

GEOGRAFIA DEL MISSISSIPPI DELTA ATTRAVERSO IL BLUES

UN'IPOTESI DI RELAZIONE TRA MUSICA E TERRITORIO

INDICE

INTRODUZIONE: IL DELTA E L'OBBIETTIVO DELLA TESI	pag. 2
1. IL BLUES	10
1.1. <i>Le fonti del blues</i>	10
1.2. <i>Definizione generale</i>	18
1.3. <i>Le testimonianze</i>	23
1.4. <i>Aspetti musicali</i>	27
1.5. <i>Tematiche e poetica</i>	30
2. IL DELTA BLUES	33
2.1. <i>Problematiche sugli stili</i>	33
2.2. <i>Gli Stili regionali</i>	36
2.3. <i>Il delta tra mito e storia</i>	39
2.4. <i>Tratti stilistici del Delta blues</i>	45
3. LE PROPAGGINI DEL DELTA	48
3.1. <i>Le Hills e Bentonia: due casi differenti</i>	48
3.2. <i>Il fenomeno del blues radiofonico e il caso di Helena</i>	52
3.3. <i>L'evoluzione tra Chicago e il Delta</i>	57
4. IL DELTA OLTRE IL DELTA	64
4.1. <i>Memphis</i>	64
4.2. <i>L'Alabama e la difficile ricerca di una tradizione</i>	68
4.3. <i>La Louisiana</i>	73

5. IL DELTA ATTRAVERSO UNA GEOGRAFIA DEI TESTI	pag. 77
5.1. <i>Il viaggio</i>	77
5.2. <i>Le vie di comunicazione</i>	85
5.3. <i>Le “strade musicali” delle città</i>	93
5.4. <i>Musica testi e territorio</i>	98
5.5. <i>I luoghi e le canzoni</i>	103
CONCLUSIONE	119
1. <i>Ipotesi di identità</i>	119
2. <i>Il blues e noi: un “cuore di tenebra”?</i>	127
TESTI	129
BIBLIOGRAFIA	176
DISCOGRAFIA	184

“Perhaps on some quiet night the tremor of far-off drums, sinking, swelling, a tremor vast, faint; a sound weird, appealing, suggestive, and wild.”

Joseph Conrad, *Heart Of Darkness*.

INTRODUZIONE: IL DELTA E L'OBBIETTIVO DELLA TESI

Un blues di Robert Johnson risalente al 1937, *Travelin' Riverside Blues*¹, condensa in un verso tutta la geografia del Mississippi Delta da sud a nord, recitando:

*“I got women in Vicksburg
clean on into Tennessee”*

dove Vicksburg è l'estremità meridionale del Delta e il confine con il Tennessee, includendo anche Memphis, è quella a settentrione. Il fatto non è casuale, e dimostra come la regione del Delta fosse un'area geografica ben definita anche nella coscienza di un uomo come Robert Johnson, benché egli fosse, per motivi professionali, legato anche a luoghi che andavano ben oltre i confini da lui cantati. In altre parole, il Delta risulta essere un'area che non solo a posteriori, ma anche nella coscienza di uno dei primi e maggiori rappresentanti del blues moderno, era ben definita e caratterizzata. Non solo quindi una regione che geograficamente è ben chiara e netta, essendo delimitata da due fiumi, bensì una regione culturale; ed è plausibile ritenere che il Delta non sia solo un'idea, qualcosa che viene mitizzato e definito tradizionalmente come la “culla del blues”, ma una realtà ben radicata nelle coscienze. La vanteria sessuale del grande chitarrista mostra peraltro un legame molto forte alla sua zona di origine: nacque infatti ad Hazlehurst che si trova poco a sud del Delta vero e proprio e morì a Greenwood, che si trova nel cuore di quest'ultimo, sul corso superiore del fiume Yazoo.

Parlando di Hazlehurst si può poi parlare di confini estesi del Delta che arriva così a comprendere zone al di fuori dell'angusta pianura interna. A Memphis si è appena accennato, e così possiamo citare Natchez, non lontano dal confine meridionale dello Stato del Mississippi e Blytheville, in Arkansas, sulla riva opposta del fiume. E sempre nella “*land of opportunities*”, come era denominato il vicino stato dell'Arkansas, una città profondamente legata al blues del Delta e al blues in generale è Helena, sede della stazione radiofonica, la KFFA, da cui dagli anni '40, il blues veniva trasmesso e portato nelle case della gente che cominciava ad avere una radio. E in questo senso superare il Mississippi per arrivare nella terra delle opportunità non può non richiamare quel River Jordan che in più di uno spiritual

¹ *King Of The Delta Blues Singers*, Columbia/Legacy CK 65746.

rappresenta il valico da superare in vista di una vita migliore. Della stessa Natchez, un fatto di cronaca, cioè un incendio, è stato immortalato da una canzone (“*The Natchez Burning*”) di Howlin’ Wolf, nome d’arte di Chester Burnett, leggendario cantante e armonicista legato a quella tempra culturale che venne formandosi nel Delta.

E Blytheville risulta ancora più importante, in quanto colui che viene comunemente, e a ragione, definito il padre del Delta blues, Charley Patton, la citò nel primo verso (“*Backwater at Blytheville*²”) di uno dei pezzi non solo più belli e intensi nell’intera storia della musica nera, ma anche più significativi: *Highwater Everywere part II*, dove si parla della tragedia legata all’alluvione del 1927, che passò alla storia per la violenza e per le numerose vittime che causò³.

Lo stesso Walter Horton, uno dei più grandi armonicisti di tutti i tempi, nacque a Horn Lake, l’ultima città della contea De Sotho, in Mississippi ma considerata già un sobborgo di Memphis, e a Memphis Horton portò il suo sound rurale per poi spostarsi nella Windy City. E così fece una delle altre icone del blues, Rice Miller “Sonny Boy Williamson II”, altro geniale suonatore di armonica a metà tra realtà e leggenda che, benché legato presto a Chicago e a una storica casa discografica come la Chess, nacque a Glendora, nella contea di Tallahatchie, che si estende a cavallo dello Yazoo River. Quindi, al di là dei confini stretti, si vede bene come parlare di Delta significhi anche spaziare, finanche fino al gelido Nord, fino ad una città come Chicago, che un altro celeberrimo alfiere del blues, McKilnely Morganfield, meglio conosciuto come Muddy Waters, definì, scherzosamente ma non troppo, “*The biggest city in the Mississippi Delta*⁴”. Il Delta dunque come culla del blues, come terra in cui il musicista nero americano creò la sorgente di tutta la musica a venire. E descrivere il Delta vuol dire in gran parte passare per la sua musica e i suoi protagonisti anche andando oltre i confini. E si può andare più in là, pensando ad esempio ad un chitarrista come B. B. King, sopravvissuto alle epoche, originario di Itta Bena, altra città situata nel cuore della pianura tra i due fiumi, che, benché lanciatisi verso altri percorsi forse più commerciali, portò le sue origini e la musica che imparò da ragazzo, in giro per il mondo.

² Charley Patton, *Founder Of the Delta Blues*, Yazoo 1020.

³ Questo pezzo, come si vedrà in seguito, è un vero e proprio catalogo delle città del Delta, ad ulteriore riprova della forte coscienza dell’appartenenza ad una regione sentita dagli artisti che immortalarono i luoghi nelle loro liriche.

⁴ www.blueshighway.org, Luther Brown, *The Delta In Diaspora*.

Di esempi se ne possono fare moltissimi, ma ciò che è fondamentale è che la geografia del Delta si può costruire come un vero e proprio viaggio per i luoghi, città, contee, strade e ferrovie, che in maniere varie e differenti rappresentano la vera *cradle* della musica nera. E *Travelin' Riverside Blues* ci mostra non solo una succinta ma, come risulta chiaro, emblematica delimitazione di ciò che era ed è tutt'ora il Delta, ma rappresenta, anche solo in quel verso, proprio *quell'idea* del viaggio, così fondamentale nell'immaginario non solo del blues ma, più in generale, americano. E se poi consideriamo il nero americano dell'epoca di Robert Johnson, il viaggio assume altri contorni: di fuga verso e da determinate condizioni, di testimonianza dello sradicamento di cui il "nigger" era vittima, gravato da quell'ombra tragica e pesante della cosiddetta *nothingness*, che si portava dietro dall'epoca della schiavitù. Ma il viaggio è anche l'emigrazione di intere comunità nere dal Sud verso le industrie del Nord e con essa il mutamento che la musica subì in questi spostamenti, e ancora prima è la misteriosa *Uderground Railroad*⁵.

Si può benissimo affermare che parlare del Mississippi Delta e tratteggiarne la geografia significa passare attraverso quei luoghi e quelle atmosfere che fecero di quella zona il fulcro che diede origine ad un genere musicale che va oltre la musica stessa, in quanto radicata e legata a doppio filo con il territorio e che del territorio porta il marchio indelebile. In altri termini la musica, in questo caso, è espressione dei luoghi da cui nacque, e nella descrizione di quei territori è un elemento imprescindibile ancora oggi, anche se i tempi di un certo blues, inteso come forma musicale legata ad una certa epoca, e del "re cotone" sono finiti da parecchi anni, per quanto nei *juke joint* del Mississippi il blues continui a pulsare, e non solo come un ricordo nostalgico, ma come forma musicale ancora viva e rappresentativa.

Un viaggio che porta lungo i due fiumi e le strade e le città che sorgono tra di essi. Ma blues significa anche razzismo, significa Sud e un mondo che ancora oggi percepiamo (e spesso a ragione e non come banale immaginario turistico) diverso e distinto dal Nord: è il Dixie, termine semanticamente discusso e suggestivo che in geografia ha trovato fortuna anche

⁵ Vedi par. 5.1 e 5.2, nota 154.

attraverso Joel Garreau⁶ che spinge oltre un'idea che fu già di Gastil⁷, il quale pensava che bisognasse pensare l'America oltre le divisioni politico-amministrative.

Esistono alcuni modelli regionali possibili, ognuno basato e fondato su una particolare prospettiva tematica, in funzione del ruolo e della posizione che assume il Sud all'interno della geografia degli Stati Uniti⁸.

Una prima suddivisione, forse la più celebre, venne elaborata da Frederick Jackson Turner, che elaborò la teoria della dicotomia tra core area e frontiera, quest'ultima vista come luogo mentale e spazio di azione e intraprendenza⁹.

Garreau divide l'America in "nove nazioni", una delle quali è proprio il Dixie, che comprende una regione che da Dallas passa per St. Louis per arrivare a Indianapolis per procedere da ovest a est fino ai confini di Washington. I naturali confini costieri presentano un'eccezione escludendo quella porzione di Florida che gravita intorno a Miami che per Garreau fa parte di una regione marittima detta *The Island*, che comprende Cuba e le isole caraibiche. La geografia del sud e del blues e nella fattispecie del Delta è anche una geografia fatta di luoghi simbolici come i *crossroads* e della storie di stampo satanico ad essi legate, e qui si vede come il racconto geografico sia legato a doppio filo con la musica: ritorna Robert Johnson che intitolò un suo pezzo proprio *Crossroads Blues*, in cui il luogo fisico viene trasfigurato e assurge a simbolo del disagio del nero che non trova un collocazione, ma è anche racconto concreto della paura di trovarsi da solo a vagabondare dopo il tramonto ("the sun goin' down, boy, dark gon' catch me here¹⁰"), possibile facile bersaglio di squadre di feroci "rednecks".

⁶ Garreau, Joel, *The Nine Nations of North America*, Avon, New York, 1988 (prima edizione 1982), citato da Elio Manzi, *Geografia dell'America Anglosassone*, UTET Libreria, Torino, 1992, pp. 181-182.

⁷ Gastil, Raymond D., *Cultural Regions Of The United States*, University Of Washington Press, Seattle, 1975, citato da Elio Manzi, *Geografia dell'America Anglosassone*, UTET Libreria, Torino, 1992, p. 179.

⁸ Gli Stati Uniti costituiscono un interessantissimo laboratorio di studio per quanto riguarda i problemi della regionalizzazione. Le variabili e gli intrecci possibili che si creano tentando un'analisi del territorio degli USA sono numerosi, e spesso non consentono una risposta univoca, e ogni tipo che via via è stato proposto nel corso del tempo non è mai immune dall'influenza di altri che possono, in parte o totalmente, sovrapporsi ad esso.

⁹ Manzi Elio, *Geografia dell'America Anglosassone*, UTET Libreria, Torino, 1992, p. 178.

¹⁰ Robert Johnson, *Crossroads, Blues*, in *King Of The Delta Blues Singers*, op. cit.

Lo stesso Dixie, oltre ad essere una regione che ha una propria specificità e un propria ragion d'essere in base a certi criteri, la si può anche considerare una delle cosiddette *vernacular regions* ipotizzate da Zelinsky¹¹, che non sono solo regioni “inventate” dall'esterno ma percepite come tali dall'interno e dagli stessi abitanti.

E forse in questa chiave si può riprendere il discorso iniziale di auto consapevolezza di appartenenza rivelato dal verso citato di *Travelin' Riverside Blues*. Si può così arrivare a pensare a un'interazione tra luogo reale e “regione popolare” anche attraverso la musica blues che ha descritto situazioni e luoghi reali in quanto quotidiani e vissuti, ma che al tempo stesso ha favorito la nascita di luoghi ideali, soggettivi, e anche di certi stereotipi¹².

Il blues possiede un patrimonio di luoghi individuabili sulla cartina ma anche di luoghi che, benché reali, sono diventati simboli, come ad esempio il fiume nella sua accezione più vasta; o l'argine, “dedicatario” di innumerevoli pezzi e luogo d'inferno, luogo questo reale, descritto da Alan Lomax che nei suoi viaggi ebbe modo di conoscere alcuni dei neri che sull'argine ci hanno lavorato.

All'interno dello Stato del Mississippi, oltre al Delta, si possono a loro volta distinguere una parte settentrionale e una meridionale, divise grossomodo dal 33° parallelo, ma soprattutto altre quattro regioni distinte, che sono utilizzate come criterio di suddivisione anche dal *Mississippi Blues Trail Project*¹³:

- 1) Hills – situata a nord est del Delta
- 2) Pines – situata ad est e sud est del Delta
- 3) Capital River – situata a sud del Delta
- 4) Coast – situata nella parte sud est del Mississippi. Non confina con il Delta, ma con Pines a nord e Capital River a est.

¹¹ Zelinsky Wilbur, *North America's Vernacular Regions*, “Annals of the Association of American Geographers”, Washington DC, 1980, citato da Elio Manzi, *Geografia dell'America Anglosassone*, UTET Libreria, Torino, 1992, p. 181.

¹² Manzi Elio, op. cit., passim.

¹³ Vedi par. 5.5

A sua volta il Delta è suddiviso in due tronconi: il Delta settentrionale e quello meridionale, secondo una linea divisoria convenzionale collocata poco a nord della Highway 82, la strada che taglia il Mississippi da Ovest a Est per proseguire in Alabama.

Si dimostrerà nelle pagine seguenti di l'esistenza di quell'interazione tra territorio e musica che non è semplicemente di carattere antropologico, ma che si fonda direttamente sul territorio: un rapporto definibile in prima analisi come coincidenza tra musica e territorio; e, andando oltre, come di genesi e specularità tra blues e *land*. Laddove il blues si configurerebbe come una produzione del territorio e del territorio costituisce l'immagine speculare in quanto prodotto artistico. La musica è cioè rappresentazione del territorio da cui essa è generata. In altri termini, attraverso l'analisi dell'ambiente, della musica e dei testi, si cercherà di far venire alla luce questo rapporto bifronte che nei testi riguardanti il blues non è mai stato considerato consapevolmente, ma che affiora qua e là, di passaggio, a tratti sia nel blues come musica e testi, sia nei testi specifici sul blues: attraverso i testi e le musiche, ma soprattutto attraverso i testi tecnici che parlano di blues, questa identità si avverte, ma non è mai stato fatto un tentativo reale di sistemare testimonianze, testi e di analizzare la musica in questo senso. La lettura del territorio attraverso il blues (rapporto che peraltro può essere benissimo invertito) è il tipo di interpretazione che riduce al minimo le mediazioni tra il tentativo di analisi e l'oggetto in questione. La chiave territoriale consente in altre parole di creare il contatto più diretto e immediato, ottenendo in questo modo un'immagine del blues che sia distorta in minimo grado.

Si renderà sistematico questo arcipelago di indizi e di farne un discorso compiuto volto a collocare il blues nella più stretta e ancorata dimensione geografica. Il Delta è scelto come paradigma, come esempio più rimarchevole ed ideale all'interno del variegato e polimorfo mondo del blues; ma fuori dal Delta, per analogia, questo discorso può essere trasposto a tutto il blues.

Il percorso partirà da una definizione generale di blues che prelude all'analisi successiva riguardante il Delta e quindi a una sezione dedicata a quella che è stata chiamata "geografia dei testi" e che mira a costruire il vero momento di identità, partendo dal piano più superficiale di tipo cartografico per arrivare a quello più profondo di interrelazione tra musica e luoghi. Infine verranno uniti gli elementi scaturiti dall'analisi per vedere in che misura l'idea di partenza può essere supportata. Questo lavoro si basa, come è comprensibile, largamente

sui testi, dei quali alla fine proporrò una selezione mirata. Non si tratta, non essendo questa la sede adatta, di un lavoro antologico¹⁴, ma di un supporto concreto ad un'analisi che diversamente risulterebbe astratta e priva di riscontri tangibili¹⁵. Un altro limite imposto dalla natura della ricerca è quello che riguarda i musicisti e le loro vicende: saranno citati, dove necessario, pochi esempi mirati (rimandando alla bibliografia per biografie e storia cronologica), con l'ovvia eccezione della sezione riguardante la presenza dei luoghi nei testi. Chiude il lavoro una ricca discografia, necessario complemento alla bibliografia.

¹⁴ Per le antologie di testi blues si rimanda alla bibliografia.

¹⁵ Da tener presente che già la ovvia mancanza dell'elemento audio limita fortemente un lavoro di questo tipo.



Cartina 1. Il Mississippi
Fonte: World Site Atlas (sitesatlas.com)

1. IL BLUES

1.1. LE FONTI DEL BLUES

Alcune delle affermazioni più interessanti al riguardo delle origini del blues provengono dai rappresentanti della scena del blues che ebbero modo di illustrare non solo con la musica, ma anche con preziose interviste, la loro opinione su *che cosa* sia il blues e *da dove* venga. E sono proprio questi uomini e queste donne che il blues l'hanno vissuto e ne sono stati protagonisti a venire incontro all'obbiettivo principale di questa tesi, dal momento che le loro parole contengono in modo evidente e, possiamo dire, prepotente, quella appartenenza alla terra che, del blues è probabilmente la componente più significativa e caratterizzante. Le parole secche e semplici di questa gente costituiscono la testimonianza più interessante perché rifuggono da facili tentazioni retoriche di cui spesso il blues è vittima (soprattutto fuori dagli USA¹⁶) e vanno dritte al cuore del problema. A proposito delle origini musicali del blues e del jazz esiste già una ricca bibliografia tecnica. Saranno qui riassunte le componenti principali che contribuirono alla costituzione di un genere più o meno ben definito, chiamato blues.

Il blues come genere musicale a se stante nasce e si forma come unione e commistione di più componenti nel corso di un periodo che va grossomodo dalla metà del XIX secolo fino agli

¹⁶ Almeno in Italia, dal momento che la cultura del blues, è un dato di fatto, non la si possiede, si cerca spesso di ricostruirla in modo fittizio ed enfatico, facendo propri ma distorcendoli, quegli elementi reali e costitutivi del blues stesso che troviamo nelle canzoni e nelle parole dei bluesmen. In altri termini ciò che c'è di vero nel blues viene spesso utilizzato in modo acritico e usato con faciloneria nel tentativo costruire un'identità che non si possiede e non si possiederà mai, con il risultato che nella scena blues nazionale si assiste spesso ad una retorica che nasce appunto dallo sforzo per calarsi in un mondo che *non può* per sua natura appartenerci. Le parole dei bluesmen vengono, anche se spesso in buona fede, spesso travisate e decontestualizzate con il risultato di apporre al blues una maschera che non è sua. Si assiste a uno sforzo continuo e snervante di arrivare al blues. Aveva visto bene Bob Dylan quando ebbe a dire, con un'ironia che andava al nocciolo della questione, che le nuove generazioni (allora degli anni '60) bianche cercavano di immergersi nel blues, laddove i neri del Sud cercavano di scapparne (citato in MONGE L., *I Got The Blues*, Arcana, Milano, 2008, p. 259). Il nero cerca di fuggire da una realtà, che è anche geografica, in cui è, semplicemente, nato per accidente. L'appartenenza ad una realtà territoriale ben definita non è esportabile se non a fatica e mai con i risultati desiderati: ancora oggi il blues continua ad appartenere ed ad essere inescindibilmente legato a *quella* realtà e *non* ad un'altra. Lo scopo di questa tesi è anche ripulire il blues della sua veste più romanticizzata ma che alla fine non gli appartiene, per giungere a osservarne e considerarne l'armatura costitutiva e ritrovarne almeno in parte la vera natura e, nella fattispecie, la sua natura di stampo marcatamente territoriale.

albori di quello scorso¹⁷, e spesso è difficile anche valutare quanto e in che misura una di queste componenti sia responsabile del risultato finale.

Ciò che interessa maggiormente sono quelle composizioni direttamente legate al lavoro, e cioè quell'insieme complesso, magmatico ma al tempo stesso ben definito di musiche e canti (perché tecnicamente di canti si tratta) che prendono il nome generico *work songs*, *hollers* e richiami. Si tratta di musiche che, a seconda della situazione, contribuivano ad accompagnare il lavoro individuale nei campi piuttosto che nei cantieri ferroviari o nelle *work-gangs*, canti che erano profondamente radicati con il tipo di lavoro e col territorio, sia naturale che antropizzato. Questi canti o modulazioni vocali, sebbene riuniti sotto la generica denominazione di “richiami” sono in realtà vari e diversi tra di loro e sono stati distinti in precise tipologie. Abbiamo quindi la seguente suddivisione:

- a) *hollers*, *arwhoolie*, che erano canti di lavoro individuali;
- b) *calls*, ovverosia richiami veri e propri che dovendo trasmettere un significato erano caratterizzati da una particolare cura nella modulazione; nei *calls* è compreso l'uso dell'abbellimento noto come *yodel*;
- c) *cries*, analoghi ai *calls* per la loro funzione comunicativa;
- d) altre modulazioni riunite sotto i nomi i *yells*, *groans*, *moans* che, a seconda dei nomi, esprimevano un diverso stato d'animo;
- e) distinti e caratterizzati da una funzione specifica è la *work-song*.

La *work song* è tra le più antiche forme di canto in quanto, a differenza ad esempio degli *hollers*, risalgono ai tempi della schiavitù, quando sussistevano le squadre di lavoro (*work gangs*), sparite dopo l'emancipazione. Questa rese obsolete le grandi piantagioni di stampo schiavista e la proprietà venne frammentata. La diretta conseguenza in senso musicale fu la scomparsa della *work-song* a favore dei suddetti canti individuali, soprattutto gli *hollers*, che meglio si confacevano alla nuova condizione. Naturalmente non è tutto così schematico e i diversi tipi di canti dovettero sopravvivere spesso insieme, soprattutto i richiami veri e propri che avevano un duplice ruolo: in primo luogo quello di tranquillizzare il sorvegliante sulla propria presenza; dall'altro lato il *call* conteneva sovente modulazioni tali che lo rendeva un vero e proprio messaggio in codice. Il grido, a seconda delle modulazioni, cambiava il

¹⁷ Vedi “tabella 1”

significato. Questo è un retaggio che si è soliti ricondurre all'Africa e ai cosiddetti linguaggi tonali¹⁸, uniti all'uso della comunicazione a distanza tramite l'uso dei tamburi. In altre parole, il *call* riprendeva da un lato il canto di lavoro che era già diffuso in Africa, e dall'altro aveva subito una metamorfosi e si era adattato, data la mancanza di percussioni, a svolgere il ruolo di queste ultime e di conseguenza si era alzato anche di volume. Quindi ciò che il sorvegliante di turno accettava ed anzi incoraggiava era in realtà un arma a doppio taglio, perché un messaggio lanciato da uno schiavo poteva essere ripetuto e diffuso per chilometri e chilometri: e i messaggi erano suscettibili di occultare incitamenti alla fuga o alla rivolta.

Risulta chiaro come la *work-song* sia sopravvissuta solo in ambito carcerario, dove continuava a sussistere il lavoro di gruppo nel campo dei lavori forzati: le testimonianze registrate in tale senso sono per fortuna numerosissime e costituiscono una documentazione di estremo interesse in quanto ci permettono di valutare, anche se con una certa approssimazione, la caratteristica di una vecchia *work-song* di periodo antecedente alla Guerra Civile.

Nel blues, tutti questi elementi confluirono prepotentemente, andando a formarne il linguaggio e gli stili nei quali è facilissimo trovare la traccia, rimasta viva ed evidente, degli antichi richiami e canti di lavoro. Due testimonianze, entrambe provenienti dal Delta, sono assai significative per il fatto che una si riferisce ai cosiddetti *hollers*, mentre la seconda, anche se non le cita esplicitamente, si riferisce in modo evidente ai *calls*.

E' il chitarrista e cantante David "Honeyboy" Edwards, nato a Shaw, nel cuore del Delta sulla Highway 61, a parlare degli *hollers* legandoli alle origini del blues:

*"Blues came from holler songs. People used to work in the fields, and they worked from slavery, and they'd work all day long, and they didn't have nothing to do because they was tired and everything, and somebody came along and they started singing a song. They started singing the songs, and they are called the holler songs. In the '20s, Ma Rainey and Bessie Smith and Ida Cox and all of those back in the '20s, they started playing it and named it the blues. But before the it was holler songs."*¹⁹

¹⁸ Per i linguaggi tonali e la ritmica dell'Africa Subsahariana, cfr. CERCHIARI L., *Il jazz*, Bompiani, Milano, 1997, pp. 32-54.

¹⁹ DUNAS J., *State of the blues*, Aperture Foundation, New York, 2005, p. 72.

Ai *calls* si riferisce invece Big Daddy Kinsey, nativo di Pleasant Grove, ai margini della zona delle Hills. Il suo racconto, che affonda le radici forse nella memoria di qualche suo avo, conferma la corrispondenza tra i *calls* e il periodo della schiavitù, dove invece Honeyboy Edwards si riferiva certamente al periodo successivo in cui, come si è appena detto, queste forme di comunicazione (e anche la *work-song*) non aveva più ragione di essere, cedendo invece all'individuale *holler*. Il racconto di Kinsey è tuttavia ambiguo, in quanto, se da un lato è chiaramente riferito alle grida modulate in funzione comunicativa, dall'altro però la descrizione che ne fa assomiglia più ad una *work song*. Probabilmente non si tratta di un vero e proprio errore, ma di una confusione che ha creato nella narrazione una commistione tra le due forme di canto, nata dal fatto che anche la *work-song* aveva una funzione comunicativa tramite messaggi più o meno in codice:

*“Well, it goes way back. It goes way back to the slavery. Really. It was a form of getting messages across to toher plantations - one group of slaves communicating with another group, but without the master knowing what was going on. You know they did it in a discreet way, when you might hear one guy, 'I'm goin' to leave in the morn-in. I'm gon' leave in the morn-nn-ing.' Then another one would say, 'When the su-un goes down.' So, in other words, that means when the sun go down, they gonna be gone. In other words, escaping, you know [...]”*²⁰

C'è una terza testimonianza che non viene dal Mississippi ma è di estrema importanza in quanto si tratta sicuramente della memoria più antica di un *call* ed è estendibile, a quel che si evince leggendo la descrizione, a tutto il blues in quanto rappresenta l'embrione di alcuni elementi costituiti della futura *devil's music*. Le parole non sono di un bluesman, bensì di un giornalista newyorchese del Daily Times, Frederick Law Olmsted, il cui racconto viene anche riportato da Paul Oliver²¹ e risale al 1853, cioè a dodici anni prima dell'abolizione della schiavitù; il suo racconto riporta ciò che vide e sentì nei pressi di un cantiere ferroviario nella Carolina del Sud:

²⁰ Ibid., pp. 72-73.

²¹ OLIVER P., *The story of the blues*, Barrie & Jenkins, London, 1969.

*“I strolled off until I reached an opening in the woods, in which was a cotton-field and some negro-cabins, and beyond it large girdled trees, among which were two negroes with dogs, barking, yelping, hacking, shouting, and whistling, after 'coons and 'possums. Returning to the rail-road, I found a comfortable, warm passenger-car, and, wrapped in my blanket, went to sleep. At midnight I was awakened by loud laughter, and, looking out, saw that the loading gang of negroes had made a fire, and were enjoying a right merry repast. Suddenly, one raised such a sound as I never heard before; a long, loud, musical shout, rising, and falling, and breaking into falsetto, his voice ringing through the woods in the clear, frosty night air, like a bugle-call. As he finished, the melody was caught up by another, and then, another, and then, by several in chorus. When there was silence again, one of them cried out, as if bursting with amusement: "Did yer see de dog?--when I began eeohing, he turn roun' an' look me straight into der face; ha! ha! ha!" and the whole party broke into the loudest peals of laughter, as if it was the very best joke they had ever heard. After a few minutes I could hear one urging the rest to come to work again, and soon he stepped towards the cotton bales, saying, "Come, brederen, come; let's go at it; come now, eoho! roll away! eeoho-eeoho-weeioho-i!"--and the rest taking it up as before, in a few moments they all had their shoulders to a bale of cotton, and were rolling it up the embankment [...]"*²²

La descrizione fatta di questo canto o, meglio, di questa modulazione vocale, rimanda direttamente a quei vocalizzi così diffusi nel blues e che li caratterizzano in modo inequivocabile e, al tempo stesso, interessa direttamente questa ricerca in quanto collega le origini del blues al territorio e al lavoro che in esso veniva svolto, fosse la raccolta del cotone, l'aratura di un campo o la posa delle traversine di una linea ferroviaria. In particolare questo canto è stato definito come “canto di riposo” e inquadrabile come “cry”²³.

Risulta a questo punto chiaro come il canto derivi (semplicemente) da una mera necessità, una necessità che nasce dal tipo di lavoro effettuato, con uno scopo che alla fine è duplice: aiutare il lavoro quando esso necessiti di una coordinazione tra più uomini (*work-songs*) e, su un piano che trascende la pratica immediata, giungere a ciò che potremmo definire una cura

²² LAW OLMSTED F., *A journey in the seaboard slave States*, pp. 394-395. New York, 1856. La citazione qui riportata è più ampia rispetto a quella estrapolata da Paul Oliver e fornisce una visione più ampia e contestualizzata dell'evento in questione.

²³ Cfr. POLILLO A., *Il jazz*, Mondadori, Milano, 1975 (nuova edizione 1997), p. 23.

dell'anima nel tentativo di tirare avanti in condizioni spesso durissime, che è altrettanto importante, come possiamo capire leggendo le parole di un altro grande bluesman: Billy Boy Arnold, che nacque a Chicago ma nel suo essere nero conosceva bene come potesse essere la realtà del Sud, forse anche attraverso i racconti della sua gente di cui, ed è questo soprattutto che emerge dalle sue affermazioni, sente molto forte la sua appartenenza:

“And the reason why it started in the South is because that's where the slaves were brought to work the fields, and that's where they were oppressed. Now, Mississippi is noted to be the worst Jim Crow state of them all, the most suppressed state. All the blacks were brought to the South. They took them off the boats down South to pick the cotton and work the fields and do the manual labor to build up the country. All blacks came from the South. And the reason why Mississippi, it had all the plantations. That's where they had a lot of work, and that's where the most supreme effort was to suppress the blacks and mistreat them. So the blacks in Mississippi, on the plantation, you had to have the blues. In Mississippi you are sad most of the time, because you are oppressed, not a free man, here's a man got control over you, telling you what to do, here's a man who have power of life or death over you. So you start singing the blues. See, the blues is a sort of way out. You know what I mean? It gives you something to go on. You sing about it, and it a sort of eases the misery of everyday's life.”²⁴

Ciò che da queste testimonianze (esclusa quella di Frederick Law Olmsted) emerge come elemento fondamentale non sono solo i racconti o le riflessioni in quanto tali, bensì il fatto stesso che il bluesman in quanto testimone percepisce *proprio in quel modo* la nascita del blues.

Parlando di fonti, non è possibile non fare un accenno all'Africa. Per quanto i legami con le terre da cui gli schiavi venivano razzati sia oggetto di diverse teorie, soprattutto riguardo alle aree di provenienza degli schiavi, è indubbio che nel blues, oltre che nel jazz, elementi africani siano confluiti in modo evidente. Tuttavia, oltre che sulle aree di provenienza, dubbi sussistono anche in riferimento a elementi più tecnici, il più celebre dei quali riguarda la scala pentatonica che, se si trova presente in certi elementi africani, è altrettanto costitutiva della

²⁴ DUNAS J., op. cit., p. 74.

base di molta musica anglosassone. E' comunque certo che, seguendo determinate linee evolutive, mutando molto e adattandosi, l'Africa abbia portato molto di sé nella musica dei neri d'America. L'elemento africano unito a quello bianco ha creato così alcune delle forme musicali più originali e più influenti del XX secolo. Il blues e il jazz sono le musiche meno occidentali che hanno influenzato più di ogni altra gli sviluppi della musica occidentale per eccellenza: il rock e i generi che da esso derivano. Gli anelli di congiunzione tra il blues e il rock sono molti, ma uno sopra tutti detiene l'onore di aver portato la musica nera lungo strade completamente nuove: Elvis Presley, che trasse dal blues un genere completamente nuovo destinato a cambiare per sempre il modo di concepire la musica²⁵.

²⁵ Una delle dissertazioni più complete sul rapporto tra Africa e blues si trova in KUBIK G., *Africa And The Blues*, University Press Of Mississippi, Jackson MS, 1999.

PERIODO STORICO	GENERE MUSICALE	SITUAZ. STORICO SOCIALE
XVIII e XIX secolo	Temi musicali e narrativi della ballata anglosassone vengono adottati e stravolti nella worksong	Schiavitù
1860 – 1870	Processo di differenziazione tra i modelli anglosassoni e quelli negroamericani.	Fine della Schiavitù e Ricostruzione.
1880 – 1890	Definitiva caratterizzazione della negro ballad e progressivo avvicinamento alla forma del blues.	Fine della Ricostruzione; Riscatto e stabilimento della Supremazia bianca.
1900 ca.	Nascita del blues	Affermazione del sistema normativo detto “Jim Crow”.

Tabella 1: prospetto cronologico parallelo tra generi musicali e situazione storico sociale.

Fonte: VENTURINI F., *Le strade del blues*, Gammalibri, Milano, 1984, p. 156.

1.2. DEFINIZIONE GENERALE

Il blues è una “*Forma lirica musicale emersa e affermata tra fine Ottocento e inizio Novecento nel Meridione afroamericano, con le sue principali aree di diffusione originarie nel Texas, nel Mississippi, negli stati del Sudest. Spesso caratterizzato da una strofa in 12 misure a cui si adattano tre versi poetici in rima e quasi immancabilmente in prima persona (il primo verso generalmente ripetuto per creare tensione, attesa), il blues – con il suo schietto immaginoso linguaggio erotico, i suoi riflessi della condizione esistenziale nera – è stato tradotto sul pentagramma e “urbanizzato” da un compositore come W.C. Handy negli anno '10, e quindi registrato su disco tanto nella sua veste rustica, genuina, che in quella elaborata, da vaudeville, durante il decennio successivo. La struttura del blues (armonicamente sintetizzabile come I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-I nella forma in 12 battute e come I-I⁷-IV-IV^{min}-I-V-I-I in quella in 8 misure) e i suoi vari elementi espressivi vocali e strumentali (come la “blue note”, la terza nota della scala modulata in una chiave ambigua, intermedia tra minore e maggiore, e capace di suggerire un senso peculiare e complesso di malinconia) hanno avuto una propria importante evoluzione attraverso il secolo, e sono stati anche adottati ed elaborati da altri generi musicali, neri e bianchi, dal jazz al R&R al gospel e al country.*”²⁶

Particolare attenzione va posta alla considerazione sulle modalità di espressione del bluesman che si esprime “*quasi immancabilmente in prima persona*”. Questa frase è estremamente importante perché aiuta a stabilire che cosa sia il blues nella sua vera essenza. Per una definizione del blues, infatti, bisogna prima di tutto superare l’opinione, secondo cui si tratterebbe di una musica “folklorica” o popolare che dir si voglia. Il dato di fatto conclusivo è che il blues *non* è una musica folklorica: e anche la definizione dell’Enciclopedia, nella sua descrizione non confina il blues in nessun involucro prestabilito e comunque non ne parla in questo senso. Il blues non possiede nessuna veste folk nel senso stretto del termine: la spiegazione risiede nel fatto che il bluesman, per quanto inserito nella tradizione e nella cultura della sua gente, è e rimane un autore che prende e attinge *anche* dal folklore, ma ne trae un’opera che è del tutto originale e, soprattutto, personale. Poco conta se in tanti blues, ascoltando i testi, sentiamo versi ripetuti e riutilizzati che potrebbero dare l’impressione di un

²⁶ AA. VV., *Enciclopedia del blues e della musica nera*, Arcana Edizioni, Milano 1994, p. 891.

corpus poetico limitato e monotono. Questo è un aspetto che non incide sulla natura personale della composizione poetico-musicale. Il bluesman usa questo materiale per raccontare qualcosa che riguarda lui: la sua è un'esperienza personale. Per cui il blues è definibile senza alcun dubbio come “musica d'autore”. Anche un autore “sintetico” e “catalizzatore” come Robert Johnson, che sfruttò e saccheggiò un patrimonio già esistente, lo rielaborò e lo ricreò verso una sua originale poetica.²⁷

Al tempo stesso, però, il bluesman è uomo della propria gente, che vive accanto ad essa, e del proprio mondo vive tutti gli aspetti che conosce profondamente. Egli è paragonabile, senza troppe forzature, ad un cantastorie che riutilizza la tradizione. E in questo senso vive comunque la realtà del territorio in cui risiede e di cui fa parte. In altri termini, il bluesman-cantastorie è un autore che ri-crea dalla tradizione e nella tradizione è immerso. Egli è uomo del proprio tempo e della propria terra:

*“Si è detto anche ‘Il blues è una lamentazione.’ Forse. Ma una lamentazione molto ben recepita da chi l’ascoltava, perché il cantore viveva di fatto nello stesso modo dell’ascoltatore, con le sue tribolazioni, con la sua stessa impotenza contro le ingiustizie e contro le calamità della natura.”*²⁸

In questo ambito, esiste un pezzo il cui testo, composto da chi, probabilmente più di altri, seppe usare la tradizione e trasportarla nel proprio vissuto, creando qualcosa che era tradizione e novità insieme, senza che i due aspetti si escludessero a vicenda: il brano è *The Goat*²⁹ di Rice Miller (Sonny Boy Williamson II), le cui parole sono proposte qui di seguito per intero:

*There was an animal called a goat, he butted his way out of the Supreme Court
Said, "Let him go"*

*Yeah, said, "Let him go, because he butt so hard till you can't use him in our court no
more"*

²⁷ Per la presenza della tradizione in Robert Johnson, vedere MONGE L., *Robert Johnson, I Got The Blues*, Arcana, Milano, 2008, passim.

²⁸ RONCAGLIA G. C., *Il jazz e il suo mondo*, Einaudi, Torino, 1998, p. 66.

²⁹ *The Very Best Of Sonny Boy Williamson*, Charlie Records, CD1.

*Judge give him five hours to get out of town, he got five miles down the road and
committed another crime
That's when the high sheriff happened to be coming along, and caught the billy goat
eating up an old farmer's corn
High sheriff taken the billy goat to the county jail, but the desk sergeant can't said that "I'll
go his bail, let him go"*

*A medicine doctor bought the billy goat, had a great big stage show
The billy goat got mad and butt him right down in the lonesome floor
So let him go, please, please, let him go, because he butt so hard till I can't use him in our
court no more
Ooh*

Questo testo straordinario è interessante perché altro non è che la trasposizione ai tempi in cui la canzone venne composta (anni '50) di una tradizione a cui appartiene un lunga teoria di racconti e canzoni afroamericani sugli animali³⁰: si tratta di testi allegorici in cui l'animale in questione è simbolo della strenua resistenza contro la cattiveria o la stupidità umana, con chiaro riferimento al rapporto tra il nero che resiste e il bianco ottuso che si ostina nel suo tentativo di sottometterlo. Canti che rientrano in questa tipologia sono: *The Grey Goose*³¹,

³⁰ “Gli animali rappresentano un elemento fondamentale della favolistica africana ed afroamericana, nelle storie che riguardano ad esempio Fratello Coniglio, la Rana, Sorella Volpe, Fratello Procione, ecc. Gli animali dei racconti afro-americani sono i discendenti diretti degli animali mitici delle fiabe africane, protagonisti di miti eziologici e figure familiari alla vita quotidiana.” (*Slave Songs Of The United States*, L'Epos, Palermo 2004, p. 281. Edizione originale, Simpson, New York, 1867).

Venturini (op. cit. p.64), con respiro più ampio, in riferimento ai canti sugli animali nota: “*Un elemento tipicamente afroamericano e comune alla ballata come alla worksong, al blues e agli spirituals, è l'allentamento dei nessi logici delle strofe. Mentre le canzoni narrative anglosassoni raccontano un fatto di cronaca, servendosi di uno sviluppo consequenziale dei fatti, nella negro-ballad la logica con cui la rappresentazione si aggroviglia a rappresentazioni di vario genere, a punti di vista e a commenti personali, a interiezioni e a una serie di frammenti provenienti da altri brani folklorici, si rivela talvolta inestricabile.*” Per questa tematica, che coinvolge la produzione musicale dei neri d'America nella sua interezza cfr. anche nota 110.

³¹ *The Grey Goose* è il racconto paradossale di un oca che viene cacciata ma ci mette sei settimane a cadere e i cacciatori impiegano altrettanto a trovarla. Sei settimane ci mettono a spennarla e ci mette sei mesi a bollire. Forchette e coltelli si infrangono sulla sua carne e, gettata a i maiali, spacca la mascella della scrofa per poi rompere i denti di una sega. Alla fine l'oca viene vista volare starnazzando seguita da una lunga fila di ochette. (in ROFFENI A. (a cura di), *Blues, ballate e canti di lavoro afroamericani*, Newton Compton Editori, Roma, 1976., p. 58-59 e relativa nota a p. 268).

*Grizzly Bear*³², *Bool Weevil*³³ *Blues*, *Shake It Mister Gator*³⁴ o *Rabbit In The Garden*³⁵. Tranne nel caso di *Grizzly Bear*, tutti gli altri animali sono la rappresentazione del nero che sfugge, nonostante gli sforzi, alla cieca violenza dell'uomo bianco.

Così, in *The Goat*, Rice Miller utilizza il *black lore* per dipingere una situazione dei propri tempi e rappresenta con tutte le probabilità se stesso ("Goat" era infatti anche un suo soprannome derivato dalla barba a punta che era solito portare sul mento) in quanto uomo spesso in lotta con la legge e che qui, quasi in virtù di un potere soprannaturale e magico, è impossibile trattenere e imprigionare contro la sua volontà.

L'interesse in questo tipo di definizione del blues risiede nel fatto che la creatività personale, che non muta in questa sua intrinseca natura, si innesta, senza contraddizione ma anzi, in piena complementarità, nel territorio in cui il bluesman risiede; territorio da cui egli non può prescindere e che è fonte della sua creatività.

E' anche ipotizzabile per la prima volta un legame tra il blues come musica d'autore e il territorio come luogo di viaggio e di mobilità, tutte cose che, come vedremo, caratterizzano profondamente il blues: questo legame si può congetturare sulla base del fatto che, finita l'epoca della schiavitù, il nero si è trovato libero e al tempo stesso soggetto individuale, in continuo, perpetuo movimento alla ricerca costante di un luogo migliore o semplicemente di un lavoro. Ora, è plausibile ritenere che proprio questo cambiamento di status (da massa a individuo, da schiavo a contadino, almeno formalmente, libero) sia l'input e la causa che ha stimolato naturalmente l'istinto a creare una musica e un canto che fosse rivolto al privato. Non a caso lo sviluppo e la nascita del blues propriamente detto prende le mosse a cominciare

³² Questo canto, pur rientrando nella casistica dei racconti che hanno gli animali come protagonisti, è diverso dagli altri in quanto il grizzly è immagine dell'uomo bianco con la sua violenza cieca e ottusa.

³³ Probabilmente il più famoso di questi canti, fu eseguito in numerosissime versioni che però concordano nella sostanza: il *bool weevil* era l'insetto parassita del cotone, chiara allegoria del nero che prende la sua rivincita contro il *farmer* bianco. Il *bool weevil* ("autonomo del cotone") fu responsabile, sul declinare dell'800, della distruzione di numerose piantagioni in tutto il Sud. (cfr. VENTURINI F., op. cit. p. 66).

³⁴ Canto in cui il forzato cerca di fuggire dalla prigionia. Il ritornello recita: "*Won't you shake it Mr. Gator, doggone your soul, / Won't you shake it Mr. Gator, to your muddy hole.*" (in ROFFENI A., *Blues, ballate e canti di lavoro afroamericani*, op. cit., pp. 96-98).

³⁵ Affine a *The Grey Goose*, il canto sintetizzabile così: il cane non riesce a prendere il coniglio, il fucile non riesce a colpirlo, la mamma non riesce a spellarlo, il cuoco non riesce a cucinarlo e la gente non lo riesce a mangiare (vedi VENTURINI F., op. cit. pp. 65-66).

dal periodo successivo all'abolizione della schiavitù (1865) e con il periodo post-bellico della ricostruzione.

1.3. LE TESTIMONIANZE

Per definire il blues in relazione al territorio, uno strumento utile è fare ricorso alle testimonianze dirette di bluesmen che parlano del duro lavoro dei neri nei campi, fatto risalire addirittura ai tempi della schiavitù, vista spesso dai musicisti neri come il punto di partenza da cui tutto ebbe origine³⁶: qui sono raccolte sei testimonianze (di cui cinque di musicisti nati e cresciuti nel Delta). La prima è di Bukka White, celebre chitarrista e cantante di Aberdeen, Mississippi:

“Il blues viene dal culo del mulo. Oggi puoi avere i blues anche seduto al ristorante o in un hotel, ma il blues è nato camminando dietro a un mulo, ai tempi della schiavitù.”³⁷

La seconda testimonianza è quella del violinista James Butch Cage:

“Il blues risale ai tempi della schiavitù. Quando eravamo schiavi mangiavamo ossa e cotenna di maiale: la carne andava ai bianchi. Erano tempi duri; ci si faceva sopra delle canzoni per consolarsi, ma la vita era un inferno.”³⁸

La terza, di Son House, dipinge un’immagine più legata ai tempi contemporanei alla sua giovinezza, e comunque si nota come il tipo di descrizione sia analoga alle due precedenti:

“Quando ero un ragazzo si cantava nei campi, ma non erano vere canzoni, erano lamenti. Poi abbiamo iniziato a cantare la nostra vita quotidiana e credo che sia nato il blues.”³⁹

³⁶ Queste testimonianze non si basano certamente su argomenti scientifici e storicamente provati, ma sono comunque significative in quanto rappresentative del modo in cui i neri percepivano il blues e il suo legame con la terra. L'inizio della schiavitù è naturalmente visto come l'anno zero della loro storia, almeno musicale, anche se sappiamo che il periodo schiavista e anche quello immediatamente successivo non conosceva il blues in quanto tale. Su questa percezione, anche il chitarrista, armonicista e cantante J.D. Short afferma in un'intervista (*The Sonnet Blues Story - J.D. Short – A Last Legacy Of The Blues From a Pioneer Blues Singer*, 1962) che il blues proviene dai canti degli schiavi.

³⁷ MARINI S., *Il colore del blues? Black & White*, Luna Nera, Ranfusina, Varzi (PV), p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ *Ibid.*, p. 9.

Uscendo temporaneamente dal Delta, di seguito sono riportate le parole dell'armonicista Sonny Terry⁴⁰, che riporta direttamente a ciò che afferma Butch Cage:

“Il blues è nato nei campi di cotone dove si lavorava duro e il padrone non pagava. Così si cantava: ‘Ohhh, uno di questi giorni lascerò questo posto per non tornare mai più, ohhh yeah!’. Era un modo per alimentare la speranza.^{41”}

Interessante a proposito un'intervista a Willie Foster, armonicista del Delta, scomparso nel 2001 e che fu quindi uno degli ultimi testimoni del mondo musicale di quella regione e che incise quattro dischi già in età avanzata. Foster ci parla della sua infanzia e ci fornisce un'idea di cosa fosse, anche per un bambino, il Delta delle piantagioni nella prima metà del secolo scorso:

“Well, now, I was born in 1921 about 4 miles east of Leland, Mississippi. My mother was pickin' cotton when I was born. I kept on a goin' till I was 6 or 7 years old. I went to work when I was eight years old. I was making thirty cents a day from sunup 'till sundown. My daddy used to tell me, “Pick fifty pounds of cotton and I'll let you go play” and I learned how to pick and I picked it about three o' clock and he say, “I believe I want you to pick about 75 pounds”, and so I went to pickin' that about three o' clock and he'd say, “Well you goin' to play too early so you pick me 100 pounds^{42”}.

La citazione che segue è tratta dall'intervista fatta nel 2007 da due studenti della Delta State University di Cleveland, Mississippi, a uno dei protagonisti del Delta Blues: John Nolden, armonicista nero di Renova, un sobborgo di Cleveland, tutt'oggi attivo sulla scena blues: (una delle sue performance più recenti risale al giugno del 2008 in occasione della nona edizione dell'*Highway 61 Blues Festival* di Leland, Mississippi). La testimonianza di Nolden è interessante perché parte descrivendo la propria infanzia per arrivare ad una definizione del blues secondo il suo punto di vista. E', in un certo senso, il sunto delle precedenti anche se si

⁴⁰ Sonny Terry, autentica icona del blues che seppe proseguire la propria carriera, anche fuori dagli U.S.A., fino alla sua morte nel 1984, nacque a Greensboro, nel North Carolina.

⁴¹ MARINI, S., op. cit., p. 9.

⁴² Note di copertina a *I Found Joy*, Palindrome Records.

discosta leggermente dalla classica affermazione di derivazione del blues direttamente dal lavoro dei campi. E vale la pena citarla per intero:

“Well, I come up kinda ... well, it was all right, but I had to work all the time, you know, something you ain't never seen. I used to plow on mules, and you know I couldn't go to school much so I didn't get no good learning, sure didn't. No, I had, got to try in that muddy water, lining up mules. ... One time after we go to the woods and hauled wood, cut trees down ... y'all might have heard (inaudible) tell something like that, but I know you don't know nothing 'bout that, but back in that time people would take a crosscut saw, two men, pulling, and you cut your own winter wood. I was on a farm, and it didn't have this geared stuff like we got now, not out in the rural area. You had to take a hack saw or sledge hammer, go out and cut the wood, take away the mule, haul it back to the house. And, uh, you had your winter supply right there in your yard. That's kind of a rough way but it work. [...]

I was, used to, be around with B.B. King over in that area, over in Sunflower County. And, his name was Riley King, and we had gospel groups. He had the St. John's Gospel Singers, I had my four brothers, called the Four Nolden brothers. We broadcast WGRM, oh about, in the same times. He would come on, we would come on a little earlier than he would. He would come on, he had the St. John Gospel Singers, he would come on, about, well, one o'clock and they, we come around 9:00, 9:30, back then, but we broadcast. I had four brothers and he had ... I don't know who he had. I know he had the St. John Gospel Singers. [...]

I wouldn't have fooled with no Blues, but I got hurt one day. I had a, I should not go into this but I got to tell you. A lady I thought so much of, she went away and left, and I ain't got straight yet. That's a long time ago (laughs) and I don't think I'll never get it right ... well, the lady caught me good, you know. I just went off into it, sittin' there, you know. I couldn't stay out of it. Well, when you get worried—now, let's, let's make a long story short. Some way, you're gonna make a move one way or the other. Am I right? And so that's what got me really started, kept on doing it. I used to be a church man, used to be going to church every Sunday. But I'm gonna tell you something. I don't want to talk too much but you know, when you get hurt it don't help you to go to church with it. It be, you

be hurting and don't care where you go. Folks say, "Oh, you'll be all right." I don't know. You don't get all right like that. It takes a little time ... a long time (laughs). [...]

Well, I think Blues means you don't got a word for it. You got someone you care about and they left you, them's the Blues in my mind, you know, cause you can't get at it hard enough. It's so hard to get out. The first thing you ... you go to sleep and it ain't gonna help you none cause you, all you're gonna do is lay there ... thinking a long time. You hurt, and uh, you want to see somebody you can't find, the Blues (laughs). I ain't got the good long talk too properly but you know but I'm telling you the way I feel. Expressions, that's the way I feel."⁴³

Il discorso di Nolden è più articolato rispetto alle testimonianze precedenti e le sue parole sono sensibilmente differenti da quelle dei musicisti precedenti, che fanno un collegamento diretto tra vita dei campi (prima degli schiavi e poi dei *sharecroppers*) e la nascita del blues. Ma ciò non muta il quadro ed è anzi, se si legge bene tra le righe, una conferma del legame tra musica e luoghi di nascita dei bluesmen: nel senso che Nolden non sente nemmeno il bisogno di dire ciò che è quasi ovvio, vale a dire che la musica che ha cominciato a suonare deriva per forza di cose da lì e da quella vita, e non potrebbe essere diversamente.

⁴³ Da www.birthplaceoftheblues.com

1.4 ASPETTI MUSICALI

Il blues è codificato per lo più in due categorie o, meglio, due schemi metrici standard: quello a dodici e quello a otto battute.

Prendendo ad esempio in considerazione la struttura a dodici battute⁴⁴, che è poi la forma più comune e usata, essa si sviluppa secondo una struttura tripartita: c'è il primo verso che dura per le prime quattro battute. Questo viene ripetuto, uguale o quasi (su un accordo diverso) nelle battute dalla cinque alla otto, con la funzione di ribadire accentuando ciò che è stato appena esposto; e infine il terzo verso scioglie, su un altro accordo ancora, la tensione creata dai primi due. Il cerchio si chiude sulla dodicesima battuta per poi ricominciare da capo.

Il terzo verso è molto importante perché, come la musica, dal punto di vista armonico, completa il giro, così le parole che si snodano nelle ultime quattro battute sono una conclusione di ciò che i primi due versi hanno esposto come tensione sospesa. In altre parole, i primi due versi preparano un discorso che il terzo risolve.

Un pezzo esemplificativo è *Jinx Blues n.1*, una celeberrima creazione di uno dei padri del Delta blues, Eddie James “Son” House:

*Well, I got up this morning jinx⁴⁵ all 'round, jinx all 'round, 'round
[my bed,
I said, I got up his morning with the jinx all 'round my bed,
You know I thought about you now I'd like to kill me dead.⁴⁶*

Come si vede chiaramente, I primi due versi propongono in maniera sostanzialmente identica un'idea iniziale che però rimane sospesa, finché il terzo verso risolve o comunque chiude il discorso. La fine del secondo verso è quindi il culmine di un climax ascendente che inizia col

⁴⁴ La battuta, variabile nei tempi e nella durata, è definibile come una cellula ritmica che ha durata di tempo uguale alle altre e che costituisce l'unità minima che sta alla base di ogni composizione musicale.

⁴⁵ Al proposito è interessante il significato di *Jinx*, una parola che si può tradurre con “sfortuna”, “jella”, e che si ipotizza derivi dai *jinn*, sorta di genietti o spiriti maligni diffusi nella tradizione araba e islamica. Ciò fa ipotizzare un legame tra il blues e la musica moresca e, in ultima analisi araba: frutto dunque di un remoto retaggio che alcuni schiavi di tribù islamizzate o a contatto con la cultura islamica, avrebbero portato con sé. (cfr. VENTURINI F., op. cit., p. 181 e passim.).

⁴⁶ Da *Jinx Blues n.1* di Son House, in: ROFFENI A. (a cura di), *Il Blues – Canti dei negri d'America*, Edizioni Accademia, Milano, 1973. La registrazione è reperibile in *The Complete Library of Congress Sessions, 1941-1942*, Travelin' Man.

primo verso e che il secondo aumenta fino al parossismo⁴⁷ per poi trovare lo sfogo finale nell'ultima parte della strofa⁴⁸. In sostanza la musica non è un semplice accompagnamento, ma è l'immagine speculare del discorso poetico e ad esso parallelo. La musica insomma è funzionale alle parole, e questa è probabilmente una delle ragioni che fanno del blues un musica "semplice" e che, almeno nelle sue forme più classiche, poco concede agli abbellimenti. Il blues deve esprimere qualcosa e non usa, né nelle parole, né nella musica, nulla che ecceda, e questo si rifletta nella struttura poetica, melodica e armonica. Tutto è necessario. E' una musica diretta, essenziale. Ogni nota si trova in una determinata posizione perché deve, anche se di fatto con il tempo la tendenza a ornare la musica si è sempre più diffusa, in certi casi andando oltre il discorso che fa di quella musica un blues e non altro. Queste, in linea di massima, le caratteristiche basilari della forma più comune di blues.

Tuttavia, si comprende facilmente come la struttura a dodici (o otto) battute sia solo l'esemplificazione di qualcosa che, a monte, era molto più variegato e irregolare: ascoltando molti bluesmen delle origini, non ultimo il "padre" Charlie Patton, sono riscontrabili frastagliature e, soprattutto per la nostra concezione musicale di tipo occidentale, diverse anomalie, che provocano sfasature per eccesso o per difetto dalla rigida struttura sopra descritta. Al tempo stesso però, il legame tra i vari blues e comunque una morfologia che li accomuna tutti è sempre esistita, e gli schemi a dodici e a otto altro non sono che una sorta di comune denominatore che può soddisfare e sotto il quale possono rientrare tutti i tipi che rispondono ad un'idea di base condivisa. Va ricordato anche che i primi bluesmen erano totalmente estranei alla concezione eurocolta della musica e nella maggior parte dei casi ignoravano anche le più elementari nozioni di teoria musicale. La tradizionale mancanza di conoscenza della musica è qualcosa che si è protratta spesso fino ai giorni nostri, in cui troviamo ancora musicisti blues anche non americani che imparano da autodidatti, avendo una conoscenza scarsa o nulla della teoria, e anche questo sta ad indicare che il blues in ultima

⁴⁷ L'aumento della tensione, musicalmente, è data da una specifica successione di accordi che fornisce l'armonia caratteristica del blues.

⁴⁸ In realtà le cose sono più complesse perché il culmine della tensione di fatto si sposta, armonicamente, fino a metà circa del terzo verso per poi iniziare la vera "curva" discendente fino ad arrivare al giro conclusivo (in gergo: *turn-around*) della dodicesima battuta, che funge da conclusione della strofa e insieme da raccordo con quella successiva. Concettualmente e poeticamente, però, è comunque il terzo verso nella sua totalità a costituire il momento di scioglimento della tensione. Vale la pena ribadire che nel *work song* (vedi par. 1.1), una delle fonti da cui il blues trasse il proprio DNA, il verso era ripetuto due volte o anche più volte prima di essere oggetto di una risposta.

analisi sfugge ai tentativi di ingabbiarlo in schemi prestabiliti; tanto più che i recenti tentativi di trasporre su pentagramma le inafferrabili sfumature del blues sono qualcosa che si è rivelato nulla più di un abile esercizio. La musica, va sottolineato, si caratterizza per una marcata ambiguità, che si può tradurre, senza scomodare troppo la terminologia musicale, in un'incertezza tonale (nel senso squisitamente tecnico di tonalità) che dà quel senso di malinconia che tuttavia non è mai definita ed è sempre suscettibile di portare l'ascoltatore verso altri e diversi sentimenti.

Gli scheletri ritmico-armonici delle dodici o otto battute furono adottati molto presto anche in virtù del fatto che per suonare in gruppo si rese necessario avere un ritmo e delle sequenze precise da seguire, anche se non è sempre così e nella musica delle prime band si riscontra più di una libertà esecutiva. Inoltre, ancora nel blues moderno, si trovano abbondanti esempi di blues che seguono la ritmica personale dell'esecutore, come avviene ad esempio nelle tessiture melodiche del texano Sam "Lightnin'" Hopkins o nelle ritmiche ossessive e pulsanti di John Lee Hooker.

Il blues è peraltro caratterizzato da quelli che si potrebbero definire sottogeneri e che non sono inquadrabili secondo schemi precisi: in questo ambito rientrano ad esempio il *fox chase* e il *train time*. Il primo affonda le proprie origini nella musica anglosassone e altro non è che l'imitazione dell'andamento frenetico caccia alla volpe con l'uso dell'armonica inframezzata da urla. Il *train time* è invece l'imitazione dell'andamento sferragliante del treno che da sempre viene soprattutto eseguita con l'armonica: ogni bluesman nel corso della sua carriera ha cantato canzoni sui treni, e ogni armonicista (ma anche tanti chitarristi) ha suonato almeno una volta l'imitazione della locomotiva a vapore.

1.5. TEMATICHE E POETICA

Osservando il blues dal punto di vista dei temi in esso trattati, esso sviluppa una serie di soggetti che attingono, in generale, ai problemi della vita quotidiana. D'altronde basta sentire una delle tante interviste fatte a più di un bluesman tra quelli che vennero riscoperti dagli anni '60 in poi, per sentire più o meno le stesse parole sul blues e sui motivi per cui si sviluppò e, di conseguenza, sulle tematiche.

Un gran numero di blues ha come argomento l'amore infelice e, più in generale, tutte le problematiche dei rapporti tra donna e uomo. Esse spaziano dall'abbandono, alle prospettive e speranze di conquista, al maltrattamento, ai problemi economici, ai temi esplicitamente sessuali. Troppo vasta è la casistica dei testi che si occupano di questi temi, e qui non è possibile nemmeno antologizzarli per fornire un'idea di massima. Il tema dell'amore tormentato, di per sé vecchio quanto l'uomo, assume nel blues una valenza del tutto particolare, in quanto deriva in linea diretta dalla condizione dei neri sotto la schiavitù, almeno a sentire le parole del vecchio bluesman Willie King, intervistato da Corey Harris (a sua volta giovane chitarrista blues) nel film di Martin Scorsese *The Blues – Feel Like Goin' Home*⁴⁹: egli spiega chiaramente come, almeno nei primi blues, parlare della donna che maltratta era uno schermo, un modo per mascherare la vera identità della persona in oggetto, che altri non era che il padrone o il sorvegliante. E' chiaro poi che il tema amoroso assunse presto una propria autonomia e, anzi, all'interno dell'universo blues, assume e occupa un ruolo preponderante, quasi prepotente, diventando *la* tematica per eccellenza, benché non la sola. Riguardo a questo sono illuminanti le parole di Son House, esponente di punta del Delta blues: "I giovani suonano quattro accordi e pensano di star facendo del Blues, ma c'è un solo tipo di Blues: quello che racconta del sofferenze legate all'amore di un uomo per una donna". Lasciando fuori dal discorso la polemica verso la banalizzazione del blues da parte delle nuove generazioni⁵⁰, risulta chiaro come, almeno per Son House, il vero e unico blues (nell'intervista scandisce anche le lettere facendo lo spelling: B.L.U.E.S) altro non sia che quello appunto legato all'amore. Nel seguito dell'intervista, House prosegue affermando che l'amore non è mai paritario, e quando due persone dicono di essere innamorate, una delle due inganna l'altra: da qui proviene il dramma che si estrinseca e prende la forma del blues.

⁴⁹ SCORSESE M., *The Blues – Feel Like Goin' Home*, USA, Mikado, 2002.

⁵⁰ l'intervista è un'immagine di repertorio degli anni '60.

Quindi per il grande bluesman, blues coincide esattamente proprio con il rapporto uomo-donna.

Le altre tematiche sono le condizioni economiche disagiate e il duro lavoro, o addirittura l'assenza di lavoro. E' facile comprendere come questi problemi siano entrati a far parte della poetica afroamericana se si considerano le condizioni a cui, soprattutto negli anni della Grande Depressione, i neri in particolare erano soggetti. In questo tipo di blues ricorrono spessissimo i nomi delle monete: *nickel, dime, etc...*

Un altro argomento caro al blues è quello del carcere: essere condannato al di là della colpevolezza reale e finire in galera, per un nero era (e ad oggi troviamo ancora delle drammatiche coincidenze) molto facile, e così numerosi bluesmen (Son House stesso, Bukka White, Rice Miller e tanti altri) passarono periodi più o meno prolungati nelle carceri più dure degli stati: tristemente famosa tra i neri e cantata in un omonimo blues da Bukka White, è il penitenziario di Parchman, Mississippi. A lato vanno citati i numerosi canti non *sul* carcere, ma registrati *nelle* carceri⁵¹ soprattutto da Alan Lomax, canti che costituiscono un inestimabile repertorio. Il tema dei blues carcerari registrati sul campo meriterebbe un discorso a parte che in questa sede non è possibile sviluppare pienamente.

Questi canti costituiscono una fonte preziosissima a cui attingere per comprendere quali siano le origini del blues, nel senso che spesso i canti carcerari sono stati tramandati da una lunga tradizione e, rimanendo chiusi (anche fisicamente) in un ambito del tutto particolare, hanno conservato molto delle loro matrici originarie: si tratta perlopiù di canti di lavoro individuali o di squadra. Naturalmente non dobbiamo pensare che tali canti siano identici a quelli che avremmo potuto ascoltare ai tempi della schiavitù, ma costituiscono comunque l'esempio più vicino di cui disponiamo per comprendere in linea di massima come potesse ad esempio essere una *worksong* nei tempi che precedettero lo sviluppo del blues come forma autonoma.

Strettamente correlato alle tematiche della legalità e del carcere è il tema dell'alcol: i bluesmen, come accadeva per tanti musicisti, erano spesso forti consumatori di bevande alcoliche, spesso distillate di contrabbando. Uno dei blues più famosi sul tema è *Canned Heat Blues*⁵² di Tommy Johnson, capolavoro assoluto del grande chitarrista, con un testo dalle tinte

⁵¹ E' evidente che i canti registrati nelle carceri riguardano spesso anche il carcere stesso.

⁵² Tommy Johnson, *Complete Recorded Works In Chronological Order*, 1928-29, DOCD 5001.

particolarmente oscure e sinistre che parla di questo mefitico intruglio (il *canned heat* appunto) a base di un combustibile, lo sterno, mischiato ad alcol e limone, molto in voga nel Sud della Depressione. In epoca più recente, anche l'armonicista Carey Bell cantò un pezzo intitolato *The Alcoholic Man*⁵³.

Queste, schematicamente, le tematiche più diffuse del blues. Ma si cadrebbe in errore se si considerasse il blues semplicemente come “musica che parla di cose tristi” o, peggio, di “musica triste”: infatti il blues è molto più complesso e articolato, in quanto esso è, al contrario, musica “per scacciare la tristezza” e non un canto di autocommiserazione. In altri termini, cantare la tristezza per scacciarla è la base e la motivazione del blues che, sempre secondo Willie King, fu mandato da Dio per dare ai neri qualcosa per sopravvivere⁵⁴. Il blues è sopravvivenza e ha una vera funzione guaritrice, dove il bluesman assume quasi il ruolo di officiatore di questo rito taumaturgico (lo stesso John Lee Hooker, a detta di Willie King⁵⁵, si definiva un guaritore⁵⁶).

Ma tutti questi temi, che sono spesso correlati tra di loro e si intersecano, hanno spesso se non quasi sempre una matrice, o meglio, una confluenza comune: il viaggio, di cui mi occuperò più avanti. Il viaggio si inserisce come tematica a se stante in quanto il viaggio è una specie di sottofondo, una sorta di basso continuo che percorre come un fiume carsico il mondo del blues, a volte in modo esplicito, a volte espresso in modo velato.

⁵³ *Harp Legends vol.II*, Catfish Records 105.

⁵⁴ *The Blues – Feel Like Goin’ Home*, op. cit.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ A conferma, esiste un disco, benché recente, di John Lee Hooker intitolato *The Healer* (Chameleon).

2. IL DELTA BLUES⁵⁷

2.1. PROBLEMATICHE SUGLI STILI

Porsi un interrogativo sull'esistenza o meno degli stili è una domanda forse inutile. Tuttavia vanno fatte alcune considerazioni per evitare di cadere nella trappola tanto da un lato di annullare le effettive diversità, quanto dall'altro di creare ad arte presunte *enclaves* musicali non corrispondenti alla realtà e, in ogni caso, non rispondenti a ciò che il blues era ed è.

Il blues, come già accennato, non ebbe un unico luogo di nascita, e se il Delta, come si è già anticipato, è il luogo in cui il blues ha avuto la sua espressione più forte e caratterizzata, la *devil's music* si sviluppò parallelamente e contemporaneamente in più di un luogo, dando origine a diversi stili regionali, ognuno caratterizzato da particolari aspetti e caratteristiche.

Va naturalmente detto che le differenze stilistiche regionali sono a rischio di pericolose schematizzazioni e sono, comunque sia, il risultato di un'inevitabile semplificazione. Tuttavia tali divisioni rimangono un utile strumento per definire ciò che va a definirsi come una vera e propria mappa della musica nera americana, in un complesso intrecciarsi di influenze che vanno da quelle più squisitamente nere (che saranno analizzate a parte) a quelle bianche, riconducibili perlopiù alle ballate anglosassoni, a quelle del jazz e del ragtime.

Non bisogna poi dimenticare un fatto molto importante: il mondo del blues era fatto spesso di spostamenti e migrazioni interne agli USA e, a scala più ridotta, all'interno dei singoli Stati e, restringendo ancora il campo, da piantagione a piantagione. Quindi è inevitabile che caratteristiche stilistiche e poetiche di un certo tipo di blues si mescolassero a stili differenti, creando contaminazioni e anomalie all'interno di una regione stilistica e guidando non di rado anche singoli musicisti verso aree che travalicassero i confini della propria zona di nascita, benché taluni stilemi e anche determinati e specifici canti rimasero nell'ambito del luogo di origine. Lo scambio culturale da una regione all'altra del Sud risale a decine di anni prima rispetto alla nascita del blues.

⁵⁷ Le considerazioni di questo paragrafo sono basate principalmente sull'ascolto comparativo, effettuato nel corso di diversi anni, di grandi quantità di materiale sonoro blues proveniente dalle diverse zone del Sud, accompagnato dalla lettura di testi specializzati, quali: Fabrizio Venturini, (op. cit.); AA. VV. *Enciclopedia del blues e della musica nera* (op. cit.); LODETTI A., *Guida alla musica del diavolo*, Gammalibri, Milano 1988; DE SIMONE M., *"Doo-dah! Doo-dah!"*, Arcana Edizioni, Milano, 2002.

“All’epoca [metà ‘800, n.d.a.] c’era un continuo scambio tra piantagioni vicine, nonché tra differenti Stati, per la frequente vendita di schiavi tra una piantagione e l’altra, ma si trovavano anche brani assolutamente ‘locali’. [...] Le canzoni dunque ‘viaggiavano’ da una piantagione all’altra e da uno Stato all’altro, anche se i tempi di diffusione erano imprevedibili, appunto perché legati ad eventi assolutamente episodici.”⁵⁸

Il passo successivo in ordine temporale fu l’invenzione di sistemi di registrazione e la nascita del business dei *race records*, giacché dopo la fine della schiavitù si verificò un processo inverso rispetto a quello appena descritto: un legame forzato e obbligato alla zona in cui si viveva che determinò la quasi totale impossibilità, se non per puro caso, che si verificassero incontri tra i neri dei diversi Stati del Sud:

“Ma quando si incisero su dischi i blues, i blues popolari, per la prima volta questi uomini poterono ascoltarsi l’un l’altro e sapere qualcosa l’uno dell’altro.”⁵⁹

In realtà si può dire che nessun genere di blues può essere tratteggiato con precisione assoluta, se non a scapito di un’effettiva e completa comprensione di questa musica, per quanto gli stili locali esistano in quanto frutto di fenomeni storici, economici ed ambientali, e abbiano di fatto proprie caratterizzazioni.

In altri termini, se bisogna usare molta cautela a tracciare linee troppo marcate, allo stesso modo basta un ascolto anche non troppo attento per rendersi conto come ad esempio il blues di Blind Lemon Jefferson (Texas) sia profondamente diverso da quello dei Cannon’s Jug Stompers (Memphis) e come entrambi si differenzino a loro volta da quello di Blind Willie McTell (Georgia) o da quello di Nehemiah “Skip” James (Mississippi).

A una differenza su scala regionale va poi però aggiunta la già citata differenziazione da bluesmen a bluesmen; ad ulteriore riprova del fatto che, come ormai è assodato da tempo⁶⁰, il blues è una musica d’autore.

⁵⁸ DE SIMONE M., op. cit., p. 46-47.

⁵⁹ OLIVER P., *Il Blues*, Fabbri, Milano, 1968, citato da Roncaglia Giancarlo, op. cit., p. 66.

⁶⁰ Cfr. par. 1.2

Non essendo questo lo spazio per una disamina particolareggiata di ogni “regione musicale” (si avrà modo di parlarne più diffusamente riferendomi alle zone esterne confinanti con il Delta, in un altro capitolo), in questa parte del lavoro ci si limiterà ad elencare in uno schema riassuntivo di massima i singoli stili, che serva unicamente ad una contestualizzazione per il tema principale: il blues è un genere musicale ricco di sfumature, intrecci e contaminazioni, e mal si confà ai tagli troppo netti e va guardato e considerato nella sua interezza. Non ne sarebbe possibile una comprensione completa limitandosi ad una zona e senza considerare le interazioni tra stile e stile. Ricordiamo ancora, poi, che il blues è musica “viaggiante” per eccellenza e che questo fatto contribuisce più di ogni altro a creare mescolanze che superano confini politici e naturali, e a fare del blues qualcosa di unitario nella differenza. Per analogia si potrebbe definire il blues, con le sue differenze e la sua comune matrice, con il motto che sta alla base dell'idea di Stati Uniti: “*E pluribus unum*”.

Le catalogazioni che vorrebbero imbrigliare il blues in rigidi schemi regionali, dovrebbero essere utilizzate solo e unicamente come strumenti utili come base per cominciare un lavoro di ricerca; ma, man mano che il lavoro procede, esse dovrebbero essere gradualmente allentate e pian piano abbandonate. Così, questa ricerca, se è vero che si basa e si incentra sull'area del Delta, questa viene utilizzata e sfruttata anche per avere un solido punto di appoggio per un'analisi che vuole essere più comprensiva dell'intero mondo del blues; anche se non si può negare l'esistenza di concrete differenze di tipo regionale.

2.2. GLI STILI REGIONALI

In un'analisi di questo tipo vanno in genere presi convenzionalmente in considerazione gli Stati in quanto corrispondenti in linea di massima a singoli stili, talora accorpati in una macroregione, come ad esempio la East Coast, che ignorano le demarcazioni e i confini politici.

Il blues si sviluppa in tutto il Dixie come zona di origine, ma fin dai primi del '900 si sviluppa una forte movimento migratorio, soprattutto verso Nord, che crea una vera e propria diaspora dei neri e che contribuisce a diffondere, di conseguenza, anche la musica, fatto che contribuisce ad una diffusione a livello nazionale dell'idioma musicale meridionale. Taluni ritengono di poter individuare uno stile seguendo la migrazione verso Nord, e distinguendo un blues "campagnolo" o rurale, da uno "cittadino" o urbano, corrispondente spesso ad una città specifica.

E' tuttavia difficile credere a questa differenziazione stilistica così netta e marcata legata alla migrazione, ma piuttosto ad un processo evolutivo che ha sì mutato certe caratteristiche, ma che non ha cambiato l'elemento distintivo di fondo di un linguaggio che cambia nei dettagli ma rimane pur sempre quello del Sud, da cui proviene. In altri termini, se non è del tutto falso sostenere, seguendo la tradizione, che esiste ad esempio un Chicago Blues, è altrettanto vero che quel blues altro non fu che lo sviluppo del Delta Blues in chiave urbana, con un inevitabile mutamento delle sonorità che piano piano si rese autonomo, meritandosi una catalogazione a parte. Si vedrà più avanti come lo sviluppo delle tecnologie nei sistemi di amplificazione abbia giocato un ruolo chiave nell'evoluzione degli stili.

In questa breve e necessariamente limitata rassegna, saranno elencate e descritte per sommi capi le caratteristiche generali degli stili dei diversi luoghi di provenienza del blues, lasciando ad altra sede la vera e propria analisi degli stili più legati direttamente, soprattutto per il legame geografico, al Mississippi e al Delta⁶¹.

⁶¹ Data la vastità e la portata dell'argomento, è stato scelto come criterio di lasciare ad un capitolo a parte le zone più direttamente legate al Delta (qui indicate in nota 64 solo come nomi in elenco con il rimando al capitolo in questione), e di limitare a questo paragrafo gli altri territori meno legati al Delta: Texas e East Coast, per i quali è stata fatta una descrizione, anche se necessariamente brevissima. Per una descrizione completa e dettagliata si rimanda a Fabrizio Venturini, (op. cit.) e AA. VV., *Enciclopedia del blues e della musica nera*, op. cit. In poche righe è stato comunque introdotto il Mississippi e il Delta. Sono state tralasciate altre zone per non superare limiti imposti dall'argomento della tesi. Per l'elenco le fonti sono VENTURINI F., op. cit. e AA. VV., *Enciclopedia del blues e della musica nera*, 1994, op. cit.

- **MISSISSIPPI**

Il blues del Mississippi si identifica spesso con il Delta, e non del tutto a torto, in quanto quello stile ebbe influenza su tutto il territorio mississippiano, anche se esistono zone a sé stanti come quelle delle Hills (a Nord-Est del Delta), della capitale Jackson e dell'area ad Est, tutte zone che rispetto al Delta sembrano aver avuto influenze esterne più forti, presentando per ciò stesso sfumature e caratteri differenziati.

- **TEXAS**

Il Texas blues costituisce forse il filone più celebre del blues insieme a quello del Mississippi Delta, avendo dato origine ad uno stile completamente diverso almeno alle radici: esponenti del Texas Blues furono Blind Lemon Jefferson, consideratone il fondatore; il suo allievo Sam Lightnin' Hopkins per arrivare fino a T. Bone Walker, tra i padri indiscussi del moderno blues elettrico, per arrivare fino al rock-blues di Stevie Ray Vaughan. Rispetto alle ritmiche ipnotiche del Mississippi e alle sonorità slide, il Texas blues si caratterizza soprattutto per un lavoro sulle corde singole e per un complicato e vario gioco di arpeggi non immune da influenze Messicane di tipo *spanish*.

Il Texas blues è particolarmente interessante in quanto costituisce un po' la controparte del Delta. Discuterne qui le ragioni storiche che portarono a questa diversità va oltre gli obbiettivi di questo lavoro. Ricorderemo solamente che il Texas, in origine non era uno stato schiavista e vide tardi entrare i neri nel suo territorio⁶², cosa che inevitabilmente ritardò la creazione di un vero stile locale. Inoltre la miniaturizzazione della proprietà rispetto alle grandi piantagioni del Mississippi, rese superflue le squadre di lavoro, le *workgangs*, e questo favorì lo sviluppo di canti individuali privi di una scansione ritmica precisa, caratteristica che in Jefferson e in Lightnin' Hopkins è rimasta come substrato fortissimo.

- **COSTA ORIENTALE (GEORGIA, CAROLINA, VIRGINIA, PIEDMONT)**

Questa realtà è talmente variopinta e territorialmente così vasta che un riassunto, anche stringato, sarebbe pressoché impossibile. Basterà in quest'occasione dire che la zona della Costa Orientale è legata profondamente al folklore bianco, e lo stile (parlo soprattutto della chitarra) che si sviluppò attingeva alle più varie tradizioni e tecniche, creando così un blues

⁶² I dati dell'*U.S. Census Bureau* danno l'ingresso degli schiavi neri in Texas intorno al 1850 (www.census.gov).

caratterizzato spesso dall'uso di un complesso e raffinato fingerpicking, profondamente differente dalle sonorità oscure del Delta e anche da quelle allucinate e aritmiche del Texas.

- **DETROIT**

Detroit, che insieme a Chicago è il centro urbano che si caratterizza come prolungamento del Delta, possiede un sound tipicamente urbano, a fianco di quello sicuramente più famoso (e per molti versi più ricco variegato) della Windy City. Uno dei protagonisti mississippiani più celebri della scena di Detroit fu John Lee Hooker. Lo stile di Detroit non fu tuttavia particolarmente caratterizzato e tuttavia ebbe altri rappresentanti di ottimo livello come Eddie Burns, Alberta Adams e Johnnie Bassett. Questa città resta tuttavia interessante perché, come avvenne a Chicago, fu anch'essa il risultato dell'evoluzione del sound rurale del Sud, anche se non si può parlare di un vero e proprio stile della *Motor City*. (detta anche *The Motor City*, definizione che diventò anche il titolo di un celebre blues di John Lee Hooker⁶³).

Di Detroit vanno segnalati l'importante Hastings Street, la strada dove si concentrava la scena blues più importante della città insieme al Black Bottom Neighborhood. A Hastings Street e al locale Henry's Club è dedicata la prima hit di John Lee Hooker: *Boogie Chillen*. Sempre John Lee Hooker scrisse un *Hastings Street Boogie*.

Altre zone degli Usa altrettanto importanti per lo sviluppo del blues ma che non è possibile qui trattare nemmeno a grandi linee, furono aree caratterizzate dalla presenza di importanti centri urbani: Kansas City, St. Louis, Nashville, New York/Harlem, California nera (Los Angeles, Oakland, Sacramento)⁶⁴.

⁶³ JOHN LEE HOOKER, *Urban Blues*, BGO.

⁶⁴ Per quanto riguarda alte zone geografiche fuori dal Mississippi caratterizzate da ben definiti tipi di blues verranno, per la loro peculiare e speciale attinenza o per le loro interrelazioni con il Delta, trattati nel capitolo successivo in paragrafi appositamente dedicati: Memphis e Tennessee Louisiana Alabama Arkansas e Chicago.

2.3. IL DELTA TRA MITO E STORIA

Il congresso degli Stati Uniti ha proclamato il 2003 “Anno del blues”⁶⁵: si tratta di un anniversario in quanto l’anno convenzionale di nascita di questo genere musicale è il 1903. Questo anno è stato acquisito come data convenzionale basandosi sull’ormai celebre racconto che nella sua autobiografia ne fece William Christopher Handy⁶⁶, il famoso compositore che utilizzò gli stilemi del blues come base ispirativa per le proprie composizioni, una fra tutte *St. Louis Blues*, interpretato per la prima volta nel 1925 da Bessie Smith⁶⁷. Così il racconto di Handy:

“Una notte a Tutwiler, mentre sonnecchiavo aspettando alla stazione un treno che aveva un ritardo di nove ore, la vita mi prese per le spalle e mi svegliò con uno scrollone.”⁶⁸

Si riferiva a un vecchio nero che, magro e vestito di stracci

“Suonando, faceva scivolare sulle corde della chitarra un coltello, più o meno alla maniera dei suonatori hawaiani che usano delle barrette d’acciaio. L’effetto era incredibile. La sua canzone mi piacque immediatamente: ‘Goin’ where the Southern cross the Dog’. L’uomo ripeteva il verso per tre volte, suonando nel modo più incredibile che abbia mai sentito”⁶⁹.

Questa testimonianza ci proietta nel cuore del Delta, un territorio costellato di piccole città che si snodano tra i fiumi e le *highways* e che videro tutte, ognuna a suo modo e ognuna con i propri protagonisti, passare un pezzo di storia della musica del XX secolo. Quella musica

⁶⁵ Questa celebrazione coincise tra l’altro con l’uscita della serie dei film sul blues diretta da Martin Scorsese, tra cui spicca per il suo spessore documentario *Dal Mali al Mississippi*, op. cit., diretto dallo stesso Scorsese.

⁶⁶ Handy è comunemente conosciuto come “father of the blues”, ma in realtà non è chiaro se fu qualcuno ad affibbiargli questo appellativo o fu lui stesso a darselo. Quel che è certo è che il furbo e smaliziato, per quanto geniale, songwriter, intitolò la propria autobiografia *Father of the Blues: An Autobiography*.

⁶⁷ *Essential Bessie Smith*, Columbia/Legacy 64922.

⁶⁸ Handy W.C., *Father of the Blues: An Autobiography*, Da Capo Press, New York 1941, citato da OLIVER P., *La grande storia del blues*, Polo Books, 2002, p. 29.

⁶⁹ Ibid.

creata da *quella* gente, nacque in *quei* luoghi, prima di prendere le strade del Nord prima, e successivamente quelle del Mondo intero⁷⁰.

W.C. Handy fu un compositore geniale e di grande talento: oltre al già citato *St. Louis Blues* (1914), fu autore di numerosi altri pezzi, primo fra tutti in ordine cronologico, *Memphis Blues* (1912), nonché del seminale *Yellow Dog Blues* (del 1914 e anch'esso interpretato da Bessie Smith), ispirato proprio a quella canzone ascoltata undici anni prima alla stazione di Tutwiler.

Il luogo cui si riferisce la canzone è Moorhead, cittadina situata nel cuore del Delta, e precisamente dove la linea Illinois Central (detta Southern Railroad) incrocia perpendicolarmente la Yazoo-Delta Railroad: Yellow Dog (o Dawg) altro non era che il nomignolo dato da un'interpretazione fantasiosa delle iniziali "Y" e "D"⁷¹.

Fu nel periodo tra '800 e '900 che il blues si impose gradualmente come forma musicale ben definita e con propri tratti caratterizzanti⁷²: la tecnica usata dal misterioso chitarrista ascoltato da Handy, altro non è che la tecnica denominata slide, una delle più caratteristiche e distintive del Delta blues e che prevede lo strofinamento di una lama di coltello o di un collo di bottiglia (*bottleneck*) sulle corde della chitarra.

Esiste a indiretto ma solido sostegno del racconto di Handy, una preziosa testimonianza non scritta. Si tratta dell'intervista fatta dall'etnomusicologo Sam Charters⁷³ nel 1962 al chitarrista, cantante e armonicista J.D. Short. Short afferma che il primo blues ebbe modo di

⁷⁰ Il mondo cominciò a conoscere il blues a partire dagli anni '60, con il fenomeno del blues folk revival, e l'Europa fu il primo continente ad ospitare moltissimi tra i più grandi bluesmen americani, che in tal modo ebbero, anche se in età avanzata, riconoscimenti e soprattutto un trattamento "umano" che negli USA non ebbero mai. Sonny Boy Williamson II scrisse un celebre pezzo intitolato *I'm Trying To Make London My Home* (*Sonny Boy Williamson In Europe*, Evidence, 1964), fatto che la dice lunga su cosa poté significare il Vecchio Continente per questi grandi artisti.

⁷¹ OLIVER P., *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues*, New York Cambridge University Press, New York, 1960, p. 67.

⁷² "I bluesmen tardo-ottocenteschi avevano in repertorio ballate tipiche della tradizione bianca, da *Ella Speed* a *Casey Jones*, da *Stackolee* a *Frankie And Albert*, da *Boll Weevil* al celebre *John Henry*, cui conferirono, attraverso l'interpretazione ricreazione, tratti tipicamente neri" (CERCHIARI L., prefazione a *Slave Songs Of The United States*, op. cit., p. 76).

⁷³ L'intervista è tratta dall'introduzione a due canzoni (*The Red River Run* e *East St. Louis*) del disco *The Sonet Blues Story - J.D. Short - A last legacy Of The blues from a Pioneer Blues Singer*.

ascoltarlo da un chitarrista di Hollandale, Mississippi, di nome Willie Johnson⁷⁴, circa sessant'anni prima⁷⁵. Vediamo dunque come i tempi coincidano perfettamente e che il resoconto di Handy, romanzesco fin che si vuole, si basa su delle valide fondamenta.

Una data alternativa ma al tempo stesso non troppo distante, è il 1929, anno in cui un certo Charlie Patton⁷⁶ entrò in uno studio di registrazione e incise i suoi primi pezzi, ponendo solide basi storiche di quello stile del Delta che farà scuola nel corso dei decenni, ispirando più o meno direttamente, tanto i discepoli contemporanei quanto gli eredi. Questa data è anch'essa simbolica e per certi versi discutibile in quanto legata strettamente all'invenzione delle tecniche di registrazione, allora poco più che agli inizi. Inoltre il fenomeno dell'incisione coinvolse relativamente pochi musicisti rispetto alla grande massa di esecutori che popolavano il Sud. Ma va anche detto che il periodo in cui il blues si diffuse come genere autonomo è, per fortuna, quasi coevo all'invenzione delle tecniche di registrazione, e quindi lo scarto che pure esiste, non è così profondo come si potrebbe pensare.

Charlie Patton e W.C. Handy ebbero due vite e due esperienze completamente differenti, ma se ascoltiamo *Green River Blues* di Patton, non possiamo restare indifferenti sentendo una verso che recita: "*I'm going where the southern cross the Dog*". Probabilmente Patton non fu direttamente influenzato da Handy e le cose andarono probabilmente nel modo seguente: quest'ultimo, a Tutwiler, aveva ascoltato un verso che doveva essere diffuso nelle canzoni del tempo⁷⁷ (come sovente accade nel blues, dove lo stesso verso diventa patrimonio comune e

⁷⁴ Nulla a che fare con Blind Willie Johnson, il celeberrimo cantante e chitarrista texano di gospel-blues e, chiaramente, nemmeno con l'omonimo chitarrista che collaborò negli anni '50 con Arthur Chester Burnett (Howlin' Wolf).

⁷⁵ J.D. Short nacque nel 1902, mentre le registrazioni risalgono al 1962, cosicché la data di sessant'anni prima risulta generica; Nell'intervista introduttiva a *The Red River Run* (in J.D. Short, op. cit.), J.D. Short sostiene che il pezzo risale al 1907. Quello che però qui importa è che siamo agli inizi del '900, e che il cantante chitarrista a cui Short si riferisce fosse una di quelle figure di collegamento tra una tradizione di epoca post bellica e quindi in qualche modo ancora profondamente legata all'epoca schiavista.

⁷⁶ Un po' per tradizione, ma perfettamente a ragione, Patton è considerato il capostipite dei bluesmen del Delta, ed è stato soprannominato *Father Of The Delta Blues*. La sua importanza è di incalcolabile portata, e consiste sia come raccordo tra la tradizione ottocentesca e quella successiva, sia come influenza su tutta una generazione di altri musicisti che faranno la storia del blues.

⁷⁷ Questo verso ha tra l'altro una ricca tradizione che sarebbe lungo e improprio, ai fini di questo lavoro, analizzare nel dettaglio. Basti solo dire che l'incrocio ferroviario è presente in almeno altre tre canzoni di altrettanti autori contemporanei di Patton e Handy, tra i maggiori nomi del blues di tutti i tempi: Big Bill Broonzy (1933), Sam Collins (1927) e Lucille Bogan (1928). Per Big Bill Broonzy in particolare vedi HOUSE R., *The African-American Migration And The Railroad Blues of William "Big Bill" Broonzy*, in *The Okinawan Journal Of American Studies* No. 2, 2005, pp. 23-25, University of the Ryukyus,

viene riutilizzato da più musicisti e in epoche diverse⁷⁸) e lo aveva rielaborato indipendentemente. Robert Palmer dichiara anzi che il blues iniziò proprio in quella Dockery Farm in cui Patton crebbe e che si trova proprio a metà strada tra Tutwiler e Moorhead⁷⁹.

Dopo quella di Handy, di Short e dopo aver parlato di Patton come indiscutibile punto di riferimento, c'è un'ulteriore, importante testimonianza: quella del banjoista Gus Cannon⁸⁰ il quale, ascoltando un chitarrista di nome Alex Lee nella contea di Coahoma “*around '900, maybe a little before*⁸¹”, suonare con quella tecnica slide, e ne parla come di una novità assoluta, almeno in quel periodo, e comunque in quella contea. Da qui possiamo concludere che il blues cominciò a plasmarsi come forma autonoma non prima dei primi anni del '900.

Interessanti e importantissime sono altre due testimonianze che concordano nei tempi e nei luoghi: la prima è quella di Walter Odum⁸², sociologo e musicologo che negli anni tra il 1905 e il 1908 raccolse nella contea di Lafayette⁸³ numerose testimonianze musicali stilisticamente

Okinawa. In questo articolo si parla di *The Southern Blues*, blues registrato nel 1935, e in particolare I versi: *I was standing' lookin' ad listenin', watchin' the Southern cross the Dog (X2) / If My baby didn't chatch the Southern she must have caught that yellow Dog.*” (in *The Southern Blues*, CD Wesgram, 2003).

⁷⁸ E' evidente, ed è importante sottolineare, il legame tra la geografia delle migrazioni interne al mondo nero degli States e la diffusione di stilemi e poetiche, che ritroviamo simili o identiche a distanza di tempo e lontano nello spazio, proprio in virtù di questo massiccio movimento di esseri umani che portavano con sé tutto un bagaglio di tradizioni che inevitabilmente veniva trasmesso. Certo la diffusione discografica ebbe il suo peso, ma va ricordato che quello degli spostamenti, tema di cui mi occuperò più avanti, fu di peso enorme, in quanto, soprattutto fino agli anni '40, il mondo in cui questi musicisti del Sud si muovevano era ancora un mondo in cui la tecnologia correva poco più avanti di una ben radicata e solida tradizione in cui l'oralità era ancora padrona.

⁷⁹ PALMER R., *Deep Blues*, Penguin Books, New York, 1981, passim.

⁸⁰ Personaggio fondamentale nella storia del blues, fu leader dei *Cannon's Jug Stompers*, una delle *jug bands* più importanti degli anni '30 insieme alla rivale *Memphis Jug Band* guidata da Will Shade. Le *jug bands*, diffuse soprattutto nell'area di Memphis, erano così chiamate per l'uso che veniva fatto di una bottiglia o vaso in cui si soffiava per creare un effetto musicale di basso.

⁸¹ PALMER R., op. cit., pp. 46-47.

⁸² *Folk-songs and Folk-poetries as found in the secular songs of the southern negroes*, “*Journal Of American Folklore*”, 1911.

⁸³ La contea di Lafayette si trova ad est della zona strettamente geografica del Delta, ma la distanza è minima, e comunque la dislocazione geografica è spesso irrilevante, come dimostrano tanti bluesmen che suonano blues riconducibile agli umori del Delta ma che nacquero fuori da esso. Il Delta è, come si vedrà, solo il fulcro (essenziale, si badi bene) di uno stile che va ben oltre i confini dei due fiumi che lo delimitano.

riconducibili al blues, con particolare riferimento alla tecnica del coltello fatto scivolare sulle corde.

L'altra è del reverendo Ledell Johnson, fratello del celebre Tommy Johnson, atipico e al tempo stesso emblematico chitarrista del Delta: Ledell ricorda che quando egli era ancora un bambino, il blues non esisteva ancora, e ricorda che i suoi zii, che avevano messo insieme un'orchestrina familiare⁸⁴, “non ne sapevano proprio nulla di questi blues”⁸⁵.

Infine va citato Alan Lomax e le parole che ascoltò da un cantante e compositore gospel che incontrò a Clarksdale: Charles Haffer. La sua testimonianza è particolarmente interessante perché, da un lato conferma ancora il periodo di passaggio da un certo modo di fare musica al blues e, al tempo stesso, è stata raccolta a Clarksdale, che è una delle cittadine più importanti del Delta e inoltre si trova nella stessa contea (Coahoma) a cui si riferisce Gus Cannon nel suo racconto. “Prima di Convertirmi cantavo sempre canzoni da ballo che chiamavamo *reels*: a quei tempi il blues non era di moda”, afferma Haffer⁸⁶. Avendo egli, per sua stessa ammissione, cominciato a scrivere canzoni nel 1909, dobbiamo credere che le sue parole si riferissero all'ultimo decennio dell'800. E poi: “La chitarra diventò di moda più o meno a quell'epoca. Il primo blues di cui mi ricordo era ispirato allo sceriffo Joe Turner”⁸⁷.

In realtà, a fronte delle testimonianze che indicano archi temporali e aree geografiche dai confini labili, il primo vero musicista del Delta ad aver mai registrato, per quanto le informazioni al riguardo siano pressoché nulle, fu un certo Freddie Spruell, che nel 1926 incise *Milk Cow Blues*, un titolo che tra l'altro si ritroverà in Kokomo Arnold e Robert Johnson, per quanto in differenti vesti formali.⁸⁸

⁸⁴ Merita ricordare che nel Sud le “famiglie musicali” erano numerose e diffuse; una delle più famose e celebrate è quella dei Chatmon (o Chatman: la grafia è incerta), i *Mississippi Sheiks*. I Chatmon, provenienti dalla contea di Hinds, situata nelle frange meridionali del Delta e conosciutissimi in tutta la regione, furono tra le prime influenze, poi in buona parte abbandonate a favore di altre strade, di Charlie Patton. Importante notare come i Mississippi Sheiks si collochino in quella “zona grigia” situata tra la musica più propriamente country (fatta di ballate e musiche della tradizione bianca europea, soprattutto anglosassone) e il blues.

⁸⁵ VENTURINI F., op. cit., p. 155.

⁸⁶ LOMAX A., *La Terra del Blues*, Il Saggiatore, Milano, 2005., p. 64. ed. originale: *The Land Where The Blues Began*, New York, Pantheon Books, 1993.

⁸⁷ LOMAX A., *ibid.*

⁸⁸ Le uniche informazioni sulla vita e le registrazioni di Freddie Spruell provengono dalla succinta biografia redatta dal cantante e chitarrista Steve Legget, sul sito www.allmusic.com, oltre che dalla compilation

Tutwiler, Dockery Plantation, Hollandale, Coahoma County, Clarksdale⁸⁹: è possibile dunque dire che il blues nacque, sia nella realtà, sia in quella romanzata (e ai confini della leggenda) di Handy, ispirato o comunque ancorato a luoghi ben precisi, e questa sarà la chiave di lettura di questa dissertazione, che seguirà il blues in un viaggio attraverso quella pianura che, nei suoi confini più stretti, per chi viene da fuori si apre nel Tennessee, a Memphis (denominata non a caso la “porta del Delta”) e si estende fino a Vicksburg che, oltre a portare con sé le memorie della battaglia della *Civil War*, chiude fisicamente lo specchio del Delta, situata com’è nel punto in cui lo Yazoo si unisce alla corrente del Grande Padre delle Acque.

Certo, luoghi e date in ambiti come questo sono sempre e comunque convenzioni: ma il Delta possiede una specificità che lo rende unico: se esiste, come si è appena potuto osservare, un Texas blues, un East Coast blues, un Piedmont blues e via dicendo, e se è vero che ognuno di questi possiede caratteristiche più o meno definite; e se infine è vero che il blues nacque contemporaneamente e anonimamente in tanti luoghi, il Delta, più che altre zone del Sud, ha in sé i semi dell’isolamento e della segregazione. Il blues che da lì ebbe origine è tra tutti quello che forse meno di altri ha risentito della tradizione bianca⁹⁰. E’ il blues più oscuro e profondo, che ha forgiato musiche e testi che recano il segno aspro e doloroso dei luoghi e della condizione della gente che fu artefice di questa straordinaria creazione.

Nessuna forma di blues è così marcatamente caratterizzato, pur nella sua varietà interna, come quello del Delta. D’altronde un’operazione a forte connotazione simbolica come quella del Congresso americano non è un caso che sia basata non su qualche data del blues texano o georgiano, ma bensì del Delta.

AA.VV. - *When The Levee Breaks – Mississippi Blues Rare Cuts*, JSP Records, 2007.

⁸⁹ Ancora oggi è sede di importanti manifestazioni nonché del Delta Blues Museum e altri luoghi deputati a conservare e mantenere vivi il blues e la sua storia.

⁹⁰ Si vedrà il caso a se stante delle *Hills*, territorio ai margini del Delta e che ne è un ramo rappresentativo ma al tempo stesso, per sua stessa collocazione, aperto ad altre influenze.

2.4. TRATTI STILISTICI DEL DELTA BLUES

Affrontare nel breve spazio che è consentito dalla tematica di questa ricerca un discorso sullo stile del Delta Blues non è semplice, in quanto, come si è già accennato (e si avrà modo di ribadirlo), il blues, al di là delle specifiche caratteristiche regionali, rimane comunque una musica d'autore, legata al singolo interprete. Inoltre non va dimenticato che il blues non era l'unica musica suonata all'epoca tra i neri. Anzi, un'icona del blues come Robert Johnson, come la maggior parte dei suoi musicisti di professione, doveva possedere, per poter soddisfare le esigenze di chiunque, un repertorio che spaziava un po' per tutte le musiche del tempo, vecchie o nuove che fossero, con un occhio a quelle più popolari che, spesso, non erano blues, ma ad esempio canzoni sentimentali o ballabili.

Tuttavia, tenute presente questi elementi e usate le dovute cautele, onde evitare di cadere nella trappola insidiosa dei luoghi comuni (e il blues è ricco di trabocchetti simili che invitano a generalizzare laddove una maggior lucidità analitica sarebbe d'obbligo), è in ogni caso possibile trovare un denominatore comune che porti ad identificare delle peculiarità tra i protagonisti del Delta.

Il Delta Blues possiede, come caratteristica principale, l'essenzialità del suono: è praticamente impossibile, infatti, trovare, non solo agli esordi, ma anche nelle prosecuzioni e negli sviluppi più recenti, un blues appartenente alla regione del Delta o a quelle che da esso sono state influenzate, che utilizzi la musica per uno scopo che vada oltre la stretta necessità di espressione. Questo è un punto focale per definire il blues del Delta e che è valido per estensione al blues in generale, facendo riferimento alla matrice più antica che risale ai canti degli schiavi. Il blues, in altri termini, non usa se non sporadicamente e comunque sempre in modo misurato, il virtuosismo fine a se stesso o, molto più semplicemente, un numero di note e di abbellimenti che vada oltre ciò che il musicista vuole esprimere. La matrice africana dei linguaggi tonali dell'Africa occidentale ha avuto nel blues la sua diretta prosecuzione, in quanto, se una modulazione esprime un concetto o un oggetto, il blues ne ha conservati i tratti essenziali, ed è questa una delle ragioni per cui il blues altro non fa che esprimere ciò che intende rappresentare, e per ciò stesso non necessita di ciò che, qualora aggiunto, sarebbe superfluo. Il Delta in particolare ha conservato questa lezione forse meglio di altri stili regionali che sono stati aperti a influenze diverse. La monotonia che potrebbe risultare da un ascolto dei blues del Delta è in realtà frutto di una matrice espressiva che l'orecchio non

allenato non percepisce nella misura giusta. Tuttavia, non possiamo negare che sussista una certa ripetitività tra i maestri del blues che spesso usano e riciclano gli stessi schemi, a volte pescando nel loro repertorio, a volte usando melodie presenti in altri autori.

Al tempo steso però, è notevole come da autore ad autore le differenze siano più che evidenti: Tommy Johnson è profondamente diverso da Charlie Patton che pure fu suo maestro e ispiratore. Tommy Johnson, ad esempio, a differenza della gran parte dei bluesmen del Delta, non fece mai uso della slide. Charlie Patton combina slide e stile ritmato e percussivo. Son House e Skip James addirittura sono diametralmente opposti: percussivo, selvaggio, caratterizzato da un uso devastante della slide su accordi piuttosto che sulle singole corde e da una voce potente e stentorea quello di Son House, raffinato e incline ad accordature speciali e melodie in tonalità minore con uso esasperato del falsetto, quello di Skip James. L'armonicista Sonny Boy Williamson (Rice Miller) è poi un autore talmente originale che del suo stile è difficile tracciare un albero genealogico che lo riconduca a una matrice comune ad altri. Uso della slide, falsetto, scarsa estensione vocale, in genere non superiore a un'ottava. ed essenzialità delle melodie sono alcuni dei tratti stilistici del Delta che però non può essere rinchiuso in un elenco di elementi tecnici.

In sostanza, ogni autore si creò un linguaggio personale contribuendo così alla fioritura di modi differenti di esprimerne uno che, comunque sia, è riconducibile ad un'atmosfera comune. Il suono essenziale, poco incline a infarcimenti e a soluzioni ardite, è l'humus su cui i maestri del Delta fondarono il proprio modo di esprimersi. E come si è accennato tale modo di fare blues rimarrà fino ai giorni nostri: da un lato i vecchi maestri continuano a sfoggiare la tradizione più antica pur usando spesso strumenti elettrici; dall'altro, le nuove generazioni si aprono più ai ritmi funky ma mantenendo sempre quella misura che è una caratteristica imprescindibile del blues di matrice nera. I ritmi cambiano e cambiano anche i suoni, ma la pasta di fondo musicale rimane sempre la stessa.

Ovviamente non tutti gli interpreti spiccarono per originalità: ci fu una vasta schiera di musicisti che altro non fecero che ripetere ciò che i loro maestri avevano creato. Tuttavia, sminuire il ruolo di questi artisti minori sarebbe sbagliato, ed anzi andrebbero considerati come la parte in un certo senso più importante dell'intero quadro, in quanto probabilmente rappresentarono una vasta porzione della musica che circolava allora, fatta di uomini non

sempre professionisti a tempo pieno e che non possedevano spesso il genio o le tecniche che fecero spiccare, e con risultati del tutto personali, i grandi padri del blues.

3. LE PROPAGGINI DEL DELTA

3.1. LE HILLS E BENTONIA: DUE CASI DIFFERENTI

Non sarebbe possibile parlare del Delta senza fare qualche considerazione, anche se solo di passaggio, su un'area che è considerabile come un braccio, una continuazione del Delta, quella delle *Hills*, e sulla musica che lì si sviluppò, nonché del problema relativo a Bentonia e della presunta omonima scuola.

“Senatobia è sulle colline, lontana anni luce dal Delta. La terra è arida e argillosa e tutto è scolorito e bruciato dall'estate: case vuote in mezzo a campi sventrati dall'erosione e ispidi di erbacce, poche macchine per la strada. Nell'unico emporio, deserto, cetriolini sottaceto, carta moschicida e caramelle sono un'eredità vecchia di cinquant'anni. Le parole sono più lente e dolci che nel Delta, gli sguardi più miti, e di fronte a uno straniero si manifesta il reale stupore del montanaro: un'atmosfera di altri tempi. Qui dove la terra scopre le costole sotto l'effetto dell'erosione, viveva sid Hemphill, il vecchio musicista delle colline.”

Con queste parole Alan Lomax descrive il paesaggio delle Hills, quella porzione di territorio che si trova nella parte Nord-Ovest del Mississippi, delimitata grossomodo a Ovest dalla striscia compresa tra la *U.S. 61* e la *Interstate 55*, a Sud dai confini delle contee di Grenada e Calhoun; e a Nord e a Est, rispettivamente dal confine con Tennessee e Alabama. Le Colline rappresentano in effetti una parte del Mississippi che dal Delta si distingue ma che al tempo stesso ad esso è strettamente legato. Musicalmente parlando ci sono differenze che se sono sostanziali da un lato, dall'altro un certo modo di suonare è una prosecuzione, una sorta di braccio allungato del Delta. La peculiarità della regione delle Hills è data dalla posizione: a metà tra la pianura del Delta, lo spazio dilatato verso est, il Tennessee e i monti Appalachi, è inevitabile che abbia subito delle influenze che hanno caratterizzato pesantemente le forme musicali, determinando una varietà di caratteri anche notevolmente differenti tra loro e dando vita ad una struttura che, semplificando al massimo, possiamo definire tripartita. Schematizzando, abbiamo:

1) musica di diretta tradizione africana⁹¹, detta *fife & drums*; esponente di punta di questo antichissimo modo di fare musica fu il flautista Othar Turner, che trasmise la sua arte alla giovane nipote Sharde. Ancora oggi nella zona di Senatobia e Como si tengono annuali picnic dove quella musica viene suonata seguendo la tradizione;

2) una legata alla tradizione bianca dei monti Appalachi e al country, caratterizzata tra l'altro dall'uso del violino;

3) una terza che si lega direttamente al Delta Blues, caratterizzata da un'armonia e una ritmica ridotte all'osso.

Quest'ultima dal Delta Blues si differenzia per una maggior essenzialità e un andamento ancor più scandito e ipnotico, quasi dondolante, in un'atmosfera sonora sospesa e rarefatta. Esponenti di spicco di questo stile di chitarra sono Ranie Burnett, Son Hibler R.L. Burnside, Junior Kimbrough, Jessie Mae Hemphill e Fred McDowell, oltre all'armonicista Johnny Woods. In ultimo ci sono Odell Harris, che nel 2006 ha lasciato il suo unico lascito musicale⁹², e Robert "Wolfman" Belfour, il cui stile risente pesantemente della lezione di uno dei suoi maestri, Junior Kimbrough.

E' stato notato come questo blues sia forse il più legato e vicino alla musica Africana occidentale subsahariana, come dimostrano registrazioni effettuate per opera di Samuel Charters da parte di musicisti che ancora negli anni '60 mantenevano una tradizione pre-blues che sopravviveva in alcune zone.

L'andamento fortemente ipnotico e caratterizzato da forti accenti ritmici lascia peraltro intravedere l'influenza del *fife & drums* anche nei blues propriamente detti che con i tamburi e i flauti apparentemente non possiedono nessun collegamento. Al riguardo, abbiamo la testimonianza di R.L. Burnside, intervistato da Bill Steber:

⁹¹ La tradizione *fife & drums* subì in realtà un processo di mediazione da parte delle bande militari già nel XVIII secolo. Tuttavia i musicisti afroamericani, appropriandosi di quel materiale, ne fecero una materia completamente diversa, rielaborando in realtà un'eredità che in ultima analisi proveniva dall'Africa.

⁹² *Searchin' For Odell Harris*, Broke & Hungry Records, 2006

“When asked if fife and drum music influenced his playing, Burnside responds: ‘Yeah, I think it did. A lot of people say that the blues sounds like fife and drum music. All the blues, they say, started from fife and drum bands.’”

Corrispondenze si trovano inoltre in registrazioni come ad esempio quelle effettuate da Mississippi Fred McDowell con l'armonicista Johnny Woods⁹³, dove è chiarissima la trasposizione del tempo tenuto dei tamburi, rappresentati dalla chitarra suonata con uno stile marcatamente ritmico; e il suono dei pifferi rappresentato dall'armonica. Nell'ambito delle Colline Fred McDowell gioca un ruolo molto importante in quanto il suo stile, benché profondamente legato a quell'area, è al tempo stesso molto influenzato dagli stilemi tradizionali del Delta, per cui costituisce un link di fondamentale importanza tra le due aree geografico-musicali, tanto che Fred McDowell è sovente annoverato tra i musicisti del Delta.

Esiste poi un limitato ma storicamente importante gruppo di musicisti che gravitano intorno all'area di Bentonia e che in ultima analisi si rifanno a Skip James, celebre bluesmen originario di questa cittadina e che fece registrazioni di importanza fondamentale negli anni '30. Uno di questi musicisti è Jimmy Duck Holmes che, con il più anziano Jack Owens, fa parte dei discepoli di James. Questa schiera di musicisti devoti al maestro ha fatto nascere la teoria, sostenuta da Paul Oliver secondo cui esisterebbe una cosiddetta “scuola di Bentonia”, che sarebbe nata con un chitarrista mai registrato e che sarebbe addirittura stato il maestro di Skip James: Henry Stuckey. L'area intorno a Bentonia, seguendo questo filo rosso, si configurerebbe quindi nei termini di una subregione musicale del Mississippi che ha maturato uno stile peculiare. Tuttavia molti, e fra questi Fabrizio Venturini, sostengono il carattere inappropriato della definizione di “scuola”⁹⁴: si tratterebbe invero di musicisti che hanno semplicemente seguito più o meno pedissequamente la lezione di Skip James, senza però creare uno stile definibile come stile regionale. In altri termini siamo di fronte non a uno stile che, di fronte ad un denominatore comune, avrebbe comunque delle diversificazioni; ma di una vera e propria discendenza musicale che da Skip James si propagò fino alle generazioni successive.

⁹³ Mississippi Fred McDowell & Johnny Woods, *Mama Says I'm Crazy* (Fat Possum Records).

⁹⁴ VENTURINI F., op. cit., p. 297-299.

In effetti, all'ascolto non si avverte altro che una ripetizione passiva di ciò che James registrò e continuò a suonare fino agli anni '60, dove invece, in presenza di una scuola, dovremmo avere una maggior diversificazione, come avvenne in numerosi casi riferibili non solo al Delta ma anche ad altre zone e ad altri stili: un esempio è il caso di Muddy Waters che prese a modello Son House ma creò qualcosa di personale e originale.

3.2. IL FENOMENO DEL BLUES RADIOFONICO E IL CASO DI HELENA⁹⁵

L'Arkansas, che con il Mississippi confina a ovest, costituisce la controparte essenziale del Mississippi, l'altra sponda del fiume ma, soprattutto, l'altro versante del *Delta Basin*. La sua importanza, oltre che per tautologiche evidenze geografiche, si estrinseca nel fatto che al di là del fiume molti bluesmen trovarono l'occasione di uscire dagli angusti confini entro i quali, nello Stato del Mississippi erano costretti. L'Arkansas, soprannominato *Land of Opportunities*, si configurò presto come il luogo in cui poter ottenere una notorietà che andasse al di là dei circuiti locali dei juke joint del *Magnolia State*.

La genesi di questo fenomeno è atipica, in quanto l'Arkansas non ha mai posseduto una vera tradizione *bluesy* ben definibile secondo canoni precisi, e l'Arkansas, con Helena in testa, fece il suo ingresso nel campo del blues attraverso la strada del business commerciale: un fenomeno di fondamentale importanza nella storia del Sud degli States, che coinvolse e che permeò il territorio non solo del Delta ma che in questa regione assunse particolare importanza, fu infatti la diffusione tra la popolazione della radio e della musica trasmessa via etere. In particolare, il blues "radiofonico" fu oggetto di un vero e proprio evento globale mediatico e di un business che assunse proporzioni notevoli e che, pur perdendo il carattere prettamente "commerciale", si prolungò in altre forme, nel corso degli anni, fino ai nostri giorni, in cui rimane come ricordo e come spettacolo esclusivamente musicale. Qui di seguito verranno tratteggiate le linee di questo fenomeno per stabilire come avvenne questo passaggio che per molti bluesmen fu la chiave per il successo.

Il fenomeno risale agli anni '30, quando alcuni commercianti pensarono di sfruttare la musica come veicolo e pubblicità per vendere i propri prodotti. La radio all'epoca, non va dimenticato, era probabilmente uno dei pochi svaghi che i poveri mezzadri del Sud avevano a disposizione. C'erano radio che trasmettevano da Nashville come la WSM che inaugurò la sua gloriosa storia il 5 Ottobre del 1925; o la WLAC che iniziò il 24 Novembre dell'anno successivo e che era la favorita di B.B. King quando, ancora adolescente, ascoltava le canzoni di John Lee "Sonny Boy" Williamson (Sonny Boy Williamson n. 1). In Mississippi, nel cuore del Delta, rispettivamente a Greenwood e a Greenville sono passate alla storia anche le

⁹⁵ Questo paragrafo è basato sulle informazioni reperibili in Palmer, op. cit., passim.; in KING B.B., *Il blues intorno a me*, Tarab Edizioni, Firenze, 1996 (edizione originale *Blues All Around Me; the Autobiography of B.B. King*, New York, Avon Books, 1996), passim.; da LORNELL K.. "Peg Pete & His Pals," in LIVING BLUES, No.11 (Winter 1972-1973), 27-29.

stazioni radiofoniche WJPM e WJPR, famose per aver ospitato un giovane B.B. King in qualità di membro del gruppo gospel St. John Gospel Singers. In particolare la WJPR è importante perché lì B.B. King con il suo gruppo, per quindici minuti, cantava e faceva pubblicità per un negozio di mobili di un tale signor Mitchum. Ancora B.B. King racconta la propria esperienza presso un'altra stazione di Memphis, la WDIA, per conto della quale pubblicizzava un ricostituente o sedicente tale: il Pepticon, rivale di un altro prodotto analogo, l'Hadacol che era promosso da Sonny Boy Williamson sulle frequenze della KWEM radio di West Memphis, in Arkansas.

Erano le prime testimonianze di un uso dell'etere per incrementare i propri affari, usando la popolarità di un gruppo musicale o, in parallelo, dando fiducia a qualche musicista che in questo modo aveva l'opportunità di farsi conoscere. Queste piccole radio nate nei retrobottega erano piuttosto diffuse in tutto il Sud: ad esempio, fuori dal Delta c'è l'esemplare vicenda di Peg Leg Sam, armonicista del North Carolina che per molti anni suonò anch'egli quindici minuti al giorno sponsorizzando la Fenner's Tabacco Warehouse.

Leggendo le vicende di queste stazioni radiofoniche, risulta evidente che, al di là della novità, l'idea di sfruttare la musica come veicolo pubblicitario, fu tutt'altro che nuova: prima dell'avvento della radio ma anche dopo, fino alle soglie del periodo post-bellico, negli USA (e in particolare nel Sud), molti musicisti, per poter vivere, seguivano i carrozzoni di oscuri personaggi, perlopiù ciarlatani, che battevano il territorio cercando di vendere prodotti, per lo più pseudo-medicinali, di vario genere. Ora, questi falsi erboristi itineranti si servivano dei musicisti che volessero seguirli e che li aiutavano nel compito di attirare la folla. Questi spettacoli a metà tra il cabaret e il negozio ambulante sono passati alla storia come *medicine shows* e costituiscono una parte importantissima del patrimonio musicale americano. Secondo le informazioni a nostra disposizione, è tutt'altro che implausibile ritenere che la pubblicità radiofonica non sia altro che la forma modernizzata di qualcosa che in realtà era sempre esistito. La radio, possiamo affermare con una certa tranquillità, affiancò per poi soppiantare il vecchio e crudo *medicine show*, epurandolo dei suoi aspetti più discutibili e instrandolo nel marketing nel solco di un maggior legalità.

Un indizio in tal senso lo troviamo fuori dal Delta: il già citato Peg Leg Sam affiancò le sue esibizioni alla radio ad una regolare presenza in più di un *medicine show*, uno dei quali, il più celebre, durò per più di vent'anni, almeno fino al periodo tra il 1950 e il 1960: era lo

spettacolo itinerante di un certo Leo Kahdot. Costui, meglio conosciuto come Chief Thundercloud, un pellerossa musicista egli stesso che viaggiò con Peg Leg Sam e con il chitarrista Pink Anderson, fu l'ultimo rappresentante di un mondo che era già da tempo scomparso. La vicenda di Peg Leg Sam può essere letta come il percorso di un musicista che, come riuscì a guadagnarsi da vivere vagabondando a seguito dei ciarlatani, così si propose (già dagli anni '40) come intrattenitore radiofonico, anche se il suo spirito non gli farà mai abbandonare la vita di musicista itinerante. Tanti dei bluesmen che fecero pubblicità dei più disparati prodotti alla radio non ebbero necessariamente alle spalle una carriera al seguito di un medicine show: fu la radio concepita con questa funzione a rappresentare un modo di fare marketing certo ancora rudimentale ed embrionale di un mondo che stava cambiando volto o che, nelle speranze di molti, aveva intenzione di cambiarlo.

In quest'ottica si può inoltre ipotizzare una chiave di lettura in senso strettamente territoriale, dove da un lato la produzione economica cerca di raggiungere il più vasto raggio di azione su scala regionale locale attraverso la musica; e dall'altro si crea un modo di diffondere la musica parallelo a quello tradizionale, che aumenta la fama dei musicisti: attraverso la radio il bluesman affianca alla sua classica attività di tournée un modo di fare musica che moltiplica virtualmente la sua presenza sul territorio creando un vero e proprio canale innovativo rispetto al passato; anche in funzione del fatto che la radio permette al musicista di pubblicizzare, anticipandola, la sua presenza nei vari locali, cosa che avveniva ad esempio nel caso più famoso di tutta la storia del blues radiofonico: quello di Helena, in Arkansas, con la radio KFFA e lo stuolo di musicisti che passarono davanti ai suoi microfoni, tra cui Sonny Boy Williamson II e Robert Jr. Lockwood, che inaugurarono una tradizione che dura fino ad oggi, dove il conduttore della radio è ancora "Sunshine" Sonny Payne, che il 21 novembre del 1941 vide entrare Sonny Boy e Robert Lockwood in studio per la prima volta. La vicenda di Sonny Boy alla KFFA Radio è davvero esemplare, perché di lui si può davvero dire che segnò la vera diffusione su larga scala della musica dal vivo alla radio, diventando la prima star musicale mediatica del Sud. Sonny Boy attraverso la musica pubblicizzava una marca di farina, la King Biscuit Flour, e il suo successo fu tale che il suo volto fu stampato sui sacchi di questa farina. In questo modo Max Moore, padrone dell'*Interstate Grocery Company*, la ditta con sede ad Helena che produceva la farina, vide aumentare considerevolmente i propri profitti. Il programma si chiamava (e si chiama ancora oggi) *King Biscuit Time*, durava un

quarto d'ora, dalle 12.15 alle 12.30⁹⁶ dal lunedì al venerdì, e di sabato Sonny Boy e Robert Lockwood, suo partner musicale per lungo tempo, suonavano dal vivo davanti al negozio. Quella della *King Biscuit Flour* e della KFFA Radio è la storia di un successo che non aveva avuto pari prima di allora. Era un'epoca in cui, diffusione del fenomeno radiofonico a parte, Helena si dimostrò come un centro di particolare vivacità economica, come si avrà modo di osservare (par. 5.3), ed è logico che la KFFA divenne una radio particolarmente importante e fortissimo punto di attrazione, come testimonia CeDell Davis, un chitarrista e armonicista natio di Helena che ebbe la ventura di suonare, giovanissimo, quando la KFFA era agli albori:

*“I got on the broadcast, on the air, when I was fourteen years old. I was with Robert Nighthawk, and everybody called me the Little Nighthawk Boy. First radio program I did was right there in Helena. All right, and I did a show in a place called Marianna, Arkansas, and I did radio shows in Memphis, everywhere. I've known a time when KFFA first come to Helena, they first put that radio station in. Guys from all over, everywhere come there to play on the air.”*⁹⁷

Sotto un'altra prospettiva, di grandissimo interesse risultano le parole di B.B. King, testimone di quell'età d'oro delle prime radio ricorda così l'impatto della novità che ebbe un simile show su di lui e sulla sua gente:

*“Dovete sapere che per anni Sonny Boy #2, l'armonicista che avevo sentito suonare al Jones Night Spot, era stato titolare di uno show intitolato King Biscuit Time, che veniva mandato in onda dalla KFFA di Helena, Arkansas; andava in onda tutti i giorni alle dodici, veniva sentito in tutto il Sud e la gente lo adorava. Quando a mezzogiorno facevamo la pausa per il pranzo, ci rilassavamo ascoltando Sonny Boy; lui aveva realizzato brani famosi come *Fattening Frogs For Snakes*, ma niente l'aveva reso altrettanto famoso quanto questo show, sponsorizzato dalla King Biscuit Flour.”*⁹⁸

⁹⁶ Oggi il programma dura mezz'ora, cioè fino alle 12.45. La postazione radiofonica si trova all'interno del museo del Delta Cultural Center, proprio di fronte all'argine del Mississippi.

⁹⁷ Note di copertina da CeDell Davis – Herman Alexander - *Highway 61*, (CD Wolf, 120.920)

⁹⁸ KING B.B., op. cit., p. 83

In ogni caso il blues radiofonico si proiettò letteralmente per tutto il Sud e cambiò radicalmente il rapporto tra artisti e pubblico, e il *King Biscuit Time* fu, di tutti i programmi radiofonici, quello che segna un vero e proprio spartiacque tra due epoche. In un mondo in cui la gente credeva ancora alla magia e in cui la comunicazione era ancora appannaggio della tradizione orale⁹⁹, la radio si affiancò senza sostituirlo, a quell'universo ancora arcaico.

⁹⁹ GURALNICK P. (*Robert Johnson – In cerca del re del blues*, Arcana Edizioni, Milano p. 27. Edizione originale: *Searching for Robert Johnson*, New York, E.P. Dutton, 1989) riporta un'intervista di Johnny Shines che descrive la sua ammirazione reverenziale nei confronti dell'allora giovane e ancora semisconosciuto Howlin' Wolf: "Allora la gente credeva alla magia e a cose simili. Io a quel tempo non lo sapevo, ma Howlin' Wolf era un normale contadino, che guidava trattori. Io immaginavo che se ne stesse tutta la settimana nascosto in qualche antro per poi uscire a deliziarci tutti quanti. Pensavo fosse un mago, che fosse diverso dagli altri e che per suonare così avesse venduto l'anima al diavolo".

3.3. L'EVOLUZIONE TRA CHICAGO E IL DELTA¹⁰⁰

La Windy City costituisce l'ultimo vero grande avamposto del blues nel processo della grande migrazione verso Nord, ma al tempo stesso è, nell'ambito dell'evoluzione del genere, il posto dove il Delta ha avuto la sua massima espressione¹⁰¹. L'altra grande tappa, dopo St. Louis e Memphis. Ma Chicago, forse più della capitale del Tennessee, rappresentò lo sviluppo del blues proveniente dalle campagne del Sud. Dai primi decenni del '900 la comunità nera si coagulò nell'area immediatamente adiacente a *South State Street* per poi espandersi in tutto il *Southside*, che è diventata quasi per antonomasia la parte nera della metropoli, agli incroci tra la 47th e la *South Parkway*. Il cuore del *South Side* era la zona di *Broozeville*, tra la 35th St. e la *Martin Luther King Dr.* Successivamente, dagli anni '40 e '50, la grande migrazione dilatò la presenza dei neri nel *West Side*, gravitante intorno a *Madison Street*¹⁰².

Uno dei massimi esponenti del Chicago Blues, McKinley Morganfield, meglio conosciuto come Muddy Waters, si è già visto¹⁰³, definì Chicago come “la più grande città del Delta”, e la sua definizione non si allontanava dal vero. Ascoltando la musica che si diffuse nelle strade di Chicago, tra cui, oltre a quelle appena citate, Maxwell Street, altro non si sente che l'amplificazione e l'elettrificazione di quello che veniva suonato nel Delta. Esiste a tale proposito un album di fondamentale importanza e che costituisce uno dei ponti che ci permette di verificare la derivazione del Chicago Blues dalle campagne del Delta: *The Complete Plantation Recordings*, che raccolgono le prime registrazioni che Muddy Waters effettuò per opera di Alan Lomax, nel 1941 e 1942. Queste registrazioni del grande bluesman sono in

¹⁰⁰ Chicago è un capitolo vastissimo della storia del blues che richiederebbe uno spazio che all'interno di questa tesi risulterebbe eccessivo rispetto all'argomento discusso. Non si può, qui, parlare in modo esaustivo di un argomento che è già stato trattato in termini storici da più di un testo, per cui si rimanda alla bibliografia e alla discografia. E' necessario solo accennare all'argomento per necessità di completezza e solo in relazione allo scopo che mi prefiggo. Di tutti gli stili elencati nel paragrafo 2.2, quello di Chicago risulta non solo il più diretto nella direttrice Sud-Nord proveniente dal Delta (vedi anche Cartina 2), ma quello che meglio si presta per un'esemplificazione di come la musica si possa evolvere in chiave geografica. Questo il motivo per cui è giusto inserire Chicago all'interno di questo capitolo e non in quello successivo: Chicago, a livello di percezione musicale, supera la reale collocazione geografica.

Gli esempi a conclusione del paragrafo sono necessariamente incompleti e limitati, non essendo questa una storia del blues di Chicago, reperibile in diversi testi citati in bibliografia.

¹⁰¹ Cfr. Cartina 2.

¹⁰² AA. VV., *Enciclopedia del blues e della musica nera*, op. cit., pp. 820-821.

¹⁰³ Cfr. nota 4.

gran parte la versione primordiale di ciò che ritroveremo a Chicago in forma moderna ed elettrica¹⁰⁴.

Il Chicago blues, che pure esiste come solido, ben definito genere autonomo dotato di una forte caratterizzazione, si configura come il risultato finale del viaggio che i neri intrapresero dalle campagne del Mississippi in cerca di fortuna nelle grandi città. Certo non bisogna, come avviene per altri stili regionali, né schematizzare, né mitizzare come spesso avviene, con il rischio di ignorare altre realtà musicali che costellarono il territorio degli States: Detroit, che divenne famosa per aver dato fama a John Lee Hooker, non fu da meno all'interno del fenomeno migratorio e nella diffusione del blues oltre un certo parallelo. Tuttavia Chicago rimane la città dove, da un lato, si espletarono le sonorità del delta in chiave elettrica; dall'altro, dove la *devil's music* si creò una fisionomia propria¹⁰⁵. L'elettrificazione fu uno dei fenomeni più rilevanti nello sviluppo del blues, e in questa analisi assume un ruolo particolarmente importante: il cambiamento di ambiente dalle campagne alla grande città non poteva restare senza conseguenze, un po' per l'incontro di stili e personalità differenti che dovevano fondersi per dare vita a nuove sonorità; un po' perché cambiava l'ambiente fisico in cui ci si muoveva. La città non era la campagna, Chicago per Muddy Waters non era la Stovall Plantation, e il lungo viaggio doveva portare con sé un cambiamento irreversibile. Fu così che nei club cittadini e nelle strade trafficate si sviluppò sempre di più una tendenza a potenziare il suono, attraverso l'uso di amplificatori e di pickup, nonché di microfoni che dessero agli strumenti una sonorità che si confacesse all'ambiente in cui doveva diffondersi.

E' interessante vedere come lo spostamento da un ambiente all'altro abbia di necessità creato un nuovo modo di fare musica: la città con i suoi rumori e una realtà del tutto nuova ha di fatto reso obsoleti i vecchi suoni. Ben presto si svilupparono chitarre elettriche sempre più sofisticate e perfezionate che suonavano attraverso amplificatori a valvole. Anche l'armonica

¹⁰⁴ Un altro album meno noto ma altrettanto importante è *Jack O' Diamonds*, che raccoglie le prime registrazioni (1949) di John Lee Hooker che, sebbene in parte improntate di un carattere religioso, contengono in sé il seme della successiva evoluzione sonora che caratterizzò il suono di Hooker quando approdò a Detroit. Questa raccolta può essere considerata la corrispondente (per Detroit) di *The Complete Plantation Recordings* (per Chicago).

¹⁰⁵ Parlando di elettrificazione e di amplificazione si chiama in causa non solo Chicago, ma parlare di un'evoluzione tecnologica che invase tutto il mondo del blues. Inoltre è necessario dire che il blues a Chicago si diffuse ben prima dell'esplosione del blues elettrico, a partire dagli anni tra i '20 e i '30, con un blues che stilisticamente già si profilava con delle caratteristiche peculiari. Questa distinzione va fatta risalire ai due momenti principali della grande migrazione: il primo, compreso tra il 1910 e il 1940; il secondo che va dal 1941 al 1970. Seguendo lo spartiacque della seconda guerra mondiale, questa divisione ha portato alla creazione delle peraltro discutibili categorie di blues prebellico e blues postbellico.

fu spinta verso nuovi orizzonti, tramite il collegamento di microfoni agli amplificatori che conferirono al piccolo strumento il caratteristico suono graffiante e distorto che si allontanò sempre di più dalle origini e dal ruolo per cui l'armonica era nata. Il suono si modificò e il Delta trovò un nuovo spazio e continuò la propria tradizione in un processo che non vede alcuna soluzione di continuità. Il mercato di Maxwell Street fu il luogo chiave che vide nascere il Chicago Blues delle origini¹⁰⁶.

Oltre all'amplificazione anche il timbro della musica riflette il contesto nuovo ed è questo un punto importantissimo: se è vero che nel Delta e in tutte le zone meridionali dove il blues ebbe origine il blues scaturisce dal territorio in quel rapporto di genesi che qui si tenta di provare, il trasporto di questa musica verso la città dà una conferma ulteriore. Ciò che nel contesto del Delta aveva un determinato aspetto, nel contesto di Chicago si muta in un processo che segue il territorio e vi si adatta: la città produce un certo tipo di musica che nelle zone rurali del Sud era diversa. L'esempio di Chicago in relazione al Delta dimostra un fatto che va oltre il rapporto di genesi pura: se cioè quest'ultima è reale, parallelamente avviene una metamorfosi progressiva che segue il territorio.

Riassumendo, in un primo momento un territorio produce una musica; il passo successivo consiste nell'esportazione di questa musica in un contesto diverso nel quale la stessa musica non si annulla ma a cui si adatta quasi si trattasse di una seconda genesi. In effetti il blues di Chicago, come si è detto all'inizio di questo paragrafo è pur sempre blues del Delta, ma al tempo stesso vive di vita propria assumendo una fisionomia originale e ben definita.

Ci sono esempi numerosi che dimostrano come il Delta blues si sia trasformato una volta approdato a Chicago: uno degli esempi più celebri è *Dust My Broom* (1951) di Elmore James, il capostipite dei chitarristi slide elettrici, che nella sua versione altro non fa che riproporre in chiave elettrica il pezzo del '36 di Robert Johnson, *I Believe I'll Dust My Broom*. Muddy Waters negli anni '50 e oltre, in gran parte del proprio repertorio ripropose in versione moderna le stesse canzoni che registrò nel '41-'42 in Mississippi, alla Stovall Plantation. Altri musicisti del Delta si può dire che nacquero artisticamente a Chicago, almeno dal punto di vista discografico: Howlin' Wolf¹⁰⁷, dopo l'esperienza delle *Memphis*

¹⁰⁶ Cfr. par. 5.3.

¹⁰⁷ In realtà Arthur Chester Burnett (vero nome di Howlin' Wolf), nacque al di fuori dell'area del Delta, a West Point, nella parte orientale del Mississippi. iniziò la carriera a Memphis, registrando per la Sun e successivamente si stabilì a Chicago. Tuttavia in gioventù la sua carriera di musicista si svolse per parecchio tempo nel Delta, dove conobbe i maggiori musicisti, tra cui Charlie Patton, che fu il suo primo maestro e

Recordings, si trasferì nella Windy City portando il proprio suono al grande pubblico, senza per questo perdere le radici sonore da cui proveniva. E così fece Sonny Boy Williamson II, armonicista di rara bravura, che al principio degli anni '50 aveva registrato con uno stile già moderno per la Trumpet di Jackson, Mississippi; ma a Chicago ottenne il vero successo al soldo della celeberrima Chess, per la quale registrò i suoi pezzi più famosi in uno stile che, nella musica e nei testi, era al passo coi tempi ma al tempo stesso restava radicato allo stile scarno ed essenziale che derivava dal Delta¹⁰⁸.

Il suono di Chicago poteva tuttavia nascere direttamente nelle strade della metropoli, come illustra la vicenda di un altro celeberrimo armonicista: Little Walter (considerato il padre dell'armonica moderna), che compose non solo canzoni, ma anche pezzi strumentali la cui atmosfera è totalmente urbana e nulla o quasi ci ricorda delle musiche del Sud. Originario della Louisiana, Little Walter è l'esempio del musicista che sfruttò la propria genialità per ricreare quasi da zero una musica completamente nuova.

Così ci troviamo di fronte ad un fenomeno triplice: da un lato ci sono i vecchi pezzi riproposti, dall'altro ci sono pezzi nuovi che nascono a Chicago ma che restano legati a doppio filo con la tradizione meridionale. Infine esiste la musica nata a Chicago che esprime pienamente la città.

A fronte del discorso riguardante l'influsso che l'uso di amplificatori e microfoni ebbe sul blues, va fatto un debito confronto con le trasformazioni del Delta Blues non nelle città del Nord, ma all'interno del Delta. L'uso dell'amplificazione e delle percussioni trasformò la vecchia musica in un blues che merita una collocazione a parte per i suoi tratti distintivi. In pratica si trattò di un processo che vide svilupparsi band in tese nel senso moderno del termine che suonavano in elettrico ma in un modo diverso da quello che si fece strada a Chicago: quel blues era cioè la riproposta del sound tipico del Delta ma in chiave contemporanea. Ciò che cambiò furono la strumentazione e quindi, di conseguenza, il modo di offrire una musica anche nei tratti tipici rimaneva la stessa. La differenza con Chicago consiste nel fatto che nella capitale dell'Illinois il suono subì l'influsso dell'ambiente cittadino, in parte per la stessa natura

Tommy Johnson e ai quali si ispirò prima di sviluppare uno stile personale.

¹⁰⁸ Sonny Boy Williamson II costituisce un esempio caratteristico e al tempo stesso atipico di bluesman: legato profondamente alla tradizione del Delta, sviluppò tuttavia uno stile talmente particolare e personale da essere forse il bluesman più originale di tutti i tempi, avendo creato musiche e liriche che esulavano dai topoi più diffusi e che spesso venivano riproposti senza originalità dagli artisti meno fantasiosi. Le sue creazioni restano tutt'oggi ai vertici della musica afroamericana.

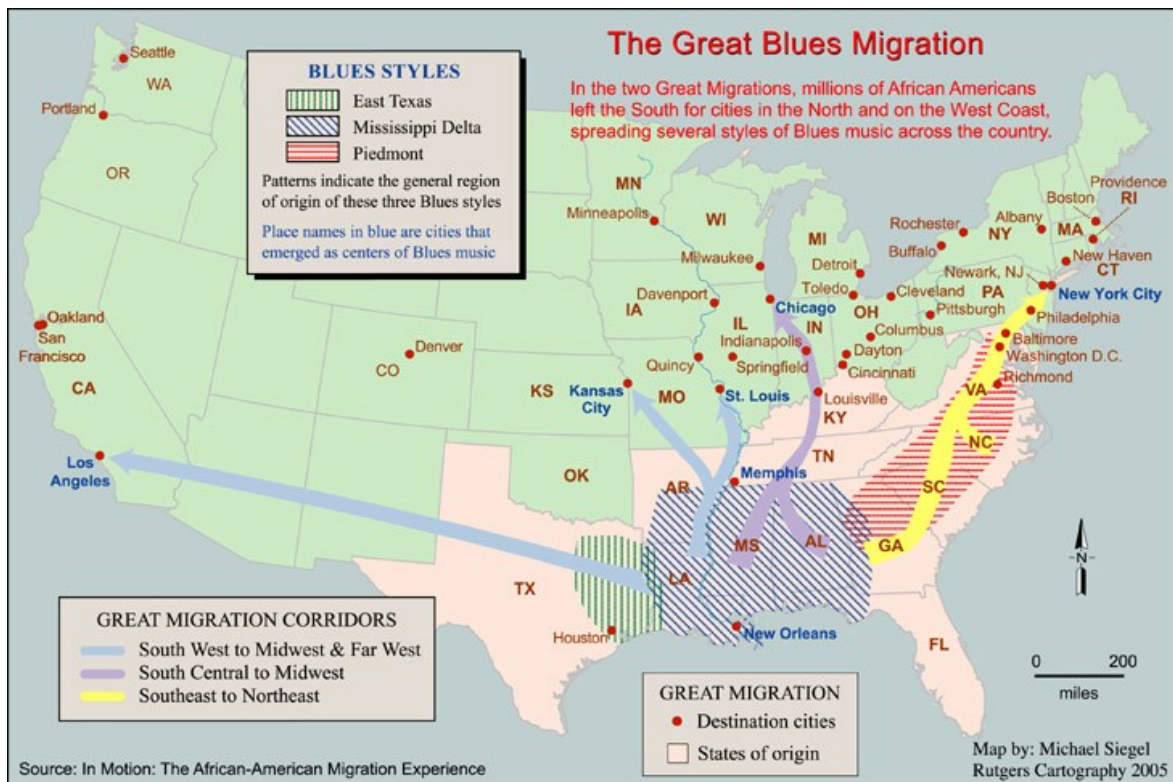
territoriale della città, in parte per le numerose e ricche influenze, anche jazz, che vi confluivano. Il blues che rimase a Sud, semplicemente definito Delta blues elettrico, conserva un andamento ipnotico e geometrie essenziali che ne facevano una musica immutata eppure diversa nelle modalità di espressione. Questa divisione del blues elettrico rimane fondamentale, in quanto dimostra come il blues resti sempre e comunque legato al territorio, indipendentemente dal cambiamento dei tempi: l'avvento della strumentazione moderna non influì sulla natura più profonda e intima del blues del Delta, che invece assunse una fisionomia legata al sud ma ben presto caratterizzata e distinta nel momento in cui si spostò a Chicago. Il blues elettrico del Delta nacque nel secondo dopoguerra e sopravvive fino ai nostri giorni grazie all'opera di vecchi bluesman che hanno saputo far sopravvivere non come reperto ma come qualcosa di vivo, la vecchia tradizione: uno di questi è Big George Brock, armonicista di Grenada, Mississippi. Un altro grande esponente è Willie Foster, armonicista di Leland, che incise il suo ultimo disco nel 2000, poco prima di morire, nel 2001.

Le origini di questo troncone che altro non è che la continuazione della tradizione, affonda le radici negli anni '50 e si lega ai nomi del batterista Sam Carr¹⁰⁹, dell'armonicista Frank Frost e del chitarrista Big Jack Johnson, che insieme formarono uno dei gruppi più celebri della storia del blues: i Jelly Roll Kings, la cui longevità, al di là dei mutamenti interni alla band, li porterà a incidere fino agli anni '90. Frank Frost e Sam Carr rimangono le icone di uno stile dalle atmosfere torride e sonnolente ma insieme potenti.

Infine, un ultimo aspetto dell'evoluzione del Delta blues è forse quello più banale e altro non è che un blues eseguito da singoli musicisti ma con l'uso di chitarre elettriche (che si sono aggiunte alle vecchie acustiche senza tuttavia sostituirle) con o senza una scheletrica base ritmica: il suono è scuro, pulsante e lo si ritrova in artisti che pur essendo anch'essi di vecchia generazione, si rendono al tempo stesso contemporanei, come ad esempio Robert Belfour, Charles Caldwell o Junior Kimbrough, che hanno portato avanti un mondo musicale che sembrerebbe scomparso ma sopravvive nelle sonorità scabre e penetranti delle chitarre elettriche che, in un contrasto quasi stridente, esprimono il Delta più puro con i suoni amplificati dai pickup. In queste sonorità il territorio del Delta viene dipinto in modo se vogliamo anche più diretto e desolato rispetto a come facevano in passato i padri del blues: le note, suonate con la tipica parsimonia sia melodica che armonica, sono taglienti, spesso sono

¹⁰⁹ SCORSESE M., op. cit. Sam Carr, intervistato da Corey Harris, afferma di aver iniziato la sua collaborazione con Frank Frost precisamente nel 1955.

suonate in solitudine e altro non sono che l'espressione di quello che è la pianura del Delta nel mondo moderno, un mondo in cui il blues non esiste più nei termini in cui nacque ma i cui paesaggi e i cui retaggi dolorosi restano nelle note di questi ultimi testimoni. Ancora una volta ci si trova di fronte al territorio e alla sua espressione che muta a seconda dei tempi, ma che non perde mai la sua natura di fondo.



Cartina 2. Le grandi direttrici della migrazione musicale verso Nord.

Fonte: Dodson Howard e Dioue Sylviane A., *In Motion: The African American Migration, Experience, National Geographic*, 2005.

4. IL DELTA OLTRE IL DELTA

4.1. MEMPHIS

Memphis è una delle città più importanti in assoluto nella storia del blues e, situata com'è in un crocevia (porto fluviale sul Mississippi, grande nodo ferroviario e punto di incontro tra tre delle le maggiori strade del Dixie: la 61, la 49 e la 51), ha subito, dal punto di vista non solo musicale, influenze di ogni genere. Descrivere la musica di Memphis in poco spazio è impossibile, ma qui sarà sufficiente ricordare le caratteristiche *jug bands* e, in generale, l'ecllettismo e la grande varietà e vivacità di una musica che non poteva non essere improntata di quella ricchezza umana che era propria di un centro urbano di tale importanza e peso. Molti musicisti del Mississippi nel loro percorso di migrazione verso il Nord passavano inevitabilmente da Memphis, prima tappa di una certa importanza prima di St. Louis e Chicago che spesso era visto come il punto di arrivo. Ma di questo se ne parlerà più avanti. Memphis, proprio per il suo essere posto in un punto di incontro così centrale e importante non poteva semplicemente accettare, musicalmente parlando, gli stilemi della musica rurale proveniente dal Delta così com'erano. L'influenza "bianca" del country, determinata anche dalla vicinanza di Nashville, sede del Grand Ole Opry, il "tempio" della musica country e punto di arrivo anelato da tutti i musicisti che praticassero questo genere, fu determinante per la creazione di una musica nuova, diversa, più lanciata, anche tematicamente, verso un universo nuovo, lontano dal mondo contadino delle pianure del Delta con i suoi campi di cotone. Certo la musica di Memphis non abbandona il blues nella sua anima più profonda, e i treni e il viaggio in generale rimangono profondamente radicati. Ma il mondo in cui nasce è già diverso e si riflette nei testi delle canzoni, che solo dai titoli ci prospettano uno scenario decisamente urbano, dove i personaggi si muovono non più da un campo all'altro, ma nelle vie della nuova città. Il tema dell'amore rimane sostanzialmente invariato, ma solo la musica che contorna queste nuove liriche ci fanno capire che il tessuto urbano ha cambiato il modo di fare musica.

Naturalmente molti musicisti sono, ed è inevitabile, legati a un modo di suonare che è ancora *downhome*, ma la linea è già tracciata a partire dagli anni '30 in avanti. Un esempio fra tutti: Howlin' Wolf, al secolo Arthur Chester Burnett, uno dei bluesmen più celebri di tutti i tempi,

cresciuto e temprato dalla musica del Delta, allievo di un gigante del calibro di Charlie Patton e influenzato da Tommy Johnson, effettuò le prime registrazioni negli anni '50 proprio per la casa discografica di Sam Phillips: la celeberrima SUN di Memphis. Il suo suono, arricchito a volte dalla presenza di un sax, poco ha a che fare con le ruvide e anarchiche armonie rurali del suo maestro. Howlin' Wolf da Memphis si trasferirà a Chicago, dove ottenne il suo vero successo commerciale. Gli anni 50 sono un'epoca di transizione, e il rock'n'roll sta muovendo i suoi primi passi proprio nella capitale del Tennessee, e Howlin' Wolf crea un blues che certo non sarebbe possibile, così com'era, senza la lezione del Delta, ma che assume connotati che stravolgono completamente il concetto di musica. Naturalmente gran parte della musica di Memphis travalica già all'origine i confini geografici del Mississippi e del Delta. Molti musicisti sono nati nel Tennessee e una grande chitarrista e cantante come Memphis Minnie sviluppò, svecchiando il suo stile rurale, la propria musica a Memphis risalendo il Mississippi da New Orleans sua città natale. Dagli anni '40 questa donna eccezionale seppe convertire il proprio modo di fare musica diventando una vera e propria celebrità.

Al tempo stesso a Memphis ebbe un certo rilievo, non sempre con un successo pari al suo talento, il chitarrista e cantante Furry Lewis, figura a metà tra il bluesman e il *songster*¹¹⁰. Nativo di Greenwood, cittadina nel cuore del Delta, fin da bambino si trasferì con la famiglia a Memphis, portando con sé un suono che, data la sua breve permanenza nel Delta e limitata all'infanzia, non poteva essere come quella dei musicisti che nel Delta erano radicati, nati e vissuti, ma che comunque risentiva dell'influenza dei luoghi natii, caratterizzato com'era dal

¹¹⁰ Il *songster* è una figura tipica della cultura afroamericana che si caratterizza per il suo repertorio musicale fatto di *ballads*, ovverosia di storie generalmente appartenenti ad un determinata comunità, messe in musica. In altre parole si tratta di una figura assimilabile al menestrello. Il *songster* rielabora vecchie storie e le mette in musica. La differenza tra *songster* e bluesman è tuttavia labile, non solo perché il medesimo musicista può avere nel suo repertorio pezzi marcatamente blues e altri riconducibili alla categoria delle *ballads*, ma anche perché le stesse *ballads* hanno, musicalmente parlando, strutture squisitamente *bluesy*, anche se sono un genere che appartiene sia alla cultura bianca che a quella nera. Anzi, in genere i fatti di cronaca narrati sono spesso presi dal repertorio anglosassone. I neri d'America tuttavia ebbero un modo del tutto particolare di rielaborare i racconti delle tradizioni bianche facendone un genere nuovo, ricco di simbolismi e stravolgendo i testi o riadattandoli secondo schemi che ancora oggi restano spesso oscuri da decifrare. L'oscurità del linguaggio, d'altronde, il *signifying* e il *double talk*, sono elementi essenziali e costitutivi di tutta la cultura afroamericana e non solo musicale. Sulla rielaborazione dei testi da parte dei neri: Alessandro Roffeni, *Blues, ballate e canti di lavoro afroamericani*, op. cit., p. 293, nota 55. Sul concetto di *signifying* e le sue implicazioni con determinati aspetti religiosi africani, vedi AA.VV., *Slave Songs Of The United States*, op. cit., p. 21, nota 6. E' interessante osservare come la cronaca legata ai luoghi faccia anch'essa parte di quel legame col territorio che, se in questo caso specifico non è solo della cultura afroamericana, si inserisce comunque lateralmente nell'ambito del vissuto riportato in musica.

tipico suono scarno ed essenziale, anche quando usciva dal solco del blues e si prodigava nelle più articolate *ballads*¹¹¹.

La musica di Memphis è però un blues che va oltre il blues, che si colora di canzoni tradizionali e di quelle che oggi definiremmo hit, temi popolari che non mancavano di entrare nel repertorio delle band dell'epoca. Beale Street divenne il centro nevralgico di tutta la scena musicale di questa città e ancora oggi, pur turisticizzata, è uno dei perni musicali non solo di Memphis o del Tennessee, ma di tutta l'America. Quindi al di là della migrazione che transitava per forza attraverso Memphis, è importante focalizzare l'attenzione sull'importanza della musica di quest'area, per il fatto che essa rappresenta l'ingresso Nord del Delta, attraverso la Highway 61. Ma Memphis, musicalmente parlando, è più un luogo di passaggio, tanto più che, quasi paradossalmente, la città più lontana del grande fenomeno migratorio, Chicago, è quella che più risente degli stilemi deltaici proprio in quanto punto di approdo finale, ma questo è un problema di cui si parlerà tra breve.

Tuttavia, ciò che realmente caratterizzò e permeò la scena musicale della Memphis tra gli anni '20 e '30 furono le *jug bands*. Queste formazioni musicali venivano così chiamate per il fatto di avere nel loro organico un suonatore di jug, ovverosia una bottiglia che poteva essere di varie fogge e dimensioni con cui, soffiando all'interno, si otteneva un suono cupo e ronzante che fungeva da basso di accompagnamento imitando il basso tuba. Si trattava di uno di quegli strumenti poveri che in parte abbiamo già visto parlando del *diddley bo*. Accanto a questa strumentazione “fatta in casa” va inserito nel novero anche un altro strumento che negli anni '30, prima dell'avvento delle percussioni organizzate in forma di batteria, ebbe un larghissimo

¹¹¹ A Memphis va aggiunta una tradizione blues del Tennessee, che vede protagonisti autori che non subirono l'influenza della nuova musica di Memphis, rimanendo fedeli a modelli stilisticamente più vicini al Delta: due di questi autori furono il chitarrista e armonicista Memphis Willie Borum, nativo di Memphis; e John Henry Barbee, di Henning, contea di Lauderdale, a nord rispetto a Memphis, ma non distante da essa. Entrambi questi autori rimangono legati alle radici country, con il loro suono scarno e privi di abbellimenti, per quanto Willie Borum abbia partecipato alla vivace scena di Memphis. John Henry Barbee rimane invece un unicum anche per le sue tragiche vicende biografiche che lo videro continuamente darsi alla macchia per sfuggire alla legge dopo un'accusa di omicidio, le cui circostanze non furono però mai del tutto chiare. Una volta catturato, morì in attesa del processo. Barbee in gioventù tentò la fortuna nel Delta e fece proprio lo stile di Big Bill Broonzy, anche se il suo suono restò particolarmente aspro e scabro rispetto al suo maestro. Altro artista che unisce il Tennessee non solo al Delta ma anche alla Louisiana, è Willie “61” Blackwell, il cui soprannome indica significativamente la Highway 61. E' plausibile, malgrado l'assenza di informazioni documentabili, che Blackwell sia nato in Tennessee e abbia viaggiato fino a New Orleans. Infatti, uno dei suoi blues *Rampaw Street Blues (When The Levee Breaks – Mississippi Blues Rare Cuts*, JSP Records, 2007), parla della celebre strada delle Crescent City (dove “Rampaw” è una chiara corruzione di “Rampart”) e della Louisiana, descritta come un luogo desiderabile anche dal punto di vista climatico.

uso: il *washboard*, ovverosia l'asse per lavare i panni, sulla cui superficie ondulata venivano passati cucchiai e altri oggetti metallici creando un effetto ritmico efficacissimo. Spesso il *washboard* era arricchito di piattini, campanelli o campanacci per variare il suono e renderlo così più ricco e variegato. E così per le strade di Memphis si poteva osservare lo spettacolo di queste band variopinte suonare una musica che, alla lontana ma nemmeno troppo, già anticipava il futuro rock'n'roll.

Alcune di queste *jug band* sono passate alla storia e forgiarono un idioma musicale che porta l'impronta della Memphis dell'epoca, prima di cadere nell'oblio sul declinare degli anni '30. Furono una meteora ma bastevole a decidere le sorti di un genere musicale che si stava evolvendo e contaminando lungo i percorsi incrociati delle highways.

Una delle *jug bands* più celebri fu la Memphis Jug Band, capitanata dall'armonicista Will Shade, maestro si dice del grande Walter Horton.

I diretti rivali di questo gruppo furono i Cannon's Jug Stompers, guidati dal banjoista Gus Cannon e nelle cui fila militava un altro storico suonatore di armonica: Noah Lewis. Noah Lewis con la sua grande tecnica e potenza di suono seppe anche affrancarsi dalla band di Gus Cannon creandone una propria, la Noah Lewis Jug Band, ed esibendosi anche da solista.

A conclusione di questo paragrafo va citato un grande protagonista del Blues: Big Walter Horton, uno dei massimi armonicisti della storia dello strumento che, Nato nella punta estrema del Delta, a Horn Lake, ebbe il suo battesimo musicale a Memphis, di cui Horn Lake era (ed è tutt'oggi) un sobborgo o comunque poco più che una propaggine. Da adolescente Big Walter si esibì proprio nella Memphis Jug Band; successivamente incise pezzi storici sempre a Memphis ma poi, e ritorniamo al discorso poco prima accennato, fece rotta verso Chicago che sarà la sua patria e dove il suo stile maturerà, lasciandosi alle spalle l'esperienza della *Bluff City*: un personaggio che costituisce uno dei link più importanti ed emblematici tra campagna e città, con l'esperienza seminale del viaggio verso Nord. La differenza consiste nel fatto che Horton fu un Mississippiano atipico, nato cioè praticamente a Memphis, appena fuori dalle pianure desolate del Delta di cui non assimilò lo stile, proiettato più verso il Memphis sound, più moderno, di un armonicista come John Lee “Sonny Boy” Williamson (Sonny Boy Williamson I), la cui influenza su Horton si avverte chiaramente nelle prime registrazioni di quest'ultimo, risalenti ai primissimi anni '50¹¹².

¹¹² *Mouth Harp Maestro*, ACE GB CDCH252.

4.2. L'ALABAMA E LA DIFFICILE RICERCA DI UNA TRADIZIONE

L'Alabama, insieme al Mississippi, nell'immaginario collettivo rappresenta uno degli stati simbolo del vecchio Sud confederato, insieme alla Louisiana, alla Georgia e alle Caroline. Ed è molto interessante analizzare, seppur in breve, la sua anima musicale, per il fatto che al confine del Mississippi (anche se non del Delta), così ben caratterizzato nei tratti musicali, esiste uno stato in cui si fatica a trovare una tradizione autoctona. Dalla sua collocazione storico-geografica si potrebbe pensare di primo acchito che questo stato che si trova nel cuore più profondo del *Dixie* abbia prodotto e sviluppato anch'esso una sua peculiare forma di blues. Così come è accaduto, oltre che nel Mississippi Delta, anche nel Texas e nella macroregione della *East Coast*. In realtà l'Alabama, rispetto alle altre zone del Sud, costituisce, musicalmente parlando, un caso a parte. In questo stato, per quanto sia stato la culla di più di un valente musicista, non ha sviluppato una vera e propria tradizione locale di blues. In altri termini il blues esisteva, ha avuto la stessa matrice delle altre zone, ma rispetto al resto del Sud non si è mai caratterizzato per una propria originalità. A ben vedere anche la Louisiana soffre un po' di questa mancanza di una specifica tradizione blues, ma la *Bayou Country*, come è noto, ha dato origine a una cultura che, comunque la si guardi, è sì mal definita e dai confini frastagliati ma, insieme, altrettanto ricca e sfaccettata. Invece l'Alabama è come se avesse interrotto ai primordi lo sviluppo di una propria musica. E' come se non fosse andato oltre le prime forme di blues che potesse definirsi tale e si sia bloccato in quel punto e in quel momento, fuori dal tempo e incapace di proseguire.

Le ragioni di questo stato di cose sono a tutt'oggi poco chiare e difficili da spiegare: l'Alabama non era molto diverso dal Mississippi, se guardiamo alla condizione economica e sociale delle gente di colore, e l'economia era comunque basata sul cotone e sulla sua coltura intensiva, come accadeva negli stati limitrofi. In sostanza la condizione generale di cose non farebbe sospettare nulla di diverso da quanto succedeva altrove. E allora bisogna chiedersi se esistano quali sono le cause che hanno fatto sì che in Alabama siano venute a mancare le condizioni affinché si sviluppasse un ben definito e caratterizzato filone blues.

Le ipotesi più accreditate sono tre, e nessuna esclude l'altra¹¹³.

¹¹³ Per queste ipotesi non è al momento reperibile una documentazione specifica. Tali teorie sono accennate in VENTURINI F., op. cit. pp. 373-377. Quanto alle restanti osservazioni sono basate sull'ascolto di musica tradizionale dell'Alabama, soprattutto nelle raccolte curate dalla Folkways ma anche di bluesmen che, modernizzandosi, svilupparono uno stile proprio non riconducibile alle morfologie tradizionali.

La prima ipotesi si fonda sul fatto che le condizioni sociali dell'Alabama non fossero tali da rendere la vita facile agli etnomusicologi e ai *talent scouts*: se già in Mississippi Alan Lomax rischiò quasi la vita per portare avanti un progetto invisibile alle comunità e soprattutto alle autorità locali, in Alabama è possibile che l'odio verso chiunque dall'esterno avesse intenzione di avvicinarsi ai neri e fare di loro degli artisti riconosciuti, fosse ancora maggiore: agli occhi del Ku Klux Klan, che in Alabama aveva forti radici, i cosiddetti *nigger-lovers* erano invisibili quanto i *niggers* stessi, ed è comprensibile che i "cacciatori di ballate" si tenessero lontani da quelle zone. Questa ipotesi però porta più a ritenere che non è che mancasse in Alabama un vero filone locale, ma che questo non sia venuto alla luce proprio a causa della mancanza o quasi di registrazioni. D'altronde si è visto che il blues non è affatto nuovo ad episodi e fenomeni analoghi, legati alla presenza o meno di incisioni, che portano spesso a conclusioni errate riguardo alla reale diffusione di una certa musica in un determinata area. D'altro canto, all'opposto, la scarsità di testimonianze sonore può essere il vero e reale effetto di una mancanza di musiche che potessero interessare commercialmente le case discografiche, poco invogliate a imbarcarsi in avventure poco remunerative.

Una seconda ipotesi che però non porta a una reale e completa spiegazione del fenomeno è la preponderanza della musica sacra (*churchy*), che in Alabama avrebbe soffocato il lato profano (*bluesy*) della musica. Il numero di gruppi gospel e di dischi di musica religiosa è effettivamente impressionante rispetto alla scarsità e alla sporadicità delle registrazioni di blues.

Tuttavia questa ipotesi non si reggerebbe sufficientemente da sola se non fosse supportata da una terza, che guarda alla storia e alla condizione dei neri nel primo ventennio del '900. Se è come abbiamo visto vero che le condizioni di un contadino nero dell'Alabama non erano poi così diverse da quelle di un suo omologo del Mississippi, è vero che però l'Alabama soffrì, rispetto ad altri Stati del Sud, di una condizione di miseria e di isolamento sensibilmente superiore. Inoltre, ed è questo un punto chiave, la proprietà terriera in Alabama soffrì, se paragonato al sistema delle grandi piantagioni del Mississippi, avrebbe subito un forte processo di miniaturizzazione e atomizzazione, che accentuò parecchio l'isolamento dei neri e impedì quel tipo di comunicazione e di mobilità che invece caratterizzava le grandi proprietà latifondistiche. Questo, musicalmente parlando, ebbe l'effetto di fermare sul nascere i vari tipi di canti e di richiami (*calls e hollers*) che non trovarono il modo di svilupparsi verso strade nuove. A contrastare questa teoria c'è d'altronde il caso del Texas, anch'esso caratterizzato

economicamente da una proprietà frammentata. Tuttavia, viene da pensare che la differenza consista nel fatto che il Texas, come si è visto, era sicuramente uno stato più aperto dell'Alabama e la maggiore mobilità sociale, unita ad una maggior permeabilità verso le influenze esterne, permise ai neri di acquisire una certa familiarità ad esempio con la cultura ispanica oltre che quella strettamente blues degli stati ad Est, e se il blues dell'Alabama subì la frammentazione terriera, al contrario nel Texas quest'ultima non assunse i caratteri di un'oppressione così marcata, ma diede modo di conferire alla musica un carattere ben definito. Inoltre è importante notare come la suddetta mobilità nel Texas ebbe l'effetto di far "viaggiare" la musica, grazie ai musicisti girovaghi; in Alabama, invece, lo stretto ed opprimente controllo della legge puniva il vagabondaggio in modo particolarmente duro, e la povertà estrema di questo Stato peggiorava la situazione, giacché ben pochi erano disposti o comunque in grado di dare denaro prezioso a un vagabondo che sperava di campare suonando di città in città.

Inoltre si può ipotizzare anche un unico denominatore comune tra il fatto che in Alabama sussistesse una tradizione musicale di tipo *churchy* e lo stato sociale caratterizzato da oppressione e violenza, nel senso che la promozione e quindi diffusione delle musica sacra può essere stata benissimo una mossa calcolata volta a contrastare il blues, profano e suscettibile di contenere elementi "ribelli". Non dimentichiamo poi che la dicotomia tra blues e gospel è un'ossessione che percorre tutto il blues in ogni luogo, come un filo rosso.

Accadde così che il blues dell'Alabama, pur non mancando di interpreti e pur possedendo uno spessore artistico, fu un tipo di blues che, giacché non possedeva un proprio carattere, guardava perciò agli stili confinanti, soprattutto del Mississippi e della Georgia. Un musicista emblematico in questo senso, che può benissimo rappresentare lo stretto rapporto tra le tradizioni regionali e gli influssi che il blues del Mississippi può aver avuto sui musicisti dell'Alabama, è Sam Butler, conosciuto anche come Bo Weavil Jackson, probabilmente nativo dell'Alabama¹¹⁴ ma rappresentante di uno stile riconducibile al più arcaico blues del Mississippi. Mentre il chitarrista e cantante Jonie Lewis¹¹⁵ suona in uno stile poliedrico

¹¹⁴ La probabile provenienza è suggerita dal fatto che in una canzone, intitolata *Jefferson County Blues* (in *When The Levee Breaks – Mississippi Blues Rare Cuts*, op. cit.), si parla dell'omonima contea dell'Alabama. Questo non è certo l'unico caso negli Stati Uniti di una contea chiamata Jefferson, ma all'ascolto si distinguono chiaramente le parole "Birmingham" e "Alabama", anche se il testo non è chiaro e molto arduo da comprendere. Birmingham è situata appunto nella contea di Jefferson.

¹¹⁵ *Alabama Slide Guitar*, Arhoolie 9007.

fondato sull'uso dello slide e che spesso si rifà agli stilemi georgiani di Barbecue Bob e Curly Weaver.

Possiamo quindi affermare che la musica dell'Alabama, benché ricca di artisti autoctoni, viveva di luce riflessa, elaborando in modo quasi mai originale, il materiale che proveniva da oltre i confini dello Stato. Non va inoltre dimenticato che esiste un concreto collegamento tra lo Stato del Mississippi e l'Alabama tramite la Highway 82¹¹⁶.

Non è questa la sede per fare un elenco dei musicisti nati dell'Alabama. Esempificherò citando due, se così si può dire, “estremi” e restringendo il campo all'armonica. Il primo musicista in questione è Horace Sprott, oscuro interprete, cantante e armonicista che è di per sé l'esempio di come ancora negli anni '50-'60 il blues delle regioni interne dell'Alabama fossero ancora intrise di arcaismo musicale, con musiche che non andavano oltre i *train time*, le *square dances* e motivi tradizionali, per quanto le poche registrazioni effettuate da questo contadino dalla voce roca siano una testimonianza preziosissima e ricca di fascino, che costituisce un tassello non trascurabile nella storia del blues¹¹⁷.

Il secondo, anch'egli armonicista e cantante, è un personaggio molto più noto alle cronache del blues: si tratta di Burl C. Coleman, detto “Jaybird”. Senza indugiare sui pur interessanti dati biografici di questo grande armonicista, basterà dire che Jaybird Coleman, anche nel suo orizzonte relativamente limitato di repertorio e di tecnica fu, rispetto per esempio a Horace Sprott, decisamente più originale e maggiormente svincolato da certi schemi, apparendo in un certo qual modo più moderno, soprattutto se teniamo conto che Sprott registrò tra gli anni '50 e '60 un repertorio già vecchio di decenni, mentre di Coleman abbiamo unicamente registrazioni della fine degli anni '20 e l'inizio dei '30 con un repertorio indubbiamente più vicino alla sua epoca se non coevo¹¹⁸. Ma soprattutto, Coleman appare dotato di una certa originalità che lo rende riconoscibile. E' interessante confrontare i luoghi di provenienza dei due musicisti: non è infatti improbabile che Coleman abbia risentito del luogo di nascita, Gainesville, al confine con il Mississippi e ben collegata a Jackson (capitale del Mississippi) a Ovest e a Birmingham e Atlanta ad est, al contrario di Sprott che invece nacque in un'area interna e isolata, e precisamente nella piantagione di Sprott (da cui acquisì il cognome), nella

¹¹⁶ Vedi p. 86

¹¹⁷ Vedi HORACE SPROTT, *Music From The South*, vol. 2-4, Folkways 2651 – 2652 – 2653.

¹¹⁸ Vedi JAYBIRD COLEMAN, *Complete Recorded Works In Chronological Order, 1927-1930*, Document, DOCD 5140

contea di Perry. Coleman peraltro suonò con musicisti (tra cui Big Joe Williams) di altre zone in aree urbane come Birmingham, Bessemer e Tuscaloosa.

Si può ben dire che Jaybird Coleman rappresenta, per l'Alabama, un raccordo tra un certo modo arcaico di fare musica e un *sound* più nuovo, anche se il blues moderno in senso stretto nascerà a Chicago in condizioni del tutto differenti e Il “gallinaccio” (Jaybird) è e rimane comunque legato al suo tempo.

4.3. LA LOUISIANA

Un caso simile eppure diverso e per certi versi più chiaro di quello dell'Alabama è costituito dalla Louisiana: pur essendo uno degli stati che brilla per ricchezza e varietà musicale, la Louisiana vide una preponderanza di altri generi che in un certo senso impedirono la nascita di un filone originale e ben caratterizzabile, anche se molti furono i bluesmen nati nel Bayou Country. Le ragioni in questo caso sono abbastanza chiare: se il blues, che in altre regioni seguì una vicenda propria e isolata caratterizzandosi come avvenne nel Delta, in Louisiana si contaminò con le numerose influenze multietniche accumulate nel tempo, dando origine al jazz o a musiche che sempre di blues si nutrivano, ma che assunsero caratteristiche proprie. Il cajun, ad esempio, fu un esempio di come la cultura francofona si mescolò con quella di colore.

Anche l'unico stile definibile come tale non scaturì da un peculiare contesto geografico, ma fu il prodotto di un'astuta ed efficace operazione commerciale, per quanto i risultati furono spesso di alto livello: fu un produttore, Jay Miller, che nel 1955 si mise alla testa di un'etichetta di Nashville, la Excello, a raccogliere intorno a sé un gruppo di valenti musicisti e li guidò verso uno stile che fosse ben caratterizzato e quindi commercialmente competitivo (la competizione si giocava con Chicago). Fu così che dagli studi della Excello uscì un tipo di blues che poi fu definito “swamp blues” o “blues della Louisiana”. Questo blues si caratterizzava per un andamento differente da quello del Delta o delle Colline: è un ritmo ipnotico ma rilassato; dondolante, pulsante, dalle atmosfere soffuse e dai suoni trascinati e unti¹¹⁹ che nel periodo tra '54, anno della prima registrazione di Lightnin' Slim, chitarrista di punta dello swamp blues, e la fine degli anni '60, ebbe un notevole successo, tamponando in parte l'inarrestabile crescita del R&B e delle nuove tendenze musicali alle quali comunque Miller dovette cedere, abbandonando la Excello e sancendo la fine di quel genere musicale creato a tavolino ma di indubbio gusto e che ebbe il merito di creare alcuni tra i blues più belli nell'intera storia della musica afroamericana, ad opera di grandi musicisti come il chitarrista Lightnin' Slim e Lonesome Sundown (al secolo Cornelius Green: il nome d'arte *ad hoc* gli fu affibbiato da Miller); gli armonicisti Slim Harpo, Lazy Lester, Moses Whispering Smith o

¹¹⁹ In realtà non si deve immaginare questo tipo di blues come un blues uniformemente lento e cadenzato: conformemente al periodo, lo *swamp blues* si caratterizza molto spesso per un andamento vivace che sconfinava sovente nel rock'n'roll, come testimoniano certe registrazioni di artisti come Jerry McCain e Ole Sonny Boy (*House Rockin' & Hip Shakin'*, vol. 4: *Bayou Blues Harp*, Hip-O).

Jerry McCain. Lo swamp blues finisce così tra gli anni '60 e '70 lasciando strascichi perlopiù di carattere revivalistico.

Un caso peculiare che vale la pena di citare a parte, fu il chitarrista e cantante Robert Pete Williams, nativo di Zachary, in Louisiana, che ebbe una vicenda del tutto avulsa da qualsiasi tipo di caratterizzazione stilistica. Williams creò uno stile che non è inquadrabile, e le cui origini rimangono tutt'oggi misteriose. Incarcerato per omicidio nel penitenziario di Angola alla metà degli anni '50, egli registrò spesso tra le mura del carcere, diventando successivamente, dopo la liberazione, uno dei protagonisti del blues revival. Quello che è notevole e che balza all'attenzione, oltre alla grande originalità dei testi, strettamente autobiografici, è la fortissima matrice africana della sua musica. Anzi, si può definire Williams il più africano dei bluesmen: la sua chitarra suona blues, ma con un uso di armonie e di timbri che sono più vicini a certi strumenti a corda africani¹²⁰. Williams è un unicum nella storia del blues, giacché la sua musica non risente per nulla o quasi della multi-etnicità che caratterizzò la storia della Louisiana, né al tempo stesso lo si può inserire in un qualsiasi altro contesto; e può essere considerato il diretto erede di una tradizione mai spenta che deriva direttamente dall'Africa. Un testimone dunque di una tradizione blues che in Louisiana dovette con tutte le probabilità esistere al di là della peculiarità di un'artista di spicco come Robert Pete Williams.

In relazione a quanto appena detto va citato un secondo artista, molto meno celebre di Williams e che perlopiù è snobbato dalla discografia e non è praticamente mai citato nei libri sulla storia del blues. Si tratta di William Carradine, detto “Cat Iron¹²¹”. Nativo di una città della Louisiana Meridionale non distante dalla costa, Garden City, anche Cat Iron sembrerebbe anch'egli essere una smentita sia dell'efficacia dei rigidi schemi di regionalizzazione, sia del fatto che nella Louisiana non sia nata una tradizione blues, in quanto quest'ultima sarebbe stata soffocata dalla preponderanza di altri generi. Di Cat Iron, che morì a Natchez, in Mississippi, non si conosce quasi nulla e, al pari di Williams, il suo stile sembra profondamente influenzato dalle radici africane. L'unica testimonianza

¹²⁰ Nella fondamentale raccolta a cura di Samuel Charters, *“Roots Of Black Music In America”*, edita dalla Smithsonian Folkways (1972), si trovano diverse registrazioni di anonimi musicisti registrati in Africa occidentale. Una di esse in particolare, un solo di arpa eseguito da un musicista liberiano appartenente al gruppo etnico Kpelle, è sorprendentemente vicino ai suoni blues di Robert Pete Williams. La stessa affinità la si avverte ascoltando certa musica suonata con la kora.

¹²¹ “Cat Iron” non è un vero soprannome, ma un stravolgimento del cognome dovuto ad una scorretta pronuncia.

discografica di Cat Iron è il disco edito dalla Folkways, *Cat Iron Sings Blues and Hymns*¹²², in cui si avverte un suono assolutamente estraneo a qualsiasi moda dell'epoca e che sembra effettivamente affondare le radici in una tradizione antichissima ancora memore delle radici africane, di cui però, a parte questa e quella di Williams sono poche le testimonianze. Al pari di ciò che avviene per l'Alabama, questa mancanza di testimonianze è spesso la vera ragione che causa la nascita di luoghi comuni che vorrebbero certe zone prive di una tradizione, dal momento che è illogico ritenere ad esempio Robert Pete Williams e Cat Iron gli unici esponenti di un certo modo di fare musica. Ed è così che alla scoperta di uno o pochi artisti che hanno uno stile estraneo al resto della discografia a costoro si dà l'etichetta di musicisti atipici, quando invece è altamente probabile che siano i residui di una tradizione che dovette essere tanto vasta quanto dimenticata.

E' addirittura, possibile azzardare un'ipotesi di coerenza e corrispondenza geografica di uno stile così radicato in base al fatto che tanto Williams che Cat Iron provengono da due cittadine entrambe della parte sud della Louisiana (Zachary e Garden City) nella porzione di territorio confinante a nord con il Mississippi meridionale, che potrebbe, nelle zone più isolate e meno influenzate dalle grandi correnti del jazz e del cajun, aver conservato una tradizione che ha saputo resistere al tempo. Tuttavia due musicisti sono troppo pochi per poter avvalorare tale ipotesi e la speranza di trovare altri documenti sonori in tal senso è pressoché nulla. A spingere in una direzione favorevole c'è però un altro elemento: nell'importantissima compilation edita dalla Arhoolie, *Country Negro Jam Session*¹²³, oltre alla presenza (tuttavia minoritaria) di Robert Pete Williams, ci troviamo alla presenza di un altro chitarrista proveniente dalla stessa zona di Williams e Cat Iron: Willie B. Thomas, nativo di Lodbell in Louisiana, proprio in quella zona situata a nord ovest di Lake Pontchartrain. Nella stessa compilation si trova il violinista James Butch Cage, esponente di un modo arcaico di fare musica con lo strumento del diavolo. Cage, fondamentale per ricostruire la musica antecedente alla nascita del blues, è nativo di Franklin County, Mississippi meridionale, non lontano dalla Louisiana e successivamente trasferitosi proprio a Zachary, dove registrerà i pezzi confluiti in *Country Negro Jam Session*. La sua presenza e il suo luogo di nascita potrebbero anche spingere oltre l'ipotesi testé formulata, suggerendo l'esistenza di una sovraregione musicale comprendente la parte sud-ovest del Mississippi e quella della Louisiana meridionale a nord di New Orleans, che sembrerebbe a questo punto particolarmente

¹²² Folkways, FW02389.

¹²³ Arhoolie, CD372.

conservatrice nei confronti di una tradizione di derivazione ottocentesca e fortemente africanizzante. È questa inoltre, al confine tra i due Stati, la zona di confluenza del Red River con il Mississippi. Il Red River, era importantissimo in quanto si tratta della via di acqua attraverso cui passavano gli schiavi per essere portati in Texas, e ciò potrebbe spingere a credere che quelle zone abbiano musicalmente risentito del passaggio dei numerosi schiavi diretti a ovest¹²⁴. Un altro artista quindi, Cat Iron, che sconvolge le rigide schematizzazioni che vorrebbero confinare in determinati ambiti territoriali musiche che invece, per tradizione viaggiavano con le genti e, più tardi, grazie alla diffusione del grammofono.

¹²⁴ Per una più ampia discussione sul Red River e le sue implicazioni musicali, vedere il paragrafo 5.2.

5. IL DELTA ATTRAVERSO UN GEOGRAFIA DEI TESTI

5.1. IL VIAGGIO¹²⁵

Il viaggio costituisce, nel blues, una componente fondamentale, un elemento costitutivo di basilare importanza. Il viaggio, che si estrinseca in diversi aspetti, si lega, per sua natura, quasi ne fosse un'altra faccia, al territorio, ed è per questo che l'analisi del tema del viaggio, degli spostamenti e della natura che questi assumono all'interno del blues occupa un ruolo di primaria importanza. Per analizzare questo tema partirò da un blues relativamente sconosciuto: *74 Is A Freight Train* di CeDell Davis¹²⁶.

Il 74 è, stando alla canzone, un treno merci. Anche se il testo non fornisce dettagli sul percorso di questo treno, indica che si tratta di un treno che, in questa circostanza, viaggia in direzione Sud. Si suppone che CeDell Davis ritorni a Sud dopo una serie di peregrinazioni, seguendo il topos del ritorno nel posto delle origini. Il pezzo è interessante perché rappresenta il tema del viaggio da un angolazione del tutto particolare. Questo viaggio a ritroso è una costante nel blues, ed è l'altra faccia della migrazione verso il Nord: spesso la grande città industrializzata non è vista solo come il luogo di affrancamento, ma anche come un luogo malvagio o comunque insidioso, e molti bluesmen che venivano dalle microrealità delle campagne del Sud hanno un atteggiamento schizofrenico, e spesso cantano della realtà urbana non come luogo di approdo, ma come posto da lasciare per tornare nei luoghi natii. Quindi, se da un lato la propensione era quella di abbandonare i luoghi poveri delle campagne, dall'altro troviamo il disagio derivato da un senso di estraneità e di non appartenenza.

Il tema del *Goin' down South* è molto sentito e diffuso e si aggancia a quello del *Won't be back no more* che, tuttavia, a sua volta si lega alla tematica più ampia dello sradicamento e non è solo propria dei testi relativi al ritorno verso Sud. Testi che si innestano in questo filone sono ad esempio *Can't Be Satisfied* di Muddy Waters, *Southbound Train* di Big Bill Broonzy, *Going Down South* di R.L. Burnside e *Down South* di Big George Brock.

Il discorso è cominciato sul tema del viaggio puntando sull'aspetto del ritorno a casa e, nella fattispecie, dalla città alla campagna per il fatto che esso, affonda le radici nella tradizione

¹²⁵ Questo paragrafo, non elencherà le strade, rimandando in parte al paragrafo successivo e in parte a quello sulle corrispondenze tra luoghi e canzoni.

¹²⁶ CEDELL DAVIS & HERMAN ALEXANDER, *Highway 61*, Wolf 120.920

afroamericana più antica, ancora nel periodo della schiavitù, dimostrando con evidenza come nel blues musica e strade siano intimamente legati: già in *Slave Songs Of The United States*¹²⁷, la celebre raccolta di canti schiavisti risalente al 1867, si trovano diversi spiritual che nominano e si incentrano sul ritorno a casa, e in un saggio di J.H. Cone, si spiega con estrema chiarezza quale ruolo giochino casa, famiglia e di conseguenza ritorno a casa, all'interno della comunità afroamericana nell'epoca dello schiavismo:

*"La violenza fisica della schiavitù non era grave come la perdita della comunità. Questa è la ragione per cui molti canti degli schiavi si concentrano sull'andare a casa. La casa era il simbolo di un bisogno di una comunità, il luogo in cui la madre, il padre, il fratello e la sorella erano andati. Gli schiavi [...] più di tutto desideravano essere riuniti alle loro famiglie che erano state disperse nei mercati degli schiavi."*¹²⁸

E' plausibile ritenere che questa propensione a desiderare il ricongiungimento con il focolare domestico si sia trasferita direttamente, senza soluzione di continuità, dai canti degli schiavi fino al blues¹²⁹. Ed ecco che in questo percorso troviamo numerosi i testi di blues in cui questa tematica è sentita in modo molto forte. A lato, in diretto collegamento al tema della casa, in molti blues è facile trovare la figura della madre come punto di riferimento perso o trovato, a seconda delle situazioni: si trovano testi in cui il bluesman si trova in cattive acque per non aver ascoltato i consigli della madre; altri in cui il musicista si dipinge come un orfano, un *motherless child* che non distingue il *right from wrong*, nel suo continuo vagabondare senza meta. Tutto questo fa pensare alla mancanza di radici come tema di fondo che sottosta all'idea dei viaggi nel mondo dei neri e del blues in particolare: prima era lo schiavo diviso con la violenza dalla famiglia¹³⁰.

¹²⁷ *Slave Songs Of The United States* rappresenta la raccolta più antica di canti afroamericani ed è in un certo modo emblematica.

¹²⁸ CONE J.H., *The Spirituals and The Blues. An Interpretation*, Orbis Book, Maryknoll, New York, 2001.

¹²⁹ Questa ipotesi di un filo rosso che comincia dall'età degli schiavi per arrivare fino a quella contemporanea coinvolge tutti i campi della cultura dei neri americani e, nella musica, si estrinseca in una modernizzazione continua del lessico che in questo modo non è mai obsoleto ma resta sempre contemporaneo: *"La sopravvivenza di antichi simboli attraverso l'adattamento al mutare dei tempi è uno degli elementi di forza della tradizione afroamericana, e una delle ragioni per cui non esiste soluzione di continuità fra lo spiritual e il jazz più sperimentale."* (*Slave Songs Of The United States*, op. cit.).

¹³⁰ La divisione della famiglia era strettamente legata all'aberrante pratica dello *slave breeding*, che mirava a far accoppiare gli uomini e le donne più sani e robusti, al pari del bestiame, allo scopo di avere una

Un altro aspetto che lega la schiavitù al viaggio è quello della fuga. Un canto risalente al 1830, è esemplificativo al riguardo: *Run Nigger Run*, conosciuta anche come *Patrol Song*, esprime una situazione che era molto comune nel periodo della schiavitù, quello dei tentativi di fuga contro i quali venivano organizzate pattuglie, a volte da parte degli Stati e a volte ad opera delle comunità locali, allo scopo di catturare i fuggitivi. La trascrizione è quella di *Slave Songs of the United States*:

*“O some tell me that a nigger won't steal,
But I've seen a nigger in my cornfield;
O run, nigger run, for the patrol will catch you,
O run, nigger, run, for 'tis almost day.”¹³¹*

Questo canto rimanda istintivamente a un celeberrimo blues di Robert Johnson: *Cross Road Blues*. Al di là delle valenze simboliche, anche di ascendenza africana, del crocicchio, c'è un verso che, benché più volte indicato come enigmatico e gravido di atmosfere sataniche, è in realtà l'espressione di una realtà concreta e quotidiana (siamo negli anni '30), quella di un nero che, se sorpreso dalla polizia a vagabondare, poteva essere linciato o ucciso con estrema facilità:

*“Mmm, the sun is goin' down, boys, dark gon' catch me here
Oooo ooe eeee, boy, dark gon' catch me here
I haven't got no loving sweet woman that loved and feeled my care”¹³²*

Naturalmente il terzo verso porta a una sublimazione del significato concreto, ma va ricordato che in ultima analisi il verso non era originale di Johnson¹³³, e questi deve averlo preso a prestito e usato per descrivere una situazione personale. Ma al di là di questo ci troviamo di

manodopera efficiente.

¹³¹ *Slave Songs Of The United States*, op. cit., p. 281.

¹³² ROBERT JOHNSON, *King Of The Delta Blues Singers*, Columbia/Legacy CK 65746.

¹³³ Una terzina praticamente identica si trova in *Cherry Ball* (1930) di Caldwell “Mississippi” Bracey ed è plausibile, anche se senza certezza, ritenere che Johnson l'abbia presa proprio da quel pezzo.

fronte a un fenomeno continuativo che dalla schiavitù porta ad un periodo di diversi decenni posteriore alla fine di quest'ultima, quando i neri erano de facto uomini liberi.

In realtà con la fine della schiavitù era il nero che non aveva più un'identità, prigioniero della sua stessa libertà che spesso non aveva migliorato la sua condizione rispetto all'epoca precedente. Il nero, privato di un'identità, si trova per se stesso nella condizione di viaggiatore, dove il viaggio diventa una necessità che si trasforma addirittura in ossessione: ecco dunque comparire i testi in cui il viaggio viene sentito come un bisogno senza che ci sia alla base una reale motivazione.

Il viaggio e il movimento sono elementi fondamentali che assumono un valenza definibile come paranoica e quasi compulsiva, ed è la componente del blues che accomuna da un alto le diverse tematiche e, insieme, rappresenta più di ogni altra cosa la condizione del nero, del *nigger*, che dopo la fine della schiavitù si è trovato in quella condizione di *nothingness*¹³⁴ e di sradicamento e che lo porta a un'inquietudine interiore che si mischia al bisogno quotidiano di sopravvivenza. Analizzando il testo della johnsoniana *Ramblin' On My Mind*, Luigi Monge parla di "Senso di un'attrazione incontrollabile e quasi morbosa per il vagabondaggio."¹³⁵ Il testo di Robert Johnson è in effetti esemplificativo di questa condizione, anche solo nel titolo, dove il verbo "*ramblin*" si riferisce tanto al vagabondare reale, quanto allo stato mentale di perpetua irrequietezza.

Di qui i frequenti spostamenti anche su lunghe distanze, soprattutto verso Nord, come si vedrà più avanti parlando di Chicago. Il bisogno è dunque l'elemento scatenante che spinge l'essere umano a muoversi, ma nel blues questo bisogno è anche simbolo di una condizione psicologica che spinge il musicista a cercare una stabilità che però raramente trova. Spesso nel movimento che segue una breve pausa non si trova un reale e concreto motivo: c'è una costante e frequentissima omissione delle ragioni che spingono il protagonista a mettersi lungo la strada, in quanto queste ultime si ritrovano nell'animo del nero in quanto privo di radici, uomo libero sulla carta ma di fatto inerme di fronte ad un libertà spesso solo virtuale che non coincide mai con la serenità. Il blues è una musica di movimento e di ricerca continua. Il nero, costretto all'invisibilità all'immobilità e in ultima analisi alla *nothingness*, sviluppa un desiderio di movimento.

¹³⁴ Cfr. MAURO W., *Storia dei neri d'America*, Newton Compton, Roma, 1997, pp. 9-15.

¹³⁵ MONGE L., op. cit., p. 68.

Certo, spesso sono eventi concreti a causare gli spostamenti, come ad esempio le catastrofi naturali, la più celebre delle quali è l'esondazione del Mississippi, cantata da Charlie Patton in *High Water Everywhere* (si tratta in questo caso della famosa e catastrofica alluvione del '27). A volte i fatti che causano il movimento lungo una o più rotte sono sovente legati all'amore, che allontano il bluesman dalla *happy home* o dalla *home town*: il trattamento ingiusto e malvagio ricevuto dal partner amoroso è quello più frequente: un testo tra i più conosciuti, composto da Big Bill Broonzy e oggetto di innumerevoli cover, è *Key To The Highway*¹³⁶, in cui irrequietezza e desiderio di mettere spazio tra sé e la donna “malvagia” si fondono (un altro brano in questa chiave è *Cuttin' Out* di John Lee Hooker¹³⁷). In questo pezzo, uno dei vertici lirici del blues di tutti i tempi, è racchiusa l'urgenza di andare, di lasciare una situazione di disagio per andare in un luogo di miglior accoglienza. Inoltre questo pezzo esprime l'ineluttabilità del viaggio, come un destino al quale non si può sfuggire: “*billed out and bound to go*”. Questo senso fatalista è notevole riguardo al significato attribuito al viaggio dal bluesman e lo ritroviamo anche in due testi di Robert Johnson: *Stones In My Passway*, il cui finale recita: “*I'm booked and got to go*”. Con finale identico è *Terraplane Blues* ma in cui si unisce l'ancestrale inevitabilità di un destino oscuro che porta a spostarsi di continuo al mondo moderno dei viaggi in automobile:

“*Mr. Highway man, plea-ease don't block the road*
Plea-ease plea-ease don't block the road
'Cause she's reaching a cold one hundred and I'm booked and got to go”¹³⁸

Sulla stessa scia, Howlin' Wolf in *Mr. Highway Man*:

“*I'll make a cool hundred, I ain't got time to stop for gas*
I'll make a cool hundred, I ain't got time to stop for gas
I'm gonna drive this automobile, just as long as the gas lasts”¹³⁹

¹³⁶ *Big Bill Broonzy*, Document Records vol. 11, DOCD 5133.

¹³⁷ JOHN LEE HOOKER, *The Healer* (Chameleon)

¹³⁸ ROBERT JOHNSON, *The Complete Recordings*, 1936-37 (2CD Columbia USA).

¹³⁹ HOWLIN' WOLF, *Moanin' In The Moonlight*, 1951-57 (CD Chess USA).

Un testo particolarmente significativo e unico nel suo genere è *Chicago Bound*¹⁴⁰ di Jimmy Rogers, in cui il viaggio verso nord è citato non solo esplicitamente, ma anche indicato per tappe e date, ed è quindi paradigmatico della migrazione verso nord. È il solo testo esistente sul tema così esplicito e chiaro: il viaggio parte dalla Georgia nel 1934, per proseguire fino a Memphis in cui il musicista afferma di essere stato fino al 1939, anni in cui sarebbe partito per St. Louis per approdare a Chicago, “*the greatest place around*”.

L'altra faccia del viaggio vede il bluesman in viaggio alla ricerca della donna amata: nell'ambito del Delta esiste a tale proposito un pezzo che, inaugurato da Charley Patton, avrà un fortunato seguito nei suoi discepoli. Il pezzo in questione è *Pony Blues*¹⁴¹, che dopo Patton sarà reinterpretato da Son House con il titolo di *Shetland Pony Blues*¹⁴² e successivamente da Howlin' Wolf, uno dei bluesmen “moderni” che più richiamano lo stile di Patton; e infine da Snooky Pryor (nativo di Lambert), in un'esecuzione per sole armonica e voce. *Pony Blues* è un pezzo che esprime un continuo movimento su diversi piani testuali e che esemplifica e dimostra la complessità del tema del viaggio nella musica afroamericana, che va oltre la semplice narrazione¹⁴³.

Una variante del tema del viaggio legato alla ricerca della felicità amorosa e intrecciato in modo atipico anche al suddetto ritorno a Sud, è rappresentato da *Louise*¹⁴⁴, un brano in cui il bluesman si rivolge alla donna amata dicendo: “*You 'cause me to walk from Chicago to the Gulf of Mexico.*” Oltre ad essere una variante del tema del “*Goin' down south*”, è la rappresentazione della grande direttrice tra Chicago a New Orleans, la cui interfaccia reale e tangibile altro non è che la linea ferroviaria Illinois Central. Il tema si ripete in *Highway 61*

¹⁴⁰ JIMMY ROGERS, *His Best*, Chess, 2003.

¹⁴¹ CHARLIE PATTON, *Founder Of The Delta Blues*, 1929-34 (CD Yazoo USA).

¹⁴² SON HOUSE, *The Complete Library Of Congress Sessions* (CD Travelin' Man, GB).

¹⁴³ I neri americani, sia che creassero liriche originali, sia che rifacessero pezzi appartenenti alla tradizione bianca, usano un tipo di narrazione che non collima con quella tradizionale a cui noi occidentali siamo abituati. La narrazione, infarcita di simbolismi e apparentemente priva di logica, da vita a una narrazione difficilmente definibile secondo i nostri criteri estetici e critici. Il nero americano in sostanza usa la vicenda di superficie e la stravolge creando qualcosa del tutto nuovo. Questo processo, che per ovvi motivi riguarda soprattutto le ballate, è tuttavia riflesso anche nei blues che al contrario delle ballate sono testi sostanzialmente originali e non derivati dalla tradizione bianca.

¹⁴⁴ Il pezzo è stato registrato da più artisti; qui si fa riferimento alla versione di Walter Horton in *Paul Butterfield & Walter Horton, An Offer You Can't Refuse* (CD, M.I.L. Multimedia).

nella versione di Fred McDowell¹⁴⁵, come si vedrà più avanti, e in *Going Down South* di R.L. Burnside.

A parte, benché inserita nel medesimo contesto, è *Big Road Blues*¹⁴⁶ di Tommy Johnson, in cui la ricerca disperata della felicità amorosa si condensa in uno dei versi più saccheggianti di tutti i tempi:

“*If I don't carry you
Gon' car' somebody else*”

Altre volte il bluesman in cerca di un luogo (“*A cool cool place to go*¹⁴⁷” per citare Sonny Boy) è uno *stranger* che non ha un posto dove andare, e non di rado il musicista è uomo che deve muoversi, che non può restare in uno stesso posto. Carey Bell, armonicista di seconda generazione originario del Delta e attivo sulla scena di Chicago dagli anni '50, in *Lonesome Stranger* cantava:

“*Highway is my life, the hotel, ah ah, is my home.*”¹⁴⁸

Il tema amoroso unito al viaggio è affrontato da diverse angolazioni, una delle quali, molto interessante è quella sessuale-automobilistica: in questa casistica di blues l'automobile e le sue componenti sono paragonate alle parti del corpo femminile o maschile; oppure il verbo *to ride* che letteralmente significa viaggiare (in automobile), è in realtà ricondotto al suo significato principale (cavalcare) e viene riferito all'atto sessuale. Nel Delta Blues ci sono diversi testi¹⁴⁹ che fanno riferimento a questo tipo di composizioni, le principali delle quali sono le appena citate *Terraplane Blues* di Robert Johnson e *Mr. Highway Man* (ispirata a *Terraplane Blues*) di Howlin' Wolf; e sempre di quest'ultimo, *Ride With Me*¹⁵⁰; e ancora, *Have You Ever Been*

¹⁴⁵ MISSISSIPPI FRED McDOWELL, *First recordings: The Alan Lomax portrait Series* (CD Rounder Select).

¹⁴⁶ TOMMY JOHNSON, *Complete Recorded Works In Chronological Order, 1928-29*, DOCD 5001.

¹⁴⁷ SONNY BOY WILLIAMSON, *Cool Cool Blues*, in *King Biscuit Time* (CD Arhoolie).

¹⁴⁸ CAREY BELL, *Deep Down*, (CD Alligator).

¹⁴⁹ Vedi sezione TESTI, p. 129.

¹⁵⁰ HOWLIN WOLF, *op. cit.*

In Love di Sonny Boy Williamson II¹⁵¹; *V-8 Ford* di Willie Love¹⁵², anche se quest'ultimo è particolare rispetto agli altri, in quanto il bluesman, spinto da un desiderio di vendetta omicida, si immagina di arrivare al funerale della donna che lo ha maltrattato scorrazzando beffardamente sulla sua Ford V-8.

In conclusione si può affermare che nella diversità dei temi che il blues affronta, il muoversi e il viaggiare rimangono gli elementi di fondo basilari, sia che essi vengano espressi esplicitamente in un blues che parla di un viaggio, sia che il movimento resti in potenza e a livello di desiderio. Il blues, in sostanza è una musica che tende e *anela* al viaggio.

¹⁵¹ SONNY BOY WILLIAMSON, *The Essential* (CD, MCA).

¹⁵² SONNY BOY WILLIAMSON – WILLIE LOVE, *Clownin' With The World* (CD Alligator)

5.2. LE VIE DI COMUNICAZIONE

Spostato sul piano strettamente geografico, vediamo come il mondo del blues nasca e si sviluppi lungo determinate rotte, strade e ferrovie, creando una specie di rete molto densa e in cui sono nate le storie dei bluesman. In altri termini se il blues è musica di viaggio, e se il viaggio coincide con il territorio, allora è altrettanto vero che il blues è ricostruibile in chiave geografica, l'unica forse che in modo chiaro e senza indulgere a fantasie poetiche ci presenta il blues quale è: un musica radicata, nata e sviluppatasi su un determinato territorio e su determinate direttrici e rotte. Inoltre, il blues non è una musica che esprime desideri astratti: il blues è musica fortemente e concretamente geografica anche perché in esso troviamo i nomi dei luoghi in cui i musicisti si spostavano e vivevano: è musica prepotentemente legata a quei luoghi.

Solo successivamente, con la diffusione sul larga scala del blues, il legame si allenterà e il riferimento geografico perderà sempre più di interesse; un processo che va pari pari con una certa generale banalizzazione progressiva del blues dal punto di vista del testo che sarà sempre più standardizzato e svuotato del significato originale, non solo per le tematiche da esso raccontate, ma anche e forse soprattutto dal punto di vista del territorio. Giacché il territorio nella sua accezione più vasta e sotto i suoi più vari aspetti (paesaggistico, economico e sociale) è il punto di partenza di tutto il resto. Tematiche, stati d'animo e sentimenti provengono da lì.

Nel mondo del blues le vie di comunicazione hanno un ruolo fondamentale: sono parte integrante del blues, sono una presenza costante: per quanto riguarda la situazione specifica del Delta, si vedrà, anche nel capitolo sulla presenza dei luoghi nelle canzoni, come *highways, roads e railroads* siano un vero e proprio scheletro su cui si regge il blues.¹⁵³

I testi, come si vedrà in seguito, sono ricchissimi di riferimenti alle grandi arterie come la Highway 61, la 49, la 13 o la 51; La 61 è tradizionalmente la strada simbolo del blues¹⁵⁴,

¹⁵³ Sulla ferrovia, vedi anche la lettura attraverso i testi di Big Bill Broonzy in House R., op. cit., pp. 23-25.

¹⁵⁴ Oggi si può vedere che la Highway 61 che si percorre per attraversare il Delta non è la stessa cantata dai bluesmen. La vecchia 61, che pure è indicata dai cartelli (*Old Highway 61*), è ormai presente in pochi e brevi tronconi, che oggi costituiscono strade inglobate nei diversi paesi e cittadine. La vecchia 61 oggi appare come poco più di una strada di campagna, e spesso i pochi tratti in cui sopravvive sono a fondo chiuso e terminano nei prati dove l'erba incolta ricopre le ultime vestigia. Tratti della vecchia 61 si possono trovare a Lula e a Leland.

cantata nella sua versione più celebre da Fred McDowell. La 61, che oggi si snoda dal Minnesota per arrivare fino a New Orleans, nel tratto che percorre il Delta unisce Memphis a Vicksburg e costituisce la spina dorsale della regione.

La 49 è anch'essa un strada di grande importanza, nella regione del Delta unisce Helena a Clarksdale attraverso un tratto della 61 per poi procedere verso sud e biforcasi un 49E e 49W. Entrambe conducono a Yazoo City, intersecando la 82. la 49E sfiora Greenwood. A Sud di Yazoo City le due diramazioni si riuniscono e la 49 porta fino a Jackson passando per Bentonina e da Jackson fino a Gulfport, sulla costa.

La 13, cantata da Big Joe Williams esula dalla regione del Delta e da nord a sud si diparte dalla 82 nella contea di Scott e si congiunge alla 49 poco più a sud della cittadina di Maxie.

La U.S. 51, citata da John Lee Hooker, corre parallela alla grande Interstate 55 e come quest'ultima collega, da sud a nord, Jackson al Tennessee. Interessante è la U.S. 82, che anche se non è cantata in nessun blues, è importantissima in quanto collega Greenville, la maggiore città del Delta, all'Alabama, ed esattamente a Montgomery, passando per Tuscaloosa. Inoltre la 82 è celebrata nell'*Highway 61 Blues Museum* di Leland in forma di rappresentazione pittorica eseguita con la tecnica del patchwork e del decoupage da Jay Kirgis, un artista di Leland.

Altri riferimenti importantissimi sono quelli relativi ai treni¹⁵⁵ come lo Slidin' Delta (presente in Mississippi John Hurt e J.D. Short), alle ferrovie¹⁵⁶ come la Pea Vine e la Yellow Dog

¹⁵⁵ Un discorso a parte, che qui non è possibile affrontare per la vastità del tema, meriterebbe la *Underground Railroad*, l'associazione di matrice culturale quacchera che nella prima metà del XIX secolo permetteva agli schiavi di fuggire verso Nord fino al Canada e quindi alla libertà, attraverso una complessa rete segreta suddivisa in "stazioni" che, tappa per tappa, consentiva di spostarsi lungo percorsi predefiniti. La *Underground Railroad* è un elemento fondamentale del tema del viaggio nella cultura e nella storia afroamericana e costituisce il prodromo (simbolico e reale al tempo stesso) della libertà dei neri d'America attraverso la via ferrata. Il movimento durò fino al 1865, come si evince anche dalla **cartina 3** (p. 92) che rappresenta le direttrici dell'*Underground Railroad*.

Sul tema vedi *Slave Song Of The United States*, op. cit.; BLIGHT D.W, *Passages To Freedom: The Underground Railroad in History And Memory*, Smithsonian books, Washington DC, 2001; HAGEDORN A., *Beyond the River: The Untold Story of the Heroes of the Underground Railroad*. Simon & Schuster, New York, 2002; BORDEWICH, FERGUS M. *Bound for Canaan: The Underground Railroad and the War for the Soul of America*, Harper Collins, New York, 2005.

¹⁵⁶ Nota con grande efficacia Luciano Federighi (*Blues On My Mind*, L'Epos, Palermo, 2001, p. 201): "La fantasia del bluesman riesce a umanizzare (mediante una processo creativo che ha plausibili lontane radici nella pratica africana dell'animismo) o comunque strumentalizzarle, a piegarle efficacemente alle sue particolari e contingenti esigenze poetiche. In questo contesto la metafora ferroviaria (che vive anche attraverso esecuzioni soltanto strumentali, in serrati assoli di armonica a bocca o in galoppate di piano boogie woogie riecheggianti lo sferragliare monotono e ipnotico della locomotiva) ha un ruolo di assoluto rilievo: il treno, oltre a identificarsi in più circostanze in un sicuro mezzo di fuga e di liberazione, è al tempo stesso simbolo di una sessualità ostile e aggressiva [...] e ricordo costante e urticante di spostamenti forzati,

(entrambe citate da Charly Patton); o ancora la più famosa Frisco, celebrata insieme alla già citata Southern in *Mean Old Frisco* di Arthur Big Boy Crudup; infine la già citata Illinois Central¹⁵⁷.

Un ruolo non indifferente è svolto dai fiumi e nella fattispecie dal Mississippi, anche se nella casistica dei testi il trasporto fluviale ha un ruolo minore. Tuttavia nell'ambito fluviale, c'è un testo, tra i più celebri di tutta la storia del blues, che contiene in sé l'elemento di viaggio, anche se in forma del tutto particolare, visto come elemento di libertà; e al tempo stesso è collegabile alla tradizione favolistica e simbolica che ha come protagonisti gli animali¹⁵⁸. Il testo in questione è *Catfish Blues*. Questo blues che è stato interpretato da un numero indeterminato di bluesmen nel corso del tempo, fu inciso nella sua lezione più celebre, da Muddy Waters nel 1941 con il titolo di *Rolling Stone*¹⁵⁹: tenendo questa versione come standard su cui lavorare, vanno tenuti in considerazione i primi versi che sono tuttavia uguali in tutte le versioni:

*“Well, I wish I was a catfish,
swimmin in a oh, deep, blue sea
I would have all you good lookin women,
fishin, fishin after me”¹⁶⁰*

In questo testo si uniscono due componenti basilari del blues, e cioè il desiderio di libertà di movimento e il desiderio erotico, condito di quell'elemento ironico che del blues costituisce parte integrante e irrinunciabile. Questo pezzo è un esempio di fortissimo legame tra blues e territorio, nel senso che il pesce gatto è un pesce di fiume che costituisce un piatto tipico e

di emigrazioni, di disagi, di traumi familiari, di separazioni. La geografia ferroviaria degli Stati Uniti viene comunque puntualmente e fittamente riprodotta lungo le rotte più frequentate dall'emigrante o dallo hobo afroamericano [...]”.

¹⁵⁷ Cfr. paragrafi 2.3 e 5.1

¹⁵⁸ Cfr. par. 1.2.

¹⁵⁹ In realtà la prima registrazione in cui si nomina il catfish risale al 1928, ad opera di Jim Jackson, nella sua hit *Kansas City Blues* (*Complete recorded Works*, vol. 1, CD Document), con i seguenti versi: “*I wish I was a catfish swimming down in the sea; / I'd have some good woman fishing after me.*” La versione di Muddy Waters, con il titolo di *Rolling Stone*, diede lo spunto per il nome all'omonima, celeberrima band di rock blues (se si eccettua la forma al plurale “stones”).

¹⁶⁰ Muddy Waters, *The Definitive Collection*, Geffen 2006.

diffusissimo ancora oggi nella cucina del Sud. Il pesce gatto, oggetto del vivere quotidiano, si trasforma in simbolo di libertà in un contesto fortemente sessuale¹⁶¹. Il desiderio di nuotare nel mare e non nel fiume ha un chiaro significato di volontà di fuga. Questo fatto può anche portare a ritenere che questo tema, anche per il fatto (si è detto) di far parte di quella casistica di animali simbolici appartenenti alla cultura africana, sia riconducibile a tempi molto antichi, addirittura al periodo della schiavitù, anche se di questo non ci sono prove concrete.

Continuando a considerare il fiume come elemento di analisi, è interessante vedere come la presenza delle vie di comunicazione come presenza continua nel mondo afroamericano, affondi comunque le radici molto lontano nel tempo, nel periodo della schiavitù, in cui lo spostamento da una piantagione all'altra, da un territorio all'altro era una costante nella vita dei neri non liberi da un lato; dall'altro lato gli schiavi che cercavano di fuggire erano spinti a cercare una via verso nord. A tale proposito è interessante analizzare quel particolare corpus di canzoni¹⁶² che come tema hanno una via di comunicazione del tutto particolare: il Red River.

Si è già avuto modo di esaminare almeno in parte una delle testimonianze più interessanti riguardo all'origine del blues, almeno a memoria d'uomo, scorrendo le parole di J.D. Short¹⁶³ nell'intervista che ne fece Samuel Charters. Uno dei punti più interessanti dell'intervista fa riferimento al fatto che Willie Johnson, l'uomo che Short afferma essere il primo bluesman da lui ascoltato quando egli era ancora un bambino, suonava una canzone intitolata *The Red River Blues*, che Short registrerà sotto il nome di *The Red River Run*¹⁶⁴. Ora, questo pezzo,

¹⁶¹ Sesso e viaggio, entrambi intesi come espressione di libertà, sono nel blues spesso intimamente uniti anche in virtù del fatto che la repressione dei costumi operata nei secoli nei confronti dei neri, ha sviluppato in questi ultimi una tendenza alla celebrazione dell'erotismo che oggi può sembrare eccessiva, ma che aveva una funzione liberatoria, quasi fosse un rituale fescennino. Nel blues le vanterie e le gesta erotiche, nonché la presenza del doppio senso (*double talk*) sono diffusissime, e costituiscono una parte fondamentale della poetica afroamericana. *Catfish Blues* è una canzone in cui il *double talk* è chiarissimo. Il treno stesso ha un connotazione sessuale fortissima, sia come elemento di privazione della persona desiderata, sia come simbolo fallico (per questo vedere Roffeni A., *Blues, ballate e canti di lavoro afroamericani*, op. cit., p. 287-291).

¹⁶² Parlo di corpus anche se in realtà si tratta della stessa canzone rielaborata in numerose versioni. A differenza però della maggior parte dei blues, le canzoni riguardanti il Red River si distinguono tra di loro in modo a volte notevole, sia a livello di arrangiamento musicale, sia per le liriche, soggette ad aggiunte o a tagli a volte di intere strofe.

¹⁶³ Cfr. par. 2.3.

¹⁶⁴ Il cambiamento del titolo, tuttavia, appare difficile attribuirlo allo stesso Short, il quale non ne avrebbe avuto motivo. Piuttosto, è plausibile che sia stato il produttore Samuel Charters, il quale, per non correre il

che Leadbelly inciderà a sua volta con il semplice titolo di *Red River*, risulta, nel contesto dei collegamenti, molto interessante: questa via d'acqua, nella sua celebrazione musicale, appare come una delle più antiche testimonianze di via di comunicazione la cui traduzione in musica è intimamente legata al territorio. Il Red River è un fiume che nasce nel Texas non lontano dal confine con il New Mexico, percorre il confine tra il Lone Star State e l'Oklahoma in direzione Est; si curva quindi verso sud-est toccando Arkansas e Louisiana per poi confluire nel Mississippi, in Louisiana nel punto di confine con lo Stato del Mississippi.

Alessandro Roffeni¹⁶⁵, afferma che il Red River era un fiume che nel XIX secolo serviva al trasporto degli schiavi dallo Stato del Mississippi al Texas, e i tempi sembrano coincidere in linea di massima: se come afferma Short questa canzone era nota ai primi del '900, essa certamente doveva affondare le sue origini a molto tempo prima, verosimilmente alla metà dell'800 circa, epoca in cui cominciarono a comparire i primi schiavi nell'area del Texas¹⁶⁶. Una ulteriore conferma a tale affermazione la troviamo nell'esistenza stessa di uno dei gospel più famosi di tutti i tempi: *Swing Low Sweet Chariot*, composto da Wallis Willis nel 1862. Willis era un Choctaw originario del Mississippi deportato a Doaksville, in Oklahoma, nella zona denominata *Territory*, ovverosia il Territorio Indiano. Sembrerebbe che il River Jordan di cui si parla nel testo altro non sarebbe che la trasposizione del Red River stesso. E' noto come nei gospel l'uso della metafora fluviale come limite da valicare era molto diffusa, e nel caso specifico il Red River era visto come un fiume a nord del quale uno schiavo poteva trovare la libertà. In aggiunta, il giornalista musicale, senza tuttavia citare la fonte, afferma l'esistenza di un "canto degli schiavi" che iniziava con le parole "*Which way, which way the*

rischio di incappare in un'omonimia, pubblicò probabilmente il pezzo con un titolo diverso. Questo escamotage è comunque abbastanza diffuso nel mondo discografico del blues.

¹⁶⁵ ROFFENI A., (a cura di), *Il Blues – Canti dei negri d'America*, op. cit., 1973.

¹⁶⁶ Una conferma del fatto che questa canzone nacque a metà '800 può trovare un appoggio nel fatto che il Red River, proprio nel suo basso corso nello Stato della Louisiana non era navigabile a causa della presenza di banchi estesissimi di tronchi, i quali furono eliminati con una grande opera proprio a metà '800 (*Encyclopedia Americana*, vol. 23, Americana Corporation, 1975, p. 283). Quindi è verisimile ritenere che a fare in modo che il Red River fosse navigabile fu proprio la necessità di portare gli schiavi in Texas. Su scala più vasta, il fenomeno si inquadra in un trend generale che vide un poderoso aumento degli schiavi negli stati orientali; gli schiavi provenivano dall'est, zona di prima generazione, e venivano quindi, secondo una logica di deportazione interna, trasferiti verso occidente. Questo fenomeno vide un'impennata proprio negli anni '40-'50 del XIX secolo. Il numero degli schiavi texani aumentò dal 1850 al 1860 da 58.161 a 182.566. (vedi: CAMPBELL RANDOLPH B., *Slavery*, in *The New Handbook Of Texas*, vol. V, Austin, The Texas State Historical Association, Austin 1996. pp.1081.1082.). I dati sulla presenza di schiavi in Texas a partire da quel periodo, ci è fornito dai dati dell'U.S. Census Bureau, in base ai quali è possibile vedere che prima del 1850 c'era una totale assenza di schiavi in Texas (vedi tabella a p. 91).

Red River run...”, le stesse con cui iniziano tutte le versioni di Red River. Inoltre nel testo è spesso presente il fatto che il fiume scorre verso il *Territory* che, come si è appena visto era proprio il luogo in cui Willis era stato portato come schiavo.

In questo caso interessa che a cantare e soprattutto ad aver conosciuto il pezzo sia stato proprio J.D. Short, musicista del Delta, che udì il pezzo nella zona di Hollandale, nel cuore del Delta, lontano dalla confluenza con il Red River ma a poche miglia da Greenville e dal Mississippi, elemento che porta a ritenere che effettivamente, come dice Roffeni, i proprietari di schiavi dello Stato del Mississippi usassero traghettare gli schiavi in Texas e nel Territorio Indiano scendendo lungo il corso del Mississippi e successivamente risalendo il Red River, allora reso navigabile. In tale caso il canto, quando J.D. Short era un bambino, sarebbe stato vecchio di circa sessant'anni, e un uomo adulto all'inizio del '900 poteva benissimo conservarne memoria, una memoria che rimandava senza mediazioni generazionali al periodo della schiavitù. Il canto, che già ai tempi di cui parla Short era già stato trasformato in un blues, è dunque un pezzo dalle implicazioni geografiche fortissime, non solo perché semplicemente parla *di* un fiume, ma perché è una delle testimonianze vive (anche se attraverso la registrazione di un blues che è comunque l'erede di un canto più antico) del periodo schiavista ed è un componimento nato *sul* fiume. Il Red River, dunque, alla luce di quanto detto, può essere considerato a tutti gli effetti la prima via di comunicazione relativa al Mississippi di cui si abbia memoria in un blues.

Census Year	1790	1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860
All States	694,207	887,612	1,130,781	1,529,012	1,987,428	2,482,798	3,200,600	3,950,546
Alabama	-	-	-	47,449	117,549	253,532	342,844	435,080
Arkansas	-	-	-	-	4,576	19,935	47,100	111,115
California	-	-	-	-	-	-	-	-
Connecticut	2,648	951	310	97	25	54	-	-
Delaware	8,887	6,153	4,177	4,509	3,292	2,605	2,290	1,798
Florida	-	-	-	-	-	25,717	39,310	61,745
Georgia	29,264	59,699	105,218	149,656	217,531	280,944	381,682	462,198
Illinois	-	-	-	917	747	331	-	-
Indiana	-	-	-	190	3	3	-	-
Iowa	-	-	-	-	-	16	-	-
Kansas	-	-	-	-	-	-	-	2
Kentucky	12,430	40,343	80,561	126,732	165,213	182,258	210,981	225,483
Louisiana	-	-	-	69,064	109,588	168,452	244,809	331,726
Maine	-	-	-	-	2	-	-	-
Maryland	103,036	105,635	111,502	107,398	102,994	89,737	90,368	87,189
Massachusetts	-	-	-	-	1	-	-	-
Michigan	-	-	-	-	32	-	-	-
Minnesota	-	-	-	-	-	-	-	-
Mississippi	-	-	-	32,814	65,659	195,211	309,878	436,631
Missouri	-	-	-	10,222	25,096	58,240	87,422	114,931
Nebraska	-	-	-	-	-	-	-	15
Nevada	-	-	-	-	-	-	-	-
New Hampshire	157	8	-	-	3	1	-	-
New Jersey	11,423	12,422	10,851	7,557	2,254	674	236	18
New York	21,193	20,613	15,017	10,088	75	4	-	-
North Carolina	100,783	133,296	168,824	205,017	245,601	245,817	288,548	331,059
Ohio	-	-	-	-	6	3	-	-
Oregon	-	-	-	-	-	-	-	-
Pennsylvania	3,707	1,706	795	211	403	64	-	-
Rhode Island	958	380	108	48	17	5	-	-
South Carolina	107,094	146,151	196,365	251,783	315,401	327,038	384,984	402,406
Tennessee	-	13,584	44,535	80,107	141,603	183,059	239,459	275,719
Texas	-	-	-	-	-	-	58,161	182,566
Vermont	-	-	-	-	-	-	-	-
Virginia	292,627	346,671	392,518	425,153	469,757	449,087	472,528	490,865
Wisconsin	-	-	-	-	-	11	4	-

Tabella 2: Slave Population in US 1790-1860, by State.

Fonte: U.S. Census Bureau (sito web: www.census.gov)



Cartina 3. Le direttrici dell'Underground Railroad.

Fonte: "New Jersey Historical Commission – NJ Department Of State, Cultural Affairs"
Rutgers Cartography, 2001.

5.3. LE “STRADE MUSICALI” DELLE CITTA’

Un tratto caratteristico e distintivo della geografia del blues che merita un discorso a parte, è l’esistenza di luoghi specifici che si sono consolidati nel corso del tempo come spazi definiti in cui i musicisti si incontravano per suonare. Con il passare del tempo questi posti divennero veri e propri simboli della creatività musicale afroamericana, in cui tanti artisti che poi sarebbero diventati delle celebrità, maturarono esperienza e stile guadagnandosi faticosamente da vivere.

Nella fattispecie, sono state le strade di certe città, le più grandi, a fare da catalizzatori. Generalmente era una singola strada che si guadagnava una sorta di status di luogo deputato alla musica, e non si trova quasi mai la presenza di una seconda strada altrettanto importante nella stessa città. Furono chiaramente i centri più popolosi ad avere le strade più celebri che per fama superarono i confini locali trasformandosi quasi in simbolici luoghi di “culto”.

Tuttavia anche nel Delta, sebbene non si trovino città che superino i 45-50.000 abitanti, alcuni centri possiedono comunque una propria strada musicale: le due principali sono Helena (poco più di 6000 abitanti) con Walnut Street e Cherry Street, e Greenville (poco più di 45.000) con Nelson Street e successivamente con Walnut Street. La prima, Helena, situata sulla sponda occidentale del Mississippi, in Arkansas; la seconda, Greenville, unico vero centro di un certo rilievo demografico situato nel cuore del Delta, proprio sulle sponde del fiume. Il passaggio da Nelson Street a Walnut Street è stato dettato probabilmente anche dal fatto che oggi Nelson Street è forse uno dei luoghi più pericolosi d’America, una strada entro i cui confini domina la droga e il crimine. Recarvisi dopo il tramonto, anche e soprattutto a detta dei residenti, significa correre seri rischi. Walnut Street, parallela e non distante da Nelson Street, è invece sede di due blues club ed è inoltre interessante vedere come in piccolo, questa strada a ridosso dell’argine abbia tentato di emulare in parte Beale Street, ponendo sul camminamento del marciapiede delle targhe metalliche recanti i nomi di alcuni tra i più famosi bluesmen del Delta. Nel corso della sua storia musicale, le due strade si succedettero senza però che la seconda soppiantasse mai completamente la prima, almeno a livello di fama legata al glorioso passato. Nelson Street vide la sua fama durare per un trentennio: dagli anni ’40 fino alla metà dei ’70 fu un centro in cui numerosissimi bluesmen fecero tappa. Tuttavia la fama di questa strada fece sì che ormai la scena sia quasi del tutto concentrata a Walnut

Street, dove oggi si esibiscono ottime band ed è un luogo molto vivace in cui per un musicista è facile fare numerosi incontri ed avere occasione di suonare.

Infine, un altro centro che fu sempre, ed è tutt'oggi, uno dei luoghi più rappresentativi per la storia del Delta blues, è Clarksdale (poco più di 20.000 abitanti), che trovò la “sua” strada del blues in Issaquena Avenue. Clarksdale rimane tutt'oggi una delle città “icona” del blues e Issaquena Avenue ha perso da tempo la sua centralità, a favore di strade comunque parallele e nelle immediate vicinanze, soprattutto la Delta Avenue e la Sunflower Avenue. Tra queste due strade parallele e la ferrovia si trovano infatti tre celebri blues club: il Depot Blues Club, situato nell'edificio della stazione ferroviaria, ma soprattutto il Ground Zero e il Red's Lounge che rimane uno dei pochi *juke joint* che hanno mantenuto le fattezze originali.

Il ruolo delle strade delle città maggiori come Memphis (con la Beale Street) e Chicago (con Maxwell Street) fu di enorme importanza, in quanto si svilupparono lungo le direttrici della migrazione e contribuirono a espandere il Delta in quanto fucina artistica, oltre i propri confini geografici e concorsero allo sviluppo e all'evoluzione di un ben determinato idioma musicale verso altri sentieri.

Le motivazioni che concorrevano a fare di una strada un luogo di attrazione per chiunque avesse aspirazioni musicali, erano di natura prettamente commerciale ed economica. Erano infatti strade situate ad incroci e nodi importanti, dove i traffici erano molto intensi.

E' indubbio che lo sviluppo di queste strade fu pressoché contemporaneo e seguire un ordine non significa voler attribuire un significato di successione temporale. Nel parlarne, sarà seguita come convenzione la direzione da sud a nord.

La prima città che si incontra partendo da sud è Jackson, la capitale del Mississippi che, benché situata al di fuori del Delta, fu un centro musicale di notevole rilievo. A Jackson c'era Farish Street. Questa via divenne famosa soprattutto grazie a un personaggio straordinario: Lilian McMurry, una donna che insieme al marito possedeva al numero 309 un negozio di mobili di cui teneva la contabilità. Essendo Lilian appassionata della musica che ascoltava dai propri dipendenti di colore, decise di affiancare alla propria attività la vendita di dischi, e trasformò il retro del negozio in uno studio di registrazione, dove registrò all'inizio anche diversi pezzi gospel. L'etichetta di Lilian Mc Murry, la Trumpet¹⁶⁷, nella sua breve esistenza,

¹⁶⁷ La tromba rappresenta quella dell'Arcangelo Gabriele. La Trumpet era un'etichetta che dipendeva formalmente dalla Diamond Record Company.

ebbe una certa fama dovuta soprattutto al fatto che a registrarvi, tra 1953 e 1954 fu il grande armonicista Rice Miller, conosciuto come Sonny Boy Williamson II. L'etichetta, fondata nel 1950, nel 1955 fallì. Sonny Boy dedicò alla strada un brillante pezzo intitolato *309*¹⁶⁸, dal numero civico del negozio di miss. Mc Murry, concepito a metà tra una dedica alla sua datrice di lavoro e una specie di jingle, genere di cui Sonny Boy, come si è visto¹⁶⁹, non era affatto digiuno. Un altro evento che rese celebre il 309 di Farish Street fu la registrazione, da parte di Elmore James¹⁷⁰ (all'armonica c'era Sonny Boy), di *Dust My Broom*, un pezzo che segnerà per sempre la storia del blues.

Dopo Jackson, procedendo verso nord lungo la *highway 49* e poi verso ovest lungo la 82, si arriva a Greenville.

Tornando ad Helena, questo centro fluviale dell'Arkansas è celebre ancora una volta per essere stata musicalmente segnata da Sonny Boy Williamson II, che negli anni '40 fu protagonista assoluto del King Biscuit Time, un programma che dura ancora oggi e che ai tempi serviva a pubblicizzare un prodotto della Interstate Grocery Company: la farina chiamata King Biscuit Flour, per pubblicizzare la quale, l'armonicista in compagnia di altri bluesmen, si esibiva un quarto d'ora al giorno ai microfoni della KFFA radio. E' Sonny Payne, l'annunciatore della KFFA radio¹⁷¹ a darci una vivace descrizione di ciò che erano, negli anni intorno ai '40 Walnut Street, la strada musicale di Helena e i suoi dintorni:

“On a Saturday afternoon or a Saturday night, all you had to do was to go down to the landing where the boats docked, or down along Walnut Street, and these guys would be out on the corner singing. Or you could go Down to the railroad depot south to the main part of town, and there'd be some guys sitting there playing harmonica and guitar. Play half an hour, people, come by and drop something in the hat. Down at Cherry and Elm¹⁷², right by where you drive through the gap in the levee down to the ferry landing, the kids

¹⁶⁸ SONNY BOY WILLIAMSON, *Clownin' With The World*, Trumpet Records (ristampa su CD: il pezzo originale è datato 14 aprile 1953).

¹⁶⁹ Cfr. par. 3.2.

¹⁷⁰ Elmore James, come vedremo più avanti, nel dettaglio, fa parte di quella schiera di musicisti del Delta che cercò la propria fortuna al Nord.

¹⁷¹ Ancora oggi Sonny Payne tiene le redini del programma, a distanza di più sessant'anni.

¹⁷² L'angolo tra Elm Street e Cherry Street ospita oggi la sede del Sonny Boy's Blues Museum.

would get together and sit on the sidewalk across the Illinois Central ticket office and the main telegraph office. Most of us couldn't afford radios back in the thirties when I was growing up, so we'd sit there and wait for the telegraph operator in St. Louis to telegraph the innings in the baseball game. 'Two balls, two strikes. Uh oh. They got a man on base.' This is how we used to listen to baseball, by Morse code. And there'd be musician around there. These people played so beautifully. They would come into town in the evening after picking cotton all day, sit right on the piers down by the river with their guitars and their harmonicas and even with jew's harps, and they would sing the blues and make it sound like something out of Hollywood, like somebody really produced it. It was unrehearsed. It was the way these people lived. Back in the thirties and forties we had the best music in the world, right here in this town.”¹⁷³

All'estremità Nord del Delta c'è la strada del blues più famosa al mondo: Beale Street, che fin dagli anni '20 e '30 fu il centro della scena musicale e luogo di attrazione per tantissimi musicisti. A Beale Street si esibivano tra l'altro le jug bands a cui si è già fatto riferimento¹⁷⁴. Nel Nord della migrazione, si è già avuto modo di accennare¹⁷⁵ ad Hastings Street, la strada di Detroit in cui si concentrava la scena artistica della città.

Chicago infine è sede dell'altrettanto celebre Maxwell Street, luogo del mercato ebreo e cento catalizzatore per musicisti che volessero tirare su qualche spicciolo. Se è vero che Chicago è “la più grande città del Delta”, Maxwell Street in una disamina della musica del Delta non può mancare: escludere questa strada di Chicago significherebbe avere un'idea molto parziale della musica del Delta. In Maxwell Street si sono formati alcuni tra i bluesmen più famosi la maggior parte dei quali proveniva dalle campagne del Delta: da Honeyboy Edwards a Robert Nighthawk, da Walter Horton a Floyd Jones, da Snooky Pryor a Big John Wrencher fino a una serie di nomi che sarebbe troppo lungo elencare. Si può dire che Chicago era l'estremità nord del flusso migratorio proveniente dalle campagne del Sud. E Maxwell Street, sede di un intenso commercio, fu il luogo naturale in cui chi volesse farsi un nome come musicista doveva fare tappa. Così l'armonicista Carey Bell ricorda la celebre strada della Windy City:

¹⁷³ PALMER R., op. cit., pp. 174-175.

¹⁷⁴ Cfr. par. 4.1

¹⁷⁵ Cfr. par. 2.2

"If you want to find somebody, you go to Maxwell on Sundays... If you haven't seen 'em in years and years-but if they lived in Chicago, just hang out on Sunday, you'll see 'em. [...]As long as they were throwing money in the basket, we didn't have time to think what was the name of the damned song. We'd just make up shit. And drinking whiskey ...there was nothin' but wine, beer and whiskey in that hot sun. We had a lot of fun!"¹⁷⁶

E successivamente:

"[Honey Boy Edwards and Carey Bell] used to walk with their amplifiers from 43rd and Wentworth Place to 'Jewtown' in the winter time."¹⁷⁷

Questi luoghi al giorno d'oggi sono diventati ormai poco più di un ricordo, quasi un museo all'aperto, ma a tutt'ora rimangono, in parte, ancora punto di attrazione per spettacoli musicali. Se Maxwell Street è definitivamente decaduta, Beale Street si è invece reinventata da tempo, trasformandosi in un luogo in cui ad ogni angolo, sia dagli impianti stereo che dalle band, si può ascoltare musica. Ricca di luci e colori, la Beale Street rappresenta il volto commerciale del blues forse più evidente, anche se il livello degli spettacoli e delle band che suonano per strada rimane comunque alto e, accanto ai negozi di gadget e souvenir possibile trovare una band ancora composta da musicisti di colore che suona blues moderno ma mantenendo, nel tocco e nell'atmosfera, il *groove* della tradizione.

¹⁷⁶ NEFF R., CONNOR A., *The Blues: In images and interviews*, Cooper Square Press, Lahnam, Maryland, 1999.

¹⁷⁷ Jewtown era chiamato il mercato all'aperto di Maxwell Street, creato e cresciuto dalla metà degli anni '70 del XIX secolo dagli immigranti ebrei provenienti soprattutto dall' Europa orientale.

5.4. MUSICA, TESTI E TERRITORIO

Si è già parlato della definizione del Delta attraverso la musica, prendendo a paradigma *Travelin' Riverside Blues* di Robert Johnson. In questo paragrafo si andrà oltre e si entrerà nel merito della rappresentazione del territorio attraverso l'analisi musicale e dei testi.

Su un piano, per così dire, cartografico, è concretamente possibile costruire una sorta di atlante del blues (e nel caso specifico del Delta) proprio attraverso la disamina dei testi che in sé contengono e sgranano una vera e propria geografia che si estrinseca anche nella concentrazione già dimostrata dei luoghi di nascita nei vari bluesmen proprio lungo il fiume, con un'impennata nella zona del Delta e quella che intorno ad essa gravita. I blues sono profondamente radicati nel territorio: il tema spesso non è astratto, fine a se stesso, e questa è una caratteristica del blues qualunque argomento esso vada a toccare. A volte sembra, soprattutto nel caso di riutilizzazione di versi, strofe e modi di dire già usati in altri blues, che il problema trattato sia avulso da una realtà concreta e sia la semplice rielaborazione di vecchio materiale. Nel periodo postbellico, e soprattutto a partire dagli anni '60, quando il blues si popolarizzò entrando a far parte del patrimonio dei complessi bianchi, forse questo può essere vero, e il tecnicismo unito alla ricerca di nuove sonorità prese il posto, per importanza complessiva nell'economia dei pezzi, delle liriche, che furono sempre meno protagoniste dei pezzi. Ma fin quando il blues fu appannaggio dei neri prima che il fenomeno del blues revival arrivasse ad appiattare parte di quel patrimonio, le parole di una canzone furono tenute in grandissima considerazione. E' chiaro come la presenza dei luoghi sia forte nei testi originali dei primi bluesmen. Il pubblico era attento ai versi, a quello che il cantante voleva dire, spesso più che alla musica, stando alla testimonianza di due protagonisti assoluti del Delta Blues, Johnny Shines e Son House: "Il motivo è che quelle parole loro le vivevano."¹⁷⁸ Mentre quindi nel periodo successivo i testi nel blues persero il loro valore originario a favore di una musica sempre più orientata verso suoni "forti".

La musica parlava delle vita reale ma, e questo è fondamentale, non era solamente un canto che pur spesso generalizzava sentimenti comuni al genere umano, ma in *quell* caso e in *quell'*epoca, era spesso e sovente legato a situazioni specifiche del Delta, della vita che in quel determinato territorio si svolgeva. Le parole dei blues sono sempre radicate ai territori in cui essi sono nati: il Delta è una regione, si può dire senza esagerazione, che viene "saccheggiata"

¹⁷⁸ GURALNICK P., op. cit., p. 32.

dai testi, testi che sono impregnati del territorio, tanto che è possibile affermare che nel blues si sviluppa una vera e propria geografia dei testi. A volte il luogo appare, ad uno sguardo superficiale, come un pretesto, nel senso che il blues non si spreca mai nella descrizione paesaggistica dettagliata, e in questo si conferma in una delle sue caratteristiche fondamentali: l'essenzialità. Il luogo è sovente solo citato o al limite definito con un aggettivo o con una breve definizione che però non è mai prolissa, e nella maggior parte dei casi non supera il verso singolo. Il fatto caratteristico e al tempo stesso curioso è che i testi non sono mai canzoni *sul* luogo in questione. Il luogo è un punto di partenza anche quando esso si trova nel titolo del pezzo, dando la falsa impressione di un pezzo che descriva nei dettagli questa o quella città. Il punto di partenza serve al bluesman per sviluppare la narrazione che, invariabilmente, nulla riguarda tranne la vita reale e vissuta. Ed è questo il punto cruciale che fa del blues una musica fortemente geografica: il racconto, qualsiasi cosa esso dica, è inquadrato in un luogo ben definito, creando un intreccio che spinge la musica verso un'universalità, nel senso che parla di un mondo comune a tutti gli uomini, ma al tempo stesso è prepotentemente ancorata a quei luoghi. Il posto può anche essere di passaggio, una citazione volante che però non è mai casuale, perché dimostra come nel bluesman sia radicata la coscienza del posto, che vive in lui come una realtà imprescindibile, e confluisce di conseguenza nella sua musica. Il territorio è patrimonio del musicista che lo vive e lo soffre e lo riversa nei testi. Questa presenza del territorio nelle *lyrics* in taluni casi appare come una presenza di sfondo, senonché il fatto stesso di esserci conferisce a quei luoghi una sorta di necessità. L'evento cruciale basterebbe di per sé, e non avrebbe bisogno di essere contestualizzato geograficamente: una sofferenza d'amore non ha bisogno di essere collocata in una città o in una regione specifica per avere tutto il proprio valore; ma il fatto che il posto sia citato, dà a quest'ultimo una valenza tutta particolare che indica come il bluesman abbia la tendenza che sconfinata nel bisogno di collocare *lì* e non altrove un determinato fatto. Un uomo nato e cresciuto in una regione chiusa, quasi impossibilitato a uscire da confini angusti e ristretti, interiorizza un territorio che è giocoforza che entri a far parte del suo patrimonio di canzoni. D'altronde si è già visto che, al di là del carattere personale e non popolare del blues¹⁷⁹, il bluesman è comunque un rielaboratore (ribadisco: in chiave personale) di un *lore*, e parla alla propria gente e assume quasi il ruolo di officiatore di un rito ad essa rivolto. Quindi il territorio va a far parte integrante del patrimonio del bluesman anche in questo senso. Una caratteristica peculiare del blues che risulta particolarmente importante ai fini di questa ricerca, è di indicare sovente il

¹⁷⁹ Cfr. par. 1.2.

luogo di provenienza della persona amata: questa non è semplicemente una donna¹⁸⁰, bensì la donna del tal posto. Questa caratteristica è fondamentale e si configura come un'ulteriore prova dell'importanza del territorio nel blues e, in questo caso, nel blues del Delta.

*In the low lands of mississippi, that's where I was born
In the low lands of mississippi, that's where I was born
Way down in the sunny South, amongst the cotton and corn*

*Honey, down in the Delta, that's where I long to be
Way down in the Delta, that's where I long to be
Where the Delta bottom women are sure goin' crazy for me*

*I'm lookin' for a woman who's lookin' for a low-down man
I'm lookin' for a woman who's lookin' for a low-down man
Ain't nobody in town get more low-down than I can*

*I likes low-down music, I likes barrelhouse and get drunk too
I likes low-down music, I likes barrelhouse and get drunk too
I'm just a low-down man, always feelin' low-down, that's true*

Dunque si può aprire una vera e propria casistica dei luoghi, prima di passare ad un'elencazione che diventa in ultima analisi la reale geografia dei testi.

1) Innanzitutto c'è il modo di cui si è appena parlato, cioè di collocare una vicenda privata in un posto dove quest'ultimo può apparire a) nel titolo; b) all'inizio della canzone a scopo introduttivo; c) di passaggio all'interno del corpo del testo.

¹⁸⁰ Si specifica “donna” perché nel blues in generale non si avevano donne musiciste, se non di rado (caso più unico che raro: Memphis Minnie, celebre cantante chitarrista della Louisiana e trapiantata a Memphis) o nel cosiddetto “classic blues” che ebbe anzi come protagoniste assolute le “signore del blues” come Ma Rainey, Mamie Smith, Bessie Smith, Victoria Spivey, Trixie Smith e altre, fino ad arrivare a Billie Holiday e a continuare la tradizione che arriverà a superare i confini del blues con Ella Fitzgerald o Nina Simone. Nel Delta in particolare, nel blues non si ebbero musiciste donne.

2) Ma sovente, in modo molto più semplice, il territorio può essere il posto di un evento di cronaca, ma anche in questo caso si sente molto forte la presenza del luogo nella vita del musicista come una necessità.

3) Un caso ancora differente è costituito da luoghi generici (citati senza accenno alla città o alla contea di appartenenza) che però sono parte di quella realtà: quella sempre e comunque del Delta.

4) Una quarta casistica riguarda le strade e i fiumi, che si collocano a metà tra il luogo generico e quello specifico e assumono la valenza di luoghi di transizione.

Si può benissimo affermare che parlare del Mississippi Delta e tratteggiarne la geografia significa passare attraverso quei luoghi e quelle atmosfere che fecero di quella zona il fulcro che diede origine ad un genere musicale che va oltre la musica stessa, in quanto radicata e legata a doppio filo con il territorio e che del territorio porta il marchio indelebile. In altri termini la musica, in questo caso, è espressione dei luoghi da cui nacque, e nella descrizione di quei territori è un elemento imprescindibile ancora oggi, anche se i tempi di un certo blues, inteso come forma musicale legata ad una certa epoca, quella del “re cotone”, sono finiti da un pezzo, per quanto nei *juke joint* del Mississippi il blues continui a pulsare, e non solo come un pezzo da museo, ma come forma musicale ancora viva e rappresentativa, come risulta da un’affermazione di Brett. J. Bonner, riferendosi alla musica di due delle ultime leggende del Delta Blues, l’armonicista Frank Frost (scomparso nel 199) e il batterista Sam Carr, nelle note di copertina di uno dei loro ultimi album:

*“The blues are alive and well in Mississippi and if you don’t believe it, just drop down at Margaret’s Blues Diamond Lounge in Clarksdale or Eddie Mae’s Fish House in Helena and check it out. For decades now, Frank and Sam have played places like these, and so many others. They have schooled dozens of young musicians and provided thousands of festival-goers with a glimpse of what the real Mississippi blues are all about. Frank Frost and Sam Carr are as much a part of the Delta blues as cold beer and pickled pig’s feet. You can’t have one without the other.”*¹⁸¹

¹⁸¹ Dalle note di copertina di *Keep Yourself Together*, Evidence, 1996.

E' qui di seguito trascritto per intero, a chiusura del presente paragrafo, il testo di uno dei blues più rappresentativi del rapporto tra musica e territorio nella sua interezza: *Low down Mississippi Bottom Man*¹⁸² di Freddie Spruell:

*In the low lands of mississippi, that's where I was born
 In the low lands of mississippi, that's where I was born
 Way down in the sunny South, amongst the cotton and corn*

*Honey, down in the Delta, that's where I long to be
 Way down in the Delta, that's where I long to be
 Where the Delta bottom women are sure goin' crazy for me*

*I'm lookin' for a woman who's lookin' for a low-down man
 I'm lookin' for a woman who's lookin' for a low-down man
 Ain't nobody in town get more low-down than I can*

*I likes low-down music, I likes barrelhouse and get drunk too
 I likes low-down music, I likes barrelhouse and get drunk too
 I'm just a low-down man, always feelin' low-down, that's true*

¹⁸² *Mississippi Bottom Blues*, MAMISH, 3802

5.5. I LUOGHI E LE CANZONI

In questo paragrafo viene tracciato un elenco di corrispondenze tra luoghi, bluesmen e pezzi musicali, che dimostra quanto sia fitto il reticolo che costituisce la geografia del blues, attraverso l'estrapolazione dei singoli nomi di luogo dai testi.¹⁸³

HERMANN ALEXANDER

- **Highway 61** (*Highway 61*¹⁸⁴): vedi Fred McDowell

EDEN BRENT

- **Highway 1** (*Mississippi Number One*¹⁸⁵). Eden Brent, esponente di punta della nuova generazione di musicisti blues, è una pianista e cantante di grande talento attiva in diverse zone degli Stati Uniti, dal Mississippi alla Louisiana, dal Tennessee alla California. La Highway 1 è celebrata in questo testo di eccezionale valore simbolico e geografico. Il testo (vedi l'appendice dei testi) parla di questa strada, conosciuta anche come Old River Road, segue il Mississippi dipartendosi dalla Highway 49 Nord nei pressi di Lula, per proseguire verso sud fino a Fitler. E' significativo che una giovane artista contemporanea abbia portato avanti, con questo pezzo, la grande tradizione blues di celebrazione delle strade: “*Mississippi Number One began as a solo record in April 2006 and is a tribute to my home and its blues highway, Mississippi State Highway 1, which is less traveled but follows the original blues highway, the Mississippi River, much more devotedly than its parallel neighbor, US Highway 61.*”¹⁸⁶

¹⁸³ Tra parentesi e in corsivo, di seguito ad ogni luogo viene citato il testo in cui esso è presente. Nei casi più significativi viene fornita una spiegazione. In certi casi in assenza di commento significa che non si reputa necessario fornire spiegazioni sui luoghi, essendo solo e unicamente nomi per la cui contestualizzazione si rimanda ai testi, quando presenti. Si è usato l'ordine alfabetico, mirando non a una scansione temporale ma utilizzando una modalità di catalogazione che punti a sottolineare i riferimenti geografici e che prescindano dagli anni di nascita degli autori e di composizione dei pezzi.

¹⁸⁴ CeDELL DAVIS – HERMAN ALEXANDER - *Highway 61*, (CD Wolf, 120.920)

¹⁸⁵ EDEN BRENT, *Mississippi Number 1*, Yellow Dog Records, 2008.

¹⁸⁶ Note di copertina da Eden Brent, *Mississippi Number 1*, Yellow Dog Records, 2008.

BIG GEORGE BROCK

- **Cat Head** (*Down South*¹⁸⁷): Il Cat Head è un celebre negozio che si trova a Clarksdale che vende dischi e vari gadget relativi al blues. Inoltre il negozio svolge anche il ruolo di produttore, e Big George Brock ha registrato i suoi album proprio sotto l'etichetta Cat Head.
- **Mattson** (*Mattson Miss.*¹⁸⁸). Pezzo strumentale, nella insolita combinazione di sole armonica e batteria, dedicato a Mattson, cittadina situata lungo la Highway 49 tra Clarksdale e Tutwiler.
- **Arkansas** (*Arkansas To Memphis*¹⁸⁹)
- **Highway 61** (*Arkansas To Memphis*¹⁹⁰): vedi Fred McDowell
- **Memphis** (*Arkansas To Memphis*¹⁹¹)

BIG BILL BROONZY

- **Mississippi** (*Mississippi River Blues*¹⁹²): in questo testo il Mississippi viene descritto come “*long deep and wide*” ed è motivo di separazione tra il bluesman e la donna amata che si trova sulla sponda opposta.

WILLIAM BROWN

- **Delta** (*Mississippi Blues*¹⁹³): William Brown, musicista dell'Arkansas (da non confondere con il più celebre Willie Brown che suonò con Charlie Patton e Son House), in questo pezzo, che poi prende una direzione del tutto diversa dall'incipit, nella seconda strofa recita. “*Don't the Delta look lonesome, when the evening sun go down?*” Questo pezzo sintetizza la natura del paesaggio del Delta, piatto e monotono, che al tramonto può infondere un profondo sentimento di malinconia.

¹⁸⁷ BIG GEORGE BROCK, *Club Caravan*, 2005 Cat Head Delta Blues & Folk Art (600385159029)

¹⁸⁸ BIG GEORGE BROCK, *Round Two*, 2006 Cat Head Delta Blues & Folk Art, Inc. (600385166829)

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² *Big Bill Broonzy*, Document Records, vol2, DOCD 5051.

¹⁹³ AA. VV., *Deep River Of Songs – Mississippi: The Blues Lneage*, Rounder Select.

WILLIE BROWN

- **M&O** (*M&O Blues*¹⁹⁴): M&O sta per Mobile Ohio Railroad, la ferrovia fondata nel 1846 e che iniziò ad essere operativa nel 1861. La tratta collegava, da Nord a Sud, St. Louis a Montgomery in Alabama e quindi a Mobile e a New Orleans. La prima diramazione a Y avveniva all'altezza di Artesia, in Mississippi. La seconda all'altezza di Meridan, sempre in Mississippi.

JIMMY BURNS

- **Dublin** (*Leavin' Here Walkin'*¹⁹⁵): Dublin, luogo di nascita di Burns, è una cittadina del Delta che si trova sulla Highway 49. Nel testo si esprime il desiderio di ritornare nei luoghi nati. Burns è un esempio vivente di bluesman originario del Delta che si è spostato a Chicago dove tutt'oggi si esibisce.

SAM CARR'S DELTA JUKES

- **Delta** (*Down In The Delta*¹⁹⁶): questo pezzo è riconducibile a quella serie di testi che celebrano il Sud come una specie di *locus amoenus*, nell'ambito di quel contrasto tra desiderio di fuggire a Nord e desiderio di tornare al Sud

ARTHUR BIG BOY CRUDUP

- **Frisco, Southern, Santa Fe** (*Mean Old Frisco*¹⁹⁷): per Frisco vedi Bukka White. Il Southern corrisponde al percorso della moderna Illinois Central. La Santa Fe era una linea che collegava, nel suo percorso principale, Chicago con Los Angeles.

CEDELL DAVIS

- **74** (*74 Is a Freight Train*¹⁹⁸): nulla si sa sulla reale natura di questo treno merci. Ray Cooney, membro della National Railway History Society, afferma: “*It would be*

¹⁹⁴ AA. VV., *The Blues Tradition*, Milestone, MLP 2016.

¹⁹⁵ JIMMY BURNS, *Leavin' Here Walkin'*, Delmark, DE-694.

¹⁹⁶ SAM CARR'S DELTA JUKES, *Down In The Delta*, R.O.A.D. Records, RDBL-42

¹⁹⁷ ARTHUR BIG BOY CRUDUP, *Mean Old Frisco*, Charly Records.

¹⁹⁸ CEDELL DAVIS – HERMAN ALEXANDER - *Highway 61*, (CD Wolf, 120.920)

nearly impossible to identify the train. The U.S. had, many, many individual railroads and they all had their own numbering systems for trains. However, the number sounds like something from the past. Freight trains, nowadays, have complicated many letter "symbols". Just to pick a date, I looked in the 1941 "Official Railway Guide" and found that Helena, AK was served by the Missouri & Arkansas, Missouri Pacific and Illinois Central Railroads. Pine Bluff was served by the Missouri Pacific and the St.Louis-Southwestern (better known as the Cotton Belt). As a matter of information, U.S.railroads used (and still use) odd numbers for trains operating in westerly or southward directions and the MP and SSW were no different. Thus I tend to think that #74 was a fictional train."

MATTIE DELANEY

- **Tallahatchie River** (*Tallahatchie River Blues*¹⁹⁹): la canzone parla di un'alluvione che ha causato lo straripamento di questo fiume.

JOHN DUDLEY

- **Clarksdale** (*Clarksdale Mill Blues*²⁰⁰): il testo riprende alla lettera *Moon Going Down* di Charlie Patton, e anche lo stile è una replica fedelissima di quest'ultimo.

HONEYBOY EDWARDS

- **West Helena** (*West Helena Blues*²⁰¹): un blues in cui Honeyboy Edwards parla di West Helena come del posto dove il bluesman desidera andare.

WILLIE FOSTER

- **Leland** (*Born In The Delta*²⁰²): Leland, luogo di nascita di Willie Foster, è uno dei luoghi più rappresentativi del blues, specialmente negli ultimi anni, da quando si tiene annualmente, a giugno l'Highway 61 Blues Festival, della durata di una

¹⁹⁹ AA.VV., *When The Levee Breaks – Mississippi Blues Rare Cuts*, JSP Records, 2007

²⁰⁰ AA. VV., Alan Lomax Collection - *Southern Journey Vol.3, The (61 Highway Mississippi)*, Rounder.

²⁰¹ DAVID HONEYBOY EDWARDS, *The World Don't Owe Me Nothing*, Earwig.

²⁰² WILLIE FOSTER, *My Inspiration*, [Self Produced]

giornata, dalla mattina fino a notte e che ospita molti dei maggiori artisti del Mississippi e non solo. E' inoltre sede dell'*Highway 61 Blues Museum*, che ospita cimeli relativi a musicisti perlopiù gravitanti nell zona di Leland, come Willie Foster e Eden Brent.

- **Delta** (*Born in The Delta*²⁰³)

FRANK FROST

- **Helena** (*Helena Hop*²⁰⁴): brano strumentale dedicato alla città di Helena, dove Frost visse e morì. Ad Helena, nei pressi dell'argine, c'è una via dedicata a Frank Frost, oltre ai resti di un locale sito in un edificio in rovina, anch'esso intitolato all'armonicista

JIMMY DUCK HOLMES

- **Bentonia** (*Back To Bentonia*²⁰⁵): questo testo si inserisce nella tradizione dei blues che parlando del ritorno a casa dopo un'esperienza negativa che in genere è la rottura di un rapporto amoroso o il maltrattamento da parte del partner (come nel caso presente). Rifacendo si al testo di un ben più celebre blues, *Key To The Highway*, Holmes personalizza il testo sostituendo il posto desiderato con Bentonia.

JOHN LEE HOOKER

- **Tupelo** (*Tupelo*²⁰⁶): il testo, al pari di quello di Turner Junior Johnson (vedi sotto), parla dell'alluvione che ha colpito particolarmente Tupelo.
- **Pea-Vine (railroad)** (*Pea Vine Special*²⁰⁷) : vedi Charlie Patton
- **Highway 51** (*Going Down Highway 51*²⁰⁸): la grande direttrice del Mississippi è chiamata in causa in un contesto di separazione dalla donna amata.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ FRANK FROST, *The Jelly Roll Kings*, HMG 1006.

²⁰⁵ JIMMY DUCK HOLMES, *Back To Bentonia*, Broke And Hungry Records, 2008.

²⁰⁶ JOHN LEE HOOKER, *The Country Blues Of John Lee Hooker*, Riverside, 542-2.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ JOHN LEE HOOKER, *Going Down Highway 51*, Speciality

- **Highway 13** (*Highway 13*²⁰⁹)

WALTER HORTON

- **West Side** (*West Side Blues*²¹⁰): si tratta di un brano strumentale come nel blues postbellico ne furono composti molti intitolato a una della zone di Chicago in cui era forte la presenza della comunità di colore.

SON HOUSE

- **Lula** (*Dry Spell Blues*²¹¹): Lula, la cui area circostante fu luogo di residenza, oltre che di Son House, anche di Charley Patton, Frank Frost e Sam Carr, è qui chiamata in causa in relazione al periodo di siccità che colpì la zona.

ROBERT JOHNSON²¹²

- **Vicksburg** (*Travelin' Riverside Blues*): Vicksburg è la punta meridionale del Delta, alla confluenza tra Mississippi e Yazoo River. Il pezzo in questione è importante, come si è già avuto modo di rimarcare, in quanto cita le due estremità del Delta: Vicksburg, appunto, e il Tennessee. Nel pezzo sono citate anche Rosedale e Friars Point
- **Rosedale** (*Travelin' Riverside Blues*): vedi Vicksburg
- **Friars Point** (*Travelin' Riverside Blues*): vedi Vicksburg
- **East Monroe** (*I Believe I'll Dust My Broom*): Il luogo è indicato nel pezzo come possibile luogo dove cercare la donna amata.
- **West Helena** (*I Believe I'll Dust My Broom*): stesso come East Monroe.
- **Hot Spring** (*32-20 Blues*)
- **Gulfport** (*From four Till Late*): Gulfport non è nel Delta, ma costituisce il punto di arrivo della U.S. 49. Probabilmente nel testo Gulfport è uno dei luoghi toccati da

²⁰⁹ JOHN LEE HOOKER, *Mr. Lucky*, Virgin Records.

²¹⁰ WALTER HORTON & PAUL BUTTERFIELD, *An Offer You Can't Refuse*, Red Lightnin' records 008.

²¹¹ SON HOUSE, *A Proper Introduction*, Intro CD 2006.

²¹² Tutti i brani sono tratti da ROBERT JOHNSON, *King Of The Delta Blues Singers*, Columbia/Legacy CK 65746.

Johnson nei suoi vagabondaggi, e forse ha un valore simbolico in quanto costituisce nel Mississippi una sorta di *finis terrae*.

- **Chicago** (*Sweet Home Chicago*)

TURNER JUNIOR JOHNSON

- **Tupelo**²¹³ : è un pezzo che non è mai stato inciso ma è stato comunque ascoltato e raccontato da Alan Lomax che nei suoi pellegrinaggi incontrò Turner Johnson, armonicista cieco che mendicava per strada suonando e cantando, a Clarksdale. Di questo sconosciuto armonicista ci restano comunque, per merito di Lomax, quattro bellissime registrazioni di pezzi religiosi. A quando si apprende da Lomax, Johnson era, come tanti musicisti, atterrito all'idea che il blues potesse comportare una punizione divina, ed è per questo che si dedicava soprattutto a pezzi religiosi.

WILLIE LOVE

- **Nelson Street** (*Nelson Street Blues*²¹⁴): vedi il capitolo LE STRADE DELLE CITTA'

MISSISSIPPI FRED MCDOWELL

- **Highway 61** (*Highway 61*²¹⁵): uno dei blues più celebri in assoluto, Highway 61 parla di questa direttrice fondamentale nel blues, che taglia tutto il Delta da Nord a Sud portando fino a New Orleans, nella Louisiana e procedendo verso nord fino in Minnesota. Il testo di Fred McDowell tuttavia pone un problema di collocazione: infatti secondo il testo la strada partirebbe da New York. L'errore del bluesman, altrimenti incomprensibile, a mio parere potrebbe derivare da un'idea molto approssimativa della geografia, dove New York potrebbe essere una città simbolo generico per indicare il Nord.

²¹³ Del pezzo in questione si parla in LOMAX A., op. cit.

²¹⁴ WILLIE LOVE, *Clownin' With The World* [con Sonny Boy Williamson], Trumpet AA-700.

²¹⁵ MISSISSIPPI FRED MCDOWELL, *First recordings: The Alan Lomax Portrait Series*, Rounder 1718.

- **Levee** (*Levee Camp Blues*²¹⁶): questa canzone parla dell'Argine, la grande opera che permise di contenere almeno in parte le piene del Mississippi. L'argine è uno dei simboli più importanti del Mississippi. Un lavoro di proporzioni enormi di cui Lomax offre un affresco che rende l'idea di cosa potesse significare lavorare alla costruzione dell'argine, e di cui offre questa descrizione: “Attraversando in macchina il Delta, il fiume si vede di rado, ma l’argine è sempre vicino: si snoda tra boschi, paludi e fattorie come un serpente color smeraldo, alle cui pendici sono appollaiate le città. L’argine, con il suo pendio erboso digradante, è una presenza discreta eppure smisurata: probabilmente è la più grande opera dell’uomo, poiché ha dimensioni superiori persino a quelle della Grande Muraglia. Per tutto il suo corso, da Cairo nell’Illinois fino a New Orleans, il fiume è costeggiato e delimitato dall’argine: gli oltre milleseicento chilometri in linea d’aria diventano molti di più per il terrapieno, alto mediamente dieci metri, che su entrambe le sponde accompagna le infinite volute del corso d’acqua. Nel corso degli anni questo grande muro di terra si è ingigantito nella mia immaginazione, fino a portarmi a considerare l’argine come principale caratteristica spirituale e culturale del paesaggio del Delta: la risposta umana alla forza titanica del grande fiume. I cento anni di lavoro necessari alla sua costruzione, la protezione che offre e il sistema di ricchezza e crudeltà di cui è frutto hanno dato forma alla storia di questa regione. E’ impossibile immaginare l’immensità dell’argine del Mississippi ed è ancora più impressionante ricordare che questo enorme sbarramento venne costruito a forza di braccia dai mulattieri neri, che incitavano i muli con richiami primordiali, le uniche melodie chiaramente africane individuate negli Stati Uniti.”
- **Como** (*Como*²¹⁷): Como, come si è già avuto modo di dire, è una delle città della zona delle Hills. Questa è una canzone dedicata alla cittadina, luogo di nascita di McDowell che viene spesso annoverato tra i musicisti delle Colline, benché il suo stile si collochi tra quello delle Hills propriamente dette e quello del Delta vero e proprio.

²¹⁶ MISSISSIPPI FRED McDOWELL, *Levee Camp Blues* - Testament TCD 6007.

²¹⁷ MISSISSIPPI FRED McDOWELL, *Mississippi Fred McDowell* - Rounder CD 2138.

RICE MILLER (SONNY BOY WILLIAMSON II)

- **River Rhine** (*Movin' Down The River Rhine*²¹⁸): si tratta di un pezzo atipico ma non unico nel panorama del blues, soprattutto a partire dagli anni '60, periodo in cui i bluesmen furono chiamati in Europa ad esibirsi in una fortunata e lunga teoria di festival. Il fiume in questione è il Reno, e il pezzo è di interesse straordinario perché mostra come il blues, senza soluzione di continuità, conservi comunque e in ogni caso il suo legame con il territorio. Senza dubbio il fatto dedicare un pezzo al luogo in cui un artista si esibiva era anche un atto di piaggeria, una specie di *captatio benevolentiae* verso un pubblico diverso e per molti aspetti estraneo. Ma il motivo principale risiede nella naturale tendenza del blues a legarsi ai luoghi. Così, come negli USA un artista poteva cantare il Mississippi o il Red River, così in Europa cantava il Reno²¹⁹.

LITTLE BROTHER MONTGOMERY

- **Vicksburg** (*Vicksburg Blues*²²⁰): benché nativo della Louisiana, Little Brother Montgomery è stilisticamente legato al Delta, e comunque con il suo *Vicksburg Blues* creò uno standard destinato a diventare molto popolare nel Delta, e ad essere rielaborato da artisti quali Skip James (*Special Rider Blues*) e da Howlin' Wolf (*Forty Four*).

MUDDY WATERS

- **Stovall Plantation** (*Burr Clover Blues*²²¹)
- **Highway 13** (*Thirteen Highway*²²²)

²¹⁸ SONNY BOY WILLIAMSON, *The blues Of Sonny Boy Williamson*, Storyville records, 1963, SLP-170.

²¹⁹ Per il legame musica territorio si rimanda a *Conclusioni*, par. 1.1.

²²⁰ LITTLE BROTHER MONTGOMERY, *Tasty Blues*, Prestige/Bluesville 1012.

²²¹ MUDDY WATERS, *The Complete Plantation Recordings*, MCA 9344; *His Best: 1947-1955*, Chess/MCA 9370.

²²² MUDDY WATERS, *One More Mile*, MCA/Chess CHD2-9348.

CHARLIE MUSSELWHITE

- **Attala County** e **Route 19** (*Route 19 Attala County Mississippi*²²³). Pezzo strumentale che mira a rappresentare l'atmosfera della pianura del Mississippi.
- **Clarksdale** (*Clarksdale Boogie*²²⁴): Clarksdale non è citata nel testo se non nel titolo, ma l'incipit dà subito la dimensione del brano: “*Meet me where, where they play good blues*”.
- **Shelby County** (*Shelby County Blues*²²⁵)

SAM MYERS

- **Jackson, Mississippi** (*Jackson Mississippi*²²⁶): canzone legata al tema del ritorno a casa.

ROBERT NIGHTHAWK

- **Friars Point** (*Friars Point Blues*²²⁷)

CHARLIE PATTON²²⁸

- **Marion** (*Green River Blues, High Water Everywhere*)
- **Joyner** (*High Water Everywhere*)
- **Leland** (*High Water Everywhere*)
- **Rosedale** (*High Water Everywhere*)
- **Sharkey County** (*High Water Everywhere*)
- **Stovall** (*High Water Everywhere*)
- **Tallahatchie** (*High Water Everywhere*)
- **Blytheville** (*High Water Everywhere*)
- **Helena** (*Moon Goin' Down*)

²²³ CHARLIE MUSSELWHITE, *Sanctuary*, Real World.

²²⁴ CHARLIE MUSSELWHITE, *Delta Hardware*, Real World.

²²⁵ CHARLIE MUSSELWHITE, *The Harmonica According To Charlie Musselwhite*, Blind Pig Records.

²²⁶ SAM MYERS, *Mississippi Delta Blues Band*, TJ Records, TJ 1050.

²²⁷ ROBERT NIGHTHAWK, *Complete recordings in Chronological order*, vol.1 & 2 Wolf.

²²⁸ Tutti i pezzi sono tratti da CHARLEY PATTON, *Founder Of the Delta Blues*, Yazoo 1020.

- **Clarksdale** (*Moon Goin' Down*)
- **Sunflower** (*Moon Goin' Down*)
- **Lula** (*Dry Well Blues*)
- **Natchez** (*Stone Pony Blues*)
- **Vicksburg** (*Stone Pony Blues, High Water Everywhere*)
- **Greenville** (*Stone Pony Blues*)
- **Pea-Vine** (*Pea Vine Blues*): ramo della ferrovia “Yellow Dog” che portava da Cleveland a Boyle, per poi tornare al deposito della ferrovia della piantagione di Dockery. Il viaggio procedeva successivamente verso ovest, fino a Rosedale, la città più grande tra Memphis e Greenville, per poi ritornare a Cleveland Boyle era il limite estremo, il punto dove si connetteva alla linea principale, la Yellow Dog. La tratta tra Cleveland e Dockery fu dismessa a partire dai tardi anni '20 ma il restante percorso fu usata ancora per diverso tempo.
- **Parchman** (*Hammer Blues*): vedi Bukka White
- **Chicago** (*Mean Black Moan*)

BLIND WILLIE REYNOLDS

- **Third Street** (*Third Street Woman Blues*²²⁹): la terza strada in questione si riferisce alla cittadina di Vicksburg²³⁰.

JIMMY ROGERS

- **Chicago** (*Chicago Bound*²³¹): in questo testo è esemplificato il processo di migrazione verso Nord in tutte le sue tappe: Memphis, St. Louis e infine Chicago. Originario del Mississippi, l'autore fa tuttavia iniziare il viaggio dalla Georgia. Il fatto è spiegabile con un possibile spostamento intermedio che lo avrebbe portato in Georgia, scelta come punto di partenza alternativo alla natia Ruleville, nel Delta.

²²⁹ AA.VV., *When The Levee Breaks – Mississippi Blues Rare Cuts*, JSP Records.

²³⁰ WARDLOW GAYLE D., *Chasin' That Devil Music: Searchin' For The Blues*, Backbeat Books, San Francisco, 1998, pp.170-180.

²³¹ JIMMY ROGERS, *His best*, Chess, B0000694-02.

J.D. SHORT

- **Red River** (*The Red River Run*²³²) : per questo vedi i cap. LE VIE DI COMUNICAZIONE.
- **Slidin' Delta** (*Slidin' Delta*²³³): si tratta certamente di un treno, anche se sulla reale collocazione dello Slidin' Delta vige il mistero più fitto e non esiste una documentazione che possa far propendere per una collocazione precisa. Tuttavia, esiste un testimone diretto, che però è possibile conoscere solo in qualità di frequentatore del forum dipendente dal sito del museo dedicato a Mississippi John Hurt (www.msjohnhurtmuseum.com), autore della versione più celebre del pezzo. Il frequentatore del forum, che ci è possibile chiamare solo usando il suo nickname, John4y, pare nonostante tutto, l'unica fonte attendibile, in quanto, secondo le sue parole, sarebbe stato un allievo di Mississippi John Hurt e amico della famiglia. Stando al racconto di John4y, “*MJH and Aunt Jessie [Jessie è la moglie di John Hurt, n.d.a]. spoke as though that were a particular train running that route from Greenwood to Grenada with that nickname. In answer to your question whether the nickname applied to the whole line or any train running through, I have to go along with what MJH said, i.e, it was one branch line train, rather than the whole line or any train running through.*”

FREDDIE SPRUELL

- **Mississippi** (*Low Down Mississippi Bottom Man*²³⁴). Se è vero che Spruell fu il primo ad incidere blues nello stile del delta, questo blues è assai rappresentativo del legame tra musica e territorio, soprattutto se si guarda alla prima strofa:

*“In the low lands of Mississippi, that's where I was born
Way down in the sunny South, amongst the cotton and corn”.*

²³² J.D. SHORT, *The Sonet Blues Story*, Universal Music, 986 925 4.

²³³ Ibid.

²³⁴ AA.VV., *Mississippi Blues: completed recorded works, vol. 2 (1926-1935)*, Document, 5158.

JAMES “SON” THOMAS

- **Highway 61** (*Highway 61*²³⁵): vedi Fred McDowell

BUKKA WHITE²³⁶

- **Parchman** (*Parchman Farm*): questo pezzo fa parte dei cosiddetti blues carcerari, e parla del tristemente noto penitenziario di Parchman, situato nella contea di Sunflower nei pressi di Tutwiler, in cui Bukka White trascorse un periodo della propria vita dopo una condanna per omicidio.
- **Aberdeen** (*Aberdeen Mississippi Blues*): cittadina collocata a est del Delta, al confine con l'Alabama)
- **Pinebluff** (*Pinebluff Arkansas*)
- **Frisco** (*The New Frisco Train*): linea ferroviaria che faceva servizio tra St. Louis e San Francisco dal 1876 al 1980.
- **Panama Limited** (*The Panama Limited*): treno che faceva servizio tra Chicago e New Orleans. Iniziò il servizio nel 1911 e fu rimpiazzato nel 1971 dall'Illinois Central.

BIG JOE WILLIAMS

- **Highway 49** (*Highway 49*²³⁷). Big Joe Williams è uno dei protagonisti del Delta e al tempo stesso è uno dei più atipici, in quanto nativo di un'area fuori dal Delta e esponente di uno stile molto personale. La sua storia è emblematica per la sua natura di uomo girovago, e *Highway 49* è uno dei testi più famosi di Big Joe che da un lato sintetizza la sua tendenza allo spostamento; dall'altro è significativo in quanto la Highway 49 è la principale arteria del Delta in coppia con la 61. Vale la pena riportare quanto Mike Bloomfield, il celebre chitarrista blues, parla di Williams nel libro autobiografico *Me And Big Joe*: “Era un poeta delle autostrade e le parole delle sue canzoni cantavano per noi la sua vita. Sentirlo parlare di *Son House* e *Charley Patton*, sentirgli raccontare cinquant'anni di vita sulle autostrade e nei juke joint, storie di costruzioni lungo gli argini, di work gang, di tent show,

²³⁵ JAMES “SON” THOMAS, *Beefsteak Blues*, Evidence 26095.

²³⁶ Tutti i pezzi sono tratti da BUKKA WHITE, *Shake 'Em On Down*, Catfish Records, KATCD 106.

²³⁷ BIG JOE WILLIAMS, *Blues On Highway 49*, Delmark, DD-604.

di maitresse e puttane, di magnaccia, giochi d'azzardo, contrabbandieri di whisky, predicatori e uomini della medicina provocava forti emozioni. Conoscere quell'uomo vuol dire conoscere la storia dell'America nera e quindi dell'America stessa.”

E nelle note di copertina dell'album intitolato proprio *Highway 49*, Bob Koester dice: *“Joe knows those southern highways routes by heart-he can give you accurate routing information throughout the Delta country. The people and places mentioned in his music are real- He's been-he's met them. And when he sings about them, he's letting us some of the benefit of his wanderings. No color slides or movies are needed either.”*

- **Highway 13** (*No. 13 Highway*²³⁸)
- **Crawford** (*Been In Crawford Too Long*²³⁹)
- **The levee** (*Levee Break Blues*²⁴⁰): vedi Fred McDowell

BIG JOHN WRENCHER

- **Maxwell Street** (*Maxwell Street Alley Blues*²⁴¹): Big John Wrencher, nativo del Delta, suona negli anni '40 nei *juke joints* del Mississippi per trasferirsi a Detroit alla metà degli anni '50. Nel '58, vittima di un'incidente automobilistico, perde un braccio ma continuerà la sua attività musicale approdando a Chicago nel '63. Il testo si riferisce a Maxwell Street come un posto di estrema durezza (*“Maxwell Street Alley is the roughest place in town”*). Per Maxwell Street e il suo ruolo vedi LE STRADE DELLE CITTA'.

In appendice al rapporto tra testi e territorio, è interessante segnalare la presenza di un elemento di grande interesse per la costruzione di una geografia del blues: un progetto che mira a rendere visibili sul territorio i luoghi e i protagonisti secondo le linee di un percorso concepito per tappe. Questo progetto è il *Mississippi Blues Trail*, creato dalla *Mississippi Blues Commission*: è nella sostanza una grande opera che prevede la segnalazione, per ora

²³⁸ Ibid.

²³⁹ BIG JOE WILLIAMS, *Going Back To Crawford*, Arhoolie, CD 9015.

²⁴⁰ BIG JOE WILLIAMS, *The Sonet Blues Story*, Universal Music, 986 925 2.

²⁴¹ BIG JOHN WRENCHER, *Maxwell Street Alley Blues*, Blue Sting, CD 028.

limitata allo Stato del Mississippi, dei siti legati alla storia del blues per mezzo di targhe metalliche su ognuna delle quali si tratteggia in poche parole la storia del sito in cui la stessa è stata posta. Si tratta di un percorso che dovrebbe cominciare dal confine con la Louisiana, nel sud del Mississippi per arrivare fino a Memphis, nel Tennessee. L'opera è in corso di realizzazione e l'obbiettivo finale dovrebbe consistere in più di 120 targhe che portino memoria tanto dei singoli artisti, quanto dei luoghi più significativi. E' interessante peraltro vedere come opere del genere siano il risultato di quella conservazione della memoria che negli Stati Uniti è caratterizzata da un parallelo e sincronico abbandono di ciò che si intende preservare come ricordo, come dice bene Wilbur Zelinsky: “Quando c'è qualche entusiasmo per il passato, esso si esprime con una netta segregazione, una sterilizzazione, come un involucro romanticizzato in forma di museo...”²⁴²

Ad oggi le targhe sono 45 e coinvolgono artisti e luoghi storici del blues di tutto lo Stato del Mississippi. Di queste 45, 25 appartengono alla stretta area del Delta come emerge dalla tabella alla pagina seguente relativa ai siti marcati.

²⁴² WILBUR Z., *The Cultural Geography Of The United States*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, Upper Saddle River, New Jersey 1973, pp. 42-43. Questo fenomeno nella musica si intravede ovunque: nei festival, nei musei del blues e nel revivalismo diffuso.

1.	Blue Front Cafe	Delta(South)	Benton
2.	Charley Patton gravesite	Delta(South)	Holly Ridge
3.	Church Street	Delta(South)	Indianola
4.	Dockery	Delta(North)	Dockery
5.	Elks Lodge	Delta(South)	Greenwood
6.	Freedom Village	Delta(South)	Greenville
7.	Highways 10 & 61	Delta(North)	Leland
8.	Highways 61	Delta(North)	Tunica
9.	HoneyBoy Edwards	Delta(North)	Shaw
10.	Hopson Planting Co.	Delta(North)	Clarksdale
11.	Hubert Sumlin	Delta(South)	Greenwood
12.	James Cotton	Delta(North)	Tunica
13.	Jimmy Reed	Delta(South)	Dunleith
14.	"Livin' at Lula"	Delta(North)	Lula
15.	Mississippi John Hurt	Delta(North)	Valley
16.	Muddy Waters's cabin site	Delta(North)	Clarksdale
17.	Nelson Street	Delta(South)	Greenville
18.	Peavine Branch	Delta(North)	Boyle
19.	Pinetop Perkins	Delta(South)	Belzoni
20.	Riverside Hotel	Delta(South)	Clarksdale
21.	Robert Johnson gravesite	Delta(South)	Greenwood
22.	Robert Nighthawk	Delta(North)	Friar's Point
23.	Rosedale	Delta(North)	Rosedale
24.	Son House	Delta(North)	Tunica
25.	WGRM Radio Studio	Delta(South)	Greenwood

Tabella 3: *Elenco dei siti marcati del Mississippi Trail Blues Project relativi allo Stato del Mississippi*
Fonte: www.msbluestrailproject.com

CONCLUSIONI

1. IPOTESI DI IDENTITA'

A questo punto è possibile azzardare un'ipotesi che vada oltre il semplice esame ed elenco dei luoghi e delle musiche.

Si è già avuto modo di vedere, ad un primo livello, come il blues sia fortemente radicato alla terra e ai luoghi delle proprie origini, e di come i bluesmen, soprattutto agli albori della *devil's music*, siano spesso cantori della realtà da essi vissuta, sotto tutti i punti vista, soprattutto per quanto concerne il sociale e gli aspetti economici.

Si è osservato che il blues snoda la sua storia e si muove sulle strade e in luoghi che diventano oggetto di rappresentazione nelle liriche e determinano la creazione delle musiche.

Si è inoltre potuto notare come, risalendo agli albori, il blues affondi le proprie radici nella terra dove si svolgeva il duro lavoro degli schiavi prima e dei contadini affrancati dopo, e come le diverse aree, pur in una inevitabile schematizzazione, si differenzino per stili sensibilmente diversi.

Tuttavia esiste un secondo livello che coinvolge molto più a fondo musica e territorio, quasi fossero due metà di uno stesso emisfero, in un rapporto quasi di interdipendenza. Quello che è emerso dall'analisi effettuata di determinati aspetti musicali e poetici e si mostra alla luce di quanto già detto riguardo al blues nato e sviluppatosi nel Delta, è dunque l'esistenza di un'identità tra musica e territorio, che va oltre il primo livello di semplice abbinamento di musica e luoghi, spingendosi fino ad un rapporto a doppio filo che vede il secondo come elemento che, unito ai fattori umani e sociali con esso integrati e interagenti, fa scaturire il blues e che al tempo stesso si configura come la "materia" di cui il blues medesimo è costituito.

In altri termini si può legittimamente dimostrare una vera e propria coincidenza tra il blues e il territorio/paesaggio, dove la musica si presenta come immagine e, insieme, generazione o, se vogliamo, filiazione del territorio. Blues dunque come rappresentazione artistica di quest'ultimo, quasi ne fosse un'altra faccia e, al tempo stesso, una "produzione". Ossia un legame che si può sintetizzare nei due termini di speculare e generativo.

A questo punto però bisogna vedere se esistono e, in caso affermativo, quali sono gli elementi e le ragioni a favore di questa ipotesi.

Un punto propedeutico a favore di questa tesi è recuperabile dalla struttura poetico-musicale del blues la cui essenzialità è funzionale ma non voluta come artificio, in quanto il blues scaturisce da una necessità: blues che nasce da lì, in *quei* posti, quindi da un particolare territorio come necessità di un popolo. In altri termini, il blues nasce da una *determinata* necessità in un *determinato* territorio e questo ne influenza la struttura e la tipologia. Quindi dalla struttura poetico-musicale è possibile partire per dedurne o perlomeno spiegarne la matrice.

Per quanto riguarda la coincidenza tra i due elementi (quello artistico e quello geografico), come base di partenza e come strumento applicabile all'analisi dei vari elementi presi in considerazione, viene in aiuto ed è possibile utilizzare uno strumento esterno alla geografia, e cioè appartenente alla musicologia e che al tempo stesso coinvolge il campo della semiotica: nello studio delle radici africane del jazz (ma la cosa vale per la musica afroamericana in generale), si è notato come le partizioni tradizionali stabilite dalla semiotica occidentale, vengano immancabilmente decostruite quando ci si addentra nel campo dei linguaggi africani dell'area subsahariana, i quali hanno una caratteristica che li rende antitetici al nostro modo di concepire il linguaggio stesso: “Il concetto tipicamente africano di identità semantica 'suono-parola' è infatti contrapposibile alla divisione, enunciata dalla semiotica, fra comunicazione e significazione, fra significante e significato.”²⁴³

Detta altrimenti, non esiste linguaggio senza musica, in una assoluta e totale coincidenza tra i due, tanto che si è potuto trascrivere su pentagramma certe parole Bantù. Concludendo, quello che interessa è “*l'identità suono senso: un particolare strumento, in sintesi, può venir impiegato semioticamente, come mezzo di comunicazione ma anche di significazione.*”²⁴⁴

Sostanzialmente c'è una perfetta identità tra linguaggio e musica, in un'unione inscindibile dei due elementi, uno dei quali non potrebbe esistere senza l'altro. Sul piano strettamente musicale, questo processo è evidentissimo nel blues e nel jazz, che lo hanno conservato come retaggio innegabile delle radici africane: dall'Africa ai campi di cotone e quindi al blues, si è conservato un modo particolare di modulare voce e strumenti che nella modulazione stessa contiene un significato.

²⁴³ CERCHIARI L., op. cit. p. 37.

²⁴⁴ Ibid., p. 34.

Basandosi su questi aspetti relativi al linguaggio, è possibile applicare il medesimo tipo di analisi trasportato sul piano geografico, con procedimento analogico, nei seguenti termini: se è vero che esiste una perfetta identità tra suono e linguaggio, e se il suono è alla base di ciò che il linguaggio vuole indicare e rappresentare, allora è possibile ipotizzare che, nella medesima ottica africana di rappresentazione della realtà, il medesimo processo si sia innescato in chiave geografica: il territorio non è linguisticamente diverso da qualsiasi altro soggetto, e come tale può benissimo aver subito quel processo di significazione di tipo africano. Si viene così a creare un'inscindibilità tra musica e territorio secondo una proporzione sintetizzabile così:

suono : parola = blues : territorio

Partendo dunque da una trasposizione del metodo semiologico, si arriva al passo successivo, fulcro di questo lavoro, in cui si arriva a postulare una genesi della musica dal territorio: la musica e il territorio sono inscindibili secondo la chiave linguistica africana, ma nel caso del blues si va oltre, aggiungendo una chiave di lettura squisitamente geografica, e il territorio sembra così generare quella musica che lo rappresenta. Il risultato finale è così una relazione di tipo circolare per quanto riguarda il primo aspetto, quello più strettamente linguistico-musicale; e di doppia implicazione per quanto riguarda il processo di genesi (il territorio genera la musica il quale la rappresenta).

Queste le premesse che forniscono un metodo. Si passerà ora alla dimostrazione addentrandosi negli elementi concreti di interazione tra musica e territorio.

A mio parere, il primo elemento chiave risiede nell'esistenza di una relazione tra il bluesman, il territorio e la sua comunità. Prendendo le mosse da Paul Oliver (op. cit.) che propugnò l'idea secondo cui il bluesman ha un suo corrispettivo nel cantastorie (*griot*) africano, cantore individuale sì, ma pur sempre inserito nel contesto etnico e sociale della propria gente, il blues a questo punto si configurerebbe come prodotto e immagine del territorio in un rapporto di doppia implicazione benché, al tempo stesso, rielaborato in chiave individuale dal bluesman, un po' come l'aedo omerico che mutava e rinnovava, all'interno di un contesto noto a tutti, il *lore* o tradizione. In tal senso è proprio il *griot* africano l'immagine più vicina al bluesman, personaggio simile in tutto e per tutto, che canta, modificandola e rinnovandola, la tradizione. Entrambi sono cantastorie girovaghi, ammirati e temuti, quasi custodi di un rito.

Questo è un punto su cui è importante insistere: il fattore umano individuale che esula dalla collettività e in secondo luogo mettere l'accento sul singolo bluesman che, pur parlando alla propria gente e ad un collettivo a cui sa di potersi rivolgere, esprime qualcosa di personale.

In quest'ottica, dunque, il territorio per essere "tradotto" in musica necessita della mediazione demiurgica o artistico-creativa da parte di una sorta di sacerdote laico in grado di mettere in atto questo evento; e costui altri non è che il bluesman.

Il secondo passo porta a prendere in considerazione un argomento forse tra i più macroscopici e rappresentativi del blues e, successivamente, di tanta musica americana: quello del girovago e del viaggio, temi che si ricollegano prepotentemente, a volte direttamente e a volte solo sfiorandolo, al territorio che viene da essi rappresentato. La presenza di innumerevoli testi riguardanti il viaggio nelle sue diverse accezioni, e nei suoi diversi contesti e motivazioni, nonché dei nomi dei luoghi all'interno delle *lyrics*, dimostra la reale e tangibile unione identitaria tra musica e territorio.

In questo ambito il tema del viaggio e del vagabondare (il termine *hobo* diventa anche un verbo: *to hobo*²⁴⁵) rientra tra gli argomenti chiave, nelle intenzioni di questo lavoro, in quanto, al di là dell'aspetto più squisitamente sociale, esso rappresenta in maniera perfetta il *trade union* tra musica e territorio secondo i tratti già accennati.

Il treno, la ferrovia, la strada e le vie fluviali sono le infrastrutture lungo le quali il nero americano si muove, e su cui si fonda e si forgia una buona parte della sua musica.

Il terzo e ultimo passo per arrivare ad una dimostrazione di quanto postulato, ci porta a entrare ancora più nello specifico e a considerare un particolare aspetto del blues all'interno del discorso sui girovaghi: il *train time*²⁴⁶. Ed è proprio questo l'anello che permette di unire la semplice presenza della musica in una data regione a quel particolare rapporto di derivazione e di doppia implicazione: il treno non è solo e unicamente la componente tematica di un pezzo musicale ma, anche senza la presenza di un testo, diventa un vero e proprio genere a parte e soprattutto si configura come rappresentazione di qualcosa che, nell'America nera (ma non solo) era un elemento di fondamentale importanza; ma al tempo stesso è prodotto di ciò che tenta di rappresentare. Il territorio ha in questo caso fornito la componente che ha

²⁴⁵ Blind Willie McTell, grandissimo bluesman cieco della Georgia, che artisticamente poco o nulla ha a che fare con il Delta, in tal senso è comunque interessante: in uno dei suoi capolavori, *Travelin' Blues*, usa l'espressione "*I'm tryin' to hobo my way*".

²⁴⁶ Cfr. par. 1.4

spinto alla creazione artistica, che l'ha causata, e nulla o poco importa che si tratti di un fattore artificiale, di un manufatto umano piuttosto che di un elemento del paesaggio naturale. Dunque, prendendo il *train time* come paradigma, possiamo legittimamente trasferire ciò che abbiamo detto al riguardo, a tutto ciò che il blues rappresenta col canto e con la musica, nel senso che il processo che ha portato al *train time* è analogo al resto del metodo di creazione e genesi del resto dei blues e su di essi può essere trasposto.

Purtroppo, quasi per uno caso bizzarro, proprio nella zona del Delta non abbiamo praticamente testimonianze registrate di *train time* e di armonica in genere, ma il treno è comunque presente nel Delta come in tutti i blues di ogni epoca e territorio, e comunque il caso del Delta è da far rientrare in quella casistica in cui l'assenza di testimonianze incise su disco non corrisponde necessariamente ad una sua assenza nella tradizione. Anzi, abbiamo le testimonianze²⁴⁷ sulla cui scorta possiamo senza ombra di dubbio confermare l'uso della *blues harp*²⁴⁸ in Mississippi e nel Delta come in altre zone dove essa fu oggetto di maggior interesse da parte delle case discografiche e degli etnomusicologi. Inoltre, anche se nacque nella zona East del Mississippi, Bukka White è considerabile a tutti gli effetti un bluesman del Delta, e ci fornisce esempi di *train time* con la chitarra in alcuni dei suoi pezzi più celebri: *The New Frisco Train*, *The Panama Limited* e *Special Streamline*.

²⁴⁷ E' ancora una volta la vicenda di Sonny Boy Williamson II, per la sua esemplarità, a venire in aiuto: in alcune delle sue registrazioni più tarde, fatte in Danimarca negli anni '60, figura un pezzo per armonica sola: *Movin' Down The River* (in *The Blues Of Sonny Boy Williamson*, in *The Blues Of Sonny Boy Williamson*, Storyville, 1965). Ora, il fatto che solo in quest'epoca gli fosse permesso di incidere musica così poco "alla moda", è indicativo di un fatto. Il *train time* era probabilmente qualcosa che egli aveva sempre suonato ma che, finché furono le case discografiche (nella fattispecie l'onnipotente Chess) a comandare per seguire i gusti e le direzioni del mercato, non ebbe mai il permesso di incidere. Quando venne in Europa, da star osannata e riverita (come accadde a tanti bluesmen che attraversarono l'oceano negli anni '60), ebbe l'opportunità di fare quello che prima gli fu negato. E il *train time*, ragionevolmente, è da far rientrare in una serie di tradizioni che Sonny Boy non dimenticò mai e che riesumò anche se in un periodo in cui da parecchio era già un ricordo di tempi andati.

Non solo, ma le registrazioni fatte nel 1990 di CeDell Davis e di Herman Alexander, due bluesmen rispettivamente di Helena, Arkansas e di Tunica, Mississippi (in *Highway 61*, Wolf, 2003), offrono una testimonianza dell'uso dell'armonica mantenendo stile tradizionale che denota ancora come la mancanza di materiale antecedente non sia indicativo della mancanza di una reale tradizione. E sullo stesso piano troviamo certe registrazioni di Johnny Woods (artista della zona delle colline) effettuate negli anni '80. (in *So Many Cold Mornings*, Swingmaster 2112, 1987).

Infine il link più evidente che addirittura trascende il blues e sconfina nelle nuove tendenze rockabilly, è costituito da un mississippiano come Isahia "Doctor" Ross, il one band man che portò l'armonica dei suoi luoghi natii attraverso il tempo, registrando negli anni '50 con il suo suono immutato fino agli anni '80.

²⁴⁸ *Blues harp* è uno dei tanti nomi dati all'armonica.

Possiamo dunque affermare che il territorio è presente sempre e ovunque nel blues sia come semplice tema, ma soprattutto in chiave di doppia implicazione, dove il paesaggio e gli elementi di cui è costituito sono fonte della musica e ne sono da quest'ultima rappresentati.

In altri termini territorio e musica sono legati da un rapporto dove il primo è fonte della seconda e la seconda è rappresentazione del primo ma secondo un'unione indissolubile che non può accettare la separazione dei due elementi, nel senso che il blues deriva dal territorio come necessità. Questo aspetto è significativamente condensato in una frase dell'afroamericano Charles E. Cobb, nel suo reportage pubblicato dal *National Geographic*, riferendosi alla musica e all'”*extraordinary power*” del canto dei bluesman del Mississippi: “*the land itself seems to demand it*”²⁴⁹. E ancora, Fabrizio Venturini, parlando della musica di Charlie Patton, forse con una frase sicuramente un po' barocca ed enfatica ma non priva di veridicità, afferma:

*“La sua musica era malleabile come il fango grasso dello Yazoo e dura come il tronco del pioppo mississippiano, scura come l'acqua del Sunflower River e pura come il fiore del cotone.”*²⁵⁰

E il Delta rappresenta un laboratorio e un campo di prova particolarmente importante (benché da sempre noto) anche all'ascolto, dove il paesaggio disperatamente piatto e uniforme e la musica sembrano fondersi in un andamento che a tratti diventa ipnotico e allucinatorio, non di rado basato su un solo accordo, dove non sempre il nostro orecchio trova il riposo tonale e armonico delle classiche cadenze armoniche “occidentali”.

Uno degli esempi più celebri che calza perfettamente con questa affermazione è rappresentato da *Highway 61 Blues*, reso celebre da Mississippi Fred McDowell, in cui non solo si parla della strada che vide nascere e viaggiare il blues e le sue storie, ma nel suo canto strascicato e disperato sembra voler dipingere la pianura del Delta come la si può osservare ancora ai giorni nostri entrando dal Tennessee, appena lasciata la periferia sud di Memphis. Qui possiamo benissimo osservare come il blues derivi da una *determinata* necessità e da un *determinato* territorio e come al tempo stesso, una volta derivato, lo rappresenti. Osservando

²⁴⁹ COBB C., *La via del blues*, in “National Geographic” vol. 3, N. 4 – aprile 1999.

²⁵⁰ VENTURINI F., op. cit., p. 276.

quel paesaggio si comprende il legame radicale che unisce il blues a *quella* particolare terra e *non* ad un'altra. Il territorio (sempre in senso lato, con gli imprescindibili aspetti sociali ed economici) segnava la vita e di riflesso anche la musica, ed era qualcosa che, cruda realtà tangibile, andava oltre; ed è B.B. King a darci il senso di cosa potesse rappresentare negli anni '30 il paesaggio della pianura del Delta del Mississippi, dominato dal “re” cotone:

*“Nel Delta del Mississippi della mia fanciullezza, il cotone era una forza della Natura. Come il sole la luna e le stelle circondava la mia vita e invadeva i miei sogni. Lo vedevo, lo sentivo, ci avevo a che fare tutti i giorni, in mille modi. [...] La coltivazione del cotone ha un ritmo costante, e richiede pazienza e perseveranza; si suda, si fatica e a volte si maledicono gli elementi. Il fango del Delta – il “fango minestrone”, come lo chiamavamo noi – è talmente denso e umido che se non stai attento ti stacca le suole dalle scarpe; è più appiccicoso del catrame, ma è anche fertile quanto basta per fare ricco un uomo.”*²⁵¹

Se *Highway 61* è uno degli esempi più famosi e uno dei blues più suonati da tantissimi bluesmen, è solo uno dei tanti pezzi che nascono da quella realtà che essi riproducono rappresentandola in forma di musica: l'esempio di come questo sentire il legame musica-territorio si sia propagato nel tempo è uno strumentale per sola armonica di Charlie Musselwhite, armonicista bianco di Kosciusko, cittadina situata nella contea di Attala, al centro del Mississippi ma, nel contesto di mobilità culturale a cui si è già accennato, inclusa nella stessa tempra del Delta (l'album in cui è presente il pezzo è del 2004). Il pezzo in questione è intitolato semplicemente *Route 19 (Attala County Mississippi)*, ed è particolarmente importante per due motivi: il primo, si è visto, è simbolico della continuazione temporale di un modo di fare ma soprattutto di sentire la musica legata alla terra. Il secondo è ancora più importante in quanto rappresenta l'anello di congiunzione tra il modello del *train time* appena analizzato e la canzone vera e propria. In sostanza, un pezzo come *Route 19 (Attala County Mississippi)*, dimostra come la teoria valida per una realtà concreta e tangibile come il *train time* sia trasportabile in tutto e per tutto sul territorio anche senza bisogno di un testo che renda la musica in questione una vera canzone. *Route 19 (Attala County Mississippi)* è uno strumentale che dipinge senza mediazioni la terra natia dell'autore, proprio come il *train time* rappresenta il treno. Concludendo, a scopo paradigmatico, possiamo affermare che tra

²⁵¹ B.B. KING, *Il blues intorno a me*, op. cit., p. 47.

Highway 61 e un *train time*, nel mezzo si colloca *Route 19 (Attala County Misissippi)*, che guarda ad entrambi gli estremi e li contiene. Scavando più a fondo si noterà come il legame sia ancora più forte in quanto c'è un filo conduttore che lega i tre elementi che altro non è che il viaggio: in mezzo c'è la ferrovia e ai due estremi ci sono due strade, una grande direttrice (la U.S. Highway 61), e una minore (la State Road 19) che si innesta in un tessuto geografico più minuzioso. Abbiamo così le due facce della strada e, distinta ma inscindibile, la ferrovia. Ancora, stilisticamente *Route 19 (Attala County Misissippi)*, è un pezzo allucinato come lo è *Highway 61*, ma è uno strumentale come lo è un *train time* e non può sfuggire lo stesso modo di chiamare un pezzo, con il semplice nome della strada.

Un ultimo passo che spinge ancora più in la questa visione è costituito da *Movin' Down The River Rhine*²⁵² di Sonny Boy Williamson²⁵³ che lega al proprio interno il nome di un luogo (benché, lo si già visto, atipico e comunque non statunitense ma addirittura europeo), il viaggio e il motivo del *train time*. Questo pezzo, capolavoro di unione tra canzone vera e propria e *train time*, si spinge dunque ancora più avanti, costituendo una vera e propria sintesi tra *Highway 61* e *Route 19 (Attala County Misissippi)* e unendo il legame col territorio all'espressione del medesimo tramite il treno. Poco importa che ci sia solo la ferrovia e non sia presente una strada come la 61 o la route 19: questa mancanza non toglie nulla alla natura sintetica di questo pezzo, anche perchè va ricordato che esso si riferisce ad un luogo che non sono gli Stati Uniti, ma l'Europa. Anzi, l'adattamento alla nuova realtà geografica mostra in modo ancora più forte come il blues fosse sempre musica legata al mondo vissuto, alle situazioni contemporanee e mai slegato dalla vita reale. Così, se Sonny Boy Williamson cantò il Reno, alla stessa maniera avrebbe potuto cantare una qualsiasi strada tra quelle dell'Europa che egli ebbe modo di percorrere, negli anni alla fine della sua carriera.

In questo modo così possiamo chiudere il cerchio di corrispondenze e avvalorare così il terzo punto dell'analisi che prende un esempio (il *train time*) estendibile analogicamente a tutto il blues.

²⁵² *The blues Of Sonny Boy Williamson*, Storyville records, 1963, SLP-170.

²⁵³ Cfr. par. 5.5.

2. IL BLUES E I BIANCHI: UN “CUORE DI TENEBRA”?

Si è visto, nel paragrafo relativo alle Hills, come una vecchia tradizione, quella di suonare percussioni e flauti (*fife & drums*) si sia mantenuta anche in tempi recenti. L'ultimo grande esponente di questa tradizione fu Othar Turner. Con la sua morte, è la sua giovanissima nipote a tenere vivo questo modo di fare musica.

Ora, c'è qualcosa di commovente, di intenso e delicatamente malinconico in ciò che la giovane nipote di Othar Turner continua a perpetrare nelle vecchie colline nel nord del Mississippi. Vedere questa ragazza poco più che adolescente che suona il piffero costruito con una canna esattamente come faceva il nonno Othar. Sharde Thomas, questo è il nome della ragazza, possiede una magia struggente nel fatto stesso di suonare oggi qualcosa che va anche al di là del blues, qualcosa che affonda le proprie radici nella storia più antica dei neri d'America. Le *Hills*, quelle colline conservano qualcosa di così antico da essere pauroso, di una bellezza terrificante perché riporta troppo indietro nel tempo. Ci riporta ad un passato che reca il marchio infamante della tratta, marchio infamante per l'Occidente bianco che non è ancora oggi in grado di comprendere l'anima reale di quelle musiche.

L'Occidente ha dentro di sé quel cuore di tenebra di cui non si libererà, e al di là del quale c'è l'anima segreta della musica nera, che vibra con il proprio linguaggio occulto che resta sempre oltre una soglia che è invalicabile: oltre c'è la stessa giungla di Conrad che intravediamo appena, di fronte alla quale passiamo ma che non sarà se non lo spettacolo di superficie, che non conosceremo mai nella sua vera natura ed essenza, ma solo nel suo guscio esterno. Non è lungo le strade che supereremo la soglia, non lungo le *highways* solitarie che portano i segni di un passato tanto vicino e che appare così remoto, quasi come un tempo preistorico.

Tuttavia, forse l'unico modo per cercare di sapere è ammettere di non conoscere, e per questo stesso arrivare a possedere quello che la musica dà senza pretendere conoscenze specifiche e particolari, perché tanto alla musica delle Colline quanto al blues dei *juke joints* manca quello che noi ci portiamo dietro come un zavorra: l'arroganza di pretendere. La musica, ed in particolare *quella* musica, non ha pretese perché esprime se stessa senza parlarne, e discuterne significa in una certa misura tradire questo aspetto che è forse l'unico vero e definibile fuori da ogni margine di rischio.

Ed è forse proprio attraverso la geografia che possiamo trovare gli strumenti per poter vedere questo mondo nel modo più aderente possibile alla sua essenza, che è quella del paesaggio e

del territorio in cui un popolo intero si è ricreato partendo da uno sradicamento totale e ha generato una musica nuova. Analizzare il paesaggio e ed il territorio è quindi, probabilmente, l'unica via per “vedere” il Delta e la sua musica senza discutere la musica stessa. E' il territorio del Delta con gli uomini e le donne che lo hanno popolato a darci la parte reale della musica che là è nata e che là tiene ancorata la sua radice più tenace. Proprio come il conradiano Marlowe, dobbiamo arrenderci ad un'evidenza e come lui dobbiamo smettere di interrogarci, giacché l'unico modo di comprendere l'Africa (e il blues è pur sempre Africa) è il non arrivare a conoscerla e capirla. C'è un parallelo tra il viaggio di Marlowe e il tentativo tutto occidentale di capire il blues: il viaggio porta ad addentrarsi nella foresta/blues, dove l'unica conoscenza che ne deriva è la consapevolezza dell'incapacità di comprendere.

TESTI²⁵⁴

²⁵⁴ Le indicazioni discografiche sono volutamente ridotte al minimo. Per maggiori dettagli si rimanda alla discografia. Non è stato possibile ottenere o trascrivere tutti i testi dei i pezzi citati nel par. 5.5.

Big Joe Williams - 49 HIGHWAY BLUES

1935, Chicago, IL

Complete Recorded Works, Vol. 1 (1935-1941) (Document)

Well I'm gonna get up in the morning
Hit the Highway 49
I'm gonna get up in the morning
Hit the Highway 49
I've been looking for my woman
Lord don't think she can't be found

Melvina my woman
She out on the Highway 49
Melvina my woman
She out on the Highway 49
I'm gonna get up in the morning
Roll on down the line

I believe, I believe, I believe I'll dust my bed
I believe, I believe, I believe I'll dust my bed
Out on the Highway 49
I have walked till I am dead

I got the blues this morning
Rollin into Jackson town
I got the blues this morning
I'm rollin into Jackson town
I've been looking for my baby
Lord don't think the girl can't be found

Long tall mamma
She don't pay me no mind
Yeah long tall mamma
She don't pay me no mind
All she wanna do
Walk the Highway 49

Bukka White – ABERDEEN MISSISSIPPI BLUES*Chicago, IL, 1940**Shake ?Em On Down (Catfish Records)*

I was over in Aberdeen
 On my way to New Orlean
 I was over in Aberdeen
 On my way to New Orlean
 Them Aberdeen women told me
 Will buy my gasoline

Hey, two little women
 That I ain't ever seen
 They has two little women
 That I ain't never seen
 These two little women
 Just from New Orlean

Ooh, sittin' down in Aberdeen
 With New Orlean on my mind
 I'm sittin' down in Aberdeen
 With New Orlean on my mind
 Well, I believe them Aberdeen women
 Gonna make me lose my mind, yeah

(slide guitar & washboard)

Aber-deen is my home
 But the mens don't want me around
 Aberdeen is my home
 But the men don't want me around
 They know I will take these women
 An take them outta town

Listen, you Aberdeen women
 You know I ain't got no dime
 Oh-oh listen you women
 You know'd I ain't got no dime
 They been had the po' boy
 All up and down.

(guitar & washboard to end)

Tommy Johnson – BIG ROAD BLUES

1928, Memphis

Complete Recorded Works In Chronological Order, 1928-29, DOCD 5001.

Cryin', ain't goin' down this
 Big road by myself
 A-don't ya hear me talkin', pretty mama?
 Lord, ain't goin' down this
 Big road by myself
 If I don't carry you
 Gon car' somebody else
 Cryin, sun gon' shine in
 My backdoor, someday
 A-don't ya hear me talkin', pretty mama?
 Lord, sun gon' shine in
 My backdoor, someday
 A wind gon' change all
 Blow my blues away

Baby, what made you do
 Things you do-do-do
 Like you do-do-do?
 Don't you hear me, now?
 What made you do me
 Like you do-do-do?
 Now, you think 'gon do me like you
 Done to po' old Cherry Red

Take the poor boy's money, now
 Sho' nuff, you won't take mine
 A-don't ya hear me talkin', pretty mama?
 Taken this poor boy's money
 Sho' nuff, won't take mine
 Taken the po' boy's money, now
 Sure t' God, you won't take mine

Cryin', ain't goin' down this
 Big road by myself
 A-don't you hear me talkin', pretty mama?
 Lord, ain't goin' down this
 Big road by myself
 If I don't car' you
 Gon' carry somebody else

Cryin', sun gon' shine on
 My back door someday
 A-don't you hear me talkin', pretty mama?

Know sun gon' shine in
My back door someday
And a wind gon' change and
Blow my blues away.

John Lee Hooker - BOOGIE CHILLUN

1959, Detroit, MI

The Vee Jay Years 1955-1964 (Charly)

Well my mama she didn't 'low me, just to stay out all night long, oh Lord
Well my mama didn't 'low me, just to stay out all night long
I didn't care what she didn't 'low, I would boogie-woogie anyhow

When I first came to town people, I was walkin' down Hastings Street
Everybody was talkin' about, the Henry Swing Club
I decided I drop in there that night
When I got there, I say, "Yes, people"
They was really havin' a ball!
Yes, I know
Boogie Chillun!

One night I was layin' down,
I heard mama 'n papa talkin'
I heard papa tell mama, let that boy boogie-woogie,
it's in him, and it got to come out
And I felt so good,
went on boogie'n just the same

Charlie Patton - BOWEAVIL BLUES

1929, Richmond, IN

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Sees a little boll weevil keeps movin' in the, Lordie!
 You can plant your cotton and you won't get a half a bale, Lordie
 Bo weevil, bo weevil, where's your native home? Lordie
 "A-Louisiana raised in Texas,
 Least is where I was bred and born", Lordie
 Well, I saw the bo weevil, Lord, a-circle, Lord, in the air, Lordie
 The next time I seed him, Lord, he had his family there, Lordie
 Bo weevil left Texas, Lord, he bid me "fare ye well", Lordie
 (spoken: Where you goin' now?)
 I'm goin' down the Mississippi, gonna give Louisiana hell, Lordie
 (spoken: How is that, boy?)
 Suck all the blossoms and he leave your hedges square, Lordie
 The next time I seed you, you know you had your family there, Lordie
 Bo weevil meet his wife, "We can sit down on the hill", Lordie
 Bo weevil told his wife, "Let's trade this forty3 in", Lordie
 Bo weevil told his wife, says, "I believe I may go North", Lordie
 (spoken: Hold on, I'm gonna tell all about that)
 "Let's leave Louisiana, we can go to Arkansas", Lordie
 Well, I saw the bo weevil, Lord a-circle, Lord, in the air, Lordie
 Next time I seed him, Lord, he had his family there, Lordie
 Bo weevil told the farmer that "I 'tain't got ticket fare", Lordie
 Sucks all the blossom and leave your hedges square, Lordie
 Bo weevil, bo weevil, where your native home? Lordie
 "Most anywhere they raise cotton and corn", Lordie
 Bo weevil, bo weevil, "Outta treat me fair", Lordie
 The next time I did you had your family there, Lordie

Muddy Waters - BURR CLOVER BLUES

*1941, Stovall Plantation, Stovall, MS
The Complete Plantation Recordings (Chess)*

Well now, that clover man way up in Dundee
Well now, that clover man way up in Dundee
Well now, you go down to Mr. Howard Stovall's place, he's got all the burr clover you need

Well now, the reason that I love that old burr clover farm so well
Well now, the reason that I love that old burr clover farm so well
Well now, we always have money and we never raise no hell

Well now, I'm leaving this morning, and I sure do hate to go
Well now, I'm leaving this morning, and I sure do hate to go
Well now, I've got to leave this burr clover farm, I ain't coming back no more

Now, good bye everybody and I may not coming back again
Now, good bye everybody and I may not coming back again
Well now, I've got to leave this burr clover farm, my baby don't want me around

Well, so long, so long, you gonna need my help, I say
Well, so long, so long, you gonna need my help, I say
Well now, I here do wanna sell you some burr clover, honey, just before I go away

Nehemiah Curtis "Skip" James - CHERRY BALL BLUES

recording of 19

The Complete Early recordings of Skip James (Yazoo)

I love my cherry ball better than I love myself
I loves cherry ball better than I love myself
She get so she don't love me, she won't love nobody else

Cherry ball quit me, she quit me in a calm, good way
Cherry ball quit me, she quit me in a calm, good way
But what to take to get her, I carries it every day

I love my cherry, oh, better than I love myself
My cherry ball, better than I love myself
She get so she don't love me, love nobody else

Sure as that spider hangin' on the wall
Sure as that spider hangin' on the wall
I advised that old cherry ball, "Keep fallin' on call"

I'll catch the Southern if you take the Santa Fe
I'll take the Southern and if you'll take the Santa Fe
I'm gonna ride and ramble, tell cherry to come back to me

Jimmy Rogers – CHICAGO BOUND

1954, Chicago, IL
His Best, (Chess)

I left out of Georgia in 1934
my baby she begged me “Daddy please don't go”
But I left that town; you know I left that town
When I left out of Georgia, you know I was Memphis bound.

I stayed in Memphis till 1939
The woman I was lovin didn't pay me no mind
Then I left that town; you know I left that town
When I left out of Memphis, you know I was St. Louis bound.

I didn't need no steam heat by my bed
The little girl I had kept me cherry red
But I left that town; you know I left that town
When I left St. Louis, you know I was Chicago bound.

I'm gonna tell you something you all should know,
Chicago's the best place I ever knowed
I'm gonna stay in this town, I'm gonna live in this town
I'm gonna live in Chicago it's the greatest place around.

Charlie Patton - DRY WELL BLUES

1930 Grafton, WI

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Way down in Lula, hard livin' has done hit
Way down in Lula, hard livin' has done hit
Lord, your drought come an' caught us, an' parched up all the tree

Aw, she stays over in Lula, bid that ol' town goodbye
Stays in Lula, bidding you the town goodbye
'Fore I would come to know the day, oh, the Lula well was gone dry

Lord, there're citizens around Lula, aw, was doin' very well
Citizens around Lula, aw, was doin' very well
Now they're in hard luck together, 'cause rain don't pour nowhere

I ain't got no money and I sure ain't got no hope
I ain't got no money and I sure ain't got no hope
...come in, furnished all the cotton and crops

Boy, they tell me the country, Lord, it'll make you cry
Lord, country, Lord, it'll make you cry
Most anybody, Lord, hasn't any water in the bayou

Lord, the Lula womens, Lord, puttin' Lula young mens down
Lula men, oh, puttin' Lula men down
Lord, you outta been there, Lord, the womens all leavin' town

Robert Nighthawk - FRIAR'S POINT BLUES

1940, Chicago, IL

Prowling Nighthawk (Catfish)

Babe I know that you love me : you won't treat me right
If you do good in the day : you'll go and do wrong at night
Still I ain't going to worry : and I ain't going to raise no sand
I'm going back to Friar's Point : down in sweet old Dixieland
You can love me in the morning : you can love me late at night
You don't have to worry : I'm going to treat you right
Still I ain't going to worry : and I ain't going to raise no sand
Yes I'm going away : way down in Dixieland
Every time you kiss me : you make my love come down
Sometimes I believe : you the sweetest girl in town
Still I ain't going to worry : and I ain't going to raise no sand
Yes I'm going to leave you : going down to Dixieland
Babe I know you love me : you won't treat me right
All you want to do : is fuss and fight

Charlie Patton - GREEN RIVER BLUES

1929, Grafton, WI

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

I see a river rollin' like a log
I wade up Green River, rollin' like a log
I wade up Green River, Lord, rollin' like a log

Think I heard the Marion whistle blow
I dreamed I heard the Marion whistle blow,
and it blew just like my baby gettin' on board

I'm goin' where the Southern cross the Dog
I'm goin' where the Southern cross the Dog
I'm goin' where the Southern cross the Dog

Some people say the Green River blues ain't bad
Some people say the Green River blues ain't bad
Then it must-a not been the Green River blues I had

It was late one night, everything was still
It was late one night, baby, everything was still
I could see my baby up on a lonesome hill

How long evenin' train been gone?
How long, baby, that evenin' train been gone?
You know I'm worried now but I won't be worried long

I'm goin' away, but may get lonesome here
I'm goin' away, baby, you may get lonesome here
Yes, I'm goin' away, baby, it may get lonesome here

Charlie Patton - HAMMER BLUES

1929, Grafton, WI

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Gonna buy me a hammock, carry it underneath through the tree
Gonna buy myself a hammock, carry it underneath through the tree
So when the wind blow, the leaves may fall on me

Go on, baby, you can have your way
Ball on, baby, you can have your way
Sister, every dog sure must have his day

Got me shackled, I'm wearin' a ball and...
They've got me shackled, I'm wearin' my ball and chain
An' they got me ready for that Parchman train

I went to the depot, I looked up at the board
I went to the depot, I looked up at the board
If this train has left, well, it's tearin' off up the road

Clothes I buy, baby, honey you gonna 'pre, ...
You're gonna appreciate, honey, all clothes I'll buy
I will give you all my lovin', baby, till the day I die

I went way up Red River, crawlin' on the...
I went up Red River, crawlin', on a log
I think I heard the Bob Lee boat when she moaned

Charlie Patton - HIGH WATER EVERYWHERE PART 1

1929, Grafton, WI

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Well, backwater done rose all around Sumner now,
drove me down the line
Backwater done rose at Sumner,
drove poor Charley down the line
Lord, I'll tell the world the water,
done crept through this town

Lord, the whole round country,
Lord, river has overflowed
Lord, the whole round country,
man, is overflowed
You know I can't stay here,
I'll go where it's high, boy
I would go to the hilly country,
but, they got me barred

Now, look-a here now at Leland,
river was risin' high
Look-a here boys around Leland tell me,
river was raisin' high
Boy, it's risin' over there, yeah
I'm gonna move to Greenville,
fore I leave, goodbye

Look-a here the water now, Lordy,
Levee broke, rose most everywhere
The water at Greenville and Leland,
Lord, it done rose everywhere
Boy, you can't never stay here
I would go down to Rosedale,
but, they tell me there's water there

Now, the water now, mama,
done took Charley's town
Well, they tell me the water,
done took Charley's town
Boy, I'm goin' to Vicksburg
Well, I'm goin' to Vicksburg,
for that high of mine

I am goin' up that water,
where lands don't never flow
Well, I'm goin' over the hill where,
water, oh don't ever flow

Boy, hit Sharkey County and everything was down in Stovall
But, that whole county was leavin',
over that Tallahatchie shore
Boy, went to Tallahatchie and got it over there

Lord, the water done rushed all over,
down old Jackson road
Lord, the water done raised,
over the Jackson road
Boy, it starched my clothes
I'm goin' back to the hilly country,
won't be worried no more

Charlie Patton - HIGH WATER EVERYWHERE PART 2

1929, Grafton, WI

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Backwater at Blytheville, backed up all around
 Backwater at Blytheville, done took Joiner town
 It was fifty families and children come to sink and drown

The water was risin' up at my friend's door
 The water was risin' up at my friend's door
 The man said to his women folk, "Lord, we'd better go"

The water was risin', got up in my bed
 Lord, the water was rollin', got up to my bed
 I thought I would take a trip, Lord, out on the big ice sled

Oh, I can hear, Lord, Lord, water upon my door,
 you know what I mean, look-a here
 I hear the ice, Lord, Lord, was sinkin' down,
 I couldn't get no boats there, Marion City gone down

So high the water was risin' our men sinkin' down
 Man, the water was risin' at places all around,
 boy, they's all around
 It was fifty men and children come to sink and drown

Oh, Lordy, women and grown men drown
 Oh, women and children sinkin' down
 Lord, have mercy
 I couldn't see nobody's home and wasn't no one to be found

Fred McDowell - HIGHWAY 61*1964, Como, MS**You Gotta Move (Arhoolie)*

Lord, that 61 Highway
 It's the longest road I know-whoa
 Lord, that 61 Highway
 It the longest road I know-oh
 She run from New York City
 Down the Gulf of Mexico

Lord, it's some folks said them
 Greyhound buses don't run
 Lord, it's some folks said them
 Greyhound buses don't run
 Just go to West Memphis, baby
 Look down Highway 61

I said, please
 Please see somebody for me
 I said ple-eee-ase
 Please see somebody for me
 If you see my baby
 Tell her she's alright with me

(guitar)

I'm gonna buy me a pony
 Can pace, fox-trot and run
 I'm gonna buy me a pony
 Can pace, fox-trot and run
 Lord, when you see me, pretty mama
 I be on Highway 61

I started school one Monday mo'ning
 Lord, I throwed my books away
 I started school one Monday mo'ning
 Lord, I throwed my books away
 I wrote a note to my teacher, Lord
 I gonna try 61, today

(guitar)

Lord, if I hap'n a-die, baby
 'Fore you think my time have come
 Lord, if I hap'n a-die, baby, Lord
 'Fore you think my time have come
 I want you bury my body-yeah

Out on Highway 61

Lord, if yo' man
Should have you get *boogied', baby
Lord, don't want you to have no fun
If your man should have you get boogied'
Baby, don't want you to have no fun
Just come down to my little cabin
Out on Highway 61.

(guitar to end)

Robert Johnson – I BELIEVE I'LL DUST MY BROOM

1936, San Antonio, TX

The Complete Recordings (Columbia)

I'm goin' get up in the mornin', I believe I'll dust my broom
I'm goin' get up in the mornin', I believe I'll dust my broom
Girlfriend, the black man you been lovin', girlfriend, can get my room

I'm gon' write a letter, telephone every town I know
I'm gon' write a letter, telephone every town I know
If I can't find her in West Helena, she must be in East Monroe I know

I don't want no woman, wants every downtown man she meet
I don't want no woman, wants every downtown man she meet
She's a no good doney, they shouldn't allow her on the street

I believe, I believe I'll go back home
I believe, I believe I'll go back home
You can mistreat me here, babe, but you can't when I go home

And I'm gettin' up in the mornin', I believe I'll dust my broom
I'm gettin' up in the mornin', I believe I'll dust my broom
Girlfriend, the black man you been lovin', girlfriend, can get my room

I'm gonna call up Chiney, see is my good girl over there
I'm gonna call up China, see is my good girl over there
'F I can't find her on Philippine's island, she must be in Ethiopia somewhere

Mississippi Fred McDowell - I WALKED ALL THE WAY FROM EAST ST. LOUIS

recording of 19

Good Morning Little School Girl (Arhoolie)

I walked all the way from East St. Louis to town
Lord, I walked all the way, darling, from East St. Louis to town
You know I did not have but that one poor lousy dime

Well, dark cloud a risin', baby, I wonder what's gonna' come of me
Lord, a dark cloud a risin', baby, I wonder what's gonna' come of me
Lord, I wonder what's gonna come of me

Well, the next time I start a... boy, I gonna' have my baby by my side
Well, the next time I start a... boy, I gonna' have my baby lay by my side
Lord, if I make it to St. Louis, baby, we gon' stop on the other side

Sam Myers - JACKSON, MISSISSIPPI*1980**Mississippi Delta Blues Band, (TJ 1050)*

For twenty-three years Jackson, Mississippi
 Has been my home
 For twenty-three years Jackson, Mississippi
 Has been my home
 No matter where I go, I can't stay away
 From there long
 I had a real fine home on
 The north side of town
 I had a real fine home on
 The north side of town
 I went to work and came back
 And my house was burning down
 In Jackson, Mississippi!
 In Jackson, Mississippi!
 In Jackson, Mississippi!
 In Jackson, Mississippi!
 That's my home
 I don't care where I go, I can't stay away from there long
 Oh Yeah
 There is a place where I used to go – they
 Always welcome me there
 No matter where I go I could come back there
 Jackson Mississippi, back to Jackson Mississippi
 Back home where i belong
 I don't care where I go, I can't stay away from there long

Big Bill Broonzy / Charles Segar - KEY TO THE HIGHWAY (VERSION 1)

1941, Chicago, IL

Big Bill Broonzy 1935-41 (Best of Blues BoB-2)

I got the key to the highway, and I'm billed out and bound to go
I'm gonna leave here runnin', 'cause walkin' is most too slow

I'm goin' down on the border, now where I'm better known
'Cause woman you don't do nothin', but drive a good man 'way from home

Now when the moon creeps over the mountain, I'll be on my way
Now I'm gonna walk this old highway, until the break of day

Come here, sweet mama, now and help me with this heavy load
I am due in West Texas, and I've got to get on the road

I'm goin' to West Texas, I'm goin' down behind the farm
I'm gonna ask the good Lord what evil have I done

Big Bill Broonzy / Charles Segar - KEY TO THE HIGHWAY (VERSION 2)

1957, Chicago, IL

House Rent Stomp (Blues Encore)

I got the key to the highway,
yes, I'm billed out and bound to go
I'm gonna leave, leave here runnin',
because walkin' is most too slow

I'm goin' down on the border,
yes baby, you know where I'm better known
'Cause you haven't done nothin' here little woman,
but drive a good man away from home

Now when the moon peeps over the mountain,
yeah, you know I'll be on my way
I'm gonna walk, walk this old highway,
babe, until the break of day

Now give me one more kiss baby,
yes, just before I go
'cause when I leave you this time now baby,
I declare I won't be back no more

Now when the moon peeps over the mountain,
yeah, you know I'll be on my way
I'm gonna walk, walk this old highway,
until the break of day

So long, goodbye,
yes, I had to say goodbye
'Cause I'm gonna walk, walk this old highway,
babe, until the day I die

Fred McDowell – LEVEE CAMP MOAN

Los Angeles, CA, 1968
Levee Camp Blues (Testament)

Well, I worked on the levee
 'Till I went stone blind
 Well, I worked on the levee, baby
 'Till I went stone blind
 Well, you can't do me
 Like you done po' Shine
 Lord, you took his money
 I declare, you can't take mine

Captain, come out drive him
 And he won't go long all around
 How can I drive him, Captain
 And he won't go long all around?
 He won't eat no oatsmeal or
 He won't even eat his corn

I'm a long line skinner
 I got the shortest line
 I'm a long time skinner
 I got the shortest line
 I'm a long line skinner
 But I've got the shortest line

Well, I worked on levee
 Honey, an I worked old Belle
 Well, I worked old Lou Captain
 Lordy, an I worked old Belle
 I couldn't find a mule
 Lord, with a shoulder well

Lord, that captain hollerin, 'Hurry'
 Boy, you know I'm almost flyin
 Well, that captain hollerin, 'Hurry'
 Lordy and I'm almost flyin'
 Lord, he ain't gotta worry a bit, baby
 He won't even keep time.

(guitar to end)

Mississippi Fred McDowell - LOUISE

1964, Como, MS

You Gotta Move (Arhoolie)

I said, Louise, the sweetest girl I know
 I said, Louise, the sweetest girl I know
 She call me to warm Chicago, down the Gulf of Mexico

Now look-y here Louise, somebody, fishin' in my pond
 She ain't know that I'm pushin', mama ground, you know
 Oh Louise, honey please don't do me wrong

Lord, I had no lovin', honey since Louise been gone
 Now look-a here baby, that river, bank of sand
 You don't, ... the clothes you wear

Lord Louise, honey please don't do me wrong
 Lord, I had no lovin', honey since Louise been gone
 won't come down, she don't

Lord, place where she never land

You know my mama bought me a ...
 Came early mornin' I swear mama lord, late at night
 Lord Louise, honey please don't do me wrong
 Lord, I had no lovin', honey since Louise been gone

...

Lord Louise, honey please don't do me wrong
 Lord, I had no lovin', honey since Louise been gone

...

Lord Louise, honey please don't do me wrong
 Lord, I had no lovin', honey since Louise been gone

Willie Brown – M&O BLUES*1930, Grafton, WI**The Blues Tradition (1927-1932) (Milestone)*

I leave here I'm gon'
 catch that "m and o"
 Now when
 I leave here I'm gon'
 catch that "m and o"
 I'm gon'
 way down south where
 it ain't never been this "slow"

'Cause I had notion
 Lord, and I believe I will
 Cause I had notion
 Lord, and I believe I will
 I'm gonna build me a mansion
 out on Decatur Hill

Now it's alla you men
 oughta be ashamed of yo'self
 Cause I had notion
 Lord, and I believe I will
 Goin' 'round here swearin' 'for God
 you gotta po' woman by yo'self

I tried to kill my woman
 till she laid down 'cross the bed
 I tried to kill my woman
 till she laid down 'cross the bed
 And she looked so ambitious 'till I
 took back everything I said

And I asked her "how 'bout it?"
 and Lordy she said "All right..."
 And I asked her "how 'bout it?"
 and Lordy she said "All right..."
 But she never showed up

Arthur "Big Boy" Crudup - MEAN OLD FRISCO

1962

That's Alright Mama (Relic)

Well, that mean old, mean old Frisco, and that low down Santa Fe
Well, that mean old Frisco, and that low down Santa Fe
Well it carried my baby away, and it's blown right back on me

I was standing, I was listening, for that Southern whistle blow
I was standing and listening for that Southern whistle to blow
Lord, she did not catch the Southern, and now where do you suppose that woman might have gone?

Well, then I ain't, I ain't got no, got no special rider here, Lord
I ain't got no special rider here
Well, I think I leave, 'cause I don't feel welcome

Well, my mama she done told me, and my papa told me, too
Well, my mama she done told me, and my papa told me, too
Everybody grins in your face son, well, they ain't no friends of yours

William Brown – MISSISSIPPI BLUES

*1942, Sadie Beck's Plantation, AK
Deep River Of Song - Mississippi: The Blues Lineage - Musical Geniuses Of The Fields,
Levees, And Jukes, (Rounder records).*

Goin' down to the Delta.
Where I can have my fun.
Goin' down to the Delta.
Where I can have my fun.
Where I can drink my white lightnin', gamble. . .
I can bring my baby home.

Don't the Delta look lonesome
When that evening sun go down?
[Spoken]: Just 'bout good an' dark.
Don't this Delta look lonesome
When that evenin' sun goes down?
Well, you been lookin' for your baby
Don't know where she could be found.
[Spoken]: Boy, I was lookin' all over town for her,
you know dat?

Goin' back to my use-to-be,
Although that she have done me wrong.
Goin' back to my use-to-be,
Although that she have done me wrong.
Well, I think I'll have to forgive her
'Cause I'm tired o' driftin' through this world alone.
[Spoken]: Ain't that a cryin' shame? 'Cause I started
to think about her a whole lot o' times. And she
way down Mississippi, and here I am up here!

She treats me dirty,
But I love her just the same.
Well, she treats me dirty,
But I love her just the same.
Well, it just breaks my heart to hear. . .
Lord, some other men call her name.
[Spoken with instrumental]: They better not do that!

Now goodbye, I'm gon' leave you,
An' I won't be back no more.
[Spoken]: I ain't gon' be gone that long, you
know—
Now goodbye, I'm gon' leave you,
An' I won't be back no mo'.
Man, my mind gets to ramblin'—
See you in Nineteen and Forty-fo'.

Eden Brent - MISSISSIPPI NUMBER ONE

?, Memphis, TN

Mississippi Number One, Yellow Dog Records, 2008

There ain't but a two-lane highway
 Between me and my childhood home
 I was born in the country
 Where there was plenty of room to roam
 I couldn't get into much trouble
 But I sure had a lot of fun
 Mimosa trees, the birds ad the bees
 On Mississippi Number One
 It cuts right through the Delta
 Stretches far as two eyes can see
 It won't take you all the way to Vicksburg
 Or to Memphis Tennessee
 Westward lies the levee
 With the river running by its side
 And when the levee broke I '27
 There was no place to run and hide
 Mississippi Number 1
 Carry me to my home
 Where the Delta Blues was born
 Along miles and miles of sandy loam
 Mississippi number 1
 Delta great River Road
 I'm Greenville bound past the Indian Mounds
 On Mississippi Number 1
 It's a dead end south at 14
 It's a dead end north at 49
 It's the last of the blues highways
 I recommend it if you have the time
 It won't get you there in a hurry
 But you're sure to have a lot of fun
 Rolling Fork up to Friars Point
 On Mississippi Number 1
 The ghosts of thousands bluesmen
 Where many has met his end
 Fooling 'round with someone else's gal
 A Delta legend was born again
 It's a very familiar story
 Crossroads on a moonlit run
 And if you get there late the Devil surely
 Will wait
 On Mississippi Number 1

Big Bill Broonzy - MISSISSIPPI RIVER BLUES

1934, Chicago, IL

Original issue Bluebird 5535/-80395-1.

Album: Vol. 1 'Walk Right In'

Bluebird Records 'When The Sun Goes Down'

Mississ-ippi river
Is so long, deep and wide
I can see my good girl
Standin' on that other side

I cried an I called
I could not make my baby hear
Lord, I'm 'on get me a boat, woman
Paddle on away from here
(guitar)

Ain't it hard to love someone
When they are so far from you
Lord, I'm on' get me a boat and
Paddle this old river blue

I went down to the landing
To see if any boats were there
And the fareman told me
Could not find the boats nowhere
(guitar)

The big boat ease up the river
Are turnin' 'round an 'round
Lord, I'm 'on get me a good girl
Or jump overboard an drown.

Charlie Patton - MOON GOING DOWN

1930, Grafton, WI

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Aw, that moon has gone down, baby, North Star 'bout to shine
 Aw, the moon goin' down, baby, North Star 'bout to shine
 Rosetta Henry told me, "Lord, I don't want you hangin' 'round"

Oh well, where were you now, baby, Clarksdale mill burned down?
 Oh well, where were you now, babe, Clarksdale mill burned down?
 (spoken: Boy, you know where I were)
 "I were way down Sunflower with my face all full-a frowns"

They's a house over yonder, painted all over green
 They's a house over yonder, painted all over green
 (spoken: Boy, you know I know it's over there!)
 Some of the finest young women, Lord, a man most ever seen

Lord, I think I heard the Helena whistle, Helena whistle, Helena whistle blow
 Lord, I think I heard the Helena whistle blow
 (spoken: Well, I hear it blowin' now)
 Lord, I ain't gonna stop walkin' till I get in my rider's door

Willie Love - NELSON STREET BLUES

1951, Jackson, MS

Clownin' With The World (Trumpet Records).

Boy, if you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 Boy, if you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 Where you can laugh and have a lot of fun with, most everybody you meet.

Now you can start at north Theobald and you can walk... 'bout one block down,
 Stop at Tail and Ties shoeshine parlor and get your shoes knocked down.
 Walk right cross the streets man while you is all full of vim,
 To the Deluxe Barbershop and get you a sharp fat trim.

Boy, if you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 Boy, if you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 Where you can laugh and have a lot of fun with, most everybody you meet.

Now walk to the Parlors Cafe but you know, the door is closed.
 I dropped 'round to the Sharp Shop and got me a sharp suit of clothes.
 I walk right cross the railroad there was a sight to be seen,
 Stopped at the Snow White Laundry and got my suit pressed and cleaned.

If you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 If you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 Where you can laugh and have a lot of fun with, most everybody you meet.

Now Arthur runs the Silver Dollar Cafe, that's, right on the corner.
 You can stop in there man and have just as much fun as you wanna.
 I'm all dressed up now from my head to my shoes.
 I sit back and relax while I play these Nelson Street Blues.

If you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 If you ever go to Greenville, please go down on Nelson Street.
 Where you can laugh and have a lot of fun with, most everybody you meet.

Bukka White – PARCHMAN FARM

Memphis TN, 1930

Shake 'Em On Down (Catfish Records)

Judge give me life this mornin' down on Parchman Farm (2x)
I wouldn't hate it so bad, but I left my wife in mourn

Oh, goodbye wife, all you have done gone (2x)
But I hope some day, you will hear my lonesome song

Oh listen you men, I don't mean no harm (2x)
If you wanna do good, you better stay off old Parchman Farm

We got to work in the mornin', just at dawn of day (2x)
Just at the settin' of the sun, that's when the work is done

I'm down on Parchman Farm, but I sho' wanna go back home (2x)
But I hope some day I will overcome

Charlie Patton - PEA VINE BLUES

*1929 Richmond, IN
 Founder Of The Delta Blues (Yazoo)*

I think I heard the Pea Vine when it blowed
 I think I heard the Pea Vine when it blowed
 It blow just like my rider gettin' on board

Well, the levee sinkin', you know I, baby...
 (spoken: Baby, you know I can't stay!)
 The levee is sinkin', Lord, you know I cannot...
 I'm goin' up the country, mama, in a few more days

Yes, you know it, she know it, she know you done done me wrong
 Yes, you know it, you know it, you know you done done me wrong
 Yes, you know it, you know it, you know you done done me wrong

Yes, I cried last night and I ain't gonna cry anymore
 I cried last night an' I, I ain't gonna cry anymore
 'Cause the good book tells us you've got to reap just what you sow

Stop your way o' livin' an' you won't...
 (spoken: You won't have to cry no more, baby!)
 Stop your way o' livin' an' you won't have to cry anymore
 Stop your way o' livin' an' you won't have to cry anymore

I think I heard the Pea Vine when it blowed
 I think I heard Pea Vine when it blowed
 She blowed just like she wasn't gonna blow no more

Bukka White - PINEBLUFF, ARKANSAS

Chicago, IL, 1937

Shake 'Em On Down (Catfish Records)

Whoo, well, I got a little woman in Pinebluff, Arkansas
She was the sweetest little woman that your men most ever saw

Gonna get up in the mornin', baby, with the risin' sun
Whoo well, in the mornin', baby, with the risin' sun
If this train don't run, gonna be some walkin' done

My baby she's callin' me, she called me up on the phone
Whoo well, she's callin' me, she called me up on the phone
She said, "Daddy, daddy, I don't jive, come on hurry home"

My baby says, "I'm tired goin' to bed and moan"
Oh well, she says, "Tired of goin' to bed and moan"
She said, "I ain't had no lovin', daddy, daddy, since that you been gone"

Well, she says, "I'm tired, daddy, singin' to you lonesome songs"
Oh well, she says, "I'm tired of singin' to you lonesome songs"
She says, "I ain't even here, daddy, I ain't even here anymore"

My baby says, "I'm tired, daddy, hearin' my bedsprings groan"
Ooo, well, she says, "I'm tired a-hearin' my bedsprings groan"
She said, "I declare if you want me, daddy, you better hurry on"

Charlie Patton - PONY BLUES

1929, Richmond, IN

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Hitch up my pony saddl' up my black mare
Hitch up my pony saddl' up my black mare
I'm gon' find a rider ooh baby in the world somewhere
Hello central 'sa matter with your line
Hel- lo central matter now with your line
Come a storm last night tore the wires down
Bought a brand new shetland man already trained
Brand new shetland baby al- ready trained
If you get in the saddle tighten up on your rein
And a brownskin woman like somethin' fit to eat
Brownskin woman like somethin' fit to eat
But a jet black woman don't put your hand on me
Took my baby to meet the mornin' train
Took my baby meet that mornin' train
and the blues come down baby like showers of rain
i got something to fell you when i gets a chance
somethin' to tell you when i get a chance
I don't want to marry just want to be your man

Willie “61” Blackwell – RAMPAW STREET BLUES*1941, Chicago, IL**When The Levee Breaks – Mississippi Blues Rare Cuts , JSP Records, 2007*

I'm just sittin' here thinkin', with Rampaw [sic] Street on my mind
 I'm just sittin' here thinkin', with Rampaw Street on my mind
 I'm goin' down there, if I have to ride the blinds

If I only belonged to some secret organization, and was wealthy in degrees
 If I only belonged to some organization, and was way up in degrees
 I know some vehicle driver, boys, would have some mercy on me

Catchin' the fast freight in the mornin', hitch-hikin' seemed to be in vain
 Catchin' that fast freight in the mornin', hitch-hikin' seemed to be in vain
 I'm goin' down in Lousi' to see a man they say can call my baby by her natch'l name

Oh, please have mercy on my worried mind today
 Oh, please have mercy on my worried mind today
 You know I coulda had religion, but the dice and womens, they just would not let me pray

Lou'siana my destination, but I'm crazy about the [temp'rate] zone
 Lou'siana my destination, I'm crazy about the [temp'ate] zone
 If I find the woman I'm lookin' for, boys, I'm gon' make Lou'siana my nated [sic] home

J.D. Short - SLIDIN' DELTA

1961 (or 1962), St. Louis, MO

The Sonet Blues Story - J.D. Short – A last legacy Of The blues from a Pioneer Blues Singer, 1962.

Oh, Slidin' Delta done been here and gone,
Hear me cryin' - I ain't got -
Oh, Slidin' Delta done been here and gone.
It make me think about my baby, ooah, ooah, ooah.
Oh, early this mornin', creepin' through my door,
Now don't you a-hear me cryin', pretty mama,
Early this mornin', crying through my door.
Well, I hear that whistle blow and she won't blow here no mo'.
Oh, slow down train now, bring my baby back home,
Now don't you a-hear me cryin', pretty mama,
Slow down train, bring my baby back home.
Well, she been gone so long, ooah, make my poor heart burn.
...Oh, thought I heard freight train whistle blow,
Now don't you a-hear me cryin', pretty mama,
Thought I heard freight train whistle blow,
And she blowed just like ooah, ooah, ooah

Charlie Patton - STONE PONY BLUES

1934, New York, NY

Founder Of The Delta Blues (Yazoo)

Well saddle my pony, saddle up my black mare
Baby, saddle my pony, saddle up my black mare
I'm gonna find a rider, baby, in the world somewhere

"Hello central, the matter with your line?"
"Hello central, matter, Lord, with your line?"
"Come a storm last night an' tore the wire down"

Got a brand new Shetland, man, already trained
Brand new Shetland, baby, already trained
Just get in the saddle, tighten up on your reins

An' a brownskin woman like somethin' fit to eat
Brownskin woman like somethin' fit to eat
But a jet black woman, don't put your hands on me

Took my baby, to meet the mornin' train
Took baby, meet that mornin' train
And the blues come down, baby, like showers of rain

I got somethin' to tell you when I gets a chance
Somethin' to tell you when I gets a chance
I don't wanna marry, just wanna be your man

Robert Johnson - SWEET HOME CHICAGO

1936, San Antonio, TX

The Complete Recordings (Columbia)

Ooh, baby don't you want to go?
Ooh, baby don't you want to go?
Back to the land of California, to my sweet home Chicago

Ooh, baby don't you want to go?
Ooh, baby don't you want to go?
Back to the land of California, to my sweet home Chicago

Now one and one is two, two and two is four
I'm heavy loaded baby, I'm booked, I gotta go
Cryin' baby, honey don't you want to go?
Back to the land of California, to my sweet home Chicago

Now two and two is four, four and two is six
You gonna keep monkey'in 'round here friend-boy,
you gonna get your business all in a trick
But I'm cryin' baby, honey don't you wanna go
Back to the land of California, to my sweet home Chicago

Now six and two is eight, eight and two is ten
Friend-boy, she trick you one time, she sure gonna do it again
But I'm cryin' hey, baby don't you want to go
To the land of California, to my sweet home Chicago

I'm goin' to California, from there to Des Moines, Iowa'y
Somebody will tell me that you, need my help someday,
cryin', hey hey, baby don't you want to go
Back to the land of California, to my sweet home Chicago

Blind Willie Reynolds - THIRD STREET WOMAN BLUES

1930, Memphis, Tennessee

Complete Recorded Works of Son House & The Great Delta Blues Singers (Document
DOCD 5002)

Hmm-mmm, where my Third Street woman now?
Hmm-mmm, where my Third Street woman now?
Thought she would cheat street me, got the coldest stuff in town

Don't like my ch-chick...¹

I had so much chicken till I heard cluckin' in my sleep
I got so much chicken till I heard cluckin' in my sleep
Don't like my table, mama, please don't dig so deep

Hmm hmm, I got a...²

She's a big fat mama with the meat shakin' on her bone
She's a big fat mama with the meat shakin' on her bone
And every time she shake it, Lord, a hustlin' woman lose her home

She's got something that the men call a stingaree
She's got something that the men call a stingaree
Four o'clock every morning, you turn it loose on me

Hmm-mmm, where my Third Street woman gone?
Hmm-mmm, where my Third Street woman gone?
Believe to my soul, she would hustle everywhere but home

If you can't be my rollin' mama, you can't spend your change
If you can't be my rollin' mama, you can't spend my change

Muddy Waters - THIRTEEN HIGHWAY

1963, ?

One More Mile (Chess)

I went down 13 Highway, drivin' a brand new V8 Ford
I went down 13 Highway, drivin' a brand new V8 Ford
Oh you know I was drivin' so fast, baby I couldn't hardly see the road

Oh I was drivin' 60 miles an hour, all up and down the hill
Oh you know I was drivin' 60 miles an hour, all up and down the hill
Oh you know I was speedin' so fast, I couldn't hardly control my wheel

(solo)

Don't the highway look lonesome, after the sun done gone down
Oh don't the highway look lonesome, after the sun done gone down
Oh you know you're all alone by yourself, there ain't nobody else around

Robert Johnson - TRAVELING RIVERSIDE BLUES

1937, Dallas, TX

The Complete Recordings (Columbia)

If your man get personal, want you to have your fun
If your man get personal, want you to have your fun
Best come on back to Friars Point, mama, and barrelhouse all night long

I got women's in Vicksburg, clean on into Tennessee
I got women's in Vicksburg, clean on into Tennessee
But my Friars Point rider, now, hops all over me

I ain't gon' to state no color but her, front teeth crowned with gold
I ain't gon' to state no color but her, front teeth is crowned with gold
She got a mortgage on my body, now, and a lien on my soul

Lord, I'm goin' to Rosedale, gon' take my rider by my side
Lord, I'm goin' to Rosedale, gon' take my rider by my side
We can still barrelhouse baby, on the riverside

Now you can squeeze my lemon 'til the juice run down my...
(spoken: 'til the juice run down my leg, baby, you know what I'm talkin' about)
You can squeeze my lemon 'til the juice run down my leg
(spoken: That's what I'm talkin' 'bout, now)
But I'm goin' back to Friars Point, if I be rockin'to my head.

Little Brother Montgomery – VICKSBURG BLUES

1954, Chicago

Natty Dominique And His New Orleans Hot Six, Winding Ball Recordings, 104

I got the Vicksburg blues and I sing them anywhere I go.
I got the Vicksburg blues and I sing them anywhere I go.
And the reason I sing them my baby don't want me no more.

I got the Vicksburg blues and I sing them anywhere I please.
I got the Vicksburg blues and I sing them anywhere I please.
And the reason I sing them to give my poor heart some ease.

Now mama ain't going to be your low down dog no more.

And I don't like this ol' place Mama, Lord and I never will,
And I don't like this ol' place Mama, Lord and I never will,
All I can sit right here children and look at Vicksburg on the hill.

(Bessie Smith sings) W.C. Handy - YELLOW DOG BLUES*1925, New York City, NY**The Greatest blues Singer In The World (Blues Encore).*

E'er since Miss Susan Johnson lost her Jockey, Lee,
 There has been much excitement, more to be;
 You can hear her moaning night and morn.
 "Wonder where my Easy Rider's gone?"

Cable grams come of sympathy,
 Telegrams go of inquiry,
 Letters come from down in "Bam"
 And everywhere that Uncle Sam
 Has even a rural delivery.

All day the phone rings, But it's not for me,
 At last good tidings fill our hearts with glee,
 This message comes from Tennessee.

Chorus: Dear Sue your Easy Rider struck this burg today,
 On a south-bound rattler side door Pullman car.
 Seen him here an' he was on the hog
 Spoken The smoke was broke, no joke, not a jitney on him.

Easy Rider's gotta stay away,
 So he had to vamp it, but the hike ain't far.
 He's gone where the Southern cross' the Yellow Dog.

Verse 2: I know the Yellow Dog District like a book,
 Indeed I know the route that Rider took;
 Ev'ry cross tie, bayou, burg and bog.
 Way down where the Southern cross' the Dog,

Money don't zactly grow on trees.
 On cotton stalks it grows with ease;
 No race horse, race track, no grand stand
 Is like Old Beck and Buckshot land,

Down where the Southern cross' the Dog,
 Every kitchen there is a cabaret,
 Down there the boll weevil works while the darkies play,
 This Yellow Dog Blues the live long day.

Chorus: Dear Sue your Easy Rider struck this burg today,
 On a south-bound rattler side door Pullman car.
 Seen him here an' he was on the hog
 Spoken The smoke was broke, no joke, not a jitney on him.

Easy Rider's gotta stay away,
So he had to vamp it, but the hike ain't far.
He's gone where the Southern cross' the Yellow Dog.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE

- AA. VV., *Slave Songs Of The United States*, Simpson, New York, 1867
- AA. VV., *Enciclopedia del blues e della musica nera*, Arcana Edizioni, Milano, 1994
- AA. VV., *Mississippi Atlas & Gazetteer*, DeLorme Publishing, Yarmouth, ME, 2004
- AA.VV., *Mississippi – collana “Le vie del mondo – viaggi d'autore”*, Touring Club Italiano, Milano, 2001
- ALEXANDER J. T., *Great Migrations: Race and Community in the Southern Exodus, 1917-1970*”, Ph.D. diss. Carnegie Mellon University, 2001.
- ANDREWS W. L., and Henry Louis Gates, eds. *Slave Narratives. Library of America*, Library Of America, New York, 2000.
- BARAKA I. A. (LE ROI JONES), *Blues People: Negro Music in White*, Harper Perennial, London, 1999.
- BARLOW W., *Looking up at down: the emergence of blues culture*, Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- BASTIN B., *Crying for the Carolines*, London: Studio Vista, 1971.
- BASTIN B., *Red River blues: the blues tradition in the Southeast*, Urbana: University of Illinois Press, Champaign, IL, 1986.
- BERLIN I., FAVREAU M., MILLER S. F., eds. *Remembering Slavery: African Americans Talk about Their Personal Experiences of Slavery and Emancipation*. N.Y.: The New Press, 1998.
- BLASSINGAME J. W., ed. *Slave Testimony: Two Centuries of Letters, Speeches, Interviews, and Autobiographies*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1977.
- BLIGHT D. W., *Passages To Freedom: The Underground Railroad in History And Memory*, Smithsonian Books, Washington DC, 2001.
- BOGAERT K., *Blues Lexicon*, Standard Boekhandel, Antwerp, 1972.
- BONNER B. J., note di copertina a *The Jelly Roll Kings, Keep Yourself Together*, Evidence, 1996
- BORDEWICH F. M., *Bound for Canaan: The Underground Railroad and the War for the Soul of America*, Harper Collins, New York, 2005 .

- BROONZY W., *Big Bill's Blues: William Broonzy's Story*, Da Capo Press, New York, 1992.
- CALABRESE O. E MUCCI E., *Introduzione alla semantica*, Sansoni, Firenze , 1974
- CALDO C., *Geografia culturale degli Stati Uniti*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1987.
- CALT S., WARDLOW G. D., *King of the Delta Blues: the Life and Music of Charlie Patton*, Rock Chapel Press, Newton, N.J., 1988
- CAMPBELL R. B., *Slavery*, in *The New Handbook Of Texas*, vol, V, The Texas State Historical Association, Austin, 1996.
- CARRUTH H., *Sitting in: selected writings on jazz, blues, and related topics*, University of Iowa Press, expanded ed., Iowa City, 1993.
- CASELLI R. (a cura di), *Cento dischi ideali per capire il blues*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- CERCHIARI L., *Il jazz*, Bompiani, Milano, 1997
- CERCHIARI L., *Civiltà musicale afroamericana*, Mondadori, Milano, 1999.
- CHARTERS S., Note di copertina a *J.D. Short, A last legacy Of The blues from a Pioneer Blues Singer, The Sonet Blues Story*, 1962
- CHARTERS S., *The Blues Makers*,, Da Capo Press, New York, 1991.
- CHARTERS S., *The Bluesmen*, Oak Publications, New York, 1967.
- CHARTERS, S., *The Country Blues*, Da Capo Press, New York, 1975
- CHESEBOROUGH S., *Blues traveling: the holy sites of delta blues*, University Press Of Mississippi, Jackson, 2004
- CLEMENTELLI E. E MAURO W. (a cura di)., *Blues, Spirituals, Folk Songs*, Newton Compton, Roma, 1996.
- COBB J. C., *The Most Southern Place On Earth*, Oxford University Press, New York, 1992.
- COLANGELI M., *Atlante della musica popolare nel mondo*, Universale Tascabile Newton, Roma, 1980.
- CONE J. H., *The Spirituals and The Blues. An Interpretation*, Orbis Book, Maryknoll, 2001.
- CONRAD J., *Heart of Darkness*, Penguin, London 1995.
- COOK B., *Listen to the blues*, C. Scribner's Sons, New York 1973.
- COURLANDER H., *Negro Folk Music U.S.A.*, Columbia University Press, New York, 1963.
- COUSIN J., *Cousin Joe: blues from New Orleans*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- CROSS R.P., WALES R.W. E TRAYLOR C.T., *Atlas of Mississippi*, University Of Mississippi Press, Jackson, 1974.

- DANCE H. O., *Stormy Monday: the T-Bone Walker story.*: Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1987.
- DAVIS F., *The history of the blues*, Hyperion Books, New York, 1995.
- DE SIMONE M., “*Doo-dah! Doo-dah!*”, Arcana Edizioni, Milano 2002.
- DODSON H. E DIOUE S. A., *In Motion: The African American Migration, Experience*, National Geographic, Washington DC, 2005.
- DONGHUE W. E., *Fessor Mojo's Don't Start Me Talkin'*, Elliot And James, Seattle, 1997.
- DUNAS J., *State of the blues*, Aperture Foundation, New York, 2005.
- Encyclopedia Americana*, vol. 23, Americana Corporation, New York, 1975.
- EVANS D., *Big Road Blues*, University Of California Press, Berkeley, 1982.
- EVANS D., *Tommy Johnson*, Studio Vista, London, 1971.
- FABI M. G., *America Nera: la cultura afroamericana*, Carocci, Roma, 2002.
- FAHEY J., *Charley Patton*, Studio Vista, London, 1971.
- FASSIO E., *Blues*, Laterza, Bari-Roma, 2006.
- FEDERIGHI L., *Blues On My Mind*, L'Epos, Palermo, 2001
- FERRIS W., *Blues From The Delta*, Da Capo Press, New York, 1984.
- FINN J., *The bluesman: the musical heritage of black men and women in the Americas*, Quartet Books, London & New York 1986.
- FLIGSTEIN N., *Going North: Migration of Blacks and Whites from the South, 1900-1950*, Academic Press, New York, N.Y./London, England, 1981.
- Folk-songs and Folk-poetries as found in the secular songs of the southern negroes*, *Journal Of American Folklore*, American Folklore Society, College Station TX, 1911.
- FRANCHINI V., *Il paese della musica felice – collana “Reportage 2000”*, Touring Club Italiano, Milano, 2004.
- FULVI F., *Dizionario dei termini della geografia umana*, Patron, Bologna, 1978.
- GARON P., *Blues & the poetic spirit*, Da Capo Press, New York, 1978.
- GARON P., *Woman with guitar: Memphis Minnie's blues*, Da Capo Press, New York, 1992.
- GARREAU J., *The Nine Nations of North America*, Avon, New York, 1988 (prima edizione 1982)
- GASTIL R. D., *Cultural Regions Of The United States*, University Of Washington Press, Seattle, 1975
- GLOVER T., *Blues With A Feeling, The Little Walter Story*, Routledge, New York, 2002.

- GORDON R., *Can't be Satisfied, The Life And Times Of Muddy Waters*, Back Bay Books, Hachette Book Group, New York, 2003.
- GREGORY J. N., *The Southern Diaspora; How the Great Migrations of Black and White Southerners Transformed America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill NC, 2007.
- GROSSMAN J., *Land Of Hope: Chicago, Black Southerners, and the Great Migration*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- GURALNIK P., *Searching For Robert Johnson*, Toby Byron/Multipress, New York, 1989
- HAGEDORN A., *Beyond the River: The Untold Story of the Heroes of the Underground Railroad*. Simon & Schuster, New York, 2002.
- HAGGER P., *Geografia: una sintesi moderna*, Zanichelli, Bologna, 1988.
- HANDY W. C., *Father of the Blues: An Autobiography*, Da Capo Press, New York, 1941.
- HANDY W. C., ed. 1873-1958. *Blues; an anthology. Complete words and music of 53 great songs*, Macmillan Co., New York, 1972.
- HARALAMBOS M., *Right on*, Drake Publishers, New York, 1975.
- HARRIS S., *Blues Who's Who: a biographical dictionary*, Da Capo Press, New York, 1979.
- HARRISON D. D., *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*, Rutgers University Press, Piscataway NJ, 1988.
- HART J.F. (a cura di), *Geografia degli Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano 1978
- HURSTON Z. N., *Mules and Men*, Westport, CT: Negro University Press, New York, 1970.
- JOHN LEE HOOKER FOUNDATION, Note di copertina a *John Lee Hooker, Jack O' Diamonds – 1949 Recordings*, Eagle Records, 2004.
- KEIL C., *Urban Blues*, University Of Chicago Press, Chicago, 1966.
- KEMBLE F. A., *Journal of a Residence on a Georgian Plantation in 1838-1839.*, Harper & Bros, New York, 1863.
- KING B.B., *Blues All Around Me; the Autobiography of B.B. King*, Avon Books, New York, 1996.
- KNIGHT R., *The Blues Highway*, Trailblazer Publications, Burniston, UK, 2003.
- KUBIK G., *Africa And The Blues*, University Press Of Mississippi, Jackson MS, 1999.
- LA VÈRE S. C., *Liner Notes to Robert Johnson: The Complete Recordings*. New York: Columbia Records, 1990.
- LAW OLMSTED F., *A journey in the seaboard slave States*, New York, 1856

- LEADBETTER M., *Delta Country Blues*, Bexhill-On-Sea, Blues Unlimited, Sussex, 1968.
- LODETTI A., *Guida alla musica del diavolo*, Gammalibri, Milano, 1988.
- LOMAX A., *The Land Where The Blues Began*, Pantheon Books, New York, 1993.
- LOMAX A., *Folk Music of North America*, Doubleday, New York, 1958.
- LOMAX A., *The Homogeneity of African-Afro-American Musical Style*, in *Afro-American Anthropology: Contemporary Perspectives*, eds. Norman Whitten e John Szwed. Free Press, New York, 1970.
- LORNELL K., "Peg Pete & His Pals," *LIVING BLUES*, No.11 (Winter 1972-1973), 27-29.
- MAFFI M., *Mississippi*, Rizzoli, Milano, 2004.
- MANZI E., *Geografia dell'America Anglosassone*, UTET Libreria, Torino, 1992
- MARCUS G., *Mystery Train, Images Of America In Rock'n'Roll Music*, Dutton, New York, 1975.
- MARINI S., *Il colore del blues? Black & White*, Luna Nera, Ranfusina, Varzi (PV).
- MAURO W., *Il Blues e l'America Nera*, Garzanti, Milano, 1977.
- MAURO W., *Jazz e universo negro*, Rizzoli, Milano 1972.
- MAURO W., *Storia dei neri d'America*, Newton Compton, Roma, 1997.
- McKEE M., CHISENHALL F., *Beale Black & Blue: Life and Music on Black America's Main Street*, Baton Rouge: LSU Press, 1981.
- MIDDLETON, R., *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990.
- MIDDLETON, R., *Pop music and the blues: a study of the relationship and its significance*, London: Gollancz, London, 1972.
- MIDDLETON R., *Studiare La Popular Music*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- MITCHELL G., *Blow My Blues Away*, LSU Press, Baton Rouge, 1971.
- MONGE L., *I Got The Blues*, Arcana, Milano, 2008.
- MURRAY A., *Stomping the blues*, McGraw-Hill, New York 1976.
- NEFF R., CONNOR A., *The Blues: In images and interviews*, Cooper Square, Lanham MD, 1999.
- NEFF R., CONNOR A. (comp.), *Blues (interviews)*, D. R. Godine, Boston, 1975.
- OAKLEY G., *The devil's music: a history of the blues*, Taplinger Pub. Co., New York, 1977.
- ODUM H., GUY B., J., *Negro Workaday Songs*, Westport, CT: Negro University Press, New York, 1976.
- OLIVER P., *Il Blues*, Fabbri, Milano, 1968

- OLIVER P., *The story of the blues*, Barrie & Jenkins, London, 1969
- OLIVER P., *Aspects of the blues tradition*, Oak Publications, New York, 1970.
- OLIVER P., *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues*, New York Cambridge University Press, New York, 1960.
- OLIVER P., *Conversation With The Blues*, New York Cambridge University Press, New York, 1965.
- OLIVER P., *Savannah syncopators; African retentions in the blues*, Stein and Day, New York, 1970.
- OLSSON B., *Memphis blues and jug bands*, Studio Vista, London, 1970.
- OSTER H., *Living Country Blues*, Folklore Associates, Detroit, 1969.
- PALMER R., *Deep Blues*, New York, Penguin, 1981.
- PEABODY C., *Notes On Negro Music*, in *Journal of American Folk-Lore*, 16, 1903, College Station TX, pp. 148-152.
- PEARSON B. L., *Sounds so good to me: the bluesman's story*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1984.
- POLILLO A., *Il jazz*, Mondadori, Milano, 1975
- RAMSEY F. R., *Been Here and Gone*, Rutgers Univ. Press, Piscataway NJ, 1960.
- RAWICK G. P., *The American Slave: A Composite Autobiography*, Westport, Conn. Greenwood Press, 1972-79.
- ROFFENI A. (a cura di), *Blues, ballate e canti di lavoro afroamericani*, Newton Compton Editori, Roma, 1976
- ROFFENI A. (a cura di), *Il Blues – Canti dei negri d'America*, Edizioni Accademia, Milano 1973.
- ROGGERO A., *La corsa del levriero. In Greyhound da Pittsburgh a Los Angeles*, Feltrinelli Traveller, Milano, 1998.
- RONCAGLIA G., *Il Jazz e il suo mondo*, Einaudi, Torino, 1998
- ROWE M., *Chicago Breakdown*, Drake Publishers, New York, 1975.
- SACKHEIM E., *The blues line; a collection of blues lyrics*, Grossman Publishers, New York, 1969.
- SANTELLI R., *The Big Book Of The Blues*, Penguin, New York, 1993
- SOUTHERN E., *The Music Of Black Americans: A History*, W.W. Norton & Company, New York, 1997.

- SPENCER J. M., *Blues and evil*. Knoxville, University of Tennessee Press, Knoxville TN, 1993.
- TAFT M., *Blues Lyric Poetry: A Concordance*, Garland, New York, 1984
- TAFT M., *Blues Lyric Poetry: An Anthology*, Garland, New York, 1983
- TITON J. T., *Early downhome blues: a musical and cultural analysis*, Urbana: University of Illinois Press, Champaign, IL, 1977.
- TITON J. T., ed. *Downhome blues lyrics: an anthology from the post-World War II era*, Boston: Twayne Publishers, New York 1981. 2nd ed. Urbana: University of Illinois Press, Champaign IL, 1990.
- TRACY S. C., *Langston Hughes & the Blues*, Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- TURNER F. J., *The Fronter In American History*, Henry Holt & C., New York, 1920.
- VENTURINI F.: *Le strade del blues*, Gammalibri, Milano, 1984.
- WARDLOW G. D., *Chasin' That Devil Music: Searchin' For The Blues*, Backbeat Books, San Francisco, 1998.
- WILSON A., *Son House: an Analysis Of His Music and Biography*, Blues Unlimited Collectors Classic 14, Bexill-on-Sea UK, 1966.
- WORKS PROGRESS ADMINISTRATION, *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers Project, 1936-1938*, Library of Congress.
(<http://memory.loc.gov/ammem/snhtml/snhome.html>)
- ZELINSKY W., *North America's Vernacular Regions*, "Annals of the Association of American Geographers", Washington DC, 1980.
- ZELINSKY W., *The Cultural Geography Of The United States*, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ, 1973.

RIVISTE

- COBB C. E., *La via del blues*, in "National Geographic" vol. 3, N. 4 – aprile 1999.
- HOUSE R., *The African-American Migration And The Railroad Blues of William "Big Bill" Broonzy*, in *The Okinawan Journal Of American Studies* No. 2, 2005, pp. 23-25, University of the Ruyukyus, Okinawa.
- LORNELL K. "PEG PETE & HIS PALS," LIVING BLUES, No.11 (WINTER 1972-1973), 27-29.
- WELDING P., "Interview With Honeyboy Edwards", *Blues Unlimited* N. 54, giugno 1968.

SITI WEB

<http://memory.loc.gov/ammem/snhtml/snhome.html>

www.allmusic.com

www.birthplaceoftheblues.com

www.blueshighway.org

www.census.gov

www.msjohnhurtmuseum.com

DISCOGRAFIA²⁵⁵

- AA. VV., Alan Lomax Collection - *Southern Journey Vol.3, The (61 Highway Mississippi)*, Rounder
- AA. VV., *The Blues Tradition*, Milestone, MLP 2016.
- AA.VV., *House Rockin' & Hip Shakin' , vol. 4: Bayou Blues Harp*, Hip-O.
- AA.VV., *When The Levee Breaks – Mississippi Blues Rare Cuts* , JSP Records , 2007
- AA.VV., *Carl Martin / Willie '61' Blackwell 1930-1941*, Document Records
- AA.VV., *Deep River Of Songs – Mississippi: Saints And Sinners*, Rounder Select.
- AA.VV., *Deep River Of Songs – Mississippi: The Blues Lneage*, Rounder Select.
- AA.VV., *Mississippi Blues: completed recorded works, vol. 2 (1926-1935)*, Document, 5158.
- AA.VV., *Negro Work Songs And Calls*, Rounder Select.
- AA.VV., *Prison Songs (Historical Recordings From Parchman Farm 1947-1948) vol. 1 e 2*, Rounder Select.
- AA.VV., *Roots of Black Music In America*, Folkways 2694
- AA.VV., *Son House & The Great Delta Blues Singers, 1928-1930*, Document DOCD 5002.
- AA.VV., *The Stuff That Dreams Are Made Of: Super Rarities & Unissued Gems Of The 1920s & 30s*, Yazoo.
- AMERSON RICH, *Negro Folk Music Of Alabama, vol. 3 e 4*, Folkways Records, 4471/4472
- BELFOUR ROBERT, *What's Wrong With You*, Fat Possum, 80336.
- BELL CAREY, *Carey Bell's Blues Harp*, Delmark DS 622.
- BORUM WILLIE, *Introducing Memphis Willie B.*, Prestige/Bluesville Records.
- BRENT EDEN, *Mississippi Number 1*, Yellow Dog Records, 2008.
- BROCK BIG GEORGE, *Club Caravan*, 2005 Cat Head Delta Blues & Folk Art (600385159029); *Round Two*, 2006 Cat Head Delta Blues & Folk Art, Inc. (600385166829)
- BROONZY BIG BILL, *Big Bill Broonzy*, Document Records, vol2; vol. 3, DOCD 5051; DOCD 5052

²⁵⁵ La discografia è necessariamente basata su criteri di massima ma è al tempo stesso abbastanza ampia da coprire un campo che va sensibilmente oltre lo stretto ambito di discussione della tesi. A differenza del testo, qui i musicisti sono stati elencati per cognome.

- BURNETT ARTHUR CHESTER (HOWLIN' WOLF), *The Memphis Days: Definitive Edition vol. 1*, Bear Family 15460; *The Memphis Days: Definitive Edition vol. 2*, Bear Family 15500; *Moanin' In The Moonlight*, MCA/Chess 5908.
- BURNS JIMMY, *Leavin' Here Walkin'*, Delmark, DE-694.
- BURNSIDE R.L., *Mississippi Hills Country Blues*, Fat Possum, 80341-2.
- CANNON'S JUG STOMPERS, *Cannon's Jug Stompers (1927-1930)*, Herwin 2008.
- CARR SAM (SAM CARR'S DELTA JUKES), *Down In The Delta*, R.O.A.D. Records, RDBL-42
- CARRADINE WILLIAM (CAT IRON): *Cat Iron Sings Blues And Hymns*, Folkways, FW02389
- CARTER BO, *Greatest Hits, 1930-1940*, Yazoo 1014.
- COLEMAN JAYBIRD, *Complete Recorded Works In Chronological Order, 1927-1930*, Document, DOCD 5140
- COTTON JAMES, *Mighty Long Time*, Discovery.
- CRUDUP ARTHUR BIG BOY, *Mean Old Frisco*, Charly Records.
- DAVIS CeDELL – ALEXANDER HERMAN - *Highway 61*, (CD Wolf, 120.920)
- EDWARDS DAVID HONEYBOY, *The World Don't Owe Me Nothing*, Earwig.
- FOSTER WILLIE, *My Inspiration*, [Self Produced]
- FRAZIER CALVIN, *I'm The highway Man*, Flyright 542.
- FROST FRANK, *Jelly Roll Kings*, Paula 20; *The Jelly Roll Kings*, HMG 1006.
- HARRIS ODELL, *Searching For Odell Harris*, Broke And Hungry Records, 2006.
- HEMPHILL JESSIE MAE, *She Wolf*, Hightone Records.
- HOLMES JIMMY DUCK, *Back To Bentonia*, Broke And Hungry Records, 2008.
- HOOKER JOHN LEE, *The Legendary Modern Recordings 1948-1954*, Virgin 39658; *Jack O' Diamonds, 1949 Recordings*, EAGCD279; *The Country Blues Of John Lee Hooker*, Riverside, 542-2.; *Going Down Highway 51*, Speciality; *Mr. Lucky*, Virgin Records.
- HORTON WALTER, *Mouth Harp Maestro*, ACE GB CDCH252; *An Offer You Can't Refuse*, Red Lightnin' records 008; *King Of Harmonica Players*, Delta 1000; *Do Nothing Till You Hear From Us*, Magnolia 301.
- HOUSE EDDIE JAMES "SON", *A Proper Introduction*, Intro CD 2006; *The Complete Library Of Congress Sessions 1941-1942*, Travelin' Man, TM CD 02.
- HURT MISSISSIPPI JOHN, *Avalon Blues – The Complete 1928 Okeh Recordings*, Sony 64986.
- JACOBS MARION WALTER (LITTLE WALTER), *Confessin' The Blues*, Chess.
- JAMES ELMORE, *The Classic Early Recordings, 1951-1956*, Ace GB, ABOXCD 4

- JAMES NEHEMIAH "SKIP", *Complete Early Recordings*, Yazoo 2009.
- JEFFERSON LEMON HARRY (BLIND LEMON JEFFERSON), *Blind lemon Jefferson*, Milestone 47022-2
- JOHNSON ROBERT, *King Of The Delta Blues Singers*, Columbia/Legacy CK 65746.
- JOHNSON TOMMY, *Complete Recorded Works In Chronological Order*, 1928-29, DOCD 5001.
- JOHNSON "BLIND" WILLIE, *THE COMPLETE BLIND WILLIE JOHNSON*, Columbia Lecacy, 4721990 2
- JONES PAUL "WINE", *Mule*, Epitaph 80305.
- KIMBROUGH JUNIOR, *All Night Long*, Fat Possum 2002.
- KING ALBERT, *King Of The Blues Guitar*, Atlantic 8213-2.
- KING RILEY "B.B.", *Great Moments With B.B. King*, MCA MCAD-4124.
- LEWIS FURRY, *Complete Recorded Works In Chronological Order – 1927-1929*, Document Records, DOCD 5004.
- LEWIS JONIE, *Alabama Slide Guitar*, Arhoolie 9007.
- LIGHTFOOT ALEXANDER "PAPA" GEORGE, *Blues Harmonica Wizards* [con Sammy Myers], Official 5254.
- LIPSCOMB MANCE, *Texas Songster*, Arhoolie, 306.
- LITTLE MILTON, *Greatest Hits*, Malaco 7477.
- LOVE WILLIE, *Clownin' With The World* [con Sonny Boy Williamson], Trumpet AA-700.
- MCCOLLUM ROBERT LEE (ROBERTNIGHTHAWK), *Complete recordings in Chronological order*, vol.1 & 2 Wolf.
- MCDOWELL "MISSISSIPPI" FRED, *First recordings: The Alan Lomax Portrait Series*, Rounder 1718.; *Levee Camp Blues - Testament* TCD 6007.; Mississippi Fred McDowell, *Mississippi Fred McDowell - Rounder* CD 2138.
- MEMPHIS JUG BAND, *Memphis Jug Band*, Yazoo 1067.
- MEMPHIS MINNIE, *Bumble Bee*, Indigo 2005.
- MILLER ALECK "RICE" (SONNY BOY WILLIAMSON II), *King Biscuit Time*, Arhoolie CD-310; *Down And Out Blues / In Memorium*, BGOCD603; *Keep It To Ourselves*, Storyville Records, STCD 4176.; *The blues Of Sonny Boy Williamson*, Storyville records, SLP-170.
- MISSISSIPPI MARVEL, *The World Must Never Know*, Broke And Hungry Records, 2008.
- MONTGOMERY LITTLE BROTHER, *Complete Recorded Works (1930-1936)*, Document 5109.; *Tasty Blues*, Prestige/Bluesville 1012.
- MOORE JAMES (SLIM HARPO), *The Best Of Slim Harpo*, Rhino, 70169.

- MORGANFIELD MCKINLEY (MUDDY WATERS), *The Complete Plantation Recordings*, MCA 9344; *His Best: 1947-1955*, Chess/MCA 9370.; *One More Mile*, MCA/Chess CHD2-9348.
- MUSSELWHITE CHARLIE, *Ace Of Harps*, Alligator AL 4781; *Sanctuary*, Real World; *Delta Hardware*, Real World.; *The Harmonica According To Charlie Musselwhite*, Blind Pig records.
- MYERS SAM, *Down Home In Mississippi*, TJ Records, TJ 1030; *Mississippi Delta Blues*, TJ Records, TJ 1040; *Mississippi Delta Blues Band*, TJ Records, TJ 1050.
- OWENS JACK & EUGENE POWELL, *The Last Giants Of Mississippi Blues*, Wolf 120.931 CD.
- PATTON CHARLEY, *Founder Of the Delta Blues*, Yazoo 1020.
- PAYTON ASIE, *Just Do me Right*, Fat Possum 80353-2
- PITCHFORD LONNIE, *All Around Man*, Rooster 2629.
- REED JIMMY, *The Classic Reordings*, Rhino.
- RODGERS JIMMIE, *The Essential Jimmie Rodgers*, RCA 67500.
- ROGERS JIMMY, *His best*, Chess, B0000694-02.
- ROSS ISAIAH "DOCTOR", *His First Recordings*, Arhoolie 1065.
- RUSH BOBBY, *Best Of Bobby Rush*, La Jam 6.
- SHINES JOHNNY, *Johnny Shines And Robert Lockwood*, Flyright 563.
- SHORT J.D., *The Sonet Blues Story*, Universal Music, 986 925 4.
- SMITH BESSIE, *Essential Bessie Smith*, Columbia/Legacy 64922.
- SPROTT HORACE, *Music From The South*, vol. 2-4, Folkways 2651 – 2652 – 2653.
- SUMLIN HUBERT, *Blues Anytime!*, L+R Records.
- THOMAS JAMES "SON", *Beefsteak Blues*, Evidence 26095.
- TURNER OTHAR, *Everybody's Hollerin' Goat*, Birdman.
- VINSON MOSE, *Piano Man*, Center For Southern Folklore.
- WELLS AMOS "JUNIOR", *Blues Hit Big Town*, Delmark 640 S-134.
- WHITE BUKKA, *Shake 'Em On Down*, Catfish Records, KATCD 106.
- WILLIAMS BIG JOE, *Complete Recorded Works, vol.1 (1935-1941)*, Document 6003; *Complete Recorded Works vol.2 (1945-1949)*, Document 6004; *Blues On Highway 49*, Delmark, DD-604. *Going Back To Crawford*, Arhoolie, CD 9015. *Big Joe Williams*, The Sonet Blues Story, Universal Music, 986 925 2.
- WILLIAMS ROBERT PETE, *I'm Blue As A Man Can Be*, Arhoolie 394; *When Man Takes The Blues*, Arhoolie 395.

WOODS JOHNNY, *So Many Cold Mornings*, Swingmaster LP 2112; *Mississippi Harmonica* [45 rpm single], Oblivion Records.

WRENCHER BIG JOHN, *Maxwell Street Alley Blues*, Blue Sting, CD 028.

RINGRAZIAMENTI

I miei ringraziamenti vanno in primo luogo alla professoressa Pagnini che ha creduto nel mio progetto di tesi e lo ha reso possibile.

Ringrazio i miei genitori Paola e Franco; i miei amici d'infanzia Silvia e Paolo; Adriano, Ilaria, Valentina e i miei amici di Reggio Emilia (e dintorni): Erika (Sonny Babe), Giulio (JJ) e Paolo; il mio grande amico e maestro Paolo “Catfish” Ganz; Gabriele (Rollo) e Michele (Manny), compagni di blues; Daniele e Gianni, ricordando con nostalgia il trascorso periodo romano allo IASD.

Un grazie a Sonia, senza bisogno di spiegazioni.

Grazie a Eden, a Rocky e a tutti gli altri amici incontrati lungo la strada in Mississippi.

Un pensiero speciale per Hope.