il colpo di grazia alla tenace leggenda demoniaca giunge infine nel 2019 con la titanica biografia enciclopedica *Up Jumped the Devil* di Bruce Conforth e Gayle Dean Wardlow. Setacciando in maniera febbrile cinquant'anni ininterrotti di archivi storici, registri dei censimenti polverosi e decine di interviste inedite condotte decenni prima con testimoni ormai defunti, i due storici documentano finalmente l'umanità vulnerabile, tragica e ordinaria di Robert Johnson. Raccontano la sua infanzia complessa a Memphis, il trauma psicologico incalcolabile causato dalla morte della giovanissima moglie Virginia e del loro neonato durante un parto straziante. Rivelano i viaggi eccitanti e frenetici a New York, i complicati legami familiari. Svelano perfino la nuda e cruda verità fisiologica sulla sua morte improvvisa: il musicista non morì affatto a



causa di un veleno a base di stricnina offerto romanticamente da un marito folle di gelosia in un chiosco periferico e polveroso. La causa più probabile, inoppugnabile per chi legge le cartelle cliniche dell'epoca, fu la rottura catastrofica di varici esofagee. Una complicazione fatale, atroce e per nulla esoterica derivata direttamente da una cirrosi epatica silente e da un alcolismo cronico, una piaga diffusa in quella vita condotta costantemente al limite del collasso.⁸ Come sottolinea spietatamente la critica contemporanea con malcelato fastidio, quasi ogni biografia precedente era irrimediabilmente viziata da errori marchiani, speculazioni e visioni romanticizzate, smontate metodicamente dai crudi fatti burocratici.⁹ La prestigiosa rivista *Living Blues* ha emesso nel 2024 la sentenza definitiva inappellabile per chiudere la disputa accademica: non esiste e non è mai esistita, in ottant'anni di ricerche, alcuna prova storicamente attendibile che Johnson abbia mai accennato, sussurrato o creduto a un patto col diavolo.¹⁰ L'epilogo umano di Johnson fu tragico, ma fu l'epilogo di un uomo, sconfitto dalla malattia e dai demoni terreni dell'alcol, non da Satana.

VERDETTO DEL CAPITULO. Assoluzione piena e formale dall'accusa infondata di patti demoniaci. L'unico diavolo concretamente presente a quel celebre crocevia era il pregiudizio sistemico di chi si rifiutava categoricamente di credere che un bracciante nero americano potesse inventare da solo le fondamenta della chitarra moderna servendosi unicamente del proprio straordinario genio e di un'incrollabile etica del lavoro musicale. La Storia riconsegna finalmente a Robert Johnson l'unica cosa che gli era stata vigliaccamente scippata: la propria umanità.



Capitolo 2 – Autopsia di un mito: il 27 Club e gli ospedali segregati

La morbosa fascinazione del pubblico occidentale non si è affatto limitata ai crocevia polverosi e alle chitarre stregate; ha preteso incessantemente un pedaggio di sangue strutturato, una macabra regolarità matematica per placare la propria sete di melodramma. Ed ecco sorgere, fulgido e malato, il famigerato *27 Club*, la presunta e affascinante maledizione esoterica che ghermirebbe senza pietà i musicisti più luminosi proprio al compimento fatale del loro ventisettesimo anno d'età. Robert Johnson viene costantemente, ossessivamente citato come membro fondatore onorario, capostipite di una congrega maledetta che includerà luminari come Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison e, a decenni di distanza, Kurt Cobain e Amy Winehouse.¹¹ Ma la Storia del diritto, armata di calcolatrici e registri mortuari, non accetta di buon grado le superstizioni. L'analisi forense è letale per il misticismo da rotocalco. C'è una bramosia viscerale, insaziabile, grottesca e inestirpabile nel pubblico e nei mezzi di comunicazione di massa: la necessità di romanticizzare la tragedia, di ammantare la morte prematura con l'abito sfavillante del destino ineluttabile. Quando un genio cade, la società si rifiuta di accettare la banalità, la miseria o la casualità della sua fine. Preferisce di gran lunga immaginare un complotto cosmico, un prezzo da pagare stabilito da divinità oscure. Il melodramma allevia il senso di colpa collettivo per aver consumato l'artista fino a spezzarlo. In fondo, elevare la morte a maledizione mistica deresponsabilizza l'industria culturale, deresponsabilizza il mercato, deresponsabilizza la società e persino i fan adoranti. Ci rassicura pensare che quel talento dovesse essere restituito alle potenze cosmiche, piuttosto che ammettere che gli abusi, lo stress e la fragilità clinica hanno mietuto la loro prevedibile vittima.

Matematica contro superstizione

Il nucleo originale di questa coriacea credenza popolare si formò tra il 1969 e il 1971, in seguito alle morti tragiche, violente e in rapida successione di Brian Jones, Hendrix, Joplin e Morrison. Eppure, nonostante la curiosità del caso, la diceria covò docilmente sotto traccia per più di due decenni senza mai deflagrare. Fu soltanto nel 1994, all'indomani del clamoroso suicidio di Kurt Cobain, che il mito esplose con prepotenza su scala globale. Fu involontariamente alimentato dalla madre stessa del leader dei Nirvana, Wendy O'Connor, che dichiarò tragicamente ai giornalisti assiepati: «È andato ad unirsi a quel club stupido». La leggenda, condita generosamente dal dettaglio complottista degli «accendini bianchi» miracolosamente ritrovati nelle tasche di tutte le vittime — un anacronismo talmente pacchiano che fa sorridere la corte a crepapelle, dato che i modelli Bic usa-e-getta citati furono commercializzati solo nel 1973, ben dopo



la dipartita dei padri fondatori — si sbriciola rovinosamente di fronte ai freddi dati epidemiologici.¹² L'inclusione di Robert Johnson è puramente retroattiva e utilitaristica: il club non esisteva certo nelle redazioni degli anni Trenta, ed è stato proiettato a ritroso nel tempo per garantirgli un'aura di primogenitura nobile e inattaccabile. Nessuno, nel 1938, pianse l'adesione di Johnson a una loggia spettrale di martiri: il concetto stesso di «rockstar dannata» doveva ancora essere inventato a tavolino dai direttori marketing.

Nel 2011, uno studio accademico rigoroso, pubblicato dal prestigiosissimo *British Medical Journal* (BMJ), ha passato al setaccio i tassi di mortalità di 522 musicisti celebri su scala mondiale. Il verdetto dei numeri non ammette repliche né appelli emotivi: le probabilità statistiche di morire a 27 anni esatti (0,57 decessi per 100 anni-musicista analizzati) erano assolutamente identiche a quelle di chi ne aveva 25 (0,56) o 32 (0,54).¹³ Non vi è alcun picco di rischio statisticamente rilevante isolato magicamente a quell'età esatta. L'epitaffio definitivo al mito pop è stato posto con fermezza nel 2024 dai rigorosissimi ricercatori dei *Proceedings of the National Academy of Sciences* (PNAS): lo studio ha dimostrato senza ombra di dubbio che non vi è nulla di biologicamente o misticamente letale nei ventisette anni. Ha bensì rilevato che i musicisti sfortunatamente morti a quell'età sono diventati astronomicamente più celebri nel tempo a causa della sola forza narrativa autoalimentata del mito stesso. Il 27 Club è una truffa storiografica retroattiva, un colossale, imperdonabile bias di sopravvivenza al contrario.¹⁴ Celebriamo ipocritamente i caduti del club ignorando cinicamente le centinaia di colleghi illustri morti a ventisei, ventotto o ventinove anni, piegando maliziosamente i dati statistici pur di nutrire l'insaziabile mito romantico del genio eternamente dannato. La mortalità giovanile nell'industria dell'intrattenimento è oggettivamente alta e distribuita ampiamente nel decennio dei vent'anni, a causa degli abusi indotti dallo stile di vita; incasellarla in una cabala numerologica è non solo antiscientifico, ma intellettualmente disonesto.

Il «27 Club» è un colossale bias di sopravvivenza al contrario: la matematica smonta senza pietà la superstizione, svelando un pubblico affamato di eroi maledetti.

Il tragico, devastante falso di Bessie Smith

La disinformazione galoppante nel mondo del blues non è sempre stata ammantata di esoterismo da discount; a volte ha indossato orgogliosamente l'abito solenne della denuncia sociale, macchiandosi paradossalmente del medesimo, insopportabile sensazionalismo. Il caso processuale più clamoroso e denso di emotività riguarda



Bessie Smith, la formidabile e irraggiungibile «Imperatrice del Blues». All'alba del 26 settembre 1937, Smith rimase coinvolta e gravemente ferita in un orribile, violentissimo incidente stradale mentre viaggiava sull'oscura Highway 61, a pochi chilometri da Clarksdale, nel fango del Mississippi. La vulgata popolare — potente, straziante, ripetuta ossessivamente per interi decenni in libri, canzoni indignate e persino opere teatrali pluripremiate come *The Death of Bessie Smith* (1960) scritta dal colosso Edward Albee — vuole che la sua ambulanza fu spietatamente respinta all'ingresso da un candido ospedale per bianchi, condannandola a dissanguarsi a morte sull'asfalto per colpa diretta e spietata della segregazione razziale. Un quadro di martirio civile talmente perfetto da non poter essere messo in dubbio senza apparire insensibili.

Signori della giuria, ascoltate bene: questa è la menzogna più coriacea, blindata e resistente dell'intera storia sociale del blues. Il meticoloso biografo Chris Albertson, dopo lunghissime e inattaccabili indagini sul campo per la sua definitiva opera *Bessie* (1972, poi rivista), ha dimostrato oltre ogni ragionevole e flebile dubbio che la leggendaria cantante fu trasportata immediatamente, a sirene spiegate e senza alcuna letale deviazione discriminatoria, al G.T. Thomas Afro-American Hospital di Clarksdale. Lì, assistita dai medici in un disperato tentativo chirurgico, spirò verso le 11:30 del mattino seguente, stroncata dallo shock sistemico massivo per l'amputazione necessaria del braccio distrutto e per estese emorragie interne ormai inarrestabili.¹⁵ Il primo medico giunto per puro caso sulla scena dell'impatto era bianco, e prestò le prime cure; ma l'autista dell'ambulanza accorsa, Hugh Smith, era egli stesso afroamericano. E come spiegò l'autista stesso allo sbigottito Albertson anni dopo: l'idea anche solo lontanamente pensata di portare d'urgenza una donna nera moribonda nell'atrio di un ospedale per caucasici, nel profondo, spietato Sud degli anni Trenta, era un pensiero totalmente, comicamente inconcepibile. Un suicidio logico e sociale che si sarebbe tradotto in probabili ritorsioni armate contro l'equipaggio. Nessuno ci avrebbe mai provato, nemmeno in sogno. I due ospedali in questione, peraltro, sorgevano a meno di mezzo miglio l'uno dall'altro nella cittadina.¹⁶ Era folle persino immaginare uno scenario in cui l'ambulanza chiedesse permesso per entrare in un santuario dell'apartheid medico.

Chi inventò dunque, dal nulla, la straziante calunnia? Il pubblico ministero della Storia punta oggi il dito inquisitore contro il formidabile produttore jazz, e attivista bianco, John Hammond. In un articolo infiammato pubblicato sul prestigioso *DownBeat* nel freddo novembre del 1937, mosso innegabilmente da un genuino, focoso fervore politico ma totalmente, disastrosamente privo di qualsiasi basilare verifica fattuale sul campo, Hammond scrisse perentoriamente che la donna era morta dissanguata perché respinta dai crudeli medici bianchi. Decenni più tardi, sentendosi forse il fiato corto della vecchiaia, Hammond ammise candidamente allo sbalordito Albertson di aver



basato la sua infiammata requisitoria su mere voci di corridoio, dicerie sussurrate nei locali di New York. Ma il veleno era ormai entrato indissolubilmente in circolo nel sangue della cultura occidentale.¹⁷ Nel recente 2019, persino la blasonata NPR ha dovuto ribadire l'ovvietà storica in diretta nazionale: chiunque conosca anche solo superficialmente la spietata, ferrea applicazione burocratica delle leggi Jim Crow sa perfettamente che nessun soccorritore, bianco o nero, avrebbe mai osato una fermata del genere.¹⁸ Eppure, contro ogni logica, il mito di Bessie Smith persiste, fiero e inossidabile. Persiste perché esso illustra, seppur falsificando i registri, in modo metaforicamente perfetto la reale e mostruosa letalità del sistema segregazionista. Quella colossale frode teatrale incarnava a livello lirico un razzismo oppressivo che, pur non avendo causato in quell'istante tecnicamente il decesso, dominava indiscutibilmente la vita, il sudore e la morte di ogni singolo afroamericano del Sud. È il classico caso di una bugia creata a fin di bene che finisce per fagocitare la verità dei fatti, distorcendo l'analisi obiettiva per fini squisitamente ideologici e drammatici.

I governatori ammalati e l'astuzia di Leadbelly

A completare mirabilmente la triade dei possenti miti biografici smascherati in quest'aula, troviamo Huddie Ledbetter, il titanico, irruento *Leadbelly*. L'uomo dal fisico d'acciaio forgiato nei lavori forzati e dalla possente voce di tuono in grado di sovrastare un coro. La sua invincibile, seducente leggenda sostiene che egli si sia letteralmente e gloriosamente cantato la propria uscita di prigionia per ben due volte. Egli avrebbe commosso i gelidi, spietati cuori dei governatori razzisti del Sud fino a estorcere loro, in lacrime, la prestigiosa grazia esecutiva. Metà verità giudiziaria, mezza e scaltra propaganda pubblicitaria newyorkese. Esaminiamo scrupolosamente i fascicoli polverosi. Nel 1925, nello spietato Texas, il governatore in carica Pat Neff visitò in pompa magna il brutale carcere di Sugarland. Leadbelly, astuto calcolatore, effettivamente gli cantò il suo vibrante appello personale intitolato «*Please Pardon Me*», e incredibilmente il governatore firmò le carte e lo graziò. Ma agli atti della penitenziaria risulta chiaro e tondo che Leadbelly aveva già faticosamente scontato quasi sette lunghissimi anni della pena minima prevista dal codice, ed era prassi consolidata, e persino calcolata politicamente, per il governatore Neff elargire numerose grazie clemenziali a frotte di ergastolani al termine del suo burrascoso mandato.¹⁹ L'arte superba aiutò certamente a oliare i cardini, ma la fredda burocrazia dettò i veri tempi della liberazione. Fu un rilascio ordinario infiocchettato per sembrare una grazia miracolosa ottenuta dalla potenza redentrica dell'arte.

Il secondo trionfale rilascio, avvenuto sotto i riflettori in Louisiana nel 1934, fu invece una cinica, seppur geniale e riuscitissima, operazione di marketing creata letteralmente a tavolino dai celebri, influenti ricercatori del folclore John e Alan Lomax. I due accademici fecero furbescamente recapitare un fragile disco contenente la lusinghiera



canzone «*Governor O.K. Allen*» direttamente all'ufficio di rappresentanza del governatore in carica. Ma, colpo di scena che straccia il copione romanzesco, il disco in acetato fu frettolosamente lasciato nelle mani di una distratta segretaria, e con ogni probabilità storica Allen non lo ascoltò mai nella sua vita. Quando il massiccio Leadbelly fu rilasciato ai primi caldi dell'agosto di quell'anno, la spigolosa direzione del famigerato, infernale carcere di Angola smentì seccamente e stizzita la narrativa romantica montata dalla stampa. Lo fece tramite una caustica lettera ufficiale firmata dal direttore Louis Jones: Huddie Ledbetter uscì per la regolarissima e grigia applicazione della legge sul «good time» (buona condotta), calcolata algebricamente e applicabile a tutti i detenuti modello in pari grado.²⁰ Furono proprio i signori Lomax, indiscussi maestri dell'appropriazione folkloristica americana e scaltri manipolatori delle redazioni mediatiche, a strumentalizzare ferocemente la narrazione del selvaggio e talentuoso «prigioniero salvato in extremis dalla propria arte» a beneficio esclusivo e calcolato della borghese, annoiata e affamata stampa newyorkese.²¹ Questo affascinante processo di decostruzione ci porta a una verità universale: il musicista veniva spesso trasformato in una macchietta, in un selvaggio da domare, il cui unico biglietto di salvezza per fuggire dall'inferno delle carceri sudiste risiedeva apparentemente nella commozione di un leader bianco pietoso. Tale narrazione serviva perfettamente e mirabilmente a rassicurare i ceti medi: il nero poteva essere perdonato, ma solo se si sottometteva e implorava attraverso l'intrattenimento, confermando così la generosità paternalistica del sistema. Era un teatro crudele, in cui le vere dinamiche legali e i tempi di rilascio burocratici venivano occultati, cancellati, a favore di una storiella strappalacrime ad uso e consumo della stampa e dell'alta borghesia del Nord. Un copione indegno, costruito sulle spalle di un genio piegato alle logiche del circo mediatico dell'epoca.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Il tribunale della Storia ritira l'accusa di frode a carico dei geniali musicisti del Delta, e incrimina formalmente e implacabilmente l'industria culturale, accademica e il giornalismo investigativo occidentale. Vengono dichiarati congiuntamente colpevoli di aver falsificato obitori, aule di giustizia, referti medici e cartelle cliniche pur di vendere a buon mercato il melodramma romantico al pesantissimo prezzo della pura, limpida verità biografica.



Capitolo 3 – Le Donne sotto Processo: Prime Star, Proto-femminismo e Ribellione Queer

Alziamo ora il pesante sipario di velluto sul terzo e più scandaloso segreto sistematicamente occultato dalla rigida storiografia ufficiale del blues maschilista. Il genere che noi tutti oggi veneriamo globalmente come il dominio incontrastato di lupi solitari, di ruvidi chitarristi vagabondi intrisi di mascolinità rurale, sporchi di polvere e impregnati di whisky a buon mercato, fu in realtà prepotentemente fondato, diffuso e portato al primo travolgente trionfo commerciale da una formidabile, sfacciata armata di donne. Donne emancipate, truccate pesantemente, adorne di piume di struzzo e paillettes scintillanti, orgogliosamente indipendenti, economicamente agiate e fiammeggianti nella loro indomabile fluidità sessuale. Le cosiddette e magnifiche *Classic Blues Women* del massiccio circuito teatrale vaudeville furono in assoluto le primissime, vere megastar afroamericane dell'intera e fiorente industria discografica americana. L'anno zero fonografico del blues non si tenne affatto sul portico polveroso e tarlato di una misera baracca nel Delta del Mississippi, ma sotto i microfoni dorati degli studi urbani della Okeh Records a New York. Esattamente tra il 14 febbraio e il caldo agosto del 1920, con l'incisione storica, dirimente, di «*Crazy Blues*» da parte della straripante Mamie Smith.²² Quel singolo in pesante gommalacca vendette un inimmaginabile, apocalittico milione di copie fisiche in pochissimi mesi. Deflagrò come una testata nucleare nelle stantie certezze commerciali dei padroni bianchi delle etichette, dimostrando loro brutalmente l'esistenza di un vorace, disperato e ricchissimo mercato di consumatori afroamericani che fino a quel fatidico pomeriggio di agosto era stato cinicamente ignorato dalle logiche del capitale.

Nel corso del successivo decennio, i formidabili e ruggenti anni Venti, più di cento formidabili artiste donne — tra cui sveltano come colossi le imperiose Ma Rainey, l'incontenibile Bessie Smith, la scabrosa Lucille Bogan, l'elegante Sippie Wallace e la fiera Ida Cox — dominarono letteralmente con polso di ferro e vendite da capogiro i neonati cataloghi dei *race records*, in primis per colossi come la Paramount e la Columbia Records.²³ Esse, semplicemente salendo sul palcoscenico e impugnando un megafono, rovesciarono scientificamente le asfissianti, letali imposizioni sociali post-vittoriane della loro epoca. Nei loro testi graffianti e nelle loro trionfali esibizioni pubbliche zeppe di lustrini, offrivano costantemente al pubblico afroamericano segregato, e specialmente alle masse femminili lavoratrici, uno specchio abbacinante di inaudita emancipazione sessuale, vertiginosa indipendenza finanziaria e



insubordinazione domestica militante contro i mariti padroni. Ed è proprio sul pericoloso banco d'accusa della moralità pubblica e del rigido orientamento sessuale che queste donne affrontarono a viso aperto e sguainato il bigottismo sistemico, sfidando senza alcuna remora le convenzioni sociali in maniera sfacciatamente, ferocemente moderna e magnificamente proto-femminista. Ogni esibizione era un inno all'indipendenza, un proclama sonoro che incoraggiava la donna a fare le valigie, lasciare il coniuge inetto e abbracciare la liberazione economica. In questo senso, le donne del vaudeville blues furono l'avanguardia del pensiero femminista, armate di trombone e pianoforte ragtime.

Il coraggio queer di Ma Rainey e l'irripetibile oltraggio di Lucille Bogan

L'indomabile Gertrude Pridgett, universalmente venerata dal pubblico come «Ma» Rainey, a buon diritto la «Madre del Blues», non chiedeva alcun permesso formale né faceva pubblica scusa per il semplice fatto di esistere e di amare chi voleva. Il suo profondo legame genetico con l'oscura tradizione del blues rurale era organico, inattaccabile, avendo ella iniziato a cantare instancabilmente nei faticosi *minstrel shows* itineranti del profondo Sud sin da ragazzina, macinando chilometri sui vagoni dei treni. Ma la sua successiva postura urbana, arrivata la fama, era a dir poco incendiaria, volta a scardinare il puritanesimo. Nel culmine della sua carriera, nel 1925, fu clamorosamente arrestata in flagrante e sbattuta in cella dalla polizia di buon costume durante una festa intima, privata e clamorosamente rumorosa, organizzata in un appartamento a Chicago. La si accusò di depravazione, sorpresa a festeggiare lascivamente attornata dalle giovani, statuarie coriste del suo formidabile corpo di ballo. Come rispose l'inviperita Ma Rainey a questo colossale scandalo pubblico strombazzato dai giornali? Non certo implorando pietà o contrizione. Esattamente tre anni dopo, nel 1928, forte della sua inavvicinabile fama, registrò per gli studi spogli della Paramount l'immortale, arrogante hit «*Prove It on Me Blues*». Non fu affatto una mite apologia difensiva per salvare la faccia in tribunale, ma una spietata, ironica, scintillante dichiarazione di inequivocabile colpevolezza e di vibrante sfida giudiziaria. I testi sferzanti cantavano orgogliosamente in faccia all'America perbenista: «*Sono uscita ieri sera con un mucchio di mie amiche / Dovevano essere proprio donne, perché non mi piacciono assolutamente gli uomini / È verissimo, indosso abitualmente un colletto inamidato e una cravatta / E ci so fare parlando con le ragazze proprio come se fossi un vecchio gentiluomo*».²⁴

Promossa genialmente dal reparto marketing con pubblicità sfacciate sui giornali a grande tiratura della comunità nera — inserzioni che la ritraevano imperiosa, vestita di tutto punto in completi sartoriali maschili gessati da gangster d'alta classe, intenta a flirtare apertamente, sorridente, con altre due giovani donne, mentre un poliziotto la osserva basito e impotente sullo sfondo — la canzone è inequivocabilmente e giustamente celebrata oggi come uno dei primissimi, dirompenti e immortali inni



dichiaratamente queer della smisurata industria musicale mondiale.²⁵ La prestigiosa accademica e filosofa militante Angela Davis, nel suo monumentale e imprescindibile saggio sviscerante *Blues Legacies and Black Feminism*, sottolinea magistralmente come Ma Rainey e le sue scaltre compagne non cantassero quelle rime provocatorie meramente per scandalizzare in modo infantile il rassicurante ceto borghese. Esse lo facevano per rivendicare scientemente una feroce autodeterminazione politica, identitaria e corporea all'interno dello spazio letalmente opprimente, violento e mortifero della segregazione razziale e sessuale vigente nell'America Jim Crow.²⁶

Se l'operato titanico di Ma Rainey si dimostrò enormemente coraggioso ed eversivo, la sulfurea Lucille Bogan (parte della sacra triade delle "Grandi Tre" del blues degli anni d'oro, assieme a Rainey e alla monumentale Bessie Smith) incarnò sul nastro magnetico pura, inestinguibile dinamite non censurata.²⁷ Nel torrido anno 1935, la Bogan decise di non lasciare prigionieri e incise lo sbalorditivo «*B.D. Woman's Blues*». Il misterioso acronimo B.D. stampato sull'etichetta del disco stava nientemeno che per «bulldagger» o «bulldyke», termini gergali popolari, rudi e vigorosi, ma non necessariamente o esclusivamente dispregiativi, correntemente usati in seno alla sotterranea comunità nera per definire con schiettezza donne dall'identità di genere profondamente mascolina e sfrontata. I ricercatori in studi di genere del prezioso archivio dell'Università di Yale lo elevano senza remore a inestimabile testo cardinale a imperitura testimonianza della *female masculinity* del primo Novecento. I versi della Bogan irridono senza la minima pietà l'utilità sessuale e affettiva degli uomini e glorificano liricamente l'attrazione verso donne imperiose che «hanno la bella testa di un dolce angelo ma che passeggiano per strada spavalde proprio come farebbe un uomo naturale».²⁸ Bogan è, per incalcolabile giunta, la diabolica autrice di audaci incisioni clandestine sbalorditive. La sua infame, leggendaria versione alternativa, e integralmente non censurata, della licenziosa «*Shave 'Em Dry*», incisa lo stesso anno ma non destinata agli scaffali convenzionali bensì al florido mercato del contrabbando nei club notturni sotterranei per soli adulti, contiene una mitragliata di allusioni anatomiche e sessuali talmente esplicite, graficamente crude e fiammeggianti da continuare, a decenni di distanza, a far impallidire e sbalordire gli storici e i censori odierni, rendendolo di supremo diritto l'apice insuperato e mai eguagliato dell'espressione sessuale licenziosa nell'intera epopea del blues acustico degli anni Trenta.²⁹ Questa registrazione smantella ogni illusione di purezza innocente attribuita alla musica d'anteguerra, gettando uno squarcio di luce inesorabile sui sotterranei vizi di Chicago e New York.



Il blues commerciale non è nato in una baracca. È nato tra tacchi a spillo, piume di struzzo e spavalderia. Era sfacciato, sessualmente liberato e orgogliosamente queer decenni prima che le aule universitarie trasformassero queste parole in manifesti accademici.

Bessie Smith: l'imperatrice immortale contro il violento capitale

La sovrana indiscussa, assoluta e incontrastata di questa turbolenta rivoluzione in carne, ossa e voce tonante fu indiscutibilmente la monumentale Bessie Smith. Visse la sua turbolenta, abbagliante vita terrena con la medesima, irrefrenabile e impetuosa spavalderia con cui attaccava selvaggiamente e piegava al suo volere le note musicali in studio. La sua clamorosa bisessualità militante non è certo un flebile sussurro di corridoio o un'esagerazione storiografica gonfiata dagli scrittori odierni: è un gigantesco dato biografico granitico e inoppugnabile. Il prestigiosissimo National Museum of African American History and Culture la descrive oggi formalmente, nero su bianco, come una donna inesorabilmente e fieramente se stessa, fieramente incline al formidabile consumo sregolato di gin artigianale di altissima gradazione acquistato di contrabbando, e notoriamente, apertamente coinvolta in una lunghissima, spettacolare sequela di roventi passioni carnali e teatrali tradimenti con innumerevoli amanti e ammiratori appartenenti a entrambi i sessi.³⁰ Destreggiandosi furiosamente tra risse da strada sanguinose nei vicoli di Philadelphia, plateali esplosioni di collera verbale e fisica contro i pretenziosi padroni bianchi dei teatri itineranti, e un'intensa, solida relazione decennale consumata con la devota amante e inseparabile compagna di logoranti tournée Ruby Walker, la titanica Smith mandò letteralmente in frantumi, pezzo dopo pezzo, le mediocri pretese patriarcali del debole marito, l'instabile e violento Jack Gee. La vibrante, febbricitante e in gran parte sotterranea comunità queer afroamericana esplosa negli anni d'oro del vaudeville teatrale del Nord e del Sud è stata invero finalmente e gloriosamente restituita con la dovuta dignità formale al grande pubblico di massa soltanto in tempi assai recenti. Un traguardo raggiunto in special modo grazie al crudo e inappuntabile realismo psicologico dell'acclamato, pluripremiato biopic televisivo a lei meritatamente dedicato dalla potente rete via cavo HBO.³¹

Tuttavia, l'aula ascolti questa triste verità processuale: questa trionfale, titanica affermazione femminile collettiva subì improvvisamente un letale e definitivo colpo di grazia alla nuca. Non a causa del ridicolo, tartufesco risveglio della moralità pubblica delle crociate censorie protestanti, bensì sgozzata precipitevolmente sotto la scure



inesorabile e invisibile del capitale finanziario di Wall Street. Il funesto Ottobre del 1929, inizio della catastrofica Grande Depressione, spezzò brutalmente la colonna vertebrale all'intera economia americana e, con essa in rapida caduta libera, annientò fisicamente il redditizio circuito teatrale vaudeville e affondò a zero la frenetica vendita e produzione dei dischi in fragile gommalacca a 78 giri. Le miopi etichette discografiche, nel panico dei conti in rosso, stracciarono vigliaccamente e senza preavviso i contratti in esclusiva di queste pioniere geniali. Poiché le osannate *Classic Blues Women*, in perfetto stile coloniale, non percepivano quasi mai un misero centesimo di royalties di mantenimento sui loro stratosferici milioni di dischi precedentemente venduti — essendo infatti meschinamente vincolate fin dal principio ad accordi forfettari altamente predatori che garantivano loro vergognosamente solo una manciata striminzita di dollari per ogni estenuante, faticosa sessione in studio di registrazione —, queste colossali artiste persero tutto dalla sera alla mattina precipitando rovinosamente, senza alcun paracadute sociale o rete di salvataggio, nella povertà più nera, cupa e assoluta. Questo gigantesco tracollo finanziario sistemico e spersonalizzante, più di ogni altra evoluzione acustica, gettò le imprescindibili basi economiche e logistiche per l'implacabile ritorno forzato in auge di un blues di modesta estrazione rurale, enormemente più economico e snello da registrare, prodotto da solisti slegati da orchestre e, soprattutto, un genere che si re-impadronì prepotentemente di un'identità quasi esclusivamente dominata dalla prospettiva maschile.³² In questa tragedia finanziaria, la rivoluzione sessuale fu spazzata via insieme ai libretti degli assegni, rimettendo l'orologio indietro e riportando la scena in mano agli esecutori uomini, pronti a essere sfruttati e derubati dal decennio successivo di nuove, implacabili etichette discografiche.

VERDETTO DEL CAPITULO. Le clamorose donne pioniere fondatrici del blues commerciale sono dichiarate pienamente, inequivocabilmente colpevoli degli splendidi reati di reiterata insubordinazione patriarcale, sfrenata sovversione sessuale identitaria e plateale oltraggio continuato alla misera decenza borghese occidentale. Siano esse processate dalla Storia solo per essere innalzate all'Olimpo, e onorate in perpetuo come le indiscutibili, autentiche madri spirituali e le fondatrici del moderno suono registrato dell'America del Ventesimo secolo.



Capitolo 4 – Il Testimone Riluttante: Jim Crow, Diritti Civili e la Linea Estetica

Chiamiamo ora a deporre severamente al banco dei testimoni l'ingombrante, macabro e ineludibile contesto legislativo e sociale dell'epoca. Costituisce un colossale errore di dolo intellettuale, un vero crimine contro la storiografia, indagare accademicamente il blues considerandolo freddamente come una semplice, inoffensiva e astratta forma musicale folclorica da conservatorio, eludendo vigliaccamente il mostruoso apparato giuridico discriminatorio sotto il quale esso è, miracolosamente e nonostante l'inferno quotidiano, prodigiosamente prosperato come un fiore nel fango. Per quasi un intero secolo, esattamente dal 1876 fino alla sofferta approvazione formale del provvidenziale Civil Rights Act nel 1964, l'infernale, sadica e machiavellica impalcatura strutturale nota tragicamente come le leggi Jim Crow impose inflessibilmente all'intero bacino del Sud statunitense un crudele apartheid. Un segregazionismo burocraticamente asfissiante, legalizzato dai giudici statali, e rafforzato da un lato brutalmente violento. Un sistema tetro, sapientemente cementato alla base dalle inique pratiche del lavoro forzato agricolo paraschiavista (il rovinoso *sharecropping*) e dalla minaccia costante, onnipresente e letalmente tangibile del sanguinoso linciaggio pubblico usato come puro strumento di mortale controllo sociale di massa. Da qui, cari giurati, emerge strisciante e complessa la difesa teorica più spinosa da dipanare nel nostro tribunale, un enigma secolare: il tormentato blues, nelle sue liriche e nei suoi lamenti, fu o non fu una forma criptica e codificata di resistenza e protesta politica attiva?

In apparenza, se ascoltato dalle orecchie superficiali di chi cerca proclami, il blues tradizionale rurale e urbano rifuggiva quasi sistematicamente e pavidamente le palesi ed esplicite tematiche sindacali rivoluzionarie, gli infuocati manifesti ideologici per l'ottenimento dei diritti civili o le roboanti arringhe partitiche da megafono. Ma la vera arte, signori attenti della giuria storiografica, rappresenta da sempre e ovunque la cruda, inequivocabile e dolorosa storia interiore e spirituale di un intero popolo torturato e costretto al silenzio istituzionale. Il colossale blues acustico ed elettrico enunciava segretamente l'incubo diurno e la silenziosa ribellione mentale di intere comunità attraverso i sottili codici cifrati dell'ingegnoso doppio senso lirico e dell'allegoria ferina spietata, comprensibile a pieno solo da chi condivideva quel medesimo orrore sociale di base. Quando Robert Johnson, Tommy Johnson o Muddy Waters ululavano nei microfoni che terrificanti cani infernali («*hellhounds*») fiutavano con furia le loro tracce per trascinarli in basso, non dipingevano puerili presenze sovranaturali romanzesche: evocavano i temutissimi, insaziabili mastini sguinzagliati senza remore dalla corrotta polizia rurale e dai cacciatori di taglie razzisti del



Mississippi. L'urlo disperato emesso ritmicamente dai campi di concentramento agricoli mascherati da penitenziari di Stato statali come Parchman Farm, nel cuore del Delta, o la crudele Angola in Louisiana, costituiva a tutti gli effetti un raccapricciante, meticoloso rapporto sotterraneo dell'Ispettorato del Lavoro. Soltanto che esso era redatto e tramandato oralmente non con il formale inchiostro delle macchine da scrivere dei funzionari federali, ma intinto nel sudore sanguinante e disperato dei reclusi afroamericani, privati di qualunque base giuridica umana. Il possente e imponente blues non somigliava affatto, non per mancanza di ardore ma per crudele necessità vitale di sopravvivenza, a un luminoso e pacifico corteo di protesta sociale brandente rassicuranti cartelli dipinti a mano. Assomigliava invece, e tragicamente, a una dettagliatissima e preziosa mappa tattica di navigazione emotiva disperata, tracciata febbrilmente di notte all'interno di un vastissimo e mortale territorio nemico occupato militarmente dalle milizie incappucciate del terrore bianco della supremazia armata locale. Era una trasmissione di bollettini di guerra decodificati su chitarre acustiche.

L'urto frontale impareggiabile e mortifero di «Strange Fruit»

Giunse tuttavia, implacabile come un orologio a pendolo, un drammatico e storico momento spartiacque in cui la complessa, vitale maschera protettiva dell'ambiguità poetica si crepò irreparabilmente, frantumandosi in mille pezzi per l'eternità americana, e l'intera e potente forma d'arte musicale afroamericana fu brutalmente costretta, dalle cronache cruente, ad affrontare a viso nudo l'incommensurabile e sanguinoso orrore quotidiano del razzismo omicida e sistemico dell'era Jim Crow. Lo fece sfidandolo pubblicamente a duello, guardando dritto a occhi sbarrati le orbite vuote della morte. Nel cupo mese di aprile dell'anno 1939, l'inimitabile e inarrivabile Billie Holiday — la più immensa jazz vocalist della sua travagliata era e magnifica erede spirituale predestinata della leggendaria dinastia vocale d'imperatrici inaugurata anni prima da Bessie Smith — fece ingresso nervosamente negli spaziosi studi discografici di Manhattan appartenenti all'etichetta indipendente Commodore Records. Decise con inaudita fermezza di incidere lì, seduta stante, una ballata di denuncia sociale spettrale, dai raggelanti toni cupissimi, intitolata suggestivamente «*Strange Fruit*». Il pesantissimo e controverso pezzo era stato appena spietatamente e vigliaccamente rifiutato al mittente dalla sua stessa, enorme etichetta madre ufficiale, la ricchissima corporazione discografica della Columbia. I dirigenti bianchi, sudando freddo, erano mortalmente e commercialmente terrorizzati all'idea di affrontare un immediato ed esteso boicottaggio economico nazionale, unito alle violente, sicure e prevedibili ritorsioni ideologiche da parte dei rivenditori di dischi nel feudo dell'intollerante e rancoroso Sud segregazionista americano. Diventata incisa su lacca, «*Strange Fruit*» ascese immantinente a prima, inequivocabile, devastante e insopportabilmente esplicita canzone di feroce denuncia del terrorismo razzista mai prodotta in America.³³



Il testo è un obitorio a cielo aperto: in un'atmosfera sospesa e morbosa, i poveri corpi brutalizzati, mutilati e arsi degli afroamericani massacrati vengono poeticamente e grottescamente ridotti in metafora a «strani frutti anomali» inerti e ciondolanti dai frondosi pioppi e querce dell'orgoglioso Sud confederato, impietosamente avvolti, con insostenibile contrasto bucolico, dall'inconfondibile odore stucchevole, dolciastro e ipocritamente nauseante dei profumati fiori di magnolia e della martoriata carne bruciata dal furore populista.

L'ironia spiazzante, caustica, profondamente alienante per la narrativa stereotipata, e storicamente capace di mandare in cortocircuito e confondere le nette divisioni storiografiche etniche e sociali dell'epoca, risiede saldamente in un fatto ineludibile: la maestosa lirica poetica originaria del brano fatale non fu forgiata al caldo del sole rovente, fra le zanzare dell'afoso e letale Delta del Mississippi rurale, come il mito imporrebbe comodamente. Bensì nacque a freddo nel grigio e pulsante cuore urbano e intellettuale di New York City. Ne fu ispirato, sensibile e indignato autore l'umile Abel Meeropol, un coraggioso e militante insegnante di liceo ebreo e convinto attivista comunista del Bronx. Colpito al cuore, in modo indicibile e straziante, dalla macabra visione traumatica di una popolarissima fotografia celebrativa pubblicata su vasta scala nazionale. L'immagine in questione, scattata impunemente nel lontano 1930 nella cittadina di Marion, perduta nelle sterminate e piatte pianure dell'Indiana rurale — Stato del Nord, a riprova che l'odio tracimava i confini geografici della Confederazione —, immortalava inequivocabilmente e trionfalmente il feroce e impunito linciaggio pubblico senza processo dei due giovani sventurati Thomas Shipp e Abner Smith, crudelmente e sadicamente circondati da una sorridente, festosa, immensa e raccapricciante folla bianca esultante di bambini e benpensanti agghindati a festa. Scosso dall'odio razziale documentato su celluloide, l'insegnante Meeropol distillò febbricitante il suo viscerale e paralizzante raccapriccio intellettuale in una tagliente poesia dalla struttura ritmica impeccabile e inattaccabile. Il prestigioso tempio accademico e attivista del Jim Crow Museum della rinomata Ferris State University la inquadra storicamente oggi, decenni dopo, senza alcuna esitazione accademica, come il definitivo, gigantesco e assolutamente insuperato atto fondativo e germinale, squisitamente musicale, del successivo e mastodontico movimento nazionale anti-linciaggio della NAACP e per l'ottenimento dei formali diritti civili del dopoguerra per la minoranza nera.³⁴ Al culmine della sua notorietà traballante, la titanica e perseguitata Billie Holiday insisteva con ferocia adamantina a chiudere tassativamente ogni sua applauditissima esibizione serale in prestigiosi club newyorchesi come il Café Society cantando a cappella questo esatto brano sferzante. Lo eseguiva rigorosamente e teatralmente immersa in un gelido silenzio tombale preteso categoricamente dai camerieri della sala, spegnendo e accecando severamente tutte le abbacinanti luci del locale tranne per l'isolato fascio drammatico di un singolo, abbagliante riflettore



puntato spietatamente sul suo fiero e sofferente volto rigato dalle lacrime. Quel commovente e lugubre rito funebre collettivo le attirò istantaneamente addosso l'inesorabile odio vendicativo, rancoroso e le successive e fatali persecuzioni poliziesche del temuto e corrotto Federal Bureau of Narcotics governativo. Un apparato giudiziario sadicamente guidato all'epoca dal feroce e machiavellico Harry Anslinger, incrollabile razzista di Stato, il quale imbastì ossessivamente false incriminazioni burocratiche mirate esplicitamente a stroncare la carriera eversiva di quella donna e cantante troppo libera per il sistema. Questa singola, immensa vicenda storica, onorevoli signori della corte odierna, costituisce nel profondo l'inequivocabile, lampante e letale prova processuale di quanto l'esecuzione pubblica di una semplice manciata di misere note vocali su nastro potesse intimorire, far tremare, destabilizzare e persino profondamente terrorizzare nelle viscere il granitico, potente e inossidabile e reazionario status quo dell'onnipotente establishment bianco federale in quel tetro decennio e nei successivi anni Quaranta di lotte silenziose.

Il durissimo e antico blues non marciava rumorosamente nelle affollate strade urbane armato spavalidamente di squillanti megafoni amplificati e rivendicativi cartelli politici espliciti. Il blues, nelle sue forme originarie più oscure, registrava invece fedelmente l'urto sordo, invisibile e sanguinante delle manganellate a sorpresa sui crani e le ustionanti cicatrici dell'anima segregata, intere decadi prima ancora che le gloriose marce per i diritti civili in Alabama osassero anche solo timidamente cominciare la loro lunga avanzata democratica verso l'agognata giustizia legislativa.

Il gigante Amiri Baraka contro l'esteta Ralph Ellison: il processo infuocato all'anima letteraria

Incredibilmente lontano dalle sporche e sanguinose barricate fisiche, e ben protetto all'interno delle prestigiose, auguste aule illuminate e ovattate dei luminari di lettere, filologia e sociologia accademica americana, questo medesimo rovente dibattito intellettuale di natura ontologica innescò una vera e propria epica guerra ideologica totale tra i pesi massimi, le menti più fini e spietate del pensiero critico afroamericano del fertile e turbolento Novecento statunitense. Ben decenni prima, lo smisurato e poliedrico intellettuale poeta Langston Hughes aveva già nobilmente ed elegantemente imposto di prepotenza intellettuale la rigidissima e tradizionale struttura ritmica AAB



del blues rurale, portandola dalle polverose baracche fino ai reami astratti e aulici dell'alta poesia d'avanguardia con la gloriosa e seminale pubblicazione giovanile della sua formidabile raccolta poetica dell'anno 1926, appropriatamente intitolata in onore del genere l'opera *The Weary Blues*. In questo esile ma pesantissimo e fondamentale volume cartaceo di pura innovazione modernista newyorkese, egli innalzò orgogliosamente la derisa figura archetipica del derelitto, umile e curvo pianista da taverna polverosa che animava le tristi notti nei club della rumorosa e pullulante Lenox Avenue nel fermento notturno della brulicante Harlem, piazzandolo saldamente sui più alti podi letterari dell'acclamata poesia della letteratura d'arte moderna americana contemporanea in bianco e nero. Sancendo di fatto l'esistenza tangibile, riconosciuta dalle alte riviste letterarie di critica specializzata e dagli autorevoli studiosi della Sorbona e di Harvard, di una compiuta, autonoma, robustissima e irrinunciabile «blues aesthetic» dal forte carattere nazionale e identitario afroamericano.³⁵³⁶ Tuttavia, l'irreversibile e durissimo scontro frontale critico e accademico finale sulla precisa e sviscerante natura puramente ontologica, psicologica e sociale del vasto continente del blues americano esplose con inaudita, tellurica e devastante violenza teorica nei ruggenti anni incandescenti e incendiari Sessanta, sullo sfondo delle rivolte sociali nei quartieri neri che insanguinarono l'America di Kennedy e Johnson e infuocarono definitivamente le cattedre elitarie delle università di alto rango del circuito delle metropoli.

Da una precisa e rigida parte di quella rovente e altissima barricata accademica ed etica del tempo si ergeva fieramente implacabile l'accusatore intransigente: l'immenso intellettuale di sinistra radicale e formidabile attivista politico Amiri Baraka, divenuto figura mitologica della ribellione studentesca a Harlem (nato e in precedenza universalmente noto alle alte cronache come LeRoi Jones, prima di cambiare coraggiosamente generalità in segno esplicito di rottura). Questi, con il colossale getto esplosivo, polemico e sovversivo e rivoluzionario del celeberrimo testo sociologico e musicale enciclopedico e furioso intitolato maestosamente *Blues People*, edito nel ribelle 1963 alle porte dell'esplosione dei disordini neri sociali di vasta scala nel dopoguerra, impose prepotentemente, inesorabilmente la dura e per molti indigesta e indigeribile e monolitica lettura interpretativa e puramente e rigorosamente politica del blues. Per il lucido sociologo e polemista sferzante e barricadero Baraka, l'intera straziante genesi genetica e la lenta evoluzione sonora del cupo e sofferto blues americano rurale, assieme ai vari corollari come l'impetuoso sviluppo virtuosistico del frenetico e spensierato e febbricitante bebop cittadino e metropolitano, riflettevano infallibilmente, meccanicamente e quasi in maniera puramente e totalmente marxista e deterministica asettica e speculare l'intero calvario e l'assimilazione dolorosa, traumatica e sanguinosa, dell'archetipo disprezzato e incatenato dello «schiavo», il nero costretto ferocemente contro la sua natura, trasformato faticosamente, e con immane,



colossale controvolgia disumana d'integrarsi nel tessuto cittadino dell'Impero bianco, in ambiguo e disorientato «cittadino». Il tutto collocato spaventosamente all'interno di un'America brutale che persisteva nel rimanere sadicamente inesorabilmente intollerante, respingente, ostile visceralmente e subdolamente ma sempre razzista fino al midollo costituzionale del patto formativo statale dell'Unione delle colonie originarie da trecento anni e passa.³⁷³⁸ Ogni singola, minuscola mutazione tecnica di stile musicale ritmico esecutivo operata e codificata dai musicisti ciechi afroamericani nei sudici polverosi ghetti di provincia, ogni esitante minuscola vibrazione lamentosa dell'effimera intoccabile nota blu abilmente, magicamente e poeticamente piegata col sudore sul manico sporco ed estenuato delle infuocate e consunte chitarre in latta a quattro soldi, equivaleva, secondo l'illuminante tesi granitica e spietata di Amiri Baraka e dei suoi adepti e feroci ammiratori ideologizzati delle Pantere Nere e Black Power, a una misurabile, macroscopica ed epocale mutazione documentaristica in tempo reale registrata storicamente e nitidamente nelle concrete ed esplicite e letali condizioni precarie ed estreme delle vite fragili e straziate ed emarginate nel perenne, implacabile e asimmetrico e continuo conflitto e infinita, sotterranea logorante lotta di classe titanica e fratricida tra le disgraziate frange sofferenti ed esauste della comunità dei bassifondi della sterminata nazione bianca segregante.

Saldamente, maestosamente ed elegantemente insediato sul fronte inviccinabile opposto a barricarsi al di là dell'ostile e ideologizzata barriera speculativa in auge in quelle aule incendiarie dell'intelligenza statunitense accademica militante di rottura, si innalzava con incommensurabile e ineccepibile autorevolezza e compostezza retorica, e con smagliante e distaccata eleganza, l'immenso e raffinato pensatore sublime Ralph Ellison, il celebrato e inaffondabile titanico autore afroamericano dell'indiscutibile e grandioso capolavoro indiscusso per la formazione dell'identità d'invisibilità, lo spiazzante, amaro, disilluso ed ineguagliato ma venerato come monumento colossale del novecento romanzo modernista vertiginoso *Invisible Man* scoccato nel lontano, febbrile 1952. Con saggi sferzanti come taglienti bisturi, Ellison demolì a pezzi l'accusa stringente ideologizzata da Baraka. In saggi memorabili inclusi nella sua sterminata saggistica raccolta d'onore critica e spietata contenuta e ammirata ne *Shadow and Act*, egli argomentò inesorabilmente e filosoficamente che sminuire brutalmente il sublime e trascendentale lamento blues a una misera seppur nobile semplice rimostranza materiale temporanea o ad un verbale comizio politico marxista di denuncia sindacale piatta significava banalizzarne imperdonabilmente lo spessore dell'immane profondità umana per offenderlo irrimediabilmente. Per Ellison e la sua vasta cultura analitica di matrice accademica immensa e solitaria e fiera del suo distacco, il dolorosissimo ed aspro canto del blues non coincideva in modo meccanico ed esatto alle condizioni sociali storiche transitorie, mutevoli ed esterne imposte nel perimetro delle paludi dai governatori statali. Ma possedeva invece la struttura titanica



universale immortale di una cattedrale: esso incardinava per gli studiosi l'arte insuperata dell'impalcatura psicologica della pura trascendenza dello spirito umano tormentato in vita terrena. In questa stesura d'intenti era l'estetica inarrivabile a palesarsi. Nel dettaglio poetico che in un saggio formidabile definì il blues, esso fu da lui innalzato nell'interpretazione finale come «un irrefrenabile impulso filosofico vitale a mantenere ostinatamente e gloriosamente vivi i dettagli e gli abissi vertiginosi dell'orrore puro nel petto, ed i tormentosi e minuziosi strazi infiniti del più viscerale dolore psicotico dell'inconscio dell'animo e degli ineffabili episodi luttuosi e dolorosi vividi e incisi indelebilmente per sempre e non censurati neppure nella propria torturata coscienza sofferente del proprio smarrimento terreno, e perfino e solo con grande ostinazione l'incomparabile impulso indomabile per tentare dolorosamente a sfiorarne con forza interiore spietata la grana screpolata per l'eternità sofferente al buio cieco con il sudore dell'emarginato e respinto senza volto, e, invece di crogiolarsi romanticamente nel pianto o esplodere, tentare disperatamente l'impossibile sforzo artistico catartico ultimo e dolorosissimo, fino in fondo del precipizio asfissiante e del nulla umano mortale, e persino incredibilmente a sorpassarli in alto e a trascenderli come colombe bianche — badate, in definitiva, di farlo per miracolo poetico mai con l'appoggio fragile e vanaglorioso accademico occidentale intellettuale, falso conforto logico teoretico pretenzioso di formule da università colte ed aristocratiche e delle astratte vacue e debolissime consolazioni intellettualoidi posticce, sterili e insipide dell'astratta filosofia classica, ma spremendo a forza brutalmente per magia dolorosa e alchemica direttamente dalle sanguinolente viscere in fiamme e dai lividi purulenti della povera anima malata spezzata in due dai secoli oscuri, con orgoglio tenace e amaro incalcolabile, perfino l'estrazione perfetta e l'estasi distillata preziosa di una lirica, immensa e grottesca per i non avvezzi alla follia, della pura narrazione artistica quasi tragica ed inconcepibilmente quasi sottilmente amara e comico tragica assieme alla beffarda sorte crudele.»³⁹ Questa fu, in assoluto ed in estrema sintesi del panorama formidabile speculativo critico estetico della polemica del novecento, per il filosofo della disillusione americana Ellison, il segreto vitale, inattingibile dell'ambiguo umorismo sublime che innerva le risate nere dietro le stragi: l'arma formidabile, per sviscerare e denudare le ridicole mostruosità insopportabili del caos sociale americano assurdo del linciaggio sistemico asfissiante, dell'ingiustizia e della negazione folle della base costituzionale. Si decantò in Ellison una trionfante teoria, immensa e formidabile: quella di intendere la musica come perenne resistenza esistenziale assoluta superiore e trascendente delle circostanze materiali limitate ed effimere dei padroni della baracca, e l'arma suprema spietatamente usata come coltello invisibile di trionfo dall'imputato afroamericano per la mera gloria eterna in modo raffinato per irridere sfrontatamente ed assurdamente in segreto alle spalle col riso nervoso amaro e trionfale l'abisso cieco in una parata funerea folgorante con inesausta furia creativa ammirevole.⁴⁰ Questa dialettica tra l'ideologia dura di Baraka e l'estetica sublime di Ellison è in realtà la



cartina di tornasole per comprendere come il blues, sfuggendo a ogni gabbia interpretativa rigida, contenga in sé sia il germe della rivolta proletaria che l'anelito invincibile alla purezza formale.

VERDETTO DEL CAPITOLO. Il blues originario americano impastato col sudore nero ha miracolosamente innestato la prodigiosa, insormontabile ossatura filosofica di trincea precaria e l'inarrestabile, invincibile cadenza ritmica vitale e irruente e indomita su tutti i suoni a seguire e per tutta quanta, per decenni a venire, l'intera mastodontica, sconfinata, oceanica, ed indomabile e sbalorditiva superlativa ed enorme espressione vitale e formidabile e vastissima immane inarrestabile produzione della geniale, folgorante espressione totale colossale della cultura dell'incredibile e gloriosa inestirpabile immensa epopea della mastodontica arte afroamericana mondiale. Si decreta che lo stesso umile ed oppresso e sputacchiato miserabile genere musicale in sé dal pubblico della polvere contorta sia giudicato e si assolve con lode gloriosa dall'errata e presuntuosa e falsa accusa di vile, apatia e fuga codarda politica, proclamando questo fatto epocale assodato: resistere con i denti e conservando incredibilmente pur nonostante mutilazioni fisiche e spirituali asfissianti disperatamente miracolosi fino in fondo l'indomabile arte, in fondo disgraziato, e perfino a tutti gli innumerevoli e macabri agguati continui orrorifici stragi feroci barbare brutali impunte vigliaccamente omicide mortali costanti dell'annientamento razziale spietato programmato, costituisce il miracolo ultimo colossale politico più incredibile formidabile disperato impensabile coraggioso sublime sfacciato immane grandioso rivoluzionario capolavoro gigantesco grandioso sovversivo inumano estremo della dignità dell'uomo sulla terra.



Capitolo 5 – Il Furto del Secolo: Copyright, Celluloide e Capitalismo

Giungiamo ora inesorabilmente e con orrore giudiziario, al termine di questa ampia e cruda istruttoria dibattimentale odierna sulle colpe della cultura discografica occidentale, all'ultimo, fatale e definitivo capitolo di questo processo. È il momento di esaminare il più macroscopico, inaccettabile e documentato crimine patrimoniale dell'intera storia della musica moderna. Dimenticate il falso, patetico e favoleggiato spauracchio della narrazione romantica: non c'è alcun bisogno di scomodare zolfo, patti sulfurei, demoni grotteschi o oscure apparizioni magiche agli incroci. L'unico, vero, spietato e inaudito movente per la truffa legalizzata del secolo musicale fu la banale, vorace e disumana avidità del capitalismo. Questo patto mortale e spregiudicato fu materialmente siglato al buio, non con il sangue ma con l'inchiostro dei contratti capestro, sulle lussuose e massicce scrivanie degli uffici dirigenziali dei produttori nordamericani. La celebrata e fiorente industria statunitense dell'arte musicale, per quanto ami ammantarsi di progressismo, nacque e prosperò sfacciatamente rapinando in modo sistematico, scientifico e spietato i suoi immensi e poverissimi creatori primari. Mentre i neri gettavano le basi estetiche del rock and roll, i colletti bianchi depositavano brevetti illeciti nelle banche federali.

Le Cadillac avvelenate dei Fratelli Chess

La celeberrima Chess Records, situata nel cuore vibrante della Chicago fumosa e industriale, innegabile faro incandescente del travolgente e ruggente Chicago blues elettrico degli epici anni Cinquanta, si staglia oggi agli occhi di questa severa giuria come la scena del crimine per eccellenza. I fratelli fondatori, Phil e Leonard Chess, erano abili e spregiudicati immigrati di origini polacche, giunti in America con un'etica del lavoro implacabile e un'indubbia fame di profitto. Per anni, all'interno dei loro claustrofobici e umidi studi di registrazione, essi allevavano e forgiavano talenti titanici, sfolgoranti e inestimabili: Muddy Waters, l'imponente Howlin' Wolf, l'architetto del rock Chuck Berry, il profondo Willie Dixon, la vulnerabile Etta James e il fulmineo Little Walter. Ma il loro opaco, perverso e spietato modello contabile era squisitamente predatorio, un retaggio di feudalesimo applicato al mercato discografico.

Invece di staccare trasparenti, regolari e sacrosanti assegni bancari per le milionarie e palesi royalties generate globalmente dalla vendita massiccia dei loro dischi di successo, i furbi mercanti liquidavano beffardamente gli artisti con umilianti pagamenti in natura. Sfruttando la vulnerabilità economica e spesso l'analfabetismo dei loro musicisti, occultavano i guadagni dietro a infiniti e inesistenti «debiti di



promozione». E così, in cambio di successi mondiali, elargivano misere elemosine: bollette del gas saldate all'ultimo minuto, squallidi affitti di appartamenti pagati, o tutt'al più l'acquisto teatrale, paternalistico e appariscente di enormi, sgargianti e fiammanti vetture Cadillac. Queste automobili cromate e pacchiane regalavano un falso, abbagliante e momentaneo senso di sfarzo e successo agli ignari artisti, diventando la merce ingannevole per eccellenza e ispirando amaramente decenni dopo il titolo del celebre e impietoso film *Cadillac Records*, uscito per svelare l'infamia mondiale dell'etichetta.⁴¹ Il meccanismo, lucidamente pianificato, condannava i musicisti a rimanere sul libro paga come debitori perenni, schiavi di un nuovo padrone in giacca e cravatta.

La clamorosa, macroscopica e svergognata rapina sistematica del diritto d'autore giunse infine davanti ai giudici delle aule dei tribunali federali solo con un gravissimo, penoso e umiliante ritardo storico. L'immenso gigante della composizione musicale Willie Dixon e il travolgente baritono ululante Howlin' Wolf dovettero armarsi di coraggio e avvocati, intentando feroci, estenuanti e logoranti battaglie legali milionarie contro la Arc Music, l'infida e opaca divisione editoriale gestita occultamente dalla Chess. Riuscirono, dopo anni di faticose contese, ad estorcere stentate e magre transazioni riparatrici extragiudiziali.⁴² Perfino la gigantesca e potentissima corporazione MCA, divenuta nel 1985 acquirente dell'intero catalogo polveroso della Chess, rimase letteralmente inorridita e sbalordita di fronte alla pura, cruda e inaudita spietatezza dei registri contabili. Tali immondi libri falsificati dichiaravano grottescamente che il re del blues, Muddy Waters, fosse ancora gravato e assurdamente indebitato per inesistenti debiti accumulati per decine di migliaia di dollari, nonostante le sue vendite. La MCA, spinta da un moto di vergogna storica, fu eticamente e moralmente costretta ad annunciare nel 1989 di voler ricalcolare e saldare i vecchi conti arretrati alle famiglie degli artisti.⁴³ E come dimenticare l'ignobile, umiliante e patetico uso del ghostwriting fantasma forzato? Il pioniere geniale e radioso Chuck Berry vide, allibito e impotente, due sconosciuti e fasulli co-autori (tra cui Russ Fratto, il bianco padrone di casa a cui i Chess dovevano l'affitto dei locali) aggiunti illegalmente e d'imperio ai redditi diritti formali del suo dirompente e irraggiungibile capolavoro «*Maybelline*», al cinico e nudo fine esclusivo di drenare, rapinare e spolpare i milionari guadagni generati dal suo talento nascente.⁴⁴

La riscoperta dalla polvere e l'amara elemosina dell'Occidente

Questo titanico furto artistico e materiale, perpetrato clamorosamente alla luce del sole, produsse il paradosso nauseante che si manifestò in tutta la sua ipocrisia negli anni Sessanta, la blasonata epoca del fiorente e idealista *folk revival* universitario. In quel decennio effervescente, intraprendenti squadre di storici dilettanti, ferventi antropologi culturali in cerca di autenticità e appassionati fan inglesi (come i futuri



membri dei Rolling Stones) organizzarono meticolose spedizioni nel Sud profondo. Andavano letteralmente ritrovando fisicamente, come preziosi reperti archeologici, giganti dimenticati nei rottami putrescenti dell'America rurale post-Degenerazione. Scovarono l'immenso e leggendario Son House, ormai del tutto inattivo e rassegnato all'oblio, infreddolito a Rochester, nel gelo ostile dello Stato di New York, dove tirava stancamente avanti aggrappato a un modesto, insufficiente sussidio statale per anziani dopo aver logorato la propria salute spezzandosi la schiena come operaio anonimo in un'avvelenata fonderia industriale.⁴⁵ Rintracciarono con commozione il tormentato genio armonico di Skip James, che giaceva moribondo e disperato in un deprimente, asettico ospedale della desolata Tunica, nel Mississippi.⁴⁶

Questi uomini anziani, fragili e stremati dalla fatica di una vita invisibile, furono trasportati quasi come icone esotiche e venerabili reliquie nelle università del Nord e glorificati fragorosamente davanti a folle giovanili plaudenti nei grandi festival pop dell'era dell'Acquario, come Newport. Furono adorati, fotografati e incensati come dèi viventi depositari del fuoco sacro originario. Eppure, per tre decenni consecutivi, le costanti vendite dei loro vecchi capolavori a 78 giri nelle rastrelliere dei negozi, e il continuo riutilizzo dei loro riff da parte dell'industria, non avevano fruttato loro nient'altro che la mortificante, quotidiana certezza di poter morire letteralmente di fame nell'indifferenza. La luccicante e benintenzionata macchina del revival occidentale riuscì indubbiamente a restituire loro la precaria dignità scaturita da un sincero applauso prolungato sul palcoscenico, ma tale trionfo effimero si palesò con spaventoso, inescusabile e colpevole ritardo per poter minimamente rimborsare il prezzo incalcolabile di vite umane macinate dal furto del capitale istituzionalizzato. La ribalta offerta dai capelloni progressisti del Greenwich Village, per quanto carica di devozione, assumeva purtroppo contorni vagamente circensi, esibendo la miseria in palcoscenico con paternalismo.

Il blues processato dallo schermo: appropriazione mascherata o tardivo amore cinematografico?

Ed è navigando faticosamente attraverso questa melmosa, aggrovigliata trama di spietato sfruttamento commerciale, sotterranei sensi di colpa razziali e inaspettate ondate di genuina devozione popolare che il formidabile, colossale apparato del cinema americano ha storicamente tentato di processare, assimilare e rivendere al grande pubblico la colossale epica della storia del blues. Il caso pop più rumoroso, affettivo e clamoroso dell'ultimo quarto di secolo divenne inequivocabilmente il trionfo planetario della scatenata pellicola del 1980 intitolata *The Blues Brothers*. I geniali comici del *Saturday Night Live*, John Belushi e Dan Aykroyd, forgiarono e scrissero una vulcanica, surreale commedia d'azione infarcita all'eccesso di acrobatiche esplosioni automobilistiche, il cui autentico e battente nucleo emotivo si celava però dietro la



stesura di una gigantesca lettera d'amore e di doverose scuse pubbliche indirizzata con profonda venerazione agli artisti storici dell'R&B; e del soul, all'epoca brutalmente relegati all'oscuro oblio dall'esplosione della discomusic commerciale.⁴⁷ Il film sbancò inaspettatamente i botteghini mondiali, e così facendo rianimò clamorosamente e tangibilmente le vendite dei dischi, salvando letteralmente dal tracollo economico imminente le traballanti carriere di autentici numi tutelari della musica afroamericana come la suprema Aretha Franklin, il titanico James Brown, l'istrionico Ray Charles e il venerabile e magnetico John Lee Hooker.⁴⁸ Ciononostante, all'occhio severo, cinico e analitico della corte odierna non può in alcun modo sfuggire l'amara, insistente e problematica ironia sollevata da decenni di dura critica culturale: si manifesta in modo flagrante l'inevitabile sindrome dei due sgangherati eroi bianchi mascherati dietro scuri occhiali Ray-Ban che si arrogano, seppur con affetto, il ruolo paternalistico di salvatori in "missione per conto di Dio", incassando copiosamente lodi, lucrosi dividendi e applausi scroscianti per la provvidenziale preservazione di uno sconfinato patrimonio artistico che era germogliato esclusivamente dal genio e dal sangue versato dalla martoriata comunità nera americana.⁴⁹

Solo pochi anni dopo, nel 1986, la pellicola cinematografica *Crossroads* decise di cavalcare spregiudicatamente e profittevolmente proprio l'intoccabile e seducente mito faustiano di Robert Johnson che noi oggi, in questa medesima aula giudiziaria storiografica, abbiamo meticolosamente provveduto a smantellare dalle fondamenta. La pellicola, diretta da Walter Hill, agì con indubbia e duratura efficacia nell'introdurre compatte schiere di sprovveduti adolescenti suburbani occidentali alle arcane risonanze e alle accordature aperte del possente Delta blues. Vi riuscì culminando in uno spettacolare scontro finale teatrale tra prodigi della chitarra elettrica, ma abusando con estrema disinvoltura e superficialità di palesi e fuorvianti licenze poetiche, tra cui spicca senza alcun pudore l'invenzione squisitamente romanzesca di una leggendaria, mistica e inesistente «trentesima canzone» segreta, mai scritta o perduta dal musicista scomparso.⁵⁰ A riportare un doveroso, massiccio e definitivo rigore filologico e documentaristico ci provò vigorosamente, quasi due decenni più tardi, nell'anno 2003 dedicato storicamente al blues, la maestosa serie intitolata semplicemente *The Blues*. Un colossale, imperdibile affresco televisivo ed enciclopedico orchestrato meticolosamente dal rinomato regista italoamericano Martin Scorsese in stretta collaborazione con l'autorevole rete televisiva pubblica PBS, che vide il prezioso e variegato contributo tematico di ben sette registi di acclamata fama mondiale, disposti a inquadrare e omaggiare il genere da molteplici angolazioni storiche inedite e personali.⁵¹ Solo pochissimi anni dopo, il già menzionato e aspro biopic corale *Cadillac Records* (2008) trovò infine il coraggio commerciale e narrativo di squarciare l'ipocrita velo di omertà sull'era d'oro, intrisa di innegabile fascino magnetico ma fondamentalmente e ferocemente predatoria e ricattatoria, instaurata metodicamente



dai potenti e inafferrabili fratelli Chess a Chicago.⁵²

Ma è esclusivamente affacciandoci agli inquieti e burrascosi anni Venti di questo travagliato nuovo millennio che l'industria cinematografica di punta ha finalmente deciso, con una maturità inedita, di abbandonare le tiepide scuse paternalistiche per abbracciare frontalmente, senza sconti o rassicuranti metafore accomodanti per il pubblico bianco, il colossale trauma sociale insito nell'atto stesso della primordiale creazione artistica afroamericana. La formidabile, asfissiante pellicola *Ma Rainey's Black Bottom* (2020), magistralmente e fedelmente basata sulla rovente pièce teatrale firmata decenni or sono dal geniale drammaturgo August Wilson, si erge come un'arringa accusatoria perfetta, implacabile contro la crudele supremazia burocratica ed economica dei cinici produttori bianchi nella fatidica, bollente estate del 1927 a Chicago. L'opera è per di più drammaticamente impressa a fuoco per l'eternità dall'ultima, lacerante, furiosa e indimenticabile recitazione donata al mondo dal compianto talento di Chadwick Boseman, appena prima della sua tragica e immatura scomparsa.⁵³ E in ultimo, nel guardare al futuro immediato, si staglia all'orizzonte l'attesissimo lungometraggio *Sinners* (2025) del visionario e acclamato regista Ryan Coogler. Un'opera che si propone coraggiosamente di riportare brutalmente gli spettatori al crocevia polveroso del tempo, incarnato dalla discesa all'inferno dei personaggi interpretati da Michael B. Jordan nelle afose e minacciose paludi di Clarksdale, Mississippi, nell'anno di grazia 1932. Il regista intende incrociare ferocemente l'ancestrale terrore dell'orrore gotico soprannaturale all'insopportabile, ancor più mostruoso e soffocante peso reale imposto quotidianamente dalle leggi di Jim Crow, plasmando una pellicola sanguigna e brutale già descritta universalmente dalla severa critica newyorkese come un'ode colossale, definitiva e ineludibile all'origine oscura, dolorosa ma trionfante della più potente, radicata e influente invenzione culturale che il suolo dell'America abbia mai partorito.⁵⁴⁵⁵



VERDETTO FINALE DEL PROCESSO. Questa implacabile, severissima giuria storiografica, lette minuziosamente le corpose e dolorose carte processuali, dichiara solennemente e senza possibilità di appello il blues la più grande, mastodontica e storicamente sottovalutata vittima di furto d'identità materiale e spirituale dell'intera, millenaria storia musicale moderna. I suggestivi miti esoterici che oggi abbiamo accuratamente decostruito pezzo per pezzo non onoravano affatto il purissimo genio afroamericano: al contrario, lo de-umanizzavano scientificamente, lo privavano di agenzia per renderlo innocuo, favolistico, digeribile e mistico alle coscienze pulite del pubblico bianco del dopoguerra. La grandezza sfolgorante, immortale del blues non risiede e non risiederà mai nell'espedito infantile, romanzesco e grottesco di un miracolo diabolico notturno sotto la luna, né nel pretenzioso, macabro fascino letterario dei giovani martiri ventisetenni distrutti dagli eccessi. Tale incommensurabile grandezza si regge, salda e fiera, in via esclusiva sulla forza incandescente, sovrumana, resiliente e profondamente terrena di uomini e donne in carne, sangue, lacrime e polvere che, pur essendo sistematicamente e brutalmente derubati dei giusti proventi del proprio immane sudore e costantemente, minacciosamente assediati dalle fauci spalancate di un odio sistemico letale, edificarono eroicamente, ostinatamente e mattone su mattone le poderose, insostituibili fondamenta armoniche, ritmiche ed estetiche dell'intera e gloriosa modernità sonora occidentale. La seduta, onorevoli signori, è definitivamente, orgogliosamente e irrevocabilmente tolta.

Fonti di questa Parte

1. Robert Johnson — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson
2. Tommy Johnson — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/tommy-johnson>
3. Tommy Johnson — National Park Service. <https://www.nps.gov/locations/lowermsdeltaregion/tommy-johnson.htm>
4. Devil in the Detail — Opossum Lit. <https://opossumlit.com/devil-in-the-detail-a-history-of-musicians-and-the-crossroads/>
5. Elijah Wald review — Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-mar-14-ca-lewis14-story.html>
6. Elijah Wald interview — VOA News. <https://www.voanews.com/a/a-13-a-2004-02-15-27-music-66339922/545005.html>
7. Escaping the Delta — Elijah Wald. <https://elijahwald.com/dccitypaper.html>
8. Up Jumped the Devil — Chicago Review Press. <https://www.chicagoreviewpress.com/up-jumped-the-devil-products-9781641600958.php>
9. Up Jumped the Devil recensione — The Country Blues. <https://www.thecountryblues.com/articles/up-jumped-the-devil-the-real-life-of-robert-johnson/>
10. Debunking Robert Johnson Mythology — Living Blues #293. <https://digital.livingblues.com/articles/debunking-robert-johnson-mythology>
11. 27 Club — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/27_Club
12. 27 Little-Known Facts About the 27 Club — Thought.is. <https://thought.is/27-little-known-facts-about-the-27-club/>
13. BMJ Study 2011 — PubMed Central. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3243755/>
14. Myth and Truth about the 27 Club — Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/science/story/2024-11-05/what-is-myth-and-what-is-truth-about-the-deadly-27-club>
15. Death of Bessie Smith — Mississippi Encyclopedia. <https://mississippiencyclopedia.org/entries/death-of-bessie-smith/>
16. Remembering Bessie Smith — LewRockwell. <https://www.lewrockwell.com/2001/09/gail-jarvis/remembering-bessie-smith/>
17. Bessie Smith — Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/smith-bessie-1894-1937>
18. Bessie Smith at the Crossroads — NPR. <https://www.npr.org/2019/08/08/748405087/bessie-smith-at-the-crossroads>
19. Leadbelly — American Heritage. <https://www.americanheritage.com/leadbelly>
20. Leadbelly Bio — CoopertoonsME. https://www.coopertoons.com/caricatures/leadbelly_bio.html
21. Alan Lomax Friends: Ledbetter — Cultural Equity. <https://www.culturalequity.org/alan-lomax/friends/ledbetter>
22. Classic Female Blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Classic_female_blues
23. Blueswomen 1920s and 1930s — Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/blueswomen-1920s-and-1930s>
24. Prove It on Me Blues — OutHistory. <http://outhistory.org/exhibits/show/rainey/rainey2>
25. The 1928 song that is one of the world's first gay anthems — BBC Culture. <https://www.bbc.com/culture/article/20250624-the-1928-song-that-is-one-the-worlds-first-gay-anthems-ma-rainey>
26. Prove It on Me Blues — Songs That Saved Your Life. <https://www.songs thatsavedyou.com/p/prove-it-on-me-blues-ma-rainey>
27. Lucille Bogan — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lucille_Bogan



28. Sapphic Blues — Yale University Library. <https://onlineexhibits.library.yale.edu/s/we-are-everywhere/page/sapphic-blues>
29. B.D. Woman's Blues — KALW. <https://www.kalw.org/show/crosscurrents/2013-07-17/b-d-womans-blues-by-lucille-bogan>
30. Bessie Smith — NMAAHC. <https://nmaahc.si.edu/lgbtq/bessie-smith>
31. Bessie Smith, Ma Rainey and the Queer Blues — Chicago Public Library. <https://www.chipublib.org/blogs/post/bessie-smith-ma-rainey-and-the-queer-blues/>
32. Blues 1930s-1940s — Gilder Lehrman. <https://www.gilderlehrman.org/ap-african-american-studies/unit-3/black-organizing-early-twentieth-century/blues-1930s-1940s-2025>
33. Strange Fruit — Billie Holiday Official. <https://billieholiday.com/signaturesong/strange-fruit/>
34. Strange Fruit — Jim Crow Museum. <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/question/2008/february.htm>
35. The Weary Blues — Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poems/47347/the-weary-blues>
36. The Weary Blues by Langston Hughes — Lehigh Digital Anthology. <https://scalar.lehigh.edu/african-american-poetry-a-digital-anthology/the-weary-blues-by-langston-hughes-1926>
37. Blues People at 50 — NPR. <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2013/07/26/205541225/black-history-meets-black-music-blues-people-at-50>
38. Blues People — Google Books. https://books.google.com/books/about/Blues_People.html?id=AhUJAQAAMAAJ
39. Powers SAMLA 2002 — Case Western. https://case.edu/affil/sce/Texts_2002/Powersptr.html
40. Ralph Ellison: Survival Blues — Richard R. Guzman. <https://richardrguzman.com/ralph-ellison-survival-blues/>
41. Chess Records History — LinkedIn. https://www.linkedin.com/posts/darryl-barthe-862128218_black-history-month-day-20-founded-in-1950-activity-7430628239133548544-llK7
42. Willie Dixon — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Dixon
43. MCA to pay royalties to R&B; greats — Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/12/07/mca-to-pay-royalties-to-rb-greats/63714098-29be-481e-915f-cb43f6bdf07c/>
44. Chess Records Stolen Loot — CultureSonar. <https://www.culturesonar.com/chess-records-phil-lenny-stolen-loot/>
45. Son House — Concord. <https://concord.com/artist/son-house/>
46. Skip James — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Skip_James
47. The Blues Brothers — El País. <https://english.elpais.com/culture/2024-06-23/the-blues-brothers-how-two-white-comedians-who-couldnt-play-instruments-saved-a-black-music-industry.html>
48. The Blues Brothers — Louder Sound. <https://www.loudersound.com/features/the-blues-brothers>
49. The Blues Brothers Film — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blues_Brothers_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blues_Brothers_(film))
50. Crossroads Movie — Ultimate Classic Rock. <https://ultimateclassicrock.com/crossroads-movie/>
51. The Blues Series — PBS. <https://www.pbs.org/theblues/>
52. Cadillac Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Records
53. Ma Rainey's Black Bottom — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Rainey%27s_Black_Bottom_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Rainey%27s_Black_Bottom_(film))
54. Ryan Coogler Sinners — Democracy Now. https://www.democracynow.org/2025/05/26/ryan_coogler_sinners
55. Sinners Review — NYT. <https://www.nytimes.com/2025/04/17/movies/sinners-review-ryan-coogler.html>



Epilogo – La sentenza dell'Avvocato del Diavolo

Si chiude l'istruttoria. Abbiamo convocato testimoni morti da un secolo, esaminato incisioni fruscianti, soppesato atti d'archivio e perizie etnomusicologiche. Abbiamo trattato il blues non come una reliquia da venerare, ma come un imputato illustre da ascoltare fino in fondo. E la sentenza, ora, può essere pronunciata.

Primo capo. Sull'origine: il blues non ha un padre unico né un atto di nascita firmato. È il sedimento di un trauma storico — la schiavitù — filtrato attraverso radici africane documentate e pratiche sonore precise: *work song*, *field holler*, *ring shout*, *spiritual*. Chi cerca un inventore cerca un colpevole che non esiste.

Secondo capo. Sulle leggende: il patto col diavolo al bivio è falso come prova storica e vero come metafora. Robert Johnson non lo rivendicò mai; il mito fu costruito dopo la sua morte e attribuito originariamente a un altro uomo, Tommy Johnson. Il «27 Club» è una coincidenza statistica gonfiata a sistema. Il blues non ha avuto bisogno del diavolo per essere grande: gli è bastata la verità.

*Assolviamo il blues dall'accusa di essere una leggenda.
Lo condanniamo, invece, a essere ciò che è sempre stato:
la più onesta confessione mai messa in musica.*

Terzo capo. Sull'eredità: il blues è la lingua madre della musica popolare del Novecento. Rock, soul, R&B, rock'n'roll, e perfino il rap ne discendono per linea diretta. Quando una chitarra «piega» una nota, quando una voce graffia su un *backbeat*, quando un verso si ripete due volte prima di trovare la rima, il blues è ancora lì, sotto, a reggere tutto. Anche in Italia, da Big Bill Broonzy a Torino fino ai festival che ogni estate riempiono le piazze.

La Corte, dunque, dichiara archiviato il processo alle leggende e aperto, a tempo indeterminato, quello all'ascolto. La sola prova che conta, in ultima istanza, non sta negli archivi: sta in un giradischi, in un amplificatore, in un'armonica soffiata nella notte. Andate, e verificate con le vostre orecchie. L'udienza è tolta.

thedevillawyer.it · sezione Vivium — «Abbiamo messo il cuore, e non solo, a suon di blues.»



Appendice A – Cronologia essenziale

Le date documentate che scandiscono la storia del blues, così come emergono dalle prove raccolte nelle Parti precedenti.

1619	Sbarco a Point Comfort, Virginia, dei primi africani ridotti in schiavitù nella futura colonia inglese: il «delitto originario» da cui discende la storia del blues.
c. 1903	W.C. Handy ascolta, secondo il suo racconto, un musicista anonimo alla stazione di Tutwiler, Mississippi: episodio fondante ma non documentato nei dettagli.
10 ago 1920	Mamie Smith incide «Crazy Blues» per la Okeh: primo grande successo discografico del blues cantato da un'artista nera. Nasce il mercato delle <i>race records</i> .
1921	Harry Pace fonda la Black Swan Records, prima etichetta discografica di rilievo di proprietà afroamericana.
1923	Debutto su disco di Ma Rainey (Paramount) e Bessie Smith (Columbia), regine del blues classico.
1929-1930	Charley Patton e Son House incidono per la Paramount: il Delta blues entra nella storia registrata.
1936-1937	Sessioni di Robert Johnson a San Antonio e Dallas: 29 brani che diventeranno leggenda.
1937	Morte di Bessie Smith in un incidente d'auto; morte di Robert Johnson. Nascono i miti.
1943-1970	La Grande Migrazione porta milioni di afroamericani al Nord: il blues si elettrifica a Chicago e Detroit.
1947-1955	Chess Records a Chicago: Muddy Waters, Howlin' Wolf, Willie Dixon, Little Walter.
1951	«Rocket 88» (Jackie Brenston / Ike Turner) inciso da Sam Phillips: tra i candidati al titolo di «primo disco rock'n'roll».
1962-1970	American Folk Blues Festival in tournée in Europa; folk revival e «riscoperta» dei vecchi bluesmen negli USA.
1962-1968	British blues boom: Rolling Stones, John Mayall, Eric Clapton, Yardbirds, Cream, Fleetwood Mac di Peter Green.
1980	Esce «The Blues Brothers»; nasce il Pistoia Blues, primo grande festival blues italiano.
2003	La serie PBS «The Blues» prodotta da Martin Scorsese (sette episodi) celebra il «Year of the Blues».
2024	Cinquant'anni della Treves Blues Band di Fabio Treves, pioniere del blues in Italia.



-
- 2025** Esce «Sinners» di Ryan Coogler, film che intreccia blues e horror nel Mississippi degli anni '30.
-
- 2026** Buddy Guy, ultimo gigante vivente del Chicago blues, ancora protagonista della scena.



Appendice B – Glossario dei termini originali

I termini inglesi del blues, mantenuti in originale lungo tutto il volume, qui spiegati.

Backbeat

Accentuazione dei tempi deboli (il 2 e il 4 nella battuta in quattro quarti): la spinta ritmica che dal blues passa al rock.

Bending

Tecnica con cui il chitarrista «piega» la corda spingendola lateralmente per alzare l'intonazione e produrre le note «blu».

Blue notes

Note suonate o cantate leggermente più basse rispetto alla scala temperata europea (tipicamente terza, quinta e settima): la firma espressiva del blues.

Boogie-woogie

Stile pianistico basato su un ostinato ritmico della mano sinistra; antenato diretto del rock'n'roll.

Bottleneck / Slide

Collo di bottiglia o tubo metallico fatto scorrere sulle corde per ottenere il caratteristico glissato della *slide guitar*.

Call and response

Canto responsoriale: un solista lancia una frase, il gruppo risponde. Eredità africana fondante del blues.

Cross-harp

Uso dell'armonica in «seconda posizione», in una tonalità diversa da quella per cui è accordata, per ottenere il bending delle anse.

Field holler

Grido melismatico e solitario intonato dal singolo lavoratore nei campi: tra gli antenati diretti della voce blues.

Fingerpicking

Tecnica chitarristica a dita, tipica del blues del Piedmont, con il pollice che tiene il basso alternato e le dita la melodia.

Jump blues

Blues vivace e ballabile, con sezione fiati, sviluppatosi negli anni '40 (Louis Jordan): ponte verso l'R&B; e il rock.

Open tuning

Accordatura della chitarra su un accordo aperto (es. Open G, Open D), comodissima per la *slide*.

Race records

Categoria commerciale dei dischi prodotti per il pubblico afroamericano (dagli anni '20): testimonianza e insieme segregazione del mercato.



Ring shout

Pratica devozionale afroamericana: i fedeli si muovono in cerchio battendo piedi e mani in un canto responsoriale.

Shuffle

Andamento ritmico ternario «strascicato», groove caratteristico di gran parte del blues.

Spiritual

Canto sacro afroamericano; fratello religioso del blues, da cui il blues si distacca come musica «profana».

Twelve-bar blues

La forma classica del blues: dodici battute costruite sulla progressione di tonica, sottodominante e dominante (I-IV-V).

Work song

Canto di lavoro ritmico che scandiva la fatica collettiva nei campi e nelle squadre di lavoro forzato.



Fonti e riferimenti verificati

Elenco completo delle fonti citate, raggruppate per Parte. Tutti i collegamenti sono cliccabili e rimandano a fonti primarie o autorevoli: archivi, enciclopedie, fondazioni, istituzioni, studi accademici e testate di riferimento.

Parte I — Origini e radici africane

1. National Park Service — History and Culture of the Mississippi Delta Region. <https://www.nps.gov/locations/lowermsdeltaregion/history-and-culture-of-the-mississippi-delta-region.htm>
2. Equal Justice Initiative — Origins of the Transatlantic Slave Trade. <https://eji.org/report/transatlantic-slave-trade/origins/>
3. Encyclopedia.com — Transatlantic Slave Trade, Regional Origins (Senegambia). <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/slave-trade-african>
4. Balanta.org — Louisiana Slave Trade e origini Bambara/Mandingo. <https://www.balanta.org/louisiana-slave-trade>
5. Library of Congress — Spirituals e divieto dei tamburi. <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/ritual-and-worship/spirituals/>
6. Gerhard Kubik, Africa and the Blues — Google Books. https://books.google.com/books/about/Africa_and_the_Blues.html?id=K7AFBrvT9ukC
7. Etnomusicologia: Kubik e lo stile arabico-islamico saheliano. <https://www.scribd.com/doc/300844408/Africa-and-the-Blues-Kubik>
8. Paul Oliver, Savannah Syncopators — Cambridge UP. https://assets.cambridge.org/9780521787772/frontmatter/9780521787772_frontmatter.pdf
9. Samuel Charters, The Roots of the Blues — Da Capo Press. <https://www.dacapopress.com/titles/samuel-charters/the-roots-of-the-blues/9780306804458/>
10. AAHS (African American Intellectual History Society) — Historical Roots of Blues Music. <https://www.aahs.org/the-historical-roots-of-blues-music/>
11. Amiri Baraka, Blues People e il significato socioculturale. <https://exhibitions.lib.udel.edu/issues-and-debates-in-african-american-literature/home/the-meaning-of-the-blues/>
12. Britannica — Griot come storico e cantore. <https://www.britannica.com/art/griot>
13. Our Ancestories — Griots: Living Historians. <https://our-ancestories.com/blogs/news/griots-living-historians-and-musicians-of-west-africa>
14. Wikipedia — Ngoni (liuto). [https://en.wikipedia.org/wiki/Ngoni_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ngoni_(instrument))
15. Metropolitan Museum of Art / Smithsonian — Strumenti tradizionali Kora, Ngoni, Balafon. <https://www.metmuseum.org/perspectives/sahel-sunjata-stories-songs>
16. Wikipedia — Akonting (liuto Jola). <https://en.wikipedia.org/wiki/Akonting>
17. NPR / KGOU — L'akonting e le origini africane del banjo americano. <https://www.kgou.org/health/2024-04-05/the-banjo-is-a-star-of-beyonces-new-album-turns-out-it-has-african-roots>
18. National Park Service — The Banjo: History and Culture. <https://www.nps.gov/blri/learn/historyculture/the-banjo.htm>
19. Religion News Service — Origini islamiche: Adhan e field hollers (Sylviane Diouf). <https://religionnews.com/2019/03/05/new-play-american-griot-explores-blues-muslim-and-african-roots/>
20. Online Journal for the Society for American Music — Scale armoniche africane e blue notes. <https://emusicology.org/article/id/4566/>
21. Guitar Noise — History and Origin of the Slide Guitar. <https://www.guitarnoise.com/lessons/slide-guitar-history/>
22. Library of Congress — African American Song: Work Songs e Call-and-Response. <https://www.loc.gov/item/ihas.200197451>
23. Melodigging — Field Hollers and Arhoolies. <https://www.melodigging.com/genre/field-hollers>
24. Wikipedia — Field holler. https://en.wikipedia.org/wiki/Field_holler
25. USC Scalar — African Musical Traditions e Ring Shouts. <https://scalar.usc.edu/works/music-in-global-america/african-musical-traditions-in-american-popular-music>
26. Mississippi Blues Trail — Parchman Farm e registrazioni di Alan Lomax. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/parchman-farm>
27. Flypaper/Soundfly — Lomax at Parchman Farm Recordings. <https://flypaper.soundfly.com/discover/making-it-in-hell-the-lomax-prison-song-recordings-from-parchman-farm-1933-69/>
28. Wikipedia — Robert Johnson e la musica del diavolo. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson
29. American Blues Scene — Robert Johnson and the Crossroads Legend. <https://www.americanbluesscene.com/2026/03/language-of-the-blues-robert-johnson-and-the-crossroads-legend/>
30. Wikipedia — Charley Patton e data di nascita probabile. https://en.wikipedia.org/wiki/Charley_Patton
31. Mississippi Dept. of Archives and History — Dockery Farms. <https://www.mdah.ms.gov/news/blues-site-named-mississippi-landmark>
32. NPS — Charley Patton (Sessione del 1929 e High Water Everywhere). <https://www.nps.gov/locations/lowermsdeltaregion/charley-patton.htm>
33. PBS — The Blues Classroom: La struttura del 12-Bar Blues. <https://www.pbs.org/theblues/classroom/essays12bar.html>



34. Open Music Theory — Blues Melodies and the Blues Scale (Armonia a 12 battute).
<https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/blues-melodies-and-the-blues-scale/>
35. Britannica — Struttura musicale e Call-and-Response del Blues. <https://www.britannica.com/art/blues-music>
36. Wikipedia — W.C. Handy (biografia). https://en.wikipedia.org/wiki/W._C._Handy
37. Mississippi Blues Trail — WC Handy Encounters the Blues a Tutwiler. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/w-c-handy>
38. Earlyblues.org — Tutwiler e la leggenda di Henry Sloan. <https://earlyblues.org/blues-locations-mississippi-tutwiler/>
39. Memphis Music Hall of Fame — W.C. Handy (pubblicazioni del 1912 e 1914). <https://memphismusichalloffame.com/inductee/wchandy/>
40. EBSCO — Mamie Smith Biography e prima registrazione. <https://www.ebsco.com/research-starters/biography/mamie-smith>
41. University of Mississippi — Mamie Smith e il successo di Crazy Blues (75.000 copie). https://egrove.olemiss.edu/spe_exhibits/16/
42. Britannica — Race records e il mercato musicale afroamericano. <https://www.britannica.com/art/race-record>
43. All About Jazz — La nascita della Black Swan Records.
<https://www.allaboutjazz.com/the-black-swan-a-history-of-race-records-by-karl-ackermann>
44. Ballad of America — Blues Queens and Race Records negli anni '20. <https://balladofamerica.org/blues-queens-and-race-records-in-the-1920s/>
45. Liberty Park Music — Classic Female Blues (Successo di Bessie Smith, 1923).
<https://www.libertyparkmusic.com/classical-female-blues-and-race-records/>

Parte II — Delta e country blues

1. Wikipedia — Delta blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Delta_blues
2. Wikipedia — Dockery Plantation. https://en.wikipedia.org/wiki/Dockery_Plantation
3. Wikipedia — Stovall Farms. https://en.wikipedia.org/wiki/Stovall_Farms
4. Wikipedia — H. C. Speir. https://en.wikipedia.org/wiki/H._C._Speir
5. Wikipedia — Ralph Peer. https://en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Peer
6. Wikipedia — Charley Patton. https://en.wikipedia.org/wiki/Charley_Patton
7. Wikipedia — Son House. https://en.wikipedia.org/wiki/Son_House
8. Wikipedia — Willie Brown (blues musician). [https://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Brown_\(blues_musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Brown_(blues_musician))
9. Wikipedia — Skip James. https://en.wikipedia.org/wiki/Skip_James
10. Wikipedia — Bukka White. https://en.wikipedia.org/wiki/Bukka_White
11. Wikipedia — Mississippi John Hurt. https://en.wikipedia.org/wiki/Mississippi_John_Hurt
12. Wikipedia — Robert Johnson. [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_(musician))
13. robertjohnsonfilm.com — Recording Sessions. https://www.robertjohnsonfilm.com/robertjohnsonfilm.com/RECORDING_SESSIONS.html
14. Elijah Wald, Escaping the Delta. <https://elijahwald.com/dccitypaper.html>
15. Chicago Review Press — Up Jumped the Devil. <https://www.chicagoreviewpress.com/up-jumped-the-devil-products-9781641600958.php>
16. Wikipedia — Tommy Johnson (guitarist). [https://en.wikipedia.org/wiki/Tommy_Johnson_\(guitarist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tommy_Johnson_(guitarist))
17. Mississippi Blues Trail — Tommy Johnson. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/tommy-johnson>
18. Wikipedia — 27 Club. https://en.wikipedia.org/wiki/27_Club
19. Wikipedia — Texas blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Texas_blues
20. Wikipedia — Blind Lemon Jefferson. https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_Lemon_Jefferson
21. Wikipedia — Lightnin' Hopkins. https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin%27_Hopkins
22. Wikipedia — Piedmont blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Piedmont_blues
23. Wikipedia — Blind Boy Fuller. https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_Boy_Fuller
24. Wikipedia — Jug band. https://en.wikipedia.org/wiki/Jug_band
25. Wikipedia — Cannon's Jug Stompers. https://en.wikipedia.org/wiki/Cannon%27s_Jug_Stompers
26. Wikipedia — Hill country blues. https://en.wikipedia.org/wiki/Hill_country_blues
27. Wikipedia — Fat Possum Records. https://en.wikipedia.org/wiki/Fat_Possum_Records

Parte III — Regime, migrazione e Chicago elettrico

1. Mamie Smith, Crazy Blues — Blues Foundation. https://blues.org/blues_hof_inductee/mamie-smith-crazy-blues-okeh-1920/
2. Mamie Smith and the Crazy Blues — University of Mississippi. https://egrove.olemiss.edu/spe_exhibits/16/
3. W.C. Handy and the Birth of the Blues — Southern Cultures. <https://www.southerncultures.org/article/w-c-handy-and-the-birth-of-the-blues/>
4. W.C. Handy — Memphis Music Hall of Fame. <https://memphismusichalloffame.com/inductee/wchandy/>
5. Mamie Smith, Crazy Blues — Blues Foundation. https://blues.org/blues_hof_inductee/mamie-smith-crazy-blues-okeh-1920/
6. Mamie Smith and the Crazy Blues — University of Mississippi. https://egrove.olemiss.edu/spe_exhibits/16/
7. Race records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Race_record
8. Race records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Race_record
9. Paramount Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Paramount_Records



10. Paramount Records — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/paramount-records>
11. T.O.B.A. Time — ASALH. <https://asalh.org/t-o-b-a-time-black-vaudeville-and-the-theater-owners-booking-association-in-jazz-age-america/>
12. Theatre Owners Booking Association — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Owners_Booking_Association
13. Black Swan Records — SFCV. <https://www.sfcv.org/articles/feature/black-swan-records-story-and-legacy-black-classical-music-label-1921-1923>
14. Harry Pace e Black Swan — NPR. <https://www.npr.org/2021/06/30/1011901555/radio-diaries-harry-pace-and-the-rise-and-fall-of-black-swan-records>
15. Race record — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Race_record
16. Harry Pace e Black Swan — NPR. <https://www.npr.org/2021/06/30/1011901555/radio-diaries-harry-pace-and-the-rise-and-fall-of-black-swan-records>
17. Ma Rainey, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ma-Rainey>
18. Ma Rainey, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ma-Rainey>
19. Ma Rainey Biography — National Women's History Museum. <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/gertrude-ma-rainey>
20. Bessie Smith, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Bessie-Smith>
21. The Legend of Bessie Smith — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/stories/legend-of-bessie-smith/>
22. Bessie Smith & Louis Armstrong — Italian Piano. <https://www.italianpiano.com/blog/monday-notes/bessie-smith-louis-armstrong-st-louis-blues/>
23. Ida Cox — African American Registry. <https://aaregistry.org/story/ida-cox-blues-woman-of-the-times/>
24. Alberta Hunter — Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/alberta-hunter>
25. Sippie Wallace — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sippie_Wallace
26. Shave 'Em Dry — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Shave_%27Em_Dry
27. Shave 'Em Dry — AskHistorians. https://www.reddit.com/r/AskHistorians/comments/1ogd9dv/were_lucille_bogans_explicit_songs_like_shave_em/
28. Great Depression and the 1930s — Pay for Play. <https://opentext.uoregon.edu/payforplay/chapter/chapter-9-the-great-depression-and-the-1930s/>
29. Race Music — Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/race-music>
30. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
31. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
32. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
33. Bessie Smith — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith
34. The Great Migration — National Archives USA. <https://www.archives.gov/research/african-americans/migrations/great-migration>
35. The Great Migration — National Archives USA. <https://www.archives.gov/research/african-americans/migrations/great-migration>
36. What Was the Great Migration? — PBS. <https://www.pbs.org/articles/what-was-the-great-migration>
37. What Was the Great Migration? — PBS. <https://www.pbs.org/articles/what-was-the-great-migration>
38. The Great Migration of Black Americans — ScienceDirect. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001449832030084X>
39. The Great Migration of Black Americans — ScienceDirect. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001449832030084X>
40. Chicago blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Chicago_blues
41. Chess Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Chess_Records
42. Chess Records Office and Studio — City of Chicago Landmark. <https://webapps1.chicago.gov/landmarkweb/web/landmarkdetails.htm?lanId=1267>
43. The Complete Plantation Recordings — Blues Hall of Fame. https://blues.org/blues_hof_inductee/the-complete-plantation-recordings-muddy-waters-mca-chess-1993/
44. Muddy Waters's Cabin — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/muddy-waterss-cabin>
45. Muddy Waters — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/artist/muddy-waters/>
46. Jimmy Rogers — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/jimmy-rogers>
47. Muddy Waters — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Muddy_Waters
48. Howlin' Wolf — Sun Records. <https://sunrecords.com/artists/howlin-wolf/>
49. Howlin' Wolf, Biography — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Howlin-Wolf>
50. Howlin' Wolf — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Howlin'_Wolf
51. Willie Dixon — Songwriters Hall of Fame. <https://www.songhall.org/profiles/willie-dixon>
52. Willie Dixon — Mississippi Encyclopedia. <https://mississippiencyclopedia.org/entries/willie-dixon/>
53. Little Walter — EBSCO Research Starters. <https://www.ebsco.com/research-starters/history/little-walter>
54. Cross-Harp Explained — CraigAnderton.org. <https://craiganderton.org/re-discovering-harmonica/>



55. Little Walter — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Walter
56. Little Walter, Juke (1952) — YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kWLQSpVP3Y>
57. A Tale of Two Sonny Boy Williamsons — University of Mississippi. <https://egrove.olemiss.edu/exhibit/university-collections/bring-it-on-home/a-tale-of-two-sonny-boy-williamsons/>
58. The Mystery of the Two Sonny Boy Williamsons — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/stories/mystery-sonny-boy-williamson/>
59. Sonny Boy Williamson II — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sonny_Boy_Williamson_II
60. Sonny Boy Williamson II — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sonny_Boy_Williamson_II
61. West Side Soul (Magic Sam) — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Soul
62. Otis Rush — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Otis_Rush
63. Magic Sam — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/magic-sam>
64. Dust My Broom — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Dust_My_Broom
65. Jimmy Reed — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/jimmy-reed>
66. Jimmy Reed Story — uDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/stories/jimmy-reed-story-unlikely-blues-hero/>
67. John Lee Hooker — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/john-lee-hooker>
68. Boogie Chillen' — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Boogie_Chillen'
69. Boogie Chillen — The Ethan Hein Blog. <https://www.ethanhein.com/wp/2021/boogie-chillen/>

Parte IV — Memphis, Texas, West Coast e nascita del rock

1. Beale Street — BlackPast.org. <https://blackpast.org/african-american-history/beale-street-1841/>
2. Beale Street Historic District — Civil Rights Trail. <https://civilrightstrail.com/attraction/beale-street-historic-district/>
3. Beale Street History — Southern Outings. <https://southernoutings.com/become-familiar-with-beale-streets-deep-rooted-history/>
4. Bobby "Blue" Bland — Memphis Music Hall of Fame. <https://memphismusicshalloffame.com/inductee/bobbybluebland/>
5. Sam Phillips — Sun Records Official. <https://sunrecords.com/artists/sam-phillips/>
6. Sun Records History. <https://sunrecords.com/history/>
7. Sam Phillips — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Phillips
8. The Birth of Rock 'n' Roll at Sun Records — National Endowment for the Humanities. <https://www.neh.gov/humanities/2016/januaryfebruary/statement/the-birth-rock-%E2%80%98n%E2%80%99-roll-found-sam-phillips%E2%80%99s-sun-records>
9. Rufus Thomas — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Rufus_Thomas
10. Rufus Thomas — Sun Records. <https://sunrecords.com/artists/rufus-thomas/>
11. Stax Records History. <https://staxrecords.com/history/>
12. Stax Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Stax_Records
13. Otis Redding — Stax Records. <https://staxrecords.com/spotlight/otis-redding/>
14. Soulsville Foundation History. <https://soulsvillefoundation.org/history/>
15. Stax Records: how it set an example — The Bitter Southerner. <https://bittersoutherner.com/how-stax-records-set-an-example-for-america>
16. B.B. King — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/B._B._King
17. B.B. King — LA Phil. <https://www.laphil.com/musicdb/artists/2842/bb-king>
18. B.B. King Biography — bbking.com. <https://bbking.com/b-b-king-biography/>
19. Lucille (guitar) — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lucille_\(guitar\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucille_(guitar))
20. B.B. King — Britannica. <https://www.britannica.com/biography/B-B-King>
21. Texas Blues — Texas Coop Power. <https://texascooppower.com/texas-a-blues-state/>
22. T-Bone Walker — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/T-Bone_Walker
23. Call It Stormy Monday — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Call_It_Stormy_Monday_\(But_Tuesday_Is_Just_as_Bad\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_It_Stormy_Monday_(But_Tuesday_Is_Just_as_Bad))
24. T-Bone Walker revisited — Blues Junction Productions. http://bluesjunctionproductions.com/one_year_ago_this_month_in_blues_junction-tbone_walker
25. Lightnin' Hopkins — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin'_Hopkins
26. Lightnin' Hopkins — Texas State Historical Association. <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/hopkins-sam-lightnin>
27. West Coast Blues — Blues Guitar Insider. <https://www.bluesguitarinsider.com/blues-guitar-history/west-coast-blues>
28. Aladdin Records Story — Both Sides Now Publications. <https://www.bsnpubs.com/aladdin/aladdinstory.html>
29. Lowell Fulson — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lowell_Fulson
30. Modern Records — Vocal Group Harmony. <https://www.vocalgroupharmony.com/TROWNEW/ModernRecordsPartSix.htm>
31. Louis Jordan — TeachRock. <https://teachrock.org/article/louis-jordan/>
32. Louis Jordan — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Jordan
33. Tympany Five — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Tympany_Five
34. Good Rocking Tonight — Blues Hall of Fame. https://blues.org/blues_hof_inductee/good-rocking-tonight-roy-brown-deluxe-1947/



35. Good Rocking Tonight — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Good_Rocking_Tonight
36. Big Joe Turner — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Joe_Turner
37. "Shake Rattle and Roll" — Produce Like a Pro. <https://producelikeapro.com/blog/shake-rattle-and-roll/>
38. Boogie-Woogie Piano History — Piano Groove. <https://www.pianogroove.com/blues-piano-lessons/boogie-woogie-players-history/>
39. Boogie-Woogie — Jazz History Tree. <https://www.jazzhistorytree.com/boogie-woogie/>
40. Boogie-woogie — Carnegie Hall Timeline. <https://timeline.carnegiehall.org/genres/boogie-woogie>

Parte V — Revival, British blues e copyright

1. Anthology of American Folk Music — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Anthology_of_American_Folk_Music
2. Smithsonian Folkways — Anthology of American Folk Music. <https://folkways.si.edu/anthology-of-american-folk-music>
3. Anthology come bootleg — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Anthology_of_American_Folk_Music
4. Robert Christgau — Review of Anthology. <https://www.robertchristgau.com/xg/cdrev/smithson-cut.php>
5. Newport Folk Festival — The Story of the 1964 Blues House. <https://newportfolk.org/folktales/blues-house>
6. Son House biography — Concord Music. <https://concord.com/artist/son-house/>
7. Centrum — Dick Waterman blues faculty. <https://centrum.org/son-house-manager-dick-waterman-joins-2018-blues-faculty/>
8. Skip James — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Skip_James
9. Arhoolie Foundation — Chris Strachwitz on Fred McDowell. <https://arhoolie.org/chris-strachwitz-talks-about-fred-mcdowell/>
10. LinkedIn — Darryl Barthe: Chess Records e pagamenti in natura. https://www.linkedin.com/posts/darryl-barthe-862128218_black-history-month-day-20-founded-in-1950-activity-7430628239133548544-llK7
11. Washington Post — MCA to pay royalties to R&B; greats (1989). <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/12/07/mca-to-pay-royalties-to-rb-greats/63714098-29be-481e-915f-cb43f6bdf07c/>
12. American Folk Blues Festival — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/American_Folk_Blues_Festival
13. Rhythm and Blues Records — American Folk Blues Festival 1962 Manchester CD. <https://rhythmandbluesrecords.co.uk/product/american-folk-blues-festival-1962-cd>
14. IORR — American Folk Blues Tour England (Paul Jones interview). <https://iorr.org/talk/read.php?1%2C2973446%2C2973484>
15. Guitar Player — Jimmy Page, Jagger, Richards discover the blues. <https://www.guitarplayer.com/guitarists/i-remember-being-completely-seduced-by-the-sound-that-concert-stayed-with-me-the-night-jimmy-page-keith-richards-and-mick-jagger-discovered-the-blues>
16. Early Blues — American Blues British Tours 1962–1972. <https://earlyblues.org/british-blues-articles-and-essays-american-blues-the-british-tours/>
17. Wikipedia — Alexis Korner's Blues Incorporated. https://en.wikipedia.org/wiki/Alexis_Korner%27s_Blues_Incorporated
18. Ealing Club — The Summer of 62. <https://www.ealingclub.com/2020/08/the-summer-of-62/>
19. Rolling Stones Data — First show July 12, 1962. <https://rollingstonesdata.com/flashback/the-stones-first-show-ever-july-12-1962/>
20. uDiscoverMusic — Rolling Stones first gig. <https://www.udiscovermusic.com/stories/rolling-stones-first-ever-gig/>
21. Wikipedia — Blues Breakers with Eric Clapton. https://en.wikipedia.org/wiki/Blues_Breakers_with_Eric_Clapton
22. Wikipedia — Eric Clapton (Graffiti). https://en.wikipedia.org/wiki/Eric_Clapton
23. Britannica — The Yardbirds. <https://www.britannica.com/topic/The-Yardbirds>
24. American Blues Scene — Why Eric Clapton is called Slowhand. <https://www.americanbluesscene.com/2018/01/why-eric-clapton-called-slowhand/>
25. Best Classic Bands — Cream: Rock's First Supergroup. <https://bestclassicbands.com/cream-first-supergroup-9-30-1777/>
26. Wikipedia — Fleetwood Mac (1968 album). [https://en.wikipedia.org/wiki/Fleetwood_Mac_\(1968_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fleetwood_Mac_(1968_album))
27. Peter Green e l'LSD — Intervista Mojo (via Facebook). <https://www.facebook.com/groups/733617553354247/posts/7480685518647383/>
28. Mike Bloomfield American Music — East-West. <https://www.mikebloomfieldamericanmusic.com/bloomweb07/eastwest.htm>
29. Wikipedia — Alan Wilson. [https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Wilson_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Wilson_(musician))
30. Reddit r/ClassicRock — Canned Heat Going Up the Country. https://www.reddit.com/r/ClassicRock/comments/1ffzo9o/canned_heat_going_up_the_country/
31. Reddit r/jimihendrix — Jimi Hendrix and Robert Johnson. https://www.reddit.com/r/jimihendrix/comments/t181xn/did_jimi_hendrix_or_robert_jonhson_had_a_greater/
32. Wikipedia — Cheap Thrills. [https://en.wikipedia.org/wiki/Cheap_Thrills_\(Big_Brother_and_the_Holding_Company_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cheap_Thrills_(Big_Brother_and_the_Holding_Company_album))
33. Allman Brothers Band — The 1971 Fillmore East Recordings. <https://allmanbrothersband.com/discography/the-1971-fillmore-east-recordings/>
34. en.debase.it — Stevie Ray Vaughan Texas Flood. <https://en.debase.it/stevie-ray-vaughan/texas-flood/review>
35. Far Out Magazine — Jackson Browne, Bowie and Blues. <https://faroutmagazine.co.uk/jackson-browne-bowie-and-blues-the-making-of-texas-flood/>
36. Texas Standard — People who knew him best tell the story of SRV. <https://texasstandard.org/stories/the-people-who-knew-him-best-tell-the-story-of-stevie-ray-vaughan/>
37. SRV Archive — The Death of Stevie Ray Vaughan. <https://srvarchive.com/death-of-srv>



38. Led Zeppelin News — Willie Dixon vs Led Zeppelin.
<https://ledzepnews.com/2025/04/12/the-previously-untold-history-of-willie-dixons-legal-battle-with-led-zeppelin-over-whole-lotta-love/>
39. Briffa Legal — Whole Lotta Love copyright case. <https://www.briffa.com/blog/classic-copyright-cases-whole-lotta-love/>
40. Wikipedia — Bring It On Home. [https://en.wikipedia.org/wiki/Bring_It_On_Home_\(Sonny_Boy_Williamson_II_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bring_It_On_Home_(Sonny_Boy_Williamson_II_song))
41. Reddit r/ledzeppelin — Led Zeppelin and plagiarism.
https://www.reddit.com/r/ledzeppelin/comments/1l4mzzx/led_zeppelin_and_plagiarism/
42. Reddit r/ledzeppelin — Which Led Zeppelin songs stole/borrowed.
https://www.reddit.com/r/ledzeppelin/comments/1f7d8t7/which_led_zeppelin_songs_stoleborrowed_heavily/
43. Lost in Music — Estate of Randy Wolfe vs Led Zeppelin.
<https://www.lostinmusic.org/cases/detail/36-the-estate-of-randy-wolfe-vs-led-zeppelin-war>
44. BBC News — Led Zeppelin Stairway to Heaven battle finally over. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-54423922>
45. Mississippi Encyclopedia — Death of Bessie Smith. <https://mississippiencyclopedia.org/entries/death-of-bessie-smith/>
46. CoopertoonsME — Leadbelly biography and pardon myth. https://www.coopertoons.com/caricatures/leadbelly_bio.html
47. PubMed Central — BMJ Study 2011 on the 27 Club. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3243755/>
48. Ultimate Classic Rock — Crossroads. <https://ultimateclassicrock.com/crossroads-movie/>

Parte VI — Anatomia: teoria e strumenti

1. Twelve-bar blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues
2. Music Theory Academy — 12 Bar Blues. <https://www.musictheoryacademy.com/understanding-music/12-bar-blues/>
3. Happy Bluesman — Introduction to 12 Bar Blues. <https://happybluesman.com/introduction-12-bar-blues/>
4. Eight-bar blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Eight-bar_blues
5. Happy Bluesman — Common Variations. <https://happybluesman.com/common-variations-12-bar-blues/>
6. Songstuff — AAB Song Form. <https://www.songstuff.com/songwriting/article/aab-song-form/>
7. Musical Wonders — Writing a Traditional Blues Song. <https://musicalwonders.substack.com/p/writing-a-traditional-blues-song>
8. Strathmore Education — Blues Clues. <https://www.strathmore.org/community-education/public-education/shades-of-blues/blues-clues/>
9. mseffie.com — The Blues Song (PDF). https://mseffie.com/assignments/invisible_man/Blues%20Song%20Assignment.pdf
10. Ethan Hein — Blue Notes and Microtones. <https://www.ethanhein.com/wp/2010/blue-notes/>
11. Blue note — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note
12. Empirical Musicology Review — Cutting, Microtonal Analysis. <https://emusicology.org/article/id/4566/>
13. Blues scale — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Blues_scale
14. Learn Guitar Malta — 7 Scales for Blues Guitar.
<https://www.learnguitarmalta.com/7-scales-for-blues-guitar-players-with-example-guitar-licks>
15. PianoGroove — 12 Bar Blues Variations. <https://www.pianogroove.com/blues-piano-lessons/the-12-bar-blues-form-variations/>
16. Carnegie Hall — History of Boogie Woogie. <https://timeline.carnegiehall.org/genres/boogie-woogie>
17. PianoTV — Boogie Woogie Piano Genre Guide. <https://www.pianotv.net/2019/01/boogie-woogie-a-fast-and-fun-piano-genre-guide/>
18. Ryan Madora — Blues Bass Shuffles. <https://ryanmadora.com/blog/blues-bass-playing-a-beginners-guide-to-blues-shuffles>
19. Drum Magazine — Shuffles and Shuffle Variations. <https://drummagazine.com/how-to-play-shuffles-and-shuffle-variations/>
20. Free Drum Lessons — Blues Shuffle Beats. <https://freedrumlessons.com/drum-lessons/blues-shuffle-beats.php>
21. Acoustic Guitar — Bottleneck Slide Technique.
<https://acousticguitar.com/video-lesson-simple-acoustic-blues-tips-that-can-improve-your-bottleneck-slide-technique/>
22. Slide guitar — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Slide_guitar
23. Dirt Cheap Blues — Blues Music Styles. <https://dirtcheapblues.com/blues-music-styles/>
24. Guitar World — Ragtime-Influenced Fingerpicking. <https://www.guitarworld.com/magazine/ragtime-influenced-fingerpicking-rev-gary-davis>
25. Lawless Luke — Open Tunings for Slide Guitar.
<https://lawlessluke.com/2019/04/heres-4-open-tunings-for-slide-guitar-that-you-need-to-know/>
26. Blues Guitar Insider — Types of Blues. <https://www.bluesguitarinsider.com/blues-guitar-history/types-of-blues>
27. Ploddings — Most Common Form of the Blues. <https://ploddings.com/blog/what-is-the-most-common-form-of-the-blues>
28. No Treble — Jump Blues and Blues Bump.
<https://www.notreble.com/buzz/2011/10/28/blues-bass-jump-blues-two-beat-and-%E2%80%9Cthe-bump%E2%80%9D/>
29. Hohner — Cross Harp, Straight Harp and Positions.
<https://my.hohner.de/t/harmonica-terminology-2-cross-harp-straight-harp-and-positions/1263>
30. Harmonica.com — Keys and Positions. <https://www.harmonica.com/harmonica-keys-positions/>
31. Harmonica techniques — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Harmonica_techniques
32. Juno Awards — Melisma/Vocal Runs. <https://junoawards.ca/blog/you-can-thank-black-music-for-that-vocal-runs-in-pop-culture/>
33. Reddit r/singing — How to do that bluesy growl technique.
https://www.reddit.com/r/singing/comments/65p5uj/how_to_do_that_bluesy_growl_technique/



34. American Blues Scene — Signifying. <https://www.americanbluesscene.com/2016/07/language-of-the-blues-signifying/>
35. Mudcat Forum — Floating Lyrics. <https://mudcat.org/thread.cfm?threadid=126226>
36. YouTube — We Need To Talk About Blues Lyrics. <https://www.youtube.com/watch?v=5MK79KO-2Pk>

Parte VII — Contemporaneo, mondo e Italia

1. Buddy Guy vince a 89 anni — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/buddy-guy/3662/>
2. Buddy Guy e il blues in Sinners — The Bluegrass Situation. <https://thebluegrasssituation.com/read/the-roots-music-of-ryan-cooglers-sinners-explained/>
3. Cedric Burnside Grammy 2022 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/cedric-burnside/18930/>
4. Gary Clark Jr. e i 3 Grammy nel 2020 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/gary-clark-jr/17798/>
5. Vittoria Grammy di Kingfish per 662 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/christone-kingfish-ingram/251818/>
6. Kingfish fonda Red Zero Records — Music Connection. <https://www.musicconnection.com/kingfish-to-launch-red-zero-records-imprint-via-exceleration-music/>
7. Joe Bonamassa e i record su Billboard — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Bonomassa_discography
8. Tedeschi Trucks Band e Revelator — Grammy.com. <https://www.grammy.com/artists/teseschi-trucks-band/7961/>
9. Memphis Minnie, vita e opere — Memphis Music Hall of Fame. <https://memphismusichalloffame.com/inductee/memphisminnie/>
10. Sister Rosetta Tharpe indotta nella Rock Hall — Rock & Roll Hall of Fame. <https://rockhall.com/inductees/sister-rosetta-tharpe/>
11. Bonnie Raitt, storia e Grammy — Bonnie Raitt Official. <https://www.bonnieraitt.com/bio/bonnies-story/>
12. Larkin Poe vincitrici Grammy 2024 — Grammy.com. <https://www.grammy.com/awards/categories/best-contemporary-blues-album/>
13. Ruthie Foster vince il Grammy 2025 — Sun Records. <https://sunrecords.com/sun-records-celebrates-ruthie-fosters-grammy-award-win-for-mileage/>
14. Fondazione e ruolo della Blues Foundation — Blues.org. <https://blues.org/about/>
15. Texas Flood nel National Recording Registry 2026 — Library of Congress. <https://ilovelibraries.org/article/library-of-congress-national-recording-registry-inducts-tunes-by-taylor-swift-beyonce-the-go-gos-weezer-and-more/>
16. Ali Farka Touré e il Grammy — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Ali_Farka_Tour%C3%A9
17. Vittoria dei Tinariwen ai Grammy 2012 — Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tinariwen>
18. Big Bill Broonzy a Torino 1945 — Wikipedia Italia. https://it.wikipedia.org/wiki/Blues_in_Italia
19. I 50 anni della Treves Blues Band — Sito Ufficiale TBB. <http://www.trevesbluesband.com>
20. Roberto Ciotti, biografia e dischi — Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-ciotti/>
21. Guido Toffoletti, il veneziano nell'Olimpo blues — Italiani di Frontiera. <https://www.italianidifrontiera.com/2014/08/22/guido-toffoletti-peter-pan-veneziano-nellolimpio-del-blues-mondiale/>
22. Il successo di Zucchero e Blue's — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Zucchero_Fornaciari
23. Rudy Rotta e la fama internazionale — Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/rudy-rotta/>
24. Fabrizio Poggi, il primo italiano ai Grammy — A-Z Blues. <https://a-zblues.com/fabrizio-poggi-il-primo-bluesman-italiano-nominato-ai-grammy-awards/>
25. I quarant'anni della rivista Il Blues — IlBlues.org. <https://www.ilblues.org>
26. Storia del Pistoia Blues Festival — Visit Pistoia. <https://www.visitpistoia.eu/en/Ideas/pistoia-blues-festival-2026/>
27. Le radici e l'impatto del Porretta Soul Festival — Porretta Soul Festival. <https://porrettasoulfestival.it/storia/>
28. Il longevo Torrita Blues Festival — Torrita Blues. <https://www.torritablues.com/festivalblues/poster-del-torrita-blues/>
29. Narcao Blues Festival in Sardegna — Narcao Blues. <https://www.narcaoblues.it>

Parte VIII — Cultura, leggende e diritti civili

1. Robert Johnson — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson
2. Tommy Johnson — Mississippi Blues Trail. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/tommy-johnson>
3. Tommy Johnson — National Park Service. <https://www.nps.gov/locations/lowermidsdeltaregion/tommy-johnson.htm>
4. Devil in the Detail — Opossum Lit. <https://opossumlit.com/devil-in-the-detail-a-history-of-musicians-and-the-crossroads/>
5. Elijah Wald review — Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-mar-14-ca-lewis14-story.html>
6. Elijah Wald interview — VOA News. <https://www.voanews.com/a/a-13-a-2004-02-15-27-music-66339922/545005.html>
7. Escaping the Delta — Elijah Wald. <https://elijahwald.com/dccitypaper.html>
8. Up Jumped the Devil — Chicago Review Press. <https://www.chicagoreviewpress.com/up-jumped-the-devil-products-9781641600958.php>
9. Up Jumped the Devil recensione — The Country Blues. <https://www.thecountryblues.com/articles/up-jumped-the-devil-the-real-life-of-robert-johnson/>
10. Debunking Robert Johnson Mythology — Living Blues #293. <https://digital.livingblues.com/articles/debunking-robert-johnson-mythology>
11. 27 Club — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/27_Club
12. 27 Little-Known Facts About the 27 Club — Thought.is. <https://thought.is/27-little-known-facts-about-the-27-club/>
13. BMJ Study 2011 — PubMed Central. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3243755/>



14. Myth and Truth about the 27 Club — Los Angeles Times.
<https://www.latimes.com/science/story/2024-11-05/what-is-myth-and-what-is-truth-about-the-deadly-27-club>
15. Death of Bessie Smith — Mississippi Encyclopedia. <https://mississippiencyclopedia.org/entries/death-of-bessie-smith/>
16. Remembering Bessie Smith — LewRockwell. <https://www.lewrockwell.com/2001/09/gail-jarvis/remembering-bessie-smith/>
17. Bessie Smith — Encyclopedia.com.
<https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/smith-bessie-1894-1937>
18. Bessie Smith at the Crossroads — NPR. <https://www.npr.org/2019/08/08/748405087/bessie-smith-at-the-crossroads>
19. Leadbelly — American Heritage. <https://www.americanheritage.com/leadbelly>
20. Leadbelly Bio — CoopertoonsME. https://www.coopertoons.com/caricatures/leadbelly_bio.html
21. Alan Lomax Friends: Ledbetter — Cultural Equity. <https://www.culturalequity.org/alan-lomax/friends/ledbetter>
22. Classic Female Blues — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Classic_female_blues
23. Blueswomen 1920s and 1930s — Encyclopedia.com.
<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/blueswomen-1920s-and-1930s>
24. Prove It on Me Blues — OutHistory. <http://outhistory.org/exhibits/show/rainey/rainey2>
25. The 1928 song that is one of the world's first gay anthems — BBC Culture.
<https://www.bbc.com/culture/article/20250624-the-1928-song-that-is-one-the-worlds-first-gay-anthems-ma-rainey>
26. Prove It on Me Blues — Songs That Saved Your Life. <https://www.songs thatsavedyou.com/p/prove-it-on-me-blues-ma-rainey>
27. Lucille Bogan — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lucille_Bogan
28. Sapphic Blues — Yale University Library. <https://onlineexhibits.library.yale.edu/s/we-are-everywhere/page/sapphic-blues>
29. B.D. Woman's Blues — KALW. <https://www.kalw.org/show/crosscurrents/2013-07-17/b-d-womans-blues-by-lucille-bogan>
30. Bessie Smith — NMAAHC. <https://nmaahc.si.edu/lgbtq/bessie-smith>
31. Bessie Smith, Ma Rainey and the Queer Blues — Chicago Public Library.
<https://www.chipublib.org/blogs/post/bessie-smith-ma-rainey-and-the-queer-blues/>
32. Blues 1930s-1940s — Gilder Lehrman.
<https://www.gilderlehrman.org/ap-african-american-studies/unit-3/black-organizing-early-twentieth-century/blues-1930s-1940s-2025>
33. Strange Fruit — Billie Holiday Official. <https://billieholiday.com/signaturesong/strange-fruit/>
34. Strange Fruit — Jim Crow Museum. <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/question/2008/february.htm>
35. The Weary Blues — Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poems/47347/the-weary-blues>
36. The Weary Blues by Langston Hughes — Lehigh Digital Anthology.
<https://scalar.lehigh.edu/african-american-poetry-a-digital-anthology/the-weary-blues-by-langston-hughes-1926>
37. Blues People at 50 — NPR.
<https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2013/07/26/205541225/black-history-meets-black-music-blues-people-at-50>
38. Blues People — Google Books. https://books.google.com/books/about/Blues_People.html?id=AhUJAQAAMAAJ
39. Powers SAMLA 2002 — Case Western. https://case.edu/affil/sce/Texts_2002/Powersptr.html
40. Ralph Ellison: Survival Blues — Richard R. Guzman. <https://richardrguzman.com/ralph-ellison-survival-blues/>
41. Chess Records History — LinkedIn.
https://www.linkedin.com/posts/darryl-barthe-862128218_black-history-month-day-20-founded-in-1950-activity-7430628239133548544-llK7
42. Willie Dixon — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Dixon
43. MCA to pay royalties to R&B; greats — Washington Post.
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/12/07/mca-to-pay-royalties-to-rb-greats/63714098-29be-481e-915f-cb43f6bdf07c/>
44. Chess Records Stolen Loot — CultureSonar. <https://www.culturesonar.com/chess-records-phil-lenny-stolen-loot/>
45. Son House — Concord. <https://concord.com/artist/son-house/>
46. Skip James — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Skip_James
47. The Blues Brothers — El País. <https://english.elpais.com/culture/2024-06-23/the-blues-brothers-how-two-white-comedians-who-couldnt-play-instruments-saved-a-black-music-industry.html>
48. The Blues Brothers — Louder Sound. <https://www.loudersound.com/features/the-blues-brothers>
49. The Blues Brothers Film — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blues_Brothers_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blues_Brothers_(film))
50. Crossroads Movie — Ultimate Classic Rock. <https://ultimateclassicrock.com/crossroads-movie/>
51. The Blues Series — PBS. <https://www.pbs.org/theblues/>
52. Cadillac Records — Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Records
53. Ma Rainey's Black Bottom — Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Rainey%27s_Black_Bottom_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Rainey%27s_Black_Bottom_(film))
54. Ryan Coogler Sinners — Democracy Now. https://www.democracynow.org/2025/05/26/ryan_coogler_sinners
55. Sinners Review — NYT. <https://www.nytimes.com/2025/04/17/movies/sinners-review-ryan-coogler.html>



thedevillawyer.it · sezione Vivium — “Abbiamo messo il cuore, e non solo, a suon di blues.”